



Caroline Trotot, Claire Delahaye et Isabelle Mornat (dir.)

## Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité

LISAA éditeur

---

## Lucrece au féminin au dix-huitième siècle

La femme épicurienne et le Discours sur le bonheur d'Émilie du Châtelet

Natania Meeker

Katy Le Bris

---

Éditeur : LISAA éditeur

Lieu d'édition : Champs sur Marne

Année d'édition : 2020

Date de mise en ligne : 18 septembre 2020

Collection : Savoirs en Texte

ISBN électronique : 9782956648062



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

MEEKER, Natania. *Lucrece au féminin au dix-huitième siècle : La femme épicurienne et le Discours sur le bonheur d'Émilie du Châtelet* In : *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs : Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité* [en ligne]. Champs sur Marne : LISAA éditeur, 2020 (généré le 20 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/lisaa/1233>>. ISBN : 9782956648062.

---

# Lucrèce au féminin au dix-huitième siècle La femme épicurienne et le *Discours sur le bonheur* d'Émilie du Châtelet

NATANIA MEEKER  
University of Southern California

Traduit de l'américain par Katy LE BRIS

## La féminité lucrétienne

« Dans un certain sens, nous sommes tous épicuriens à présent » écrit Catherine Wilson dans son introduction à *Epicureanism at the Origins of Modernity*<sup>1</sup>. Stephen Greenblatt fait une observation similaire dans *Quattrocento*, où il raconte l'histoire de la redécouverte du poème *De rerum natura* par le *scriptor* et chasseur de livres Poggio Bracciolini. Bracciolini (dit le Pogge), en mettant au jour l'œuvre de Lucrèce, enterrée dans un monastère allemand, s'est fait « le maïeuticien de la modernité » d'après Greenblatt<sup>2</sup>. Le lecteur peut voir, dans cette expression évoquant un Lucrèce dont nous sommes tous les enfants, un nouvel écho de l'affirmation célèbre de Denis Diderot dans l'article « épicurisme ou épicurisme » de l'*Encyclopédie*, selon laquelle « on se fait stoïcien mais on naît épicurien »<sup>3</sup>. Des épicuriens, voilà ce que nous, modernes, sommes destinés à être. Et, pour Diderot, c'est pendant le siècle des Lumières que nous nous sommes pleinement éveillés à nos origines épicuriennes.

1 Catherine Wilson, *Epicureanism at the Origins of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 3.

2 Stephen Greenblatt, *Quattrocento*, trad. Cécile Arnaud, Paris, Flammarion, 2015, p. 21. En anglais dans la version originale, « maïeuticien » devient “mid-wife” (sage-femme).

3 Denis Diderot, « épicurisme ou épicurisme » dans *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>, tome V, p. 784.

D'une perspective critique moderne, le retour à Lucrèce et au matérialisme néo-épicurien pendant le dix-huitième siècle en France peut évoquer une « naturalisation » du plaisir : le corps sentant et sensible se libère de ses entraves idéologiques par une approche de la nature de plus en plus laïque et sensualiste. Thomas Kavanagh, dans son livre *Enlightened Pleasures : Eighteenth-Century France and the New Epicureanism*, décrit la recherche du plaisir à cette époque, non seulement comme une quête de volupté privée ou personnelle, mais aussi comme « la fondation d'un nouveau contrat social »<sup>4</sup>. Ainsi Kavanagh écrit-il : « Le dix-huitième siècle en France fut un siècle du plaisir »<sup>5</sup>. Dans l'analyse de Kavanagh, avec le néo-épicurisme du dix-huitième siècle, nous assistons à un renouveau de l'enthousiasme pour les plaisirs de toutes sortes – de la volupté érotique à l'économie du luxe – qui deviennent les indices d'une nouvelle forme de subjectivité et d'humanité modernes.

Bien sûr, les penseurs de la période en question soulignent eux aussi l'affinité de leur époque avec le plaisir : Voltaire nous l'a déjà rapportée dans « le Mondain » en 1736 :

Moi, je rends grâce à la Nature sage  
 Qui, pour mon bien, m'a fait naître en cet âge  
 Tant décrié par nos pauvres docteurs :  
 Ce temps profane est tout fait pour mes mœurs.  
 J'aime le luxe, et même la mollesse,  
 Tous les plaisirs, les arts de toute espèce,  
 La propreté, le goût, les ornements :  
 Tout honnête homme a de tels sentiments.<sup>6</sup>

Si le siècle des Lumières continue de représenter un point d'origine privilégié des modernes et de la modernité, sa renommée de « temps profane » du plaisir épicurien n'a rien de nouveau. De plus, si Voltaire dans ces lignes met en avant son statut d'« honnête homme », le fait que cette ère revendique le « luxe » et la « mollesse » nous rappelle en revanche au trope de la féminité. Dans un contexte antique, Sénèque décrit la secte épicurienne dans *De Vita Beata* comme « un homme viril vêtu d'une robe de femme »<sup>7</sup>. L'image d'un épicurisme « travesti » se relie à la critique de la *voluptas* lucrétienne comme un plaisir perturbateur et

4 Thomas Kavanagh, *Enlightened Pleasures: Eighteenth-Century France and the New Epicureanism*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 2.

5 *Ibid.*, p. 1.

6 Voltaire, « Le Mondain » dans *Mélanges*, éd. Jacques van den Heuvel, Paris, Gallimard, 1961, p. 203-206.

7 Sénèque, *De vita beata*, 13. Pour une traduction française de ce texte, voir Sénèque, *La Vie heureuse*, trad. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2005, p. 67.

féminisé qui s'oppose dans la vie publique romaine à la vertu masculine<sup>8</sup>. La figure d'une différence sexuelle qui n'en est pas une (car après tout l'Épicure de Sénèque est déguisé, et n'est pas une femme en tant que telle) reparait au moment où le matérialisme rencontre la modernité. En fait, comprendre l'attrait que l'épicurisme exerce sur nous « les modernes » nous ramène à la question du sexe et de son rapport à l'histoire du matérialisme. De même, le problème du sexe comme il est présenté et représenté pendant le dix-huitième siècle, dont il est l'une des grandes obsessions, nécessite une (re)lecture de Lucrèce.

Comme Rousseau en fera plus tard l'éloquente critique, surtout dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), les plaisirs « éclairés », rendus abondamment visibles dans les nouveaux modes de consommation, les nouvelles formes d'écriture en vogue (y compris le roman sentimental et libertin), et les nouveaux courants de pensée matérialiste, s'inscrivent tout particulièrement dans le corps des femmes. Pour Rousseau, la féminité – y compris les goûts matérialistes des femmes et les pratiques féminines de consommation et de sociabilité – est épidémique. Il écrit dans la *Lettre*, « Or, partout où dominent les femmes, leur goût doit aussi dominer ; et voilà ce qui détermine celui de notre siècle. »<sup>9</sup> Ce sont les femmes qui, à travers leurs sensibilités exquisées, leur désir incessant, et leur charme désarmant, œuvrent pour rendre visible ce que Kavanagh définit comme l'épanouissement épicurien du siècle. Cette fascination exercée par la forme et la substance du plaisir féminin – comme lieu où le matérialisme devient accessible aux nouveaux publics – traverse la période qu'elle concerne et se retrouve dans la prose ampoulée et divertissante des frères Goncourt, par exemple dans *La femme au dix-huitième siècle* (1862), où les auteurs dépeignent le siècle des Lumières comme un âge où le plaisir a (enfin) pris son dû. Selon leur description de la philosophie féminine au dix-huitième siècle :

Le plus haut point de perfection de cette sagesse épicurienne est d'atteindre à la ferme persuasion qu'il n'y a rien autre chose à faire en ce monde qu'à être heureux ; et la recommandation qu'elle répète, le mode d'avancement qu'elle indique, est de ne tendre qu'aux sensations et aux sentiments agréables.<sup>10</sup>

8 Voir l'analyse de Pamela Gordon, *The Invention and Gendering of Epicurus*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 2012.

9 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, éd. Léon Fontaine, Paris, Classiques Garnier, 1926, p. 240.

10 Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Firmin Didot Frères, 1862, p. 451.

L'influence présumée des femmes sur le siècle met en évidence les attraits d'un plaisir voluptueux qui est à la fois tout « naturel » et profondément lié aux artifices pratiqués surtout par les femmes.<sup>11</sup>

Comme Catherine Wilson l'a écrit pour expliquer le statut accordé à la féminité par le renouveau épicurien du dix-septième siècle :

Le pouvoir qu'a la femme de créer et de préserver la vie est une manifestation visible du pouvoir qu'a la nature de créer forme et valeur, et le féminin est la condition nécessaire à la seule éternité pensable dans un univers atomique. Sa beauté et son pouvoir d'attraction sont les moyens par lesquels elle accomplit son œuvre génératrice<sup>12</sup>

Mais comme les Goncourt l'affirment dans leur description de la « sagesse épicurienne » féminine, ce ne sont pas seulement les femmes dans leur fonction reproductrice qui servent d'emblème à cette sensibilité épicurienne marquante. C'est la Femme, dans sa singularité (pourant universelle) comme l'image même du jeu des plaisirs corporels qui se prête à l'esprit du temps au nom de l'argument épicurien. Ainsi, avec le tournant épicurien du dix-huitième siècle, la femme devient l'incarnation de ce que cela signifie d'être et de désirer la substance matérielle (sinon de servir comme objet de plaisir). Autrement dit, si être humain veut dire, sous le signe du néo-épicurisme, avoir un corps, la féminité fonctionne alors comme la manifestation de notre modernité aussi bien que de notre matérialité. L'approche du modèle lucrétien du plaisir (*voluptas*), à la fois individuel et civique, est également une approche de la féminité comme condition nécessaire de l'être. Dans la mesure où l'épicurisme fait de nous des modernes, n'en déplaise à Bruno Latour<sup>13</sup>, la féminité devient la condition partagée de l'humain. Si les philosophes et critiques masculins des Lumières en France adoptent une identité épicurienne, il s'agit là encore d'une forme de travestissement, dans un écho de la description de Sénèque de la secte antique. Dans ce contexte, on peut mieux comprendre le profond intérêt du roman du dix-huitième siècle pour l'expérience des femmes, comme objet descriptif aussi bien que sujet narratif. La représentation littéraire de la féminité permet d'explorer ce que le « déguisement » épicurien implique, à la fois pour ceux qui le portent le plus

11 Sur l'épicurisme « féminin » chez Rousseau, voir Natania Meeker, "Engendering Modernity: Epicurean Women from Lucretius to Rousseau", dans *Dynamic Reading: Studies in the Reception of Epicureanism*, éd. Brooke Holmes et W. H. Shearin, Oxford, Oxford University Press, 2012.

12 *Ibid.*, p. 256.

13 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2005.

« naturellement », et pour ceux qui doivent lutter pour s'en défaire afin de révéler le héros stoïque en eux.

Dès lors, ce serait une erreur de considérer la récupération de Lucrèce pendant les Lumières comme une émancipation directe du corps – le plaisir comme libération dans le retour à la nature. Je souhaite plutôt explorer ici un néo-épicurisme des Lumières qui pose la féminité, dans ses plaisirs comme dans ses contraintes, comme la situation universelle du corps humain, et comme le point d'origine, ou bien la « naissance », de l'être humain. Cependant, plutôt que de m'attacher aux problèmes que cette approche de l'héritage épicurien engendre pour les hommes quant à leur rôle dans la modernité éclairée (et on pourrait en effet lire une grande partie de l'œuvre de Rousseau à la lumière de cette question<sup>14</sup>), je voudrais me concentrer dans mon développement sur un texte écrit par une femme de science qui s'efforce d'engager une réflexion sur la nature et le naturalisme qui sont alors en train de prendre une teinte épicurienne : Émilie du Châtelet (1706-1749). Cette autrice fait une lecture du plaisir et de sa relation au corps à travers le modèle d'un style ou bien d'un mode de vie féminin, en se concentrant sur l'engagement des femmes dans la réalité matérielle de l'image (qui se rapporte dans ce contexte aux simulacres lucrétiens). Châtelet envisage sérieusement le fait que nos plaisirs ne sont jamais totalement les nôtres. Et elle affirme que les femmes ont une connaissance intime de cette vérité épicurienne. Enfin elle développe ce que j'appellerai un naturalisme féminin qui embrasse la philosophie du « déguisement » néo-épicurien, ou la nature comme forme d'artifice, mis en œuvre et développé par les femmes.

### « Frappés par ta force » : Alma Vénus et l'entrée en matière

Le *De rerum natura*, poème qui présente une vision des dieux détachés des affaires humaines, commence par une invocation à Vénus. Pourquoi Lucrèce a-t-il ouvert une œuvre parlant du détachement des dieux des affaires humaines avec un hymne à une déesse ?<sup>15</sup> Pourtant Vénus telle qu'il la décrit rend possible, dans le contexte de la lecture du poème, l'adhésion matérialiste aux plaisirs terrestres qu'elle symbolise. Lucrèce sollicite « l'aide » de la déesse dans

14 Le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) reste l'exemple le plus explicite de l'intérêt de Rousseau pour les thèmes épicuriens et pour le poème de Lucrèce. Voir Victor Gourevitch, "The Religious Thought," dans *The Cambridge Companion to Rousseau*, Patrick Riley (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

15 Voir l'analyse devenue classique de Jean Salem dans *Lucrèce et l'éthique : La mort n'est rien pour nous*, Paris, J. Vrin, 1997, p. 19-55.

son projet poétique comme dans sa présentation du monde naturel ; il écrit sous le signe de « Douce Vénus » [alma Venus]. « Puisque seule tu gouvernes la nature,/ que sans toi rien ne naît aux rivages divins de la lumière,/ rien ne se produit qui fût de joie ni d’amour. »<sup>1</sup> Lucrèce décrit Vénus éveillant d’abord la terre et les mers, puis les oiseaux et les bêtes, et finalement « tous les cœurs », y compris sans doute les cœurs humains, au désir de se reproduire. C’est ce plaisir voluptueux (Vénus est appelée « genetrix » et « hominum diuomque voluptas ») qui est non seulement au cœur du monde matériel et des créatures qui l’habitent mais aussi au cœur du poème, si bien que Lucrèce invoque le pouvoir que possède Vénus pour galvaniser les hommes et les animaux comme image et origine du pouvoir qu’à l’écriture de produire la conversion de Memmius, à qui le poème est dédié, au matérialisme. L’invocation se conclut avec l’image de Vénus assujettissant Mars afin d’instaurer la paix et la tranquillité pour Rome – ce qui permet une réflexion sur le message d’Épicure et la promotion du « remède » épicurien. Mars rend ses armes à la déesse, la tête et le cou rejetés en arrière, la bouche bée, et les yeux emplis de désir pour elle. Il se retrouve allongé sur le dos, le corps dressé contre celui de Vénus, dont la capacité à engendrer le plaisir voluptueux désarme cette figure du courage militaire.

Lucrèce écrit : « Mars, régisseur des armes règne sur les sauvages travaux de la guerre,/ lui qui souvent se laisse tomber en arrière sur ta poitrine,/ vaincu par l’éternelle blessure d’amour. »<sup>2</sup> La conquête de Mars par Vénus semble souligner le triomphe de l’érotisme féminin aux dépens du courage masculin. Et c’est précisément ce triomphe qui établit l’approche matérialiste du plaisir comme le fondement du « bien commun » pour Rome.

Ce que nous observons dans ce prélude est le pouvoir féminin de Vénus dans sa capacité à transmettre la volupté au monde et à ses êtres et ainsi à produire la paix civique<sup>3</sup>. On peut alors remarquer que Lucrèce envisage le plaisir comme l’origine non seulement de la joie personnelle – même si elle n’est pas à strictement parler humaine – mais du bonheur collectif. Il pose ainsi « l’entrée » de la déesse comme source d’inspiration du poème mais aussi comme origine du lien communautaire, de la paix parmi les Romains, et de la tranquillité méditative qui s’instaure entre le lecteur et l’écrivain du poème. Mais le plaisir voluptueux dans cette vision n’est pas simplement inhérent aux oiseaux, aux bêtes et aux êtres humains qui sont « frappés » par le charme de la déesse. Au contraire, on voit Vénus, allégorique, animant la terre, les mers et

1 Lucrèce, *De la nature des choses*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Gallimard, 2010, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 36.

3 Sur la force extraordinaire exercée par Vénus, voir l’article d’Elizabeth Asmis, “Venus and the Passion for Renewal in Lucretius’s *On the Nature of Things*”, dans *Venus as Muse: From Lucretius to Michel Serres*, Hanjo Berressem, Günter Blamberger, et Sebastian Goth (eds), Leiden, Brill/Rodopi, 2015, p. 41-54.



*Vénus et Mars.* Gravure par Hubert-François Gravelot. Lucrèce, *De rerum nature*, Traduction nouvelle, avec des notes, par M. La Grange. Revu par Jacques-André Naigeon. 2 vols. A Paris : Chez Bleuët, 1768. Bibliothèque nationale de France.



les cieux, et répandant « de [sa] bouche des paroles suaves »<sup>4</sup>. Cette animation surgit de l'« au-delà » : elle frappe et perce ses créatures, et offre sa force vitale et rhétorique au poème lui-même dont l'existence poursuit l'œuvre de transmission du plaisir. Nos plaisirs ne sont pas, dans cette lecture, les nôtres en soi. Au contraire, ils surviennent au moment du contact métonymique avec leurs effets (qui sont aussi des signes), sous la forme initiale d'une personnification par laquelle les eaux de la mer « rient » et les cieux scintillent. Cependant les réponses de l'atmosphère n'indiquent pas tant la capacité de l'environnement à répondre aux émotions humaines que la capacité des humains eux-mêmes à intégrer la sensation inhumaine (ou extrahumaine) du plaisir. De l'image, à l'atmosphère, aux animaux, et au poème : le destinataire final de cette contagion poétique née dans les cieux est le lecteur. La volupté féminine de Vénus adoucit le monde à travers le plaisir, le rendant ainsi infiniment sensible à la forme. Son pouvoir divin est recréé matériellement dans le monde lui-même.

Bien sûr, Lucrèce est tout aussi célèbre pour son apologie apparente de la promiscuité à la fin du quatrième livre du *De rerum natura*, qui propose une description de l'amour qui semble beaucoup plus sceptique à propos des effets de Vénus sur le monde que celle de l'invocation. Le poème insiste ici davantage sur la connexion de la déesse (et des femmes en général) au pouvoir de l'image. Lucrèce écrit de l'amour :

C'est le seul cas en effet où plus nous possédons  
 plus notre poitrine brûle d'un terrible désir.  
 Car les aliments, la boisson sont absorbés à l'intérieur du corps ;  
 puisque les parties qu'ils en peuvent occuper sont bien précises,  
 le désir de liquide ou de mets est facilement comblé.  
 Mais d'un visage humain et d'un teint agréable  
 rien n'est donné pour faire jouir le corps que des simulacres  
 ténus ; espoir misérable que le vent a vite fait d'emporter.

De même qu'un homme assoiffé cherche à boire dans son sommeil, et le liquide

n'est pas là qui puisse éteindre le feu dans son corps,  
 mais il court après des simulacres de liquides et ses efforts sont vains,  
 et il reste avec sa soif au milieu du torrent où il boit.  
 Ainsi, en amour, Vénus par des simulacres se joue des amoureux ;

Ils ne peuvent se rassasier de contempler le corps de l'être aimé en sa présence,

4 Lucrèce, *De la nature des choses*, 1.39, p. 37

et ne peuvent de leurs mains rien détacher des tendres membres,  
errant incertains sur le corps tout entier.<sup>5</sup>

L'amour prend ici la forme d'une fixation sur l'image, un désir qui ne peut jamais être comblé étant donné que, bien que la beauté possède sa propre matérialité, elle ne peut jamais satisfaire l'appétit de l'amant(e). Nous cherchons à consommer le corps du/de la bien-aimé(e), voire même à absorber une partie du charme superficiel du « simulacre ténu » afin de pénétrer totalement au cœur des choses. Mais cette image est par définition imperméable ; on ne peut ni la posséder ni l'absorber. Ce désir est une forme de maladie, fondée en partie sur la tentation de résister à la puissance de Vénus comme elle est présentée par l'invocation, censée assurer la conversion poétique du lecteur au plaisir. Dans le poème, le lecteur découvre que le plaisir épicurien ne fonctionne pas comme une affirmation de la volonté de « posséder » l'objet désiré mais comme une instance de l'expérience de la matérialité, comme figure qui, le saisissant, le forge voluptueusement à son image inhumaine. La solution de Lucrèce (libertine avant la lettre) à cette « maladie » d'amour est de ne pas la rejeter totalement mais d'en multiplier les effets grâce à la répétition des plaisirs. La *voluptas* ne nous appartient pas ; au contraire, elle vient d'ailleurs pour se partager entre les corps. Car c'est le besoin de faire de l'image une réflexion de notre propre pouvoir, plutôt que de celui de la matière, qui fait de nous des victimes « des aiguillons » de l'amour.

Comme cette analyse rapide le montre, la relation à l'amour (comme façon spécifique de percevoir les corps) et à l'image (le moyen par laquelle les corps se manifestent) chez Lucrèce est complexe. L'objet de la critique de Lucrèce n'est pas tant l'attraction pour l'image (et les illusions qui l'accompagnent) que le désir insatiable de possession qu'inspire la beauté de l'être désiré. Bien sûr, toutes les images chez Lucrèce ont une certaine matérialité, même les rêves et les fantasmes<sup>6</sup>. Alors, bien qu'on ne puisse pas dire que les fantômes et les centaures existent à proprement parler, nous les voyons néanmoins parce que, comme le dit Lucrèce :

C'est que des simulacres de tout genre sont emportés deçà delà,  
les uns qui naissent spontanément dans l'air même,  
d'autres qui s'échappent de toutes sortes d'objets,  
et d'autres qui se constituent à partir des formes de ceux-là.<sup>7</sup>

5 *Ibid.*, p. 274-275.

6 Sur le simulacre, voir le bel essai de Gilles Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », dans *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 307-324.

7 *Ibid.*, p. 255.

À chaque instant, l'atmosphère est remplie d'images qui sont imperceptibles en l'absence de concentration, mais qui deviennent plus nettes lorsque l'on décide d'y penser. L'erreur est toujours possible dans ce contexte, mais elle est due à la distraction qu'entraîne une telle concentration plutôt qu'à une impression erronée.

Pourquoi donc s'étonner, si l'esprit laisse perdre tous les simulacres  
sauf ceux des objets auxquels il a consacré toute son attention ?  
Et puis il nous arrive de conjecturer de très grandes choses à partir de signes  
infimes,  
et nous nous empêtrons dans l'erreur d'une tromperie, tout seuls.<sup>8</sup>

L'image elle-même est autant une chose que l'objet dont elle émane. Il n'y a pas d'écart nécessaire entre les corps et leurs représentations, même si ces dernières ne sont pas destinées à notre consommation. En effet, dans son explication sur les mécanismes qui produisent la pensée, Lucrèce fait le portrait succinct d'un monde rempli de simulacres – un monde où

[...] errent des simulacres des choses  
nombreux, de multiples façons, dans toutes les directions et venant de partout,  
ténus, qui se joignent facilement dans les airs  
quand ils se rencontrent, comme des toiles d'araignée et des feuilles d'or.<sup>9</sup>

Ici Lucrèce décrit un univers dont la virtualité est abondante et diverse. L'idée, comme la copie du corps désiré de l'aimé(e), se trouve « en dehors » plutôt qu'en nous. Pour revenir à l'image de Vénus, on peut affirmer que la peinture initiale d'une sphère terrestre où s'épanouissent les plaisirs – aux prises avec une douceur épidémique passant de corps en corps – est assortie de cette explosion atmosphérique de simulacres, émanant des corps qu'ils signifient, se joignant et se séparant aussi vivement que les corps « réels » dans leur permanente agitation.

## Les machines à image : l'épicurisme spectaculaire d'Émilie du Châtelet

Avec le retour à Lucrèce au dix-huitième siècle en France, la relation épicurienne au plaisir se trouve réinscrite (et universalisée) comme mode privilégié de la féminité, qui à son tour devient un attribut originel de la matière. La

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 255.

différence sexuelle de la femme apparaît alors comme une impossibilité de sortir de la condition épicurienne définie comme une sorte d'artifice naturel et originel – un attrait pour les diverses « choses » matérielles (y compris les marchandises) aussi bien qu'une certaine flexibilité corporelle, une « mollesse » qui transmet au sujet humain les attributs de la matière. Le pouvoir inhumain du plaisir lucrétien n'émane plus d'une déesse allégorique, mais se manifeste à travers les figures féminines voluptueuses : leur apparente capacité d'être entraînées par les plaisirs, se traduit elle-même en énergie animatrice et force, en particulier dans l'espace de la fiction. Comme Diderot le signale dans « Sur les femmes » :

[Les femmes] simuleront l'ivresse de la passion si elles ont un grand intérêt à vous tromper, elles l'éprouveront sans s'oublier. Le moment où elles seront toutes à leur projet sera quelquefois celui même de leur abandon ; elles s'en imposent mieux que nous sur ce qui leur plaît.<sup>10</sup>

Cette oscillation entre la présence à soi et l'abandon, entre les formes de passion et la passion elle-même, devient typique de la féminité comme condition à laquelle les hommes désirent retourner et qu'ils méprisent pourtant. Les femmes sont à la fois enchaînées dans la matérialité de leur corps et lisibles seulement à travers les figures qui prolifèrent autour d'elles : des machines à image, la matière comme forme. On peut dire qu'elles semblent reprendre la fonction de Vénus dans l'invocation, propageant le désir grâce à leur simple apparition sur scène, répandant leur propre contagion vitale.

C'est vers le milieu du siècle qu'Émilie du Châtelet entreprend une réflexion sur le problème de la différence sexuelle et la place de la féminité dans la poursuite des plaisirs. Grâce en partie aux efforts de l'historienne Judith P. Zinsser<sup>11</sup>, Émilie du Châtelet est maintenant davantage reconnue comme philosophe et femme de lettres, ainsi que comme physicienne et mathématicienne accomplie. La traduction des *Principia* de Newton effectuée par Châtelet est longtemps restée la seule traduction complète disponible en français. Châtelet est également l'auteur de l'essai « Discours sur le bonheur », écrit à la fin des années 1740 et reproduit dans l'édition critique de 1961 de Robert Mauzi<sup>12</sup>. Dans ce texte qui révèle une sensi-

10 Denis Diderot, « Sur les femmes », dans *Ceuvres*, Tome I: *Philosophie*, Laurent Versini (ed.), Paris, Robert Laffont, 1994, p. 951.

11 Voir Judith P. Zinsser, *Émilie Du Châtelet: Daring Genius of the Enlightenment*, New York, Penguin Books, 2007 et *Émilie Du Châtelet: Selected Philosophical and Scientific Writings*, Judith P. Zinsser (ed.), trad. Isabelle Bour et Judith P. Zinsser, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

12 Émilie du Châtelet, « Discours sur le bonheur », dans *L'Art de vivre d'une femme au XVIII<sup>e</sup>*

bilité épicurienne<sup>13</sup>. Châtelet évoque le « quadruple remède » d'Épicure (tetrapharmakos)<sup>14</sup> et développe une théorie de l'image et de son rapport aux passions qui fait écho à l'argument lucrétien exposé en amont et lui répond. Châtelet nous montre ce qui est en jeu dans la redéfinition de la féminité dans le contexte d'un naturalisme moderne ; elle décrit comment l'éthique néo-épicurienne de « l'illusion sans erreur » peut être appliquée dans un avenir où la féminité et le problème de la matérialité de l'image restent fondamentalement liés.

Comment les femmes vivent-elles leur féminité, à la fois « nature » et « image » ? Et comment transformer cette expérience en « vie heureuse » ? Dans son « Discours sur le bonheur », écrit avant qu'elle ne meure en couches, Émilie du Châtelet entreprend de répondre entre autres à ces questions. Le « Discours » de Châtelet s'inscrit dans la pléthore de traités français qui surgissent au milieu du dix-huitième siècle sur le sujet du bonheur, et que Mauzi recense éloquemment dans son livre classique, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>15</sup>. Les réflexions de Châtelet sont uniques toutefois grâce au talent avec lequel elle associe une éthique néo-épicurienne avec une discussion des souffrances engendrées par la soumission des femmes aux hommes. Alors que l'essai de Châtelet est fermement ancré dans l'argument affirmant que le bonheur peut et doit naître du raffinement des plaisirs sensuels (avec modération), elle insiste tout au long du texte sur les façons dont l'illusion peut intensifier et multiplier (plutôt que délayer ou réprimer) les plaisirs que procure l'expérience. Elle écrit dans un passage remarquable :

Enfin, je dis que pour être heureux il faut être susceptible d'illusion, et cela n'a guère besoin d'être prouvé ; mais, me direz-vous, vous avez dit que l'erreur est toujours nuisible : l'illusion n'est-elle pas une erreur ? Non : l'illusion ne nous fait pas voir, à la vérité, les objets entièrement tels qu'ils doivent être pour nous donner des sentiments agréables, elle les accommode à notre nature. Telles sont les illusions de l'optique or, l'optique ne nous trompe pas, parce qu'elle nous les fait voir de la manière qu'il faut que nous les voyions pour notre utilité. Quelle

*siècle*, Robert Mauzi (ed.), Paris, Éditions Desjonquères, 2008.

13 Les Goncourt citent le « Discours » dans leur discussion de l'épicurisme des femmes, Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 451.

14 On retrouve le quadruple remède dans la lettre à Ménécée d'Épicure, où il fonctionne comme un résumé de la doctrine épicurienne: 1) nous n'avons rien à craindre des dieux 2) La mort n'est rien pour nous 3) On peut atteindre le bonheur 4) La douleur est supportable (ou peut être supprimée). Voir Épicure, *Lettre à Ménécée*, éd. Pierre-Marie Morel, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

15 Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1960.

est la raison pour laquelle je ris plus que personne aux marionnettes, si ce n'est parce que je me prête plus qu'aucun autre à l'illusion[...] ? Mais quel plaisir aurait-on à un autre spectacle où tout est illusion, si on ne savait pas s'y prêter ? [...] On dira peut-être qu'elle ne dépend pas de nous, et cela n'est que trop vrai, jusqu'à un certain point ; on ne peut se donner des illusions, de même qu'on ne peut se donner des goûts, ni des passions ; mais on peut conserver les illusions qu'on a ; on peut ne pas chercher à les détruire ; on peut ne pas aller derrière les coulisses voir les roues qui font les vols, et les autres machines [...].<sup>16</sup>

Ici Châtelet place l'illusion, et le spectacle en particulier, au centre du plaisir. Comme elle l'explique, grâce au développement réfléchi de notre capacité à être captivés par les objets que nous percevons, nous pouvons « ajuster » ces objets à notre nature, afin que ce que les autres perçoivent comme un aveuglement devienne un mode privilégié de perception. Bien qu'elle affirme que « l'erreur ne peut jamais être bonne », Châtelet insinue néanmoins que l'illusion peut constituer sa propre forme d'autonomie dans le cadre d'un acte d'abandon de soi, facilitant une rencontre productive avec le monde qui nous entoure plutôt qu'une simple « soumission » à ses contraintes. Tandis que la capacité à éprouver la passion peut être vue comme un privilège (auquel, comme elle l'affirme, les hommes et les femmes n'ont pas un accès égal), la capacité à prendre du plaisir dans nos illusions est partagée par tous. Elle réussit donc à associer une critique matérialiste des préjugés misogynes à la célébration du pouvoir de l'imagination (surtout quand cette dernière est stimulée par le spectacle) afin de développer et d'approfondir nos expériences du plaisir. Ainsi constate-t-elle, l'illusion et le plaisir sont nécessairement liés : l'illusion nourrit le plaisir mais aussi l'engendre.

L'illusion joue donc, pour Châtelet, un rôle déterminant dans le bonheur des femmes, rôle d'autant plus spectaculaire quand il s'agit du désir érotique. En fait, Châtelet trouve dans l'illusion une solution temporaire au problème de la dépendance des femmes puisque cette dernière se manifeste douloureusement quand il est question d'amour. Elle écrit :

[...] je dis que, quoique nos idées de bonheur ne se trouvent pas entièrement remplies par l'amour de l'objet que nous aimons, le plaisir que nous sentons à nous livrer à toute notre tendresse peut suffire pour nous rendre heureux ; et si cette âme a encore le bonheur d'être susceptible d'illusions, il est impossible qu'elle ne se croie pas plus aimée qu'elle ne l'est peut-être en effet ; elle doit tant

16 Émilie du Châtelet, « Discours sur le bonheur », dans *L'art de vivre d'une femme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Robert Mauzi, Paris, Éditions Desjonquères, 2008, p. 100-101.

aimer, qu'elle aime pour deux, et que la chaleur de son cœur supplée à ce qui manque réellement à son bonheur.<sup>17</sup>

La réceptivité à l'illusion que le spectacle vise et prolonge permet finalement une multiplication de « l'âme » amoureuse. Si le plaisir est cumulatif, ce n'est pas dans la capacité de la femme à susciter un désir réciproque, mais comme conséquence de sa capacité à s'abandonner à ses sentiments : elle devient dans un sens son propre spectacle dans lequel elle peut (au moins pour un temps) s'absorber. La femme amoureuse est scindée en deux, mais c'est ce dédoublement qui garantit paradoxalement son indépendance ; l'image de la tendresse prolifère en elle, suggérant un échange de sentiments qu'elle génère en fait elle-même. Le problème du désir insondable pour l'image, invoqué par Lucrèce dans le spectacle de l'homme languissant pour son aimée, est momentanément résolu dans cette figure de la femme se multipliant à l'infini.

En considérant l'illusion dans l'essai de Châtelet comme sa propre forme de matérialité vitale et animée (une rencontre avec la substance à travers laquelle les corps multiplient leurs forces), on peut se demander si l'on peut intervenir dans les modes de lecture et d'échange qui représentent certaines personnes – et certains corps – comme des objets. Peut-on voir, dans la révision que fait Châtelet du message épicurien présentant une culture où la féminité circule comme objet par excellence et où les femmes sont plus touchées par cette matérialité que les hommes, un moment de transformation possible pendant lequel la femme, en tant que sujet humain et corps matériel, peut être formée et reformée ? Le « Discours » de Châtelet suggère que peut-être la flexibilité et la réactivité de la matière peuvent être exprimées à travers la représentation mais aussi ressenties et développées dans cette représentation. Elle fait penser que la nature, responsable de nos plaisirs, n'est pas inflexible mais malléable, ouverte à la transformation par l'imagination ; pour le meilleur ou pour le pire, l'illusion est le socle sur lequel nos plaisirs instinctifs sont fondés. Notre plaisir du spectacle, travaillant de concert avec notre attachement matériel aux fantasmes, donne corps à nos désirs, plutôt que nous enfermer dans la matière obstinée de nos corps.

Cependant la réactivité décrite par Châtelet n'est pas sans faiblesses. Comme elle le dit, son propre bonheur est fait de moments de suspension intenables, entre la satisfaction et la déception, entre être deux ou seule, entre « la chose » et « elle ». Elle décrit sa relation avec Voltaire ainsi :

Quand l'âge, les maladies, peut-être aussi un peu la facilité de la jouissance ont diminué son goût, j'ai été longtemps sans m'en apercevoir ; j'aimais pour deux, je passais ma vie entière avec lui, et mon cœur, exempt de soupçon, jouissait

17 *Ibid.*, p. 111.

du plaisir d'aimer et de l'illusion de se croire aimée. Il est vrai que j'ai perdu cet état si heureux.<sup>18</sup>

Parce que son idéal est fondé sur la réciprocité, il est extrêmement sensible à la déception, à l'intrusion d'une absence insupportable dans l'espace formé précédemment, et de façon d'autant plus intense à cause de l'énergie de son imagination. Il lui reste l'image de la passion comme force surprenante capable de multiplier l'être par ses images ; même la capacité d'engendrer le fantasme apparaît comme un privilège. Pour Châtelet, le droit à l'illusion est un lieu de lutte ; ce qui est en jeu n'est pas l'exactitude des images engendrées par nos désirs mais les conditions dans lesquelles il circule.

Châtelet n'était ni matérialiste ni athée. Elle ne revendique pas un épicurisme « moderne » à la mode de Diderot, qui pour sa part ne pouvait pas non plus publier ses textes les plus osés. Mais, dans le « Discours sur le bonheur », elle réussit à adapter une éthique implicitement épicurienne – et une analyse quasi-lucrétienne des énergies émanant des images – à sa situation de femme. Elle reprend le trope du « travestissement » pour souligner le fait que la féminité elle-même peut être vécue à la fois comme contrainte – un masque qui constitue le sujet qui le porte en lui donnant visibilité et lisibilité culturelles – et comme « illusion » agréable à cultiver. Comme elle l'écrit au début du « Discours » :

Il faut, pour être heureux, s'être défait des préjugés, être vertueux, se bien porter, avoir des goûts et des passions, être susceptible d'illusions, car nous devons la plupart de nos plaisirs à l'illusion, et malheureux est celui qui la perd. Loin donc de chercher à la faire disparaître par le flambeau de la raison, tâchons d'épaissir le vernis qu'elle met sur la plupart des objets ; il leur est encore plus nécessaire que ne le sont à nos corps les soins et la parure.<sup>19</sup>

L'idée qu'il faut cultiver nos illusions permet à Du Châtelet de développer une sorte de néo-épicurisme qui répond spécifiquement à son expérience vécue. Elle privilégie le plaisir sans oublier l'importance de la vulnérabilité et de la précarité d'une vie de femme, même une femme noble et privilégiée (comme elle l'était). Peut-être Châtelet tente-t-elle dans son essai de multiplier et de diversifier les illusions de sa lectrice (imaginaire), sans pour autant l'induire en erreur. Elle constate que dans les illusions que nous chérissons nous pouvons retrouver une certaine vérité naturelle, transformant alors l'artifice de la nature en plaisir et exposant les liens qui relient le sujet féminin au monde. Nos illusions sont involontaires, mais nous pouvons quand

18 *Ibid.*, p. 112.

19 *Ibid.*, p. 93-94.



même travailler avec elles, les préservant comme source de satisfaction même dans les moments de désespoir. Finalement, elle retrouve dans l'association ancienne et moderne entre « femme » et « image » une leçon très épicurienne et même une forme de bonheur matériel et matérialiste.