

## Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon

Catherine Cusset

Volume 32, Number 2, Fall 1996

Faire catleya au XVIIIe siècle : lieux et objets du roman libertin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036023ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036023ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cusset, C. (1996). Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon. *Études françaises*, 32(2), 31–40. <https://doi.org/10.7202/036023ar>

Article abstract

Relire *Point de lendemain* en faisant ressortir les étapes de la séduction et les lieux et déplacements qui y sont associés permet de situer le court roman de Vivant Denon par rapport à la conception des lieux dans les discours utopiques. À rencontre des critiques qui ne voient dans le récit que l'artificialité du désir, l'auteure montre comment la séduction y est d'abord affaire d'ironie, puis de parodie, avant d'être bien concrète.

# Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon

CATHERINE CUSSET

Par leur fonction et par la place que leur description occupe dans le récit, les lieux jouent un rôle important dans *Point de lendemain* de Vivant Denon<sup>1</sup>. Les différentes étapes de la séduction impliquent le passage d'un lieu à un autre. Analyser les lieux dans *Point de lendemain*, c'est poser la question du désir, et d'un certain type de désir : le désir libertin, que l'on a souvent rapproché de l'esthétique rococo<sup>2</sup>. La plupart des critiques qui ont écrit sur ce récit insistent sur le fait que la description des lieux y prend une telle place qu'elle finit par l'emporter sur la narration, c'est-à-dire sur la dynamique des rapports entre les personnages. Le lieu devient plus important que l'humain, l'objectif que le subjectif. « C'est comme si le décor de l'Opéra, d'où Damon a été enlevé, se perpétuait au dehors », écrit Sjef Houppermans<sup>3</sup>. Selon Michel Delon, « le pavillon de la terrasse et la grotte aux amours ont fourni des

1. Vivant Denon, *Point de lendemain*, dans *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. II, préface par Étienne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 178, 1965, p. 379-402. Toutes les références sont à cette édition.

2. Voir Roger Laufer, *Style rococo, style des « Lumières »*, Paris, Corti, 1963, 154 p.

3. Sjef Houppermans, « La description dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », dans Yvette Went-Daoust (édit.), *Description-Écriture-Peinture*, Groningen, Institut de langues romanes, coll. « CRIN », n° 17, 1987, p. 39.

décors pour deux actes d'opéra où la jouissance n'était pas tant sexuelle qu'esthétique<sup>4</sup>. L'usage du mot « décor » fait référence au théâtre, et la notion de théâtralité conduit à celle d'artificialité. L'idée d'artifice contredit celle de désir ou, tout au moins, comme le suggère Michel Delon, l'idée d'un plaisir vraiment sexuel. À propos du cabinet du château, Sjeff Houppermans parle d'« une augmentation constante de l'artifice de l'imagerie du désir, artifice qui va jusqu'à suppléer au désir même<sup>5</sup> ».

S'il y a un besoin d'artifice pour éveiller le désir, c'est qu'il n'y a pas de vrai désir; si les personnages évoluent dans les lieux de la séduction comme dans un décor de théâtre, c'est qu'ils jouent des rôles, c'est qu'ils ne sont pas vraiment eux-mêmes, c'est qu'ils n'ont pas de vrai sentiment. L'interprétation dominante met en valeur le caractère artificiel du désir libertin : « le sentiment n'est qu'une comédie que se jouent l'homme et la femme pour en arriver décemment à la chute<sup>6</sup> », écrit Henri Coulet. « L'amour se réduit à un désir<sup>7</sup> », écrit Michel Delon. Les expressions utilisées par les critiques (« ne... que », « se réduit ») impliquent un jugement d'ordre moral sur la « réduction » à l'œuvre dans *Point de lendemain*. L'idée sous-jacente est que le libertinage réduit, rabaisse une dimension qui se situe en nous au-delà du physique : il ignore ainsi la réalité humaine, qui se définit, selon Milan Kundera qui propose dans *La Lenteur* une lecture de *Point de lendemain*, par le rapport à la mort et à la souffrance<sup>8</sup>. La description enchanteresse des plaisirs libertins est alors considérée comme une utopie : on voudrait y croire, mais il est clair que

4. Michel Delon, préface à Vivant Denon, *Point de lendemain*, suivi de Jean-François de Bastide, *La Petite Maison*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 2739, 1995, p. 11.

5. Sjeff Houppermans, art. cité, p. 39.

6. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres françaises », 1967, p. 450. Voir aussi l'introduction à *Point de lendemain*, dans *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 1291-1298.

7. Michel Delon, *loc. cit.*, p. 7.

8. Voir Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1994, p. 142 : « Peut-on vivre dans le plaisir et pour le plaisir et être heureux ? L'idéal de l'hédonisme est-il réalisable ? » et « Ce n'est pas l'égoïsme qui est le talon d'Achille de l'hédonisme mais son caractère (oh, pourvu que je me trompe !) désespérément utopique : en effet, je doute que l'idéal hédoniste puisse se réaliser ; je crains que la vie qu'il nous recommande ne soit pas compatible avec la nature humaine. » Le seul à défendre la réalité du plaisir libertin est Philippe Sollers, qui répond directement à la « question angoissée » de Milan Kundera dans la biographie qu'il consacre à Vivant Denon (*Le Cavalier du Louvre*, Paris, Plon, 1995, 287 p.).

ce plaisir n'a pas « lieu » dans la réalité humaine<sup>9</sup> L'utopie, qui méconnaît les conditions de réalisation, n'a lieu que dans l'imaginaire.

Le plaisir dans *Point de lendemain* est-il une utopie ? L'analyse des lieux permettra de répondre à cette question en examinant la « réduction » opérée par le libertinage.

Le récit de la séduction se divise en deux parties axées principalement autour de deux lieux : l'un est le jardin où M<sup>me</sup> de T... emmène le narrateur se promener après dîner, et qui contient le pavillon où elle se donne à lui ; l'autre est le cabinet du château, où elle l'entraîne pour finir la nuit. Les lieux ne jouent pas le même rôle dans ces deux épisodes, mais il s'agit à chaque fois d'un rôle très important, car c'est à travers le lieu et le déplacement dans le lieu que s'exprime le désir des protagonistes.

Dans la première moitié du récit, le principe qui domine le récit est celui du hasard, et ce hasard est à chaque fois celui de la rencontre d'un lieu qui favorise la séduction indépendamment de la volonté des protagonistes. Quels sont ces lieux ? C'est d'abord l'Opéra où le narrateur, qui attend sa maîtresse dans sa loge, se fait aborder par « la décente M<sup>me</sup> de T... ». Le hasard de cette rencontre « inspire » à M<sup>me</sup> de T... une idée qu'elle met aussitôt en œuvre : « Elle [...] me fait entrer dans sa voiture, et je suis déjà hors de la ville avant d'avoir pu m'informer de ce qu'on voulait faire de moi » (PL, 385). Le déplacement dans l'espace devient la métaphore de l'aventure : « Je demandai avec plus d'instance jusqu'où me mènerait cette plaisanterie » (PL, 386). Le second hasard du récit, après la rencontre à l'Opéra, se produit dans la voiture qui emmène les protagonistes. Alors que le narrateur n'ose pas croire à une « bonne fortune », la petitesse du lieu cause le premier contact physique entre les protagonistes : « le mouvement de la route faisait que le visage de M<sup>me</sup> de T... et le mien s'entreouchaient. Dans un choc imprévu, elle me serra la main ; et moi, par le plus grand hasard du monde, je la retins entre mes bras » (PL, 386-387). Ce contact semble contrarier M<sup>me</sup> de T..., qui accuse son compagnon de profiter de la situation.

9. Voir Thomas M. Kavanagh, « Writing of no Consequence », dans *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 186 : « As the story of a moment defined as inconsequential, this text describes a utopia — the impossible dream of a moment cut off from the past and the future, of a now with no tomorrow to extend its implications beyond the present of the event's occurrence. »

Le troisième lieu de la séduction, ce sont les jardins du château, où M<sup>me</sup> de T... propose une promenade à son compagnon afin de se « distraire de toutes réflexions » (*PL*, 388). Là encore, le hasard du lieu décide des progrès de la relation. La promenade permet un contact des corps autorisé par la décence : « Elle m'avait d'abord donné son bras, ensuite ce bras s'était entrelacé, je ne sais comment [...] » (*PL*, 388). Quand cette attitude les fatigue, « [un] banc de gazon se présente », et c'est sur ce banc de gazon qu'a lieu la première étape décisive, le premier glissement dans le plaisir. M<sup>me</sup> de T... accepte de donner au narrateur un baiser de pardon pour lui prouver qu'elle ne le craint pas, mais elle ignore qu'« [il] en est des baisers comme des confidences : ils s'attirent, ils s'accélèrent, ils s'échauffent les uns par les autres » (*PL*, 389). Devant ce hasard qui la surprend, M<sup>me</sup> de T... réagit comme dans la voiture : elle interrompt les baisers et force le narrateur à reprendre le chemin du château. Une querelle leur permet cependant de recommencer la promenade, c'est-à-dire l'errance sans but rendant l'aventure possible : « Elle avait repris mon bras, et nous recommencions à marcher sans que je m'aperçusse de la route que nous prenions » (*PL*, 390). L'image de l'égarement domine le texte : de même que le narrateur ignore le terme de la promenade, de même il ignore le but des propos de M<sup>me</sup> de T..., qui critique la fausseté de la maîtresse du narrateur, la comtesse, et se met en valeur en tant que femme sensible : « Nous enfilions la grande route du sentiment, et la reprenions de si haut, qu'il était impossible d'entrevoir le terme du voyage » (*PL*, 392). C'est alors qu'intervient à nouveau le hasard du lieu : M<sup>me</sup> de T... aperçoit soudain au bout d'une terrasse un pavillon, « témoin des plus doux moments » (*PL*, 392), dont elle regrette de ne pas avoir la clef. Les personnages s'en approchent en causant : « Il se trouva ouvert [...]. Nous frémîmes en entrant. C'était un sanctuaire, et c'était celui de l'amour. Il s'empara de nous ; nos genoux fléchirent : nos bras défaillants s'enlacèrent [...] » (*PL*, 392).

Le verbe « s'emparer » a pour sujet le lieu (le « sanctuaire »), et non le désir propre des protagonistes, et c'est lui qui est désigné comme le responsable de la séduction. Le pavillon devient le sujet du verbe, comme précédemment le banc de gazon, et le principe actif. C'est le lieu qui détermine la jouissance. M<sup>me</sup> de T... reconnaît, après le plaisir, le pouvoir du lieu : « Ah ! me dit-elle avec une voix céleste, sortons de ce dangereux séjour ; sans cesse les désirs s'y reproduisent, et l'on est sans force pour leur résister » (*PL*, 393). Un peu plus loin, elle répète cette idée : « les beaux lieux ! [...] ils n'ont rien perdu de leur charme » (*PL*, 394). Il faut donner au mot

« charme » un sens fort : celui d'un philtre magique qui rend la volonté impuissante. Ce que semble ainsi dire M<sup>me</sup> de T..., et ce que la narration suggère depuis le début, c'est que les lieux sont responsables du processus de la séduction et qu'ils agissent même en dépit de la volonté des personnages : le hasard du lieu surprend M<sup>me</sup> de T..., et « ce dangereux séjour » (PL, 393) est plus fort que sa volonté.

L'insistance du narrateur sur le hasard et sur la responsabilité des lieux dans la séduction est bien sûr ironique. « La lettre tue, l'esprit vivifie », écrit Vivant Denon dans l'épigramme de 1812, en empruntant cette phrase à une épître de saint Paul aux Corinthiens. La lettre, c'est le hasard du lieu. L'esprit, c'est l'ironie du narrateur insistant sur le hasard pour montrer qu'il n'en est pas dupe, même s'il est nécessaire, par souci de décence, de faire semblant d'y croire : c'est M<sup>me</sup> de T..., depuis l'enlèvement à l'Opéra, qui détermine le passage de lieu en lieu. L'insistance ironique sur le hasard permet à la fois de préserver la décence de M<sup>me</sup> de T... et de la démasquer comme un voile hypocrite cachant la seule réalité, le plaisir physique. La jouissance dans le pavillon est décrite avec la même ironie. Le vocabulaire « métaphysique » du sentiment (« âme », « cœur », « bonheur », « amour ») l'emporte sur celui du plaisir. La nature elle-même est investie de sentiment : « la rivière [...] rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec la palpitation de nos cœurs » (PL, 393). Faut-il lire dans ces descriptions l'écho d'une sensibilité rousseauiste ? Il suffit d'une petite phrase pour démasquer l'idéologie du sentiment et dénoncer ironiquement la transfiguration romantique de la nature par le désir : « Je prie le lecteur de se souvenir que j'ai vingt ans » (PL, 394), conclut le narrateur après l'évocation discrète d'un quatrième « gage d'amour » pris sur ce même « banc de gazon » où M<sup>me</sup> de T... lui avait précédemment résisté par souci de décence. Ces « vingt ans », ce sont ceux de la jeunesse, de la vaillance virile permettant de prouver son amour quatre fois de suite et sans défaillance. Le hasard du lieu et le sentiment ne servent que de voile ironique masquant et révélant à la fois le seul moteur de la séduction : le désir physique.

Par le passage d'un lieu à l'autre, la première partie du récit retrace les étapes d'une séduction méthodique respectant la décence, mais ce souci de décence, essentiel jusqu'à la scène du pavillon, est étrangement contredit dans la seconde moitié du récit. Maintenant que les amants se connaissent intimement, M<sup>me</sup> de T... change de discours et de ton, et proclame hautement la vérité que ses paroles et actes précédents cherchaient à dissimuler. Elle « réduit l'amour au simple »,

elle élimine tout prétexte sentimental et elle déclare que le plaisir est le seul guide, la seule excuse pour la nuit qu'ils viennent de passer. Ce cours de philosophie matérialiste enchante son amant : « Nous sommes tellement *machines* (et j'en rougis) [que] j'étais au moins pour moitié dans la hardiesse de ces principes » (PL, 394). C'est alors que M<sup>me</sup> de T... évoque l'existence d'un autre lieu, le cabinet du château, autour duquel s'articule la seconde moitié du récit : « Le château en recèle un plus charmant encore [...] » (PL, 394).

La manière dont le cabinet est introduit dans le récit diffère du traitement des autres lieux. Jusque-là, les lieux apparaissaient et produisaient leur effet comme par hasard. Le cabinet est d'abord un objet de discours. « C'est ainsi que par intervalle elle éveillait ma curiosité sur ce cabinet » (PL, 395), dit le narrateur. Le mot « curiosité » revient trois fois de suite, ce qui manifeste un désir plus mental que sensuel. Le narrateur confirme ce changement de sensations lorsqu'il reconnaît sa fatigue, qui ne lui permet plus de désirer M<sup>me</sup> de T... comme avant : « Il faut l'avouer, je ne sentais pas toute la ferveur, toute la dévotion qu'il fallait pour visiter ce nouveau temple ; mais j'avais beaucoup de curiosité : ce n'était plus M<sup>me</sup> de T... que je désirais, c'était le cabinet » (PL, 396).

L'objet du désir, ce n'est plus M<sup>me</sup> de T... : c'est le lieu qu'elle exhibe en paroles avant d'y conduire le narrateur. Le cabinet, c'est le contraire du pavillon : l'un se trouve dans la nature, l'autre dans le château ; l'un se rencontre à l'improviste, l'autre est l'objet déterminé d'une quête précise et avouée qui sacralise le lieu comme objet de mystère. Le lieu prend la place du sexe : quand les amants parviennent « à la porte de son appartement, de cet appartement qui renfermait ce réduit si vanté » (PL, 396), l'appartement de M<sup>me</sup> de T... devient l'image d'un corps que le narrateur brûle de découvrir en ne laissant aucune porte infranchie, aucun réduit caché. M<sup>me</sup> de T... offre l'accès au cabinet comme à ce qu'elle a de plus intime, de plus secret. Le pavillon était le lieu du désir naturel voilé par la nuit et, par décence, dissimulé sous le sentiment ; le cabinet est le lieu de l'artifice et de l'indécence : M<sup>me</sup> de T... s'y montre nue, le narrateur y donne la première description physique de son visage et de son corps, et, grâce aux miroirs qui couvrent les murs du cabinet, le plaisir lui-même s'y expose et multiplie son image.

Le cabinet est le lieu de l'artifice à double titre : tous les éléments qui le composent sont des artifices imitant la nature, et le lieu lui-même vise à produire un désir artificiel que la « nature » (le corps de l'autre) ne suffit pas à éveiller. Pourquoi le narrateur brûle-t-il de connaître ce lieu ? Précisément parce que M<sup>me</sup> de T... l'a décrit comme un endroit arrangé

avec « recherche » par son mari, comme « un témoignage... des ressources artificielles dont M. de T... avait besoin pour fortifier son sentiment [...] » (*PL*, 395), comme un lieu riche en ressources artificielles pour éveiller le désir. Ce que le narrateur désire, c'est l'artifice.

Le cabinet est un jardin entièrement artificiel : une lumière « douce et céleste » est produite par des lampes que cachent des chiffres et des trophées ; de « délicieux parfums » s'échappent de « cassolettes » ; les « portiques en treillage ornés de fleurs » sont artistement peints et reflétés par les glaces qui couvrent les parois du cabinet ; le parquet est couvert « d'un tapis *pluché* » qui imite le gazon (*PL*, 397). Quand le narrateur entre dans le cabinet, il exprime son ravissement en des termes qui rappellent ceux de Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* quand il découvre le jardin de Julie. Vivant Denon écrit : « Je fus étonné, ravi, je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis plus qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien [...] » (*PL*, 397). Voici le texte de Rousseau :

À peine fus-je au dedans que la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers [...], je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et, n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues. [...] Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment immobile [...] <sup>10</sup>.

Surprise, ravissement, disparition de la porte et impression d'être dans les nues : cet écho est trop précis pour que l'on puisse croire à un simple hasard, mais il s'agit d'un écho parodique. Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'impression initiale d'enchantement ressentie par Saint-Preux conduit à une « leçon » de Julie expliquant le travail qui a produit l'enchantement, leçon dans laquelle se lit allégoriquement le processus de sublimation qui fait l'enjeu du roman. Dans *Point de lendemain*, l'enchantement né de l'artifice agit immédiatement, de manière presque mécanique, sur le corps : il conduit aussitôt à la jouissance, et cette jouissance provoquée par le lieu, par le foisonnement baroque des objets, par le spectacle du plaisir multiplié par les miroirs et par le « ressort » qui entraîne les

10. Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, quatrième partie, lettre XI de Saint-Preux à Milord Édouard, dans *Œuvres complètes. II. La Nouvelle Héloïse. Théâtre-Poésies. Essais littéraires*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 153, 1964, p. 471.



amants dans une grotte sombre qui semble la parodie du sexe féminin suggère une déshumanisation ou une déspiritualisation du désir associé aux seules choses.

Que se passe-t-il dans cette seconde partie du récit? Le but de Vivant Denon, après avoir montré que le désir était la seule réalité qui se cachait derrière les masques décents du hasard et du sentiment, est-il de parodier le désir lui-même? S'agit-il de démasquer le désir comme un mécanisme artificiel produit par les choses, comme une forme vide et sans humanité?

Cette interprétation semble confirmée par le double aveu du narrateur : « Nous sommes tellement *machines* (et j'en rougis) » (*PL*, 394) et « Ce n'était plus M<sup>me</sup> de T... que je désirais, c'était le cabinet » (*PL*, 396). Ce sont les deux phrases que l'on cite le plus souvent, comme la preuve même de l'artifice du désir. Prendre à la lettre cet aveu du narrateur, ce serait manquer l'esprit du récit et oublier l'avertissement donné par Vivant Denon dans son épigraphe comme la clef de lecture du récit. Ce serait aussi négliger le fait que *Point de lendemain* ne s'achève pas dans le cabinet du château. À l'épisode du pavillon et à celui du cabinet succèdent un troisième épisode et un changement de lieu. *Point de lendemain* décrit le lendemain et s'achève par un retour aux lieux sociaux : le jardin où le narrateur se réfugie par souci de décence et où il voit débarquer son ami le marquis, amant en titre de M<sup>me</sup> de T..., la chambre de M<sup>me</sup> de T... au chevet de qui se rendent tous les hommes du récit, et la voiture à laquelle M<sup>me</sup> de T... raccompagne poliment le narrateur à la fin du récit, bouclant ainsi la boucle.

L'arrivée du marquis donne la clef du mystère de la nuit : il s'agit d'une comédie montée par M<sup>me</sup> de T... pour tromper son mari en aiguillant ses soupçons sur le mauvais amant. Bien sûr, le marquis ignore comment sa maîtresse et son ami ont passé la nuit, et, avec des mots directement empruntés à *L'École des femmes* de Molière, il invite son ami à rire d'une farce dont il ignore être aussi la dupe. Le narrateur désabusé devrait rire jaune, comme Arnolphe face à Horace. Il s'offre la « jouissance » de revoir une dernière fois M<sup>me</sup> de T... : on attend une scène de confrontation finale où éclatera, même silencieusement, le mépris du narrateur pour les artifices de M<sup>me</sup> de T... Paradoxalement, le seul sentiment qu'il exprime est de l'admiration. Encore plus étrangement, ce qu'il admire n'est pas le talent de comédienne de M<sup>me</sup> de T..., mais sa décence, sa gravité et, en un mot, sa dignité : « nous nous trouvâmes tous en situation. M. de T... m'avait persiflé et me renvoyait, mon ami le dupait et se moquait de moi ; je le

lui rendais, tout en admirant M<sup>me</sup> de T..., qui nous jouait tous, sans rien perdre de la dignité de son caractère» (PL, 402). Comment peut-on encore parler de «dignité» quand tout semble n'être que comédie et artifice?

La fin du récit, c'est-à-dire non seulement la révélation du marquis, mais aussi la scène finale entre le narrateur et M<sup>me</sup> de T..., est essentielle : elle permet de comprendre rétrospectivement l'épisode du cabinet. Si l'on relit cet épisode, on s'aperçoit que chaque mot de M<sup>me</sup> de T... a une fonction précise. Le cabinet sert de monnaie d'échange contre le départ du narrateur à l'aube, un départ que celui-ci ignore encore, mais dont M<sup>me</sup> de T... suggère la nécessité par des allusions à l'humeur de son mari :

«Vous vous souvenez de l'air de Monsieur, hier en nous quittant?...» Elle vit l'impression que me faisaient ces dernières paroles, et ajouta tout de suite : «Il était plus gai lorsqu'il fit arranger avec tant de recherche le cabinet dont je vous parlais tout à l'heure [...]» (PL, 395).

Le cabinet est offert comme un appât pour faire oublier la menace de la séparation. Si M<sup>me</sup> de T... transforme en «initiation» l'entrée dans le cabinet, c'est pour rappeler à chaque instant au narrateur la nécessité du mystère : «Souvenez-vous, me dit-on, que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit» (PL, 396). L'introduire dans le cabinet, c'est lui faire promettre la discrétion. Enfin, la fatigue même du narrateur, qui le conduit à désirer le cabinet et non M<sup>me</sup> de T..., est un argument supplémentaire, non en faveur du caractère artificiel et vide du désir libertin, mais de l'habileté de M<sup>me</sup> de T... : le cabinet, qui peut sembler un excès de plaisir, n'en est pas un dans la mesure où il est adapté à une fin déterminée, la séparation. M<sup>me</sup> de T... donne tout à son amant dès la première nuit pour ne rien lui laisser à désirer : «Que pourriez-vous désirer? Et que devient-on avec une femme, sans le désir et l'espérance!» (PL, 395).

Le cabinet ne représente pas une parodie du désir libertin, mais une stratégie qui sert le désir. Pourquoi M<sup>me</sup> de T... a-t-elle besoin de cette stratégie si le désir est là? Parce qu'elle sait qu'il n'y a pas de plaisir sans conséquence. Le récit s'intitule *Point de lendemain*, non parce qu'il raconte une aventure sans lendemain, mais parce que le lendemain est le sujet même de la nouvelle : comment est-il possible de vivre un plaisir sans en subir les conséquences? *Point de lendemain*, qui répond à cette question, contredit l'idée courante selon laquelle le lendemain du plaisir est toujours triste et montre que le plaisir peut ne pas être une utopie si ses lieux sont

clairement déterminés. Le pavillon et le cabinet sauvent la réalité du plaisir en supprimant ses conséquences. Le plaisir d'une nuit a deux écueils : le mépris et l'amour. Avec le pavillon, M<sup>me</sup> de T... évite le mépris en conduisant « décevement » la séduction à son terme ; avec le cabinet, elle évite l'amour.

Grâce au cabinet, M<sup>me</sup> de T... préserve l'intégrité du « moment » en définissant précisément ses limites. Elle prépare le lendemain ou, plus exactement, l'absence de lendemain. Elle prépare la séparation et l'absence de conséquences. M<sup>me</sup> de T..., stratège du plaisir, donne son titre au récit. L'épisode du cabinet ne contredit pas celui du pavillon ; il le complète. Il représente la pente descendante du moment et lui permet de s'achever, de se clore, sans conséquences négatives. Si le cabinet est un « artifice », il faut dépouiller le terme de ses connotations péjoratives, qui viennent de son opposition avec la nature. Le plaisir dans le cabinet est à la fois naturel et artificiel.

Avec le cabinet s'opère une apparente réduction : d'un lieu ouvert à un lieu clos, de l'amour au « simple », c'est-à-dire au plaisir, du désir à l'artifice. Cette réduction n'est pas l'effet d'un mécanisme dépouillant l'humain de ce qu'il a d'essentiel, mais d'un art, celui de M<sup>me</sup> de T... : elle nous apprend l'art de la réduction, qui est un art de la limite, de la nuance et des degrés. Le narrateur met en œuvre cette leçon dans ses derniers mots, quand, monté en voiture, il frustre ironiquement les lecteurs du sens désiré : « Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point » (*PL*, 402). La morale de l'histoire n'est pas à chercher ailleurs, dans une interprétation du désir : elle est là, dans le moment de plaisir qui n'a d'autre sens que lui-même et ne se réduit à lui-même que parce que ses limites ont été strictement définies. Le lieu, dans *Point de lendemain*, n'est pas l'objet du désir et la preuve de l'artifice : il n'est que le moyen de cadrer le désir pour lui permettre de se déployer.