

## Du lit et de la fable dans le roman érotique

Jean M. Goulemot

Volume 32, Number 2, Fall 1996

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036021ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036021ar>

[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

Goulemot, J. M. (1996). Du lit et de la fable dans le roman érotique. *Études françaises*, 32(2), 7–17. <https://doi.org/10.7202/036021ar>

Article abstract

Le lit romanesque, celui de Diderot, de Marivaux ou de Laclos, suppose un type de voyeurisme particulier chez le personnage, chez le narrateur et chez le lecteur. À la fois lieu et objet, ce lit est plus qu'un thème pour un type plus ou moins légitimé de roman ; il est aussi le révélateur des mécanismes de sa «fable», de son fonctionnement comme narration spécifique.

# Du lit et de la fable dans le roman érotique

JEAN M. GOULEMOT

Nous nous trouvions dans une sorte de hall qui me parut être une salle d'attente. Au milieu, une grande table ; sous la fenêtre, un de ces meubles chinois qu'on appelle kang, moitié lit, moitié canapé, et ni lit ni canapé, car ils sont en bois très dur. Une ampoule électrique sans abat-jour pendait du plafond. La grande salle était coupée en deux par une sorte de vélum qui formait cloison, derrière lequel se trouvait donc une autre pièce. Contre ce vélum était placé le lit, un lit chinois bas, avec un dais, et entouré de rideaux en toile épaisse et d'aspect ciroux, déchirée et tachée par endroits. Comme je me rendis compte bientôt, il y avait un autre lit derrière ce vélum, dans ce qui formait la seconde chambre.

Thomas Racaut, *Loin des blondes*, Paris, Gallimard, 1928.

Du lit dans le roman érotique : l'affirmation semble pléonastique. Pour qui évoque la mise en scène narrative des corps amoureux, le lit semble un accessoire indispensable, et qui ne mérite pas une attention particulière. De simples et imprécis souvenirs de lecture rappellent qu'il est présent partout, toujours ouvert, toujours accueillant, souvent défaut, un peu comme il apparaît dans les peintures de Boucher, véritable incitation ou troublant souvenir de l'amour. Pourtant, rien dans la définition qu'en donne l'*Encyclopédie* qui renvoie à l'amour ou même à la naissance. Aucune présence non plus de ses succédanés : divan, canapé, sofa, ottomane... Si le

lecteur d'hier et d'aujourd'hui unit le lit à l'érotique et à l'intime de la vie de couple, comme Figaro dans la scène I de l'acte I du *Mariage de Figaro*, qui rêve de folles nuits avant de vivre une folle journée, nul n'ignore, depuis toujours, sans le recours des lexiques et des dictionnaires, que le lit sert aussi à dormir, parfois à souffrir, presque toujours à mourir. Qu'on se rappelle les morts de Socrate et de Sénèque, mises en scène par David, et après lui la somptuosité de la couche sur laquelle le Sardana-pale de Delacroix se prépare à mourir après avoir sacrifié avec une élégante nonchalance belles esclaves et chevaux rétifs.

Évoquons vite la présence dans l'écriture des Lumières de ce lit traditionnel avant de pénétrer dans la pénombre de ses alcôves romanesques. Dans *Jacques le fataliste*, le lit où repose Jacques est d'abord un lit de souffrance : on y réduit sa fracture, il s'y angoisse de ne pouvoir payer son diable de chirurgien ; il y est enfin, prélude à de plus réelles amours, soigné par Suzanne et son chiffon doux, qui lui caresse le genou, toujours plus haut, toujours plus haut. Les scènes d'amour ont lieu hors couche : contre un bat-flanc, dans la grange, pour être vues du petit vicaire bossu et vociférant ; au coin du bois, sur l'herbe tendre d'un pré accueillant avec Dame Suzon, au coin du bois avec Dame Marguerite. Autant dire que le lit ici ne sert guère l'amour. Pas de lit pour décrire la passion de monsieur des Arcis ou les amours sulfureuses du père Hudson. Mais un lit où le maître de Jacques pénètre plein d'espoirs — qui seront déçus — pour évoquer ses risibles amours avec Agathe. L'érotique du lit n'est pas une évidence dans *Jacques le fataliste*. Celui même des paysans amoureux est de si peu d'importance que c'est grâce à leur discours balbutiant perçu à travers une cloison que Jacques se fera le témoin de leurs étreintes. Dans le lit ou hors de lui, l'oreille attentive nous certifie que l'acte a bien lieu<sup>1</sup>, mais ne nous apprend rien du comment. Il y a bien sûr l'épisode Bigre où intervient Jacques. Lit de comédie alors : Justine, l'amante de Bigre, n'a pu s'échapper à temps de la soupente et se glisse sous ledit lit ; Jacques monte s'y reposer en sachant où est la belle et en espérant bien lui faire payer d'un joli prix son silence ; et ainsi il en adviendra, dans le lit cette fois. Dans *Jacques*, donc, le lit n'est que rarement ce que l'on en espère. On y trouvera

1. « Je ne vous dirai point ce qui se passait entre eux, mais la femme, après avoir répété l'oreille, l'oreille, plusieurs fois de suite à voix basse et précipitée, finit par balbutier à syllabes interrompues l'or... eil... le, et à la suite de cette or...eil...le, je ne sais quoi qui, joint au silence qui succéda, me fit imaginer que son mal d'oreille s'était apaisé d'une ou d'autre façon ; il n'importe, cela me fit plaisir, et à elle donc ? » (Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, préface et commentaires de Jacques et Anne-Marie Chouillet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », n° 403, 1983, p. 34.)

même un manquement au lit destiné au sommeil : Jacques, ivre du champagne de l'hôtesse, dort dans un fauteuil, faute d'avoir trouvé son lit dans l'obscurité et les vapeurs de l'ivrognerie. Le moine paillard préfère aux « sages » plaisirs du lit l'exercice amoureux dans un cabriolet qui se renverse, et dont tel peintre connu (Fragonard) fera l'esquisse. On pourrait multiplier les exemples. C'est néanmoins dans le lit conjugal que l'exempt surprend la pâtissière adultère. Peu de lits sages et que de lits fous !

Pourtant, on sait bien ce que le lit veut dire. Lieu des amours légitimes, adultérines ou ancillaires, comme le rappelle Figaro, le lit est si multiple chez Diderot que le neveu de Rameau raconte comment le financier Bertin faillit être victime, dans le lit même de leurs amours, de la petite Hus, qui perdait la tête dans le plaisir et risquait de l'écraser de sa masse en mouvement. Rappellera-t-on que l'absence de lit est le symbole de la dégradation de Rameau réduit à la paille des écuries, et que le lit qu'elle ne partage pas conduit une veuve, par ailleurs dévote, à rêver des *Postures de l'Arétin* ou du *Portier des Chartreux*? On n'en finit pas si vite avec le lit chez Diderot, fût-il symbolique comme la vieille robe de chambre<sup>2</sup>, ou émouvant jusqu'aux larmes quand il constitue la couche du père mourant qui accueille le retour du fils prodigue dans le tableau de Greuze, que Diderot commente exalté et larmoyant dans les *Salons*. Le *Supplément au voyage de Bougainville*, dont on connaît les inquiétudes démographiques et les rêves d'un libre commerce des corps — les uns ne justifiant qu'apparemment les autres —, ne fait pas mention du lit. Le lecteur aurait tort de légitimer cette absence par le cadre sauvage : ce serait la réduire à une triste conséquence de la volonté de vraisemblance. Les jeunes devenus pubères, lors de la grande fête initiatique, font l'amour à même le sol, sous les encouragements joyeux de leurs aînés. L'amour sans lit et en public est le symbole de l'accord social. Orou invite l'aumônier à partager la « couche » de sa fille. Le mot est noble, à la mesure de l'intérêt que le Tahitien porte à l'action physique. Plus brutalement, le vieillard, dans ses adieux aux marins de Bougainville, évoque les bras des Tahitiennes ouverts aux Européens. L'amour libre se passe de lit et préfère au confort de la couche les vertiges infinis de la jouissance.

On cherchera une présence de ce lit dans le plus ouvertement érotique des récits de Diderot, *Les Bijoux indiscrets*. En vain. Le lit est absent du discours des bijoux de la Cour.

2. Voir Jean M. Goulemot, « De quelques aventures romanesques d'une robe de chambre », *Recherches et travaux*, n° 49, 1995, p. 75-82.

Penser les y trouver, c'est détourner l'érotique du conte de sa logique narrative même, puisque le lieu de la pratique amoureuse y importe moins que son aveu. Le discours, assumé par le sexe lui-même, élimine la possibilité de la description saisie de l'extérieur, visualisée pourrait-on dire, de l'acte amoureux. Le lecteur n'est pas en position de regard. Le choix de l'énonciation, et donc de la voix qui raconte — que peut-elle raconter au-delà des sensations éprouvées ou désirées? —, rend impossible la description du lit, ou même la notation de son absence. On confesse qu'on a aimé, on dit le plaisir qu'on a retiré; rien de plus n'est dicible. La volupté qui se raconte n'attache point d'importance au décor. Le cri du sexe est comme le cri du cœur, sans environnement et sans contexte, ce qui explique sa parcimonie et peut-être même sa pauvreté.

*La Religieuse* offre un tout autre panorama. Parce que la cellule monacale invite peu à ce genre de descriptions, sœur Suzanne n'évoque guère son lit. Le lit dans la solitude des ténèbres peut pourtant servir à exprimer les angoisses de la sœur persécutée par le fanatisme conventuel, ou même les insinuations ou les incitations amoureuses de la mère supérieure, mais c'est alors à travers une mise en scène narrative extrêmement subtile et complexe. Pour l'innocente Suzanne, le lit ne peut servir qu'au sommeil, et elle ne comprend ni les insinuations ni les questions qu'on lui pose. C'est au lecteur de les traduire et de faire du lit, où le corps solitaire s'abandonne, le lieu du plaisir exigé par le corps contraint. Ce lecteur, nécessairement plus savant que l'héroïne, se trouve dans la position du voyeur qui traduit la gestuelle du couple en un rituel amoureux.

On pourrait réduire au seul Diderot ce survol du lit narratif, sans oublier le lit où se morfond Denis en solitaire et pourtant la tête pleine de Sophie, à en croire la correspondance, ni, bien entendu, le lit où dort et délire D'Alembert veillé par mademoiselle de Lespinasse. C'est dans ce lit, où la raison s'abandonne, que se perçoivent la naissance de la vie, les mondes à venir, le lent travail de la matière sensible. C'est dans ce lit que le philosophe, joignant le geste à la parole, après avoir appelé sa maîtresse dans son sommeil, répand sa semence et rêve d'une reproduction sans étreinte, à la façon des anguilles.

Dans le roman libertin traditionnel, fondé sur la séduction par le langage, le lit est promesse de jouissance comme dans *La Nuit et le moment* de Crébillon fils. Clitandre est en robe de chambre dans un fauteuil près du lit où est couchée Cidalise. Il séduit celle-ci, qui ne demande qu'à être séduite. Preuve de leur accord et de leur bonheur — il n'en sera guère

dit plus au lecteur —, «Un lit qui était le mieux fait du monde» et qui ne l'est plus, n'en doutons pas<sup>3</sup>. On est là à la limite de ce que peut suggérer l'élégance du roman libertin, quand il se refuse à être grivois et se veut conte ou dialogue moral. Mais on peut noter l'absence de lit dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* du même Crébillon sans que pour autant le caractère libertin du roman puisse être mis en doute. La quête de la jouissance, même si elle est parfois satisfaite par le simple désir de séduire, est implicite dans le roman libertin. On sait qu'elle génère des comportements, explique des attitudes, sous-tend des discours, éclaire des équivoques et des ambiguïtés, révèle du langage un sens caché. Au-delà des motivations profondes — orgueil, désir de maîtrise, égotisme —, le désir physique représente une espèce de grammaire du comportement libertin, tout en constituant un non-dit de la narration. Lit, que deviens-tu? Corps, où es-tu? Ils sont présents derrière ces discours élégants, ces analyses dont on juge alors qu'elles relèvent de la morale, mais sans bénéficier nécessairement d'une mise en scène discursive. Un peu comme dans le théâtre de Marivaux, jusqu'à cet extrême où Arlequin vient rappeler son existence par les mots, les gestes, le boire, le manger et le toucher<sup>4</sup>.

À bien des égards, le récit faussement naïf de Jacob dans *Le Paysan parvenu* révèle à gros traits ce que parler ou aimer veulent dire. Mademoiselle Habert, vraie dévote, est plus souvent décrite dans son lit qu'agenouillée sur son prie-Dieu. Elle revient de l'église quand Jacob lui porte secours; nous n'en saurons pas plus de ses dévotions. Un certain langage clérical trahit sa religiosité, alors que le lit acheté, occupé, partagé révèle ses appétits amoureux dans le mariage consacré. «Et alors sans autre compliment, sous prétexte d'un peu de fatigue, ma pieuse épouse se mit au lit et me dit, couchons-nous mon fils, il est tard; ce qui voulait dire, couche-toi parce que je t'aime; je l'entendis bien de même et me couchai de bon

3. Crébillon fils, *La Nuit et le moment*, dans *Œuvres*, édition établie par Ernest Sturm et Stéphane Pujol, Paris, François Bourin, 1992, p. 801.

4. On verra par exemple telle scène de *La Double Inconstance*, dans laquelle Arlequin refuse des femmes, l'amitié du prince, des richesses, des maisons, des valets, un bon équipage, un bon carrosse, des meubles : «On n'a que faire de toutes ces babioles-là, quand on se porte bien, qu'on a bon appétit et de quoi vivre. [...] Il ne me faut qu'une chambre, je n'aime point à nourrir des fainéants [...]. Mais je commence à m'ennuyer de tous vos comptes.» (*Théâtre complet*, tome premier, texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre, nouvelle édition, revue et mise à jour avec la collaboration de Françoise Rubellin, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1989, p. 264-265.)

cœur<sup>5</sup>.» Cette scène du lit conjugal est très longuement exploitée<sup>6</sup>. C'est aussi par le lit offert que les femmes séduisent le sémillant Jacob. Enfin, c'est la présence des lits qui indique que la maison de madame Rémy est une maison de rendez-vous.

Le regard indiscret que jette Jacob sur la scène galante entre madame de Ferval et le chevalier, qui vient de l'évincer en le reconnaissant comme le paysan Jacob sous l'habit trop neuf de monsieur de la Vallée, explique cette présence du lit comme signe. Soit que la narration mette le narrateur en position de voyeur — on sait avec quel plaisir Jacob plonge dans le décollé de la femme du financier qui est son premier maître —, soit que le lecteur soit convié à donner tout son sens au lit comme métonymie de l'activité amoureuse et des ardeurs de mademoiselle Habert : tout ici est question de regard. On donne à voir, on invite à regarder, on montre et on désigne. La scène où Jacob observe madame de Ferval qui lit sur un sofa et découvre avec elle que les femmes ont des jambes est, à cet égard, emblématique à la fois du roman d'apprentissage amoureux de Jacob et du positionnement qu'il tente d'imposer au lecteur<sup>7</sup>.

Il apparaît donc dans ces récits allusifs et gazés que le lit peut jouer un rôle de première importance dans le récit franchement érotique et même pornographique. Dans *Margot la ravaudeuse* de Fougeret de Monbron, il est l'initiateur de Margot.

À mesure que je grandissais, je dormais d'un sommeil plus interrompu, et devenais plus attentive aux actions de mes compagnons de couche. Quelquefois ils se trémoussaient d'une manière si vigoureuse que l'élasticité du châlit me forçait à suivre tous les mouvements. Alors ils poussaient de gros soupirs en articulant à voix basse les mots les plus tendres que la passion leur suggérât<sup>8</sup>.

On peut présumer que Jacques a appris là, avec le fatalisme que l'on sait, à écouter à travers la cloison les activités nocturnes de ses hôtes, la communauté du lit en moins. La scène n'est pas fréquente dans le roman pornographique. On

5. Marivaux, *Le Paysan parvenu*, préface d'Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1327, 1981, IV<sup>e</sup> partie, p. 245.

6. Elle se prolonge quand Jacob, qui se déshabille, tente de raconter à sa femme ses démarches de la journée. Mademoiselle Habert ne l'écoute pas et l'invite à venir prestement au lit (*ibid.*, p. 246). On relira la scène de la nuit de noces totalement, quant à elle, allusive (*ibid.*, p. 215).

7. Voir le début de la IV<sup>e</sup> partie du *Paysan parvenu* (*ibid.*).

8. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse*, dans *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 680.

préfère le regard à l'ouïe. Thérèse, pas encore philosophe, n'entend pas : elle voit le père Dirrag s'activant avec le cordon de saint François sur sa pénitente Eradice<sup>9</sup>. Dans un tel cas, l'image est plus suggestive que les sons qui demeurent d'une interprétation moins précise. Dom Bougre perçoit d'abord des sons, car « une simple cloison le séparait de la chambre d'Ambroise, dont le lit était justement appuyé contre<sup>10</sup> », et immédiatement colle son œil à un trou de la cloison. « Quel spectacle ! Toinette, nue comme la main, étendue sur son lit, et le père Polycarpe, procureur du couvent, qui était à la maison depuis quelque temps, nu comme Toinette, faisant... quoi ? » De l'ouïe au regard et du regard au geste : un tel cheminement est fréquent dans le roman pornographique. C'est même en général le premier épisode de l'initiation du héros ou de l'héroïne. On remarquera que Thérèse va sur un lit satisfaire les ardeurs que lui a communiquées l'enthousiasme du père Dirrag et finira par utiliser la colonne du lit à des fins qui ne sont pas nécessairement les siennes<sup>11</sup>.

Sans doute une enquête minutieuse à travers le roman pornographique permettrait-elle de repérer des lits sur/dans lesquels s'ébattaient des couples amoureux, mais en moins grand nombre que ne le laisse espérer une logique reconstruite de l'effet pornographique. La nécessaire effraction narrative sur laquelle repose le récit pornographique semble faire du lit un élément privilégié de la narration, dans la mesure où il renvoie à l'intime, au privé, dont on sait qu'il se définit alors avec force dans l'imaginaire collectif et les pratiques sociales<sup>12</sup>. Mais accepter un tel déterminisme, c'est trop étroitement unir le roman pornographique et les faits sociaux. L'effraction voyeuriste acceptée — n'est-elle pas la condition même de l'effet pornographique<sup>13</sup> ? —, le lit représente une sorte de norme amoureuse que le roman, espace ouvert aux fantasmes et aux rêves, met en question. Avec tout le sérieux nécessaire, on dira que le lit est le degré zéro de l'activité amoureuse dans

9. Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe*, dans *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 587-592.

10. *Histoire de dom Bougre, portier des Chartreux*, dans *Œuvres anonymes du XVIII<sup>e</sup> siècle. III*, Paris, Fayard, coll. « L'enfer de la Bibliothèque nationale », n° 5, 1986, p. 35-36.

11. Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe*, dans *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 596-597 : « Thérèse se procure machinalement des plaisirs charnels ».

12. Pour un état récent de la question, voir « L'invention de l'intimité au Siècle des lumières. Études réunies et présentées par Benoît Melançon », *Littérales* (Université de Paris X-Nanterre), n° 17, 1995, 129 p.

13. Voir Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1994 (deuxième édition revue, augmentée et corrigée), 182 p. III.

le roman pornographique, une sorte de donnée minimale à partir de laquelle se module la pratique amoureuse. D'où l'abondance des substituts : ottomane, sofa, canapé, fauteuil, bat-flanc, herbe tendre, marches des autels, siège des carrosses... L'utilisation gymnique de l'espace implique la variabilité des supports des actes amoureux, et c'est leur multiplicité même qui fait exister le pornographique. L'amour partout et toujours est sa seule vraie règle. Comme tout langage peut se charger de connotations sexuelles pour qui le décide, tout objet peut devenir dans le récit pornographique le support de l'amour. Il y a là une propension, signe d'une volonté transgressive mais plus encore annexionniste du pornographique. Le lit, souvent présent en ouverture du récit<sup>14</sup>, constitue la base référentielle à partir de laquelle se déploie l'imaginaire pornographique. Ainsi le lit sera l'instrument déformant qui permet l'accès au secret du corps ; on l'utilise alors comme un appui ou une pliure. Il se transforme en une norme implicite, parfois bafouée et dénaturée comme dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, où le lit devient une façon de table anatomique.

On sait aussi que le récit pornographique est fondé sur un positionnement particulier du lecteur. Mis en position de voyeur, forcé à voir au point de la fascination la gymnastique amoureuse des héros de papier, le lecteur est comme au théâtre, face à une scène éclairée, qui isole un élément de l'obscurité ambiante. Il ne doit voir que les corps amoureux, avec des focalisations grossissantes, procédé que la description du lit ne facilite guère. L'effet de lecture du roman pornographique implique que le voyeur ne cesse de déplacer sa position. Le roman pornographique doit donc se lire aussi comme les métamorphoses infinies du lit rendues nécessaires, contre toute logique de la focalisation narrative, par la volonté de montrer ce qui n'est pas nécessairement visible. On parlera sans abus d'un regard du lecteur-voyeur omniprésent ici et là, dessus et dessous, dehors et dedans. Plus que de la transgression d'une normalité amoureuse, au demeurant indicible ailleurs, l'absence du lit tient à cette nécessité de tout montrer : l'ensemble et le détail, le mouvement et le plan fixe, l'espace saturé et l'élément infiniment grossi.

Parce que le récit pornographique est fondé sur l'accumulation répétitive, espèce de saturation narrative jamais atteinte, le lit ou sa variante (le sofa et le divan) peuvent servir à constituer la diversité épisodique nécessaire. On

14. Tous les romans pornographiques rétrospectifs et à la première personne commencent par cette scène initiale, un couple amoureux dans un lit que surprend un regard encore ingénu.

connaît le procédé qui est parfois attribué ironiquement à la métempsychose<sup>15</sup> ou emprunté aux contes et aux récits merveilleux<sup>16</sup>. Une âme s'incarne dans un sofa ou un canapé, dont elle sera délivrée à des conditions particulières. Ayant retrouvé une forme humaine, elle raconte ce que, sofa ou divan, elle a dû éprouver. On passe de la voix du sexe à la voix du support des amours. Le procédé a été utilisé par Crébillon dans *Le Sopha* (1742) et on le trouve dans *Le Canapé couleur de feu*, attribué à Fougeret de Monbron, de 1741. Il obéit à un simple transfert. Ce qui était perçu par le voyeur est largement éprouvé par le lit, doué de parole et devenu narrateur des amours. À lui de raconter combien on le fit craquer, ou plier, ou gémir. Au lecteur d'en déduire ce que ces bruits traduisent. Comme le sofa conserve de son humanité antérieure le regard, il devient le voyeur des amours qu'il abrite, dont il subit parfois, comme un être humain, les épanchements ou les violences. On comprendra que ce lit doué d'une âme, d'une mémoire, d'un regard et de la parole, n'est au fond que le moyen de substituer au narrateur habituel une figure plus ambiguë et érotiquement plus complète, sans que la structure narrative du roman pornographique en soit pour l'essentiel modifiée<sup>17</sup>.

Le rôle du lit dans les *Liaisons dangereuses*, roman de la séduction perverse et du plaisir amoureux, est d'une autre ampleur<sup>18</sup>. Il est le bureau de Valmont qui y affine sa stratégie pour séduire la jeune pucelle et la femme mariée, le laboratoire où Cécile apprend les postures de l'Arétin, les secrets du plaisir à recevoir et à donner, un raccourci de la vie elle-même — Cécile y devient femme, manque d'y être mère —, madame de Tourvel y découvre l'amour et le péché, y vit sa mort dans les tourments et les angoisses de la folie et du délire. Dans les *Liaisons*, le lit est multiple : lieu du repos, de la réflexion et des enjeux charnels, même si souvent la chambre ou la « petite maison » suffit à évoquer les plaisirs et les ardeurs. Chacun des lits évoqués au fil des lettres laisse deviner un amour passé, présent ou à venir. Il est nostalgie, jouissance ou promesse

15. Voir Jean Sgard, « Préface », dans Crébillon fils, *Le Sopha. Conte moral*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII<sup>e</sup> siècle », 1984, p. 17-18.

16. Dans *Le Canapé couleur de feu*, il est fait une part au merveilleux avec des fées bonnes ou malfaisantes.

17. Les différents épisodes des épreuves dont le canapé est le support sont totalement assimilables aux aventures successives ou aux récits emboîtés qu'on trouve dans *Thérèse* ou dans *Margot*.

18. Voir Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, chronologie et préface par René Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « G-F », n° 13, 1964, 379 p.

d'amour. Par jeu cynique, Valmont écrit à la présidente une lettre d'amour et de repentir dans le lit d'une prostituée en utilisant le dos de sa partenaire comme secrétaire. Sans en avoir les preuves, on imagine la marquise de Merteuil utilisant son lit comme un lieu de commandement, un peu comme l'araignée au centre de sa toile. La célèbre lettre où elle raconte ses apprentissages (lettre LXXXI) montre que c'est aussi dans l'exercice du lit que se constituent les savoirs, qu'il est un lit où l'on dort et un lit caché où l'on aime, et que le lit d'amour, de privé devenu public, entraîne la dégradation, la honte, l'humiliation. Ainsi en est-il quand éclate aux yeux de tous la trahison des libertins.

Une lecture plus attentive montre que ce vaste panorama est à nuancer. Dans la lettre X, où madame de Merteuil raconte à Valmont sa conquête du chevalier, si l'annonce du plaisir est « deux couverts mis; ensuite un lit fait », c'est sur une ottomane que se prend le plaisir, comme par une sorte d'élégance et un refus de la norme<sup>19</sup>. Le lit comme terrain d'amour est bon pour les valets (lettre XLIV). Par provocation, il constitue le bureau d'où l'on écrit à la femme honnête pour protester de ses sentiments (lettres XLVII et XLVIII) et le piège dans lequel la marquise précipite Prévan qui passe pour un violeur et elle pour une femme honnête à la vertu outragée (lettre LXXXV). Dans les relations entre femmes, il marque l'intimité confiante : « Je vous écris de mon lit, ma chère bonne amie », comme l'indique la lettre LXXXVII de la marquise de Merteuil à madame de Volanges. L'abandon de Cécile, endormie dans son lit, est un piment pour Valmont (lettre XCVI). Faire l'amour dans le lit de la jeune fille, vaincre ses résistances, tout près de madame de Rosemonde et de la présidente, voilà qui ajoute bien du piquant à l'étreinte quand l'Amour est absent. C'est sur le lit que Valmont profitera de l'évanouissement de madame de Tourvel : « tout en m'effrayant, je la conduisais, ou la portais vers le lieu précédemment désigné pour le champ de ma gloire; et en effet elle ne revint à elle que soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur<sup>20</sup> » (lettre CXXV).

19. Il est vrai que la marquise se prépare à séduire en lisant deux contes de La Fontaine, une lettre de *La Nouvelle Héloïse* etc... un chapitre du *Sopha* (lettre X).

20. Au début de la lettre, Valmont indique qu'il y a dans la pièce une ottomane jugée plus commode. « Mais, écrit-il, je remarquai qu'en face d'elle était un portrait du mari; et j'eus peur, je l'avoue, qu'avec une femme si singulière, un seul regard que le hasard dirigerait de ce côté, ne détruisît en un moment l'ouvrage de tant de soins. » On soulignera la duplicité : précaution et crainte d'un côté tandis que de l'autre l'usage du lit rend la transgression plus forte et la victoire sur la morale conjugale plus éclatante.

Et pourtant le roman s'achève sur le lit de mort de la présidente. Il n'est plus d'autre couche que celle où s'achève dans la tragédie la vie de madame de Tourvel (lettre CXLVII, de madame de Volanges à madame de Rosemonde, et lettre CLXV de la même à la même), sans oublier que de ce lit, où elle sombre dans la folie et la mort, elle apprend la mort de monsieur de Valmont, refuse les soins du médecin et se livre au repentir : « quand nous avons été seules, elle m'a priée de l'aider à se mettre à genoux sur son lit, et de l'y soutenir. Là, elle est restée quelque temps en silence [...] » (lettre CLXV). Tout se joue dans ce lit, lieu étranger et présent au monde. Les échos de la tragédie y parviennent et, après avoir été le lieu du péché, il devient le théâtre tragique et grandiose du repentir et peut-être de la rédemption. Il faut comprendre que le lit est ici un symbole, de l'ordre accompli, de la paix, mais aussi de la transgression morale et de son châtement. Il est donc un élément narratif et symbolique essentiel ; sa présence, son usage constituent une sorte de scansion du drame. Longtemps associé à la quiétude illusoire des « belles âmes » menacées par les libertins, souillé et utilisé par eux, il se transforme dans la quatrième partie des *Liaisons dangereuses* en une sorte de métonymie du procès romanesque. D'abord lieu de paix, de vie et de plaisir, puis détourné, transformé en une espèce d'ottomane (symbole des amours vouées à la seule jouissance), situé désormais hors de la norme des amours reconnues et légitimes, associé aux remords, à la souffrance et à la mort de la présidente, le lit n'est plus un simple meuble ou un amusant accessoire, il est la matière romanesque même et la visualisation des enjeux du roman.