

Les Liaisons dangereuses : la lecture du film

Alain Sebbah

▶ **To cite this version:**

Alain Sebbah. Les Liaisons dangereuses : la lecture du film. Expressions, 1994, 05, pp.25-51. hal-02403804

HAL Id: hal-02403804
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02403804

Submitted on 11 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES LIAISONS DANGEREUSES : LA LECTURE DU FILM.

Alain SEBBAH
I.U.F.M. de La Réunion

"La transposition d'un roman à l'écran, quand elle est par exception minutieusement fidèle, pourrait figurer un jour parmi les scalpels les plus acérés dont dispose pour sa dissection la critique littéraire, au même titre presque que la radiographie des toiles de peintre pour la peinture."

Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980, p.238

Que l'ironie de la remarque sur la "dissection" des oeuvres par la critique, ne nous empêche pas de retenir du propos de Julien Gracq l'enseignement potentiel qu'il contient : il convient en effet d'apprendre à lire cette *radiographie* de l'oeuvre littéraire que constitue une adaptation cinématographique.

Si l'on s'autorise à filer la métaphore de J. Gracq, l'oeuvre littéraire transposée à l'écran ne serait plus qu'un être décharné ayant subi les dommages irréversibles de la dissection, ou révélant une forme squelettique pour laquelle le lecteur de roman peut éprouver quelque curiosité, peut-être même un intérêt de nature scientifique, mais qui aura perdu les contours de cette vie particulière qui l'avait séduit et emporté dans le cours de sa lecture. Cette réduction résulte du travail du scénario. Julien Gracq lui même, quelques pages plus loin, nous montre un exemple de cette condensation de l'oeuvre en ramenant à quelques images essentielles les premières scènes du roman de Balzac, *Les Chouans* :

> "Le travelling aéropanoramique, c'est Balzac qui a eu le mérite de l'inventer dans *Les Chouans* (...). Presque tout dans le livre annonce une prescience et une utilisation littéraire efficace de l'ubiquité mécanique des points de vue qui sera un des aspects du seul cinéma (...) Ainsi toute la première partie se déroule-t-elle comme un travelling aérien spacieux où, par un mouvement continu, on passe de la cuvette du Couësnon en franchissant la côte de la Pélerine, à un autre compartiment de terrain ample et isolé où -le champ visuel se doublant d'un contre champ sonore particulièrement expressif- s'annonce dans le lointain de la route la *turgotine* qui vient d'Ernée"[1].

Ce montage, ou ce découpage (autre terme de la technique cinématographique) empêche-t-il véritablement de reconnaître l'oeuvre? Sans doute pas, l'opération révèle au contraire, avec talent, des beautés que nous n'y voyions pas d'abord. Mais ce qui est possible avec Balzac devient difficile, voire impossible avec la forme épistolaire du roman de Laclos : "Peut-on imaginer *Les Liaisons dangereuses* sous une autre forme, théâtre, mémoires, récit à la troisième personne?", chef d'oeuvre du genre, "elles sont peut-être avec *La Nouvelle Héloïse* un des seuls romans en lettres qui devaient être écrit en lettres."[2] Et en effet , la même opération effectuée sur le roman de Laclos ne semble pas pouvoir préserver la vie de cette forme particulière qu'est le roman épistolaire, supposant un art achevé de la communication écrite. *Les Liaisons dangereuses* n'offrant pas de technique descriptive qui puisse se comparer à celle qu'on rencontre dans les romans de Balzac et qui, selon Gracq, annonce le cinéma, la conséquence d'une réduction du roman à un *scénario* gomme inévitablement les jeux et les puissances du langage. Et si l'on rencontre bien des récits dans Les Liaisons, l'événement y est raconté en termes *"qui le feront comprendre plutôt que voir."*[3]

A l'écran, l'écrit a donc peu de chance d'être conservé. Les figures de Valmont ou de Merteuil, lentement et secrètement élaborées par le lecteur, sont brouillées, puis raturées par les visages trop précis de Gérard Philipe ou de Colin Firth, de Jeanne Moreau ou de Glenn Close. La juxtaposition trop rapide des images (le montage) défait la combinatoire propre au récit épistolaire. Le lecteur de romans ne retrouve donc jamais au cinéma les figures qu'il a pu tant aimer dans les livres, mais le lecteur des *Liaisons* plus que tout autre risque de se trouver en face d'un film véritablement étranger au livre qu'il a pu lire, puisque le scénario "monte" des scènes, (qui n'étaient le plus souvent dans le roman

---

[1] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 241, 242.

[2] Laclos, *Oeuvres complètes*, Texte établi présenté et annoté par Laurent Versini, bibliothèque de la Pléiade, Paris éditions Gallimard,1979, p.1154.

[3] Ernst Gombricht

qu'un "bulletin de campagne", moyen pour le libertin de rendre compte des progrès de la séduction), et les impose sous forme d'images au lecteur, le privant de cette lente élaboration qu'il confiait à sa mémoire.

Le premier obstacle à l'adaptation cinématographique des *Liaisons dangereuses*, et le plus important, est donc la forme épistolaire elle même : Cette puissante organisation formelle, peut-elle trouver un équivalent au cinéma?

Le second obstacle est la portée morale de l'oeuvre. A travers les lettres échangées Laclos prétend offrir un portrait moral du XVIIIème siècle, prétention manifestée d'entrée grâce à la phrase empruntée à *La Nouvelle Héloïse* : "J'ai vu les moeurs de mon temps et j'ai publié ces lettres"[4]. Le projet de raconter se double ainsi d'un souci d'édifier, qui oriente inévitablement le lecteur vers une "moralité" et qui laisse entendre un discours derrière la fable et deviner l'intervention directe du moraliste dans la fin tragique qui frappe les trois principaux personnages. Cette préoccupation morale propre au XVIIIème siècle peut-elle être comprise et restituée aujourd'hui par un film?.

Quelle que soit l'adaptation des *Liaisons dangereuses* au cinéma (nous excluons la dramatique télévisée de Charles Brabant en 1982), les scénaristes, ont eu un rôle essentiel.

L'écho des films dans le public semble avoir été dû en grande partie à la manière dont ils ont traité le texte original. Roger Vailland (auteur d'un *Laclos par lui-même*[5]) par l'intermédiaire du scénario et des dialogues -remarquables- fit affleurer à l'écran, en 1960, la force du texte de Laclos, soudain réactualisée dans le film de Roger Vadim. *Les Liaisons dangereuses 1960*, "fut autorisé mais à l'usage interne seulement : interdiction de l'exporter à l'étranger"[6]. De même la fidélité de l'adaptation du film de Stephen Frears a été partout saluée, parce qu'elle s'inscrit dans une tradition qui voit le roman de Laclos composé comme une pièce où la satire sociale cède la place aux jeux subtils qu'autorise la forme théâtrale et

> "qui a fait prononcer le nom de Racine à Giraudoux ou à M. G. May. Sans essayer de découper *Les Liaisons dangereuses* en cinq actes, on admettra que la rigueur de l'action [a] été apprise à l'école de Racine, relayé par Marivaux, (...)"[7].

---

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Préface. Introduction, notes et choix de variantes par René Pomeau, Classiques Garnier, 1960, p.3.

[5] Collection "écrivains de toujours", éditions du Seuil,1953

[6] Pomeau René, *Laclos ou le paradoxe*, Hachette 1993, p. 8, 9.

[7] Laurent Versini Laclos *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Notice p.1149

Mais Christopher Hampton, avant d'être l'adaptateur de Stephen Frears en 1989, n'avait-il pas tiré une pièce du chef-d'oeuvre de Laclos? Jean-Claude Carrière enfin, la même année, en écrivant pour Milos Forman un scénario librement inspiré du roman, déconcerte : *Valmont* est une oeuvre très différente du roman de Laclos. Faut-il préciser que chacun de ces scénaristes se double d'un écrivain?

Les multiples formes auxquelles *Les Liaisons dangereuses* ont pu donner naissance amènent à se demander

- si le roman de Laclos n'est pas inadaptable
- ou si la transposition de l'écrit à l'écran ne suppose pas une "lecture" du roman nécessitant des approches du texte à chaque fois originales autant que rigoureuses de la part du scénariste.

Nous voudrions montrer ici que le but du film n'est nullement de "faciliter" la lecture du roman, qu'il a peut-être au contraire comme effet de nous inviter à une relecture du roman que nous avons aimé en nous montrant qu'on peut l'aimer de plusieurs façons. Lire le film, cette "radiographie" des pages et des personnages, suppose donc qu'on accepte de lire, le temps d'une projection, avec les yeux d'un autre. Les adaptations d'un roman engagent moins le lecteur dans une lecture contrainte que dans un dialogue. Quel regard portent donc sur *Les Liaisons dangereuses* les scénaristes et les cinéastes qui en ont fait l'adaptation? Quelle *lecture* en font-ils?

1. *Les Liaisons dangereuses*, un roman inadaptable?

La forme du roman par lettres impose un ensemble de contraintes. Les personnages, doivent se trouver séparés, ou dans l'impossibilité -même momentanée- de se parler, ce qui permet à l'auteur du roman la possibilité de jouer sur deux formes de "distance".

La première, simplement physique, va déclencher de manière vraisemblable l'échange épistolaire. Un certain naturel, l'épanchement, la confidence, la recherche d'une complicité prévalent, la lettre se présente alors comme l'expression la plus intime de soi et se révèle garantie d'authenticité. Mais le scripteur perçoit vite que "le mot n'est jamais adéquat à l'idée, encore moins au sentiment"[8] que la lettre peut trahir sa spontanéité (en en déviant le sens, ou en la soulignant trop bien). Il est ainsi contraint d'évaluer la manière dont tel mot, telle phrase seront reçus et, au bout du compte, une lettre d'amour est toujours un mensonge[9]",..à peine se met-il à écrire, que naît une distance de soi à soi, mouvement inverse de l'authenticité. Qui plus est, entre l'envoi d'une

[8] Laurent Versini, *Laclos, Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Préface p. XIII

[9] *Ibid.*

lettre et la réponse s'établit un silence, un délai qui vient combattre encore le "premier mouvement".

La lettre qu'il écrit devient vite alors pour le scripteur un *théâtre* où il joue un rôle (le sien, feint ou sincère) et où l'authenticité supposée de la lettre se perd sous le regard du destinataire. Et finalement elle sert de masque.

Au premier mouvement, "la lettre est un portrait de l'âme", elle rapproche les amants séparés (Danceny, Cécile Volanges), mais ce mouvement est aussitôt contrarié par un second : le souci de toucher l'autre, de l'émouvoir, de le convaincre -éventuellement de le blesser-, qui nécessite qu'on calcule son "effet". Contraints par l'éloignement à s'écrire, contraints par l'écriture à se tromper : la lettre produit un engrenage fatal aux amants et brise le "naturel" des liens amoureux pour le remplacer par l'artifice. Tout se passe comme si les liens se défaisaient au lieu de se resserrer à mesure que s'accumule la correspondance[10].

Le roman de Laclos reposant sur ce premier paradoxe (on s'écrit pour préserver des liens, les renforcer, mais peu à peu l'écriture isole au lieu d'unir). Il est aussi composé de telle sorte que *jamais* les deux principaux personnages (Valmont et Merteuil) ne se rencontrent. Cette séparation, toujours admirablement ménagée par Laclos, a bien entendu valeur de symbole : leur éloignement conduit les complices à ne plus se comprendre et à devenir des ennemis qui finissent par se faire la guerre. Or aucune adaptation ne tient compte de ce ressort essentiel dans le roman et aucune n'est en mesure par conséquent de laisser entendre le naufrage de la pratique *sociale* de l'écriture qui s'accomplit ici.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, le terme de *liaisons* désigne les relations amoureuses mais aussi les Lettres elles-mêmes et la manière dont elles lient les protagonistes de l'histoire au point qu'ils ne peuvent plus échapper à leur entrelacs. La lettre est le véritable moteur de l'intrigue disait déjà Malraux : "*Les Liaisons* sont le récit d'une intrigue. (Comme par hasard, ce mot désigne à la fois l'organisation des faits dans un ouvrage de fiction, et un ensemble efficace et orienté de tromperies.) Intriguer tend toujours à faire croire quelque chose à quelqu'un; toute intrigue est une architecture de mensonges[11]." Si la lettre d'amour, pour reprendre le propos de Laurent Versini, est toujours un mensonge, on voit que leur succession ne peut que favoriser l'intrigue.

Dans *Les Liaisons*, le lecteur reconstitue la trame de l'intrigue à travers la multiplicité des points de vue qui lui sont offerts tour à tour, il en sait toujours un peu plus que tous les personnages. Le terme de liaisons, pourrait donc tout

---

[10] Il faudrait bien sûr en excepter la correspondance entre Valmont et Tourvel. Mais cette exception n'est elle pas significative du lien profond qui unit les deux personnages?

[11] *Les Liaisons dangereuses*, collection "Folio", éditions Gallimard, préface d'André Malraux, 1970, p.7.

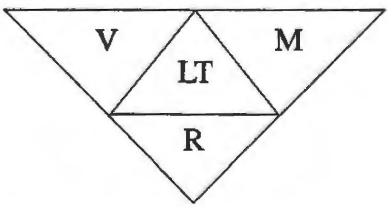
aussi bien désigner celles que le lecteur établit dans l'enchevêtrement voulu des correspondances, le dessin qu'il tisse (et les desseins qu'il fait apparaître?) à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Le lecteur est envisagé par Laclos comme un partenaire dont la coopération est indispensable.

Comment tous ces fils et tous ces noeuds qui finissent, pour le lecteur, par représenter une figure complète, peuvent-ils, à l'écran, être montrés au spectateur ?

La lettre peut-elle apparaître au cinéma comme moteur de l'action et de l'intrigue, sensible visuellement ?

Ce caractère extrêmement élaboré du roman apparaît également à travers la manière dont Laclos a choisi les noms de ses personnages. C'est ce qui résulte de l'analyse faite par René Démoris dans un article publié en 1979.

Lorsque René Démoris analyse "la symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses*"[12], il montre comment le jeu de l'intrigue impliquant la triade Valmont, Tourvel, Merteuil, se retrouve dans le jeu des cinq graphèmes L/M/R/T/V distribués dans ces trois noms : VaLMonT / MeRTeuiL / TouRVeL. Le jeu des lettres laisserait transparaître le jeu des liaisons, comme si le rapport anagrammatique entre les noms constituait le reflet des rapports entre les personnages. Une série de couplages pouvait ainsi se lire : le V (comme "vie") étant commun à Valmont et Tourvel, le M (comme "mort") à Valmont et Merteuil.



La tragédie finale se joue lorsque Merteuil porte la mort à la Présidente de Tourvel par l'intermédiaire d'une lettre dictée à Valmont (Lettre CXLI).

La lecture du roman de Choderlos de Laclos confirme cette "géométrie", "et la rêverie sur les lettres s'accorde au sens évident du texte : l'image d'un couple idéal et non réalisé"[13]. Ce jeu formel, redoublant l'échange épistolaire extrêmement réglé[14] montre tout un appareil fonctionnant au sein du roman et destiné à "faire comprendre" plus qu'à "faire voir". Là encore y a-t-il pour le cinéma un moyen de traduire cette géométrie ? Roger Vadim et Stephen Frears en usant de moyens très différents semblent répondre que oui.

---

[12] René Démoris "La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses*", "Littérature" n° 36, p.104 à 119

[13] René Démoris, *op. cit.* p. 108.

[14] Voir en particulier Jean Luc Seylaz, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Première partie chapitre II "Une géométrie sensible", Droz Genève, Minard, Paris 1965, p. 27

Reprenons deux des questions disséminées au cours de ce rapide examen:

- Les adaptations cinématographiques font-elles de la lettre un moteur de l'action?

- Le cinéma rend-il compte de la "géométrie" (le dessin ou la trame ou l'intrigue) présente dans le roman, et si oui, comment?

2 Les adaptations cinématographiques font-elles de la lettre un moteur de l'action?

Dire que la lettre est le moteur de l'action revient à dire qu'elle peut en dévier le cours, mais surtout qu'elle est un moyen de manipuler les personnages, c'est à dire de les amener à faire ce qu'ils ne veulent pas faire.

Dans la lettre XXXIV, Valmont énonce plusieurs cas où écrire une lettre est un moyen de manipuler autrui : "les enfants (...) suivent cette marche par timidité et se livrent par ignorance[15]" ce qui laisse entendre le pouvoir de séduction de la lettre. Celle-ci agit encore lorsqu'une femme "Bel Esprit" succombe à son piège par vanité en prétendant ne voir dans l'échange épistolaire que "l'occasion de traiter un sujet" alors qu'elle est utilisée par le libertin pour désarmer la défiance de sa proie :"je suis bien sûr que la comtesse de B..., qui répondit sans difficulté à ma première lettre, n'avait alors pas plus d'amour pour moi que moi pour elle, et qu'elle ne vit que l'occasion de traiter un sujet qui devait lui faire honneur." Cette même lettre XXXIV montre Valmont s'amusant des refus successifs que Mme de Tourvel lui oppose : "mon inhumaine, qui se tient sur la défensive, a mis à éviter les rencontres une adresse qui a déconcerté la mienne". La lettre devient donc une nécessité : "vous supposez, écrit-il à la marquise de Merteuil que j'ai le choix entre écrire et parler, ce qui n'est pas". Et, pour amener la "céleste prude" à lire, malgré qu'elle en ait, les lettres qu'il lui adresse, Valmont doit employer des ruses de guerre : "mes lettres mêmes sont le sujet d'une petite guerre : non contente de ne pas y répondre elle refuse de les recevoir. Il faut pour chacune une ruse nouvelle, et qui ne réussit pas toujours.[16]". Par le pouvoir de séduction qu'elle est supposée contenir, la lettre est bien un des moteurs de l'action. Mme de Tourvel, qui ne veut pas y succomber, refuse de recevoir des lettres, Valmont, qui veut parvenir à ses fins, use de tous les moyens pour les lui faire parvenir et surtout les faire lire. Ces combats deviennent autant de récits que Valmont confie à sa correspondante (Mme de Merteuil) et qui feront les délices du lecteur. Après plusieurs essais infructueux, Valmont parvient à lui faire lire une de ses lettres sur laquelle il a contrefait le timbre de Dijon, "parce que [la] Belle avait parlé toute la journée du désir qu'elle avait de recevoir une lettre de Dijon". Mais "la Belle, courroucée"

---

[15] *Laclos, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 69.

[16] *ibid.*

(trop courroucée pour lire véritablement la lettre qu'elle fera semblant de parcourir) "déchir[e] l'audacieuse missive , en [met] les morceaux dans sa poche, se lèv[e] et sort.[17]". Obligeant Valmont à recourir à des ruses, la lettre est au centre de scènes pleines de mouvement et d'émotion qui, contées avec art et vivacité, causent au lecteur un plaisir encore approfondi par la découverte des nuances psychologiques des personnages : le courroux de Mme de Tourvel était peut-être feint, mais la lettre a finalement rempli son office de séduction, et "le mouvement de jeune homme" de Valmont est un de ces élans qui lui seront fatals auprès de Mme de Merteuil, mais qui le rachètent peut-être aux yeux du lecteur. La lettre est donc non seulement le moteur de l'action, mais elle semble la démultiplier

Moyen de communiquer secrètement, elle constitue une menace suspendue sur la tête de ceux qui s'écrivent. Elle est encore par là un moteur de l'action. En dévoilant l'existence d'une correspondance entre Cécile et le chevalier Danceny, Mme de Merteuil éloigne l'un de l'autre les deux jeunes gens, met Cécile à la merci de Valmont, se sert de Danceny pour attiser la jalousie du vicomte et finalement bouleversera leur destin. Mais la révélation de sa propre correspondance avec Valmont ruinera la carrière de la marquise : juste retour des choses ou symétrie révélant le pouvoir des lettres?

La lettre peut être encore un moteur de l'action lorsqu'il s'agit simplement de découvrir quel en est l'auteur : qui envoie à Mme de Tourvel des lettres calomnieuses sur Valmont, menaçant le projet qu'il a formé? Pour le découvrir, le vicomte utilisera les amours clandestines de son chasseur (Azolan) avec la femme de chambre de Mme de Tourvel, ce qui permet encore un épisode savoureux au cours duquel nous avons un aperçu intéressant sur ce personnage de valet qui, par la pertinence de ses remarques, se trouve promu au rang d'acteur à part entière dans le roman.

Le sommet de cet art de la manipulation est atteint évidemment par la lettre mortelle que Valmont, sous l'influence de Mme de Merteuil, adresse à la Présidente de Tourvel et dont il ne voit pas qu'elle est dirigée contre lui.

Tous ces exemples soulignent que la lettre est une arme dans la guerre que les personnages se livrent les uns aux autres. De la "petite guerre" secrète, prétexte à des ruses anodines, à la guerre ouverte déclarée entre Mme de Merteuil et Valmont, le moindre récit devient une preuve, ou plutôt un "bulletin de campagne" dont le rédacteur se fait gloire et qui peut viser à blesser le ou la destinataire. Ainsi en est-il de la victoire que Mme de Merteuil remporte sur

---

[17] Cette scène pleine de vivacité aura des prolongements : dans la lettre XLIV, Valmont écrit à Mme de Merteuil : "je trouvai (..) les morceaux de ma fameuse lettre de Dijon soigneusement rassemblés. Heureusement qu'il me prit la fantaisie de la parcourir. Jugez de ma joie en y apercevant les traces, bien distinctes, des larmes de mon adorable dévote. Je l'avoue, je cédai à un mouvement de jeune homme et baisai cette Lettre avec un transport dont je ne me croyais plus susceptible."

Prévan et qu'elle détaille à Valmont dans l'intention de mettre en évidence la "pureté de méthode" qu'elle a employée.

Le cinéma exploite-t-il toutes ces possibilités?

On doit établir une nette différence entre les trois adaptations.

2. 1. L'adaptation de J.C. Carrière et M. Forman dans *Valmont.*

La découverte par Mme de Volanges de la correspondance entre Cécile et le chevalier Danceny est un épisode important dans le film de Milos Forman dont il constitue un des "morceau de bravoure" par son caractère très rythmé. La marquise de Merteuil relate l'épisode dans la lettre LXIII , mais il est préparé dès la lettre LI. Peut-être est-il nécessaire de le retracer ici en quelques phrases. Malgré les efforts qu'elle a déployés pour ménager une entrevue galante entre le chevalier et la petite Volanges, "Danceny n'a pas passé d'une ligne le point où il était auparavant[18]". Ulcérée de voir échouer son plan à cause de l'extrême timidité de Danceny, Mme de Merteuil a décidé de s'en venger (lettre LIV). Sans le vouloir, Valmont lui en suggère le moyen : "il aurait fallu pour échauffer notre jeune homme plus d'obstacles qu'il n'en a rencontrés". Mme de Merteuil décide alors de révéler à Mme de Volanges "qu'il exist[e] entre sa fille et Danceny une liaison dangereuse[19]"(Lettre LXIII). Cette révélation déclenche une suite de lettres : Mme de Volanges réclame à Danceny les lettres de sa fille (lettre LXII), Cécile, désespérée, adresse une lettre larmoyante à Sophie Carnay: "Ta pauvre Cécile est bien malheureuse! Maman sait tout!" (Lettre LXI), enfin Danceny se répand en soupirs incohérents dans une lettre à Valmont, devenu son "ami fidèle" (Lettre LX). Mais, comme on le voit, toutes ces lettres précèdent la lettre LXIII, autrement dit nous voyons les effets de la perfidie de Merteuil avant de connaître leur cause, ce qui produit chez le lecteur une suite d'interrogations qui le rend aussi ignorant que Valmont lorsqu'il demande à la marquise (lettre LIX): "apprenez moi, si vous le savez, ce que signifie ce radotage."

L'ordre des événements est bien différent dans le film de Milos Forman. Ayant découvert, après avoir fouillé le secrétaire de sa fille, que celle-ci avait une correspondance secrète avec Danceny, Mme de Volanges, qui n'a rien osé dire, fait appel aux bons conseils de Mme de Merteuil. Peu après, la marquise ayant confessé la jeune fille découvre comment les deux jeunes gens correspondent et surtout la vivacité des sentiments de Cécile. Avertie, la mère de Cécile surprend l'échange des lettres sur le fait et renvoie brutalement un Danceny maladroit, mais révolté par l'autoritarisme maternel. S'empêtrant dans ses instruments de musique, il tient néanmoins un discours parfaitement digne et

---

[18] *Laclos, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 111

[19] *Laclos, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 123

fort argumenté devant une mère qui se drape dans un silence méprisant et qui manifeste surtout une sévérité extrême là où l'on pouvait attendre une "tendresse indulgente". C'est seulement après cet incident que Mme de Merteuil conçoit le plan d'une rencontre entre Cécile et Danceny. Mais loin de se livrer aux ébats amoureux que la marquise attendait, les deux jeunes gens lisent les lettres qu'ils se sont écrites ou chantent en duo les airs composés par Danceny.

Toute la mise en scène de Forman semble donc prendre le contre-pied du roman : Madame de Merteuil improvise et ne maîtrise pas le jeu, elle commence par dresser des obstacles puis les aplanit aussitôt après en ménageant le rendez-vous galant. Dans sa révélation à la mère de Cécile il n'y a aucun souci de se venger de Danceny. Et quant au commentaire qu'elle fait (dans le roman!) du dépit de Cécile : "il faut bien s'amuser :

Les sots sont ici bas pour nos menus plaisirs.[20]"

on en est à cent lieues!

Pourtant on ne peut nier que la Marquise de Merteuil, "façon Jean-Claude Carrière" n'ait pas elle aussi le sens des situations. Si elle laisse d'abord faire les circonstances, elle possède l'art de les tourner à son profit et, à peine Danceny a-t-il été "chassé du paradis terrestre[21]", qu'elle l'entraîne chez elle pour lui faire écrire la lettre où il fixe rendez-vous à Cécile. Mais au cours de cette scène (une des rares où l'on puisse voir un personnage écrire), Mme de Merteuil, dictant sa lettre à Danceny, se tient dans l'encadrement d'une porte qui ouvre sur sa chambre où un lit recouvert d'un tissu jaune lumineux semble emplir l'espace. Dans la manière dont le plan est composé, ce lit ne peut que s'inscrire comme la perspective des relations entre les deux personnages auxquelles, on n'en doute pas un instant si l'on est attentif au jeu de l'actrice, Mme de Merteuil a déjà songé.

La lecture de l'écran peut donc se faire comme si une profondeur ajoutait sa dimension au simple déroulement de la pellicule dont le sens est lié au montage, mais qui nous donne l'illusion d'un continuum. Et peut-être peut-on dire ici aussi que la lettre est un moteur de l'action, mais d'une manière très différente, puisqu'il semble que cette scène au cours de laquelle Danceny écrit sous la dictée de la marquise appelle une autre scène, jamais montrée, où Danceny tombera sous l'emprise de la séduction. Tout se passe donc comme si une image particulière donnait sens à toute une séquence, comme si les intentions de la marquise vis à vis de Danceny pouvaient si clairement se lire sur l'écran qu'on en vient à croire que le but inavoué de Mme de Merteuil est non pas la chute de Cécile, mais celle de Danceny. Sommes-nous si éloignés du roman? Valmont dans la lettre LVII persifle lorsqu'il perçoit la vindicte de la marquise devant les "lenteurs" de Danceny : "J'ai trouvé votre Lettre hier à mon arrivée. Votre colère m'a tout à fait réjoui. Vous ne sentiriez pas plus vivement

---

20 Laclos indique en note : "Gresset, *Le Méchant*, Comédie" Pléiade p.124

21 Le parallèle avec la situation de Candide et Cunégonde nous paraît aller de soi.

les torts de Danceny [à l'égard de Cécile], quand il les aurait eus vis à vis de vous." Laurent Versini commentant ce passage écrit: "encore une pierre d'attente" (Pléiade, p.1246 note 4). Eh bien on peut affirmer que cette "pierre d'attente", pourtant bien subtile, est également présente dans le film, si éloigné qu'il puisse sembler de la "lettre" du roman. Le scénariste, malgré sa lecture attentive du roman, qui ne fait ici aucun doute, est attaché à la psychologie des personnages qu'il veut plus soumis à leurs impulsions et à l'improvisation qu'ils ne le sont dans le roman de Laclos, surtout lorsqu'il s'agit de la marquise de Merteuil. C'est sans aucun doute là que le film de Forman trahit véritablement le roman de Laclos. Le scénariste ne parvient pas à croire à ces jeux d'intrigue. La lettre -la parole même- perd donc ses pouvoirs, et les personnages de Choderlos de Laclos cette énergie qui les avait rendus si chers à Stendhal, et à Baudelaire. Et à Roger Vailland...

2. 2. L'adaptation de Roger Vailland et de Roger Vadim : *Les liaisons dangereuses 1960.*

Peut-être est-ce là ce qui sépare J.C. Carrière de Roger Vailland. L'auteur de *La fête* et de *325 000 francs* croit aux puissances de la parole et de l'écrit. Un seul exemple extrait du film *Les Liaisons dangereuses 1960* suffira. La scène décrite en annexe (se reporter en fin d'article, **Annexe I**), est la transposition de la lettre CXLI dans laquelle la marquise "suggère" à Valmont la lettre de rupture qu'il écrira à la présidente de Tourvel. Toute cette scène, ramenée à l'essentiel, est entièrement construite sur le message *élémentaire* d'un télégramme. Une mécanique se met en place, faite pour exécuter la victime (Mme Tourvel) et le temps y joue son rôle d'une manière inexorable comme dans toute tragédie. Le mode d'acheminement (*"envoyez-le en urgent"*) exigé par Juliette traduit son impatience de voir s'achever la liaison entre Tourvel et Valmont, mais plus encore trahit son désir de se venger de Valmont en lui imposant le style de rupture dont il se faisait gloire jusqu'alors (voir le début du film de Vadim). Le délai d'acheminement du télégramme (une heure) ne laisse aucune liberté d'agir à Valmont. Ces remarques faites, nous voudrions insister sur le style adopté par Vailland. Dans le roman, "le refrain et l'envoi soulignent la structure strophique.(...) La forme recherchée et chantante contraste diaboliquement avec l'effet que la lettre doit produire. la force de la page réside dans son tour mécanique, dans la sécheresse des phrases dans le choix des mots propres à causer une *blessure incurable*.[22]"

---

[22] *Laclos, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 1378, note 1.

Vailland semble avoir trouvé dans la forme d'écriture lapidaire du télégramme l'équivalent de cette sécheresse mécanique. Il semble qu'il l'ait même poussée aussi loin qu'il était possible en substituant à la forme chantante, (le "ce n'est pas ma faute" répété à la fin de chaque paragraphe dans la page du roman), le rythme contraint de la dictée, qui laisse au locuteur le temps de choisir ses mots dans l'intervalle des pauses. L'effet produit est certes différent du contraste entre la cruauté de la blessure et la douceur du chant que notait L. Versini, mais le film ne donne-t-il pas en retour le sentiment que les moyens de communication de 1960 ajoutent leur redoutable efficacité à l'énergie de Juliette? Ne soulignent-ils pas la conséquence tragique de sa manoeuvre, déjà présente dans le roman? Enfin le télégramme signé Valmont et reçu comme tel par Mme Tourvel, mais dicté par Juliette, met en évidence le pouvoir de Juliette Merteuil sur Valmont, mieux que le roman qui a besoin d'une explication fournie ultérieurement par Mme de Merteuil à Valmont (lettre CXLV) : "quand une femme frappe dans le coeur d'une autre (...) la blessure est incurable. Tandis que je frappais celle-ci *ou plutôt que je dirigeais vos coups*[23], je n'ai pas oublié que cette femme était ma rivale."

Au travail du dialoguiste (R. Vailland) et des acteurs, s'ajoute la sobriété des moyens filmiques utilisés : les plans successifs restent dans le même axe; les seuls mouvements de caméra sont le panoramique de droite à gauche qui ouvre la scène après le départ de Prévan et celui qui la clôt (panoramique simultanément de haut en bas et de gauche à droite). Même l'expression figée de la figurine chinoise peut conférer à cette scène l'idée du détachement et de la froideur nécessaire qui, selon R. Vailland, est la marque du libertin. Le parallélisme que l'image établit entre le rictus de la statuette et celui de Valmont soudain pétrifié par l'audace de Juliette de Merteuil, nous paraît aller dans le sens d'une réussite de cette transposition

Certes il ne s'agit plus de lettre, mais n'était-ce pas la sécheresse de la page de Laclos qui était admirable? La sécheresse du télégramme, la voix mécanique de la standardiste, l'anonymat du téléphone, tout semble donner un caractère de réussite à cette transposition. Mais il faut bien reconnaître là un travail sur les ressources que peut offrir le langage quand il emprunte des "médias" différents.

3. Le cinéma rend-il compte de la "géométrie" (le dessin ou la trame ou l'intrigue) présente dans le roman, et si oui, comment?

Ainsi que nous l'avions fait remarquer de façon imagée, le dessin général du roman se forme à mesure que le lecteur progresse et que les lettres

---

[23] Nous soulignons.

entrecroisent leurs trames successives. Pourtant, dès le début du roman, le lecteur est confronté à la multiplicité des points de vue, ce qui lui permet de déceler d'emblée la naïveté de Cécile et le jeu de Mme de Merteuil. Ce sont là autant de "clés", fournies dès le départ qui engageront le lecteur du roman dans une forme de comportement différent selon qu'il lira telle ou telle lettre. Autrement dit il y a toute une pédagogie du lecteur mise en place à travers les avertissements et les préfaces, mais aussi au coeur même du texte grâce à des techniques diverses. Le spectateur du film est-il lui aussi invité à lire de tels signaux?

Nous prendrons pour exemples cette fois-ci quelques images qui constituent l'ouverture et la clôture des trois films.

3.1. Madame de Merteuil ou la duplicité, dans le film de Stephen Frears.

3.2. Juliette ou la femme rompue, dans le film de Roger Vadim.

3.2. Cécile ou l'angélisme récompensé, dans le film de Milos Forman.

3. 1. Madame de Merteuil ou la duplicité.

Le film de Stephen Frears exploite constamment le thème du double. Dès le générique, Mme de Merteuil et le vicomte de Valmont nous sont présentés tour à tour dans les activités parallèles des préparatifs de leur lever. Le duo des libertins se transformera en duel au cours du film. Cette symétrie est appelée par la composition dramatique du roman. Aux toutes premières images, nous voyons la marquise à sa toilette : comme abîmée dans la contemplation de soi, elle se contemple dans un miroir et se sourit, satisfaite d'elle-même et rêveuse à la fois. Quel sens donner à son sourire? Est-ce narcissisme d'une femme à sa toilette ou anticipation d'une victoire dont elle se croit assurée? Le spectateur *qui ne voit que le reflet* est prévenu : la surface lisse du miroir, comme celle d'une eau profonde, cache des pièges, la marquise réelle n'est pas cette image. Cette première impression est confirmée tout au long du générique où l'on voit la marquise vêtue, coiffée, poudrée, maquillée comme on verrait dans sa loge une actrice revêtir un costume de scène tandis que, le visage fermé, insensible à l'agitation dont elle est l'objet, concentrée, elle se remémore son rôle. L'expression absente de la marquise pendant toute cette scène (qui forme la troisième séquence du film), semble être encore un avertissement au spectateur du dédoublement dont elle est capable. Stephen Frears installe une problématique dont l'intention est de montrer au spectateur, pour lui "apprendre" à mieux s'en défier, tous les masques : maquillage, vêtements, poudrage etc. travers les préparatifs de la toilette. Tout est fait pour lui laisser croire aussi qu'il est le seul spectateur de la scène, et qu'il occupe ainsi, peu à peu, jusqu'à la place du miroir (sans tain ?) dans lequel se contemple la Marquise de Merteuil, parfumée, ointe, revêtue d'atours, comme invulnérable,

au moment où elle se prépare à pénétrer sur le "théâtre du monde".

Mais cette scène d'ouverture où l'on voit apparaître la marquise sans ses masques serait amputée de sa principale signification si, à la fin du film, après avoir dû fuir sous les huées du monde sa loge de théâtre, nous ne retrouvions de nouveau le personnage dans l'intimité, de face et non plus de dos, devant son miroir, dont nous ne voyons que le cadre et non plus le reflet, cadre qui s'efface tandis que la caméra se rapproche de la marquise qui ôte ses pendants d'oreille, puis essuie le fard blanc dont elle était maquillée et, au moment où le film s'achève, quand le noir peu à peu envahit l'écran, viennent briller sous ses paupières deux larmes. La nudité du visage, la solitude du personnage, ses larmes, font nécessairement écho aux parures qu'elle revêtait, aux attentions dont elle était l'objet, au sourire qu'elle arborait au début du film. En repliant cette fin sur le début, le spectateur est engagé à faire une lecture : mais laquelle? Il n'est pas aussi certain malgré les affirmations de Julien Gracq que le film nous présente une lecture facilitée[24]. Ses larmes, à la fin du film, font de la marquise autre chose que cette marionnette qui, soudain, se désarticule en quittant sa loge de théâtre poursuivie par les sifflets et les cris. Elle possède un moi, ou plutôt elle reprend possession de son moi qu'elle avait perdu au contact du monde : Mme de Merteuil est naturellement bonne, c'est la société qui l'a corrompue. Disons les choses moins brutalement : la duplicité de Mme de Merteuil serait la conséquence d'un sacrifice du moi fait à la société. Cette suite de remarques nous permet de retrouver les thèses de J.J. Rousseau dont Laclos se voulait le disciple, mais elle pose aussi un autre problème concernant l'adaptation : une telle conclusion nous est-elle imposée par le film ou s'impose-t-elle au film malgré la volonté du metteur en scène et par la seule force du roman?

Il est remarquable cependant -mais n'est-ce pas une citation?- que le film de Stephen Frears se termine sur un gros plan du visage de la marquise de Merteuil débarrassé de son fard comme se terminait le film de Roger Vadim sur le visage de Juliette de Merteuil brûlé par les flammes, auréolé d'une toque noire et nu sous les "flashes" des photographes qui la mitraillent à bout portant?

3.2. Juliette ou la femme rompue, dans le film de Roger Vadim.

Juliette est, dans l'intention de Roger Vadim, l'équivalent féminin de Don Juan, mais elle représente aussi, au féminin, le libertin, le roué. La rouerie de Juliette de Merteuil la conduira au supplice final, qui réside moins dans le

[24] Le film imposerait une lecture résultant d'un excès de prévenance, méprisante et aliénante, qui fait les quatre cinquièmes du chemin au devant de l'usager." Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, p. 240, Corti.

châtiment des flammes (elle enflamme son vêtement en voulant détruire les lettres compromettantes et se transforme en torche vivante, ce qui donne lieu à une scène visuellement très remarquable) que dans la condamnation publique. A la fin du film, Juliette est une femme qu'on a brisée, rompue pour avoir voulu rompre les liens qui la soumettaient au pouvoir masculin. Elle n'est pas seule à être rompue, Mme de Tourvel l'est aussi : incurablement blessée par le télégramme de Juliette, elle sombre dans la folie, en rêvant d'un pays où Valmont avait promis de l'emmener : la Réunion[25].

Roger Vadim a voulu traduire la géométrie du roman de Laclos par un jeu sur les deux "couleurs" de son film : le noir et le blanc. Le générique, représente un jeu d'échecs sur lequel se placent les noms des acteurs. La première scène reprend l'image en plaçant les personnages réunis dans une soirée mondaine sur un sol formé d'une mosaïque de carreaux alternativement noirs et blancs. Un des invités de la soirée observant Juliette déclare : "le noir lui va". Dans le dernier plan du film, Juliette de Merteuil, défaite, raidie, le visage défiguré, appuie sa nuque contre le mur blanc du tribunal, elle est coiffée d'une toque noire . Une formule, peut-être, résumerait cette scène où la nudité du visage se dessine contre ce mur qui semble empêcher toute fuite : "Ecce Femina". Au générique figurait un jeu d'échecs : Juliette Merteuil a donc perdu et son destin s'est accompli selon une formule consacrée "les noirs jouent et perdent". Combien de coups Juliette "la noire" a-t-elle dû jouer avant d'en arriver à cette fin, et quels coups? Poser la question c'est en même temps envisager le film construit selon une stratégie de jeu d'échecs, modèle, pendant longtemps, de la stratégie militaire. La géométrie est ici nettement un des thèmes du film au point que Valmont, songeant au moyen de se rapprocher de Mme Tourvel se fait la réflexion suivante : "La ligne la plus courte c'est la ligne droite" et décide en conséquence d'agir. Il se trouve aussi que la ligne droite est le mode de déplacement de la Tour dans le jeu d'échecs : pour atteindre Mme de Tourvel il faut utiliser le même comportement qu'elle. Valmont, dans le film de Vadim, se laissera séduire par cette droiture. La stratégie conduirait-elle à la morale?

Le film de Roger Vadim se présente ainsi comme un parcours suivi selon les règles strictes d'un jeu : le libertinage (ici, par métaphore : le jeu d'échecs). Règles codifiées par le "scénariste", Roger Vailland, dans *Laclos par lui-même*. Dans le film de Vadim il y a deux parcours parallèles : d'une part celui que Juliette Merteuil envisage pour son mari. Elle désire le faire entrer dans la carrière diplomatique avec l'aide de Prévan : "Elle a de l'ambition pour

---

[25] Est-il besoin de souligner l'opposition sémantique avec "liaison"?

deux" (dialogue extrait du deuxième plan du film[26]). Ce parcours est motivé semble-t-il par la soif de pouvoir que l'on peut considérer comme la passion exclusive de Juliette (elle a épousé Valmont pour sa fortune mais "elle voit plus loin"). Le parcours de Valmont, est tout différent : il s'intéresse "beaucoup plus aux jolies femmes qu'aux assemblées de l'ONU", mais, pour résoudre les problèmes de la passion n'hésite pas à recourir à la géométrie. Dans la "géométrie sensible" du roman de Laclos, les Lettres se présentaient les unes par rapport aux autres selon des "figures", des rapports qui faisaient sens : "il ne nous paraît pas arbitraire d'isoler dans le roman sans perdre de vue sa continuité, des groupes de lettres dans lesquels la juxtaposition est particulièrement significative."[27] Le film, fruit de l'adaptation de Vailland, tire lui aussi sa signification d'un rapport possible entre la passion et la géométrie[28].

Dans le film de Vadim les noirs perdent, mais les blancs ne sont pas pour autant victorieux. Cécile et Danceny parviennent à échapper à la meute des journalistes et semblent promis à un bonheur bourgeois auquel leur médiocrité les destinait. C'est à peine s'ils servent de contrepoint au couple Valmont / Juliette : le film en vérité ne s'intéresse pas à eux. Il en va tout autrement dans le film de Milos Forman.

3.3. Cécile ou l'angélisme récompensé, dans le film de Milos Forman.

Les Liaisons dangereuses 1960 prétendaient effacer la distance historique nous séparant du XVIIIème siècle en privilégiant la recherche des équivalences entre la lettre et un certain nombre de moyens de communication contemporains dont la saveur était d'autant mieux perçue par le public qu'ils commençaient à peine à faire partie de son existence quotidienne (télévision, magnétophone...). Ce parfum de modernité restituait donc au roman de Laclos sa force de scandale, et c'est la raison pour laquelle on pourrait parler dans ce film d'une volonté de passer par dessus la distance historique. Le propos de Vadim et de Vailland consistait au fond à dire : "rien n'a changé" et à nous le faire sentir. Le film de Forman, au contraire, rétablit par tous les moyens possibles cette distance pour

[26] Il s'agit d'un très long plan- séquence qui nous présente plusieurs des personnages invités dans le très bel appartement parisien des Valmont. Nous surprenons les conversations en même temps que le maître d'hôtel qui fait circuler les rafraîchissements.

[27] Jean Luc Seylaz *: Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*; Paris, Librairie Minard, Genève, librairie Droz, 1965, p.28.

[28] Si l'on appliquait au livre de J.L. Seylaz la méthode qu'il emploie pour *les Liaisons*, on pourrait rapprocher le titre du chapitre II : "Une géométrie sensible" de celui du chapitre III :"Une correspondance érotique" et tirer de ce rapprochement une signification : l'érotisme et la géométrie ne sont jamais très loin.

nous mieux faire entendre un discours qui semble venir du passé et qui a le parfum du "bon vieux temps". Ainsi le film commence-t-il par restituer une atmosphère sonore à l'aide de deux chansons enfantines (*Jean de la lune* et *Mon petit oiseau a pris sa volée...*). La fraîcheur des voix, l'aspect un peu revêche du personnage de la soeur qui dirige le choeur des enfants, l'environnement silencieux du couvent (à peine entend-on le bruit d'une roue sur le gravier, seule intrusion du monde extérieur), nous fait entrer dans un autre monde où le passé historique peut se confondre avec celui de notre enfance, également révolu. La première chanson, *Jean de la lune*, qui "ouvre" le film est également présente au moment du "final", lorsque Valmont recherche dans une taverne quelques loqueteux pour lui servir de témoins dans le duel avec Danceny, mais cette fois au lieu de voix innocentes, ce sont celles d'un groupe d'ivrognes et de coupe-jarrets qui reprennent le refrain. *Jean de la lune*, chanson populaire, qui nous fait retourner, à l'époque des Lumières, époque "bénie" où, du couvent à la taverne une même culture unissait les divers groupes sociaux. Le film s'engage ainsi dans un discours sur l'innocence perdue : celle de Cécile, et plus largement encore sur l'innocence impossible : celle que Valmont a redécouverte au moment même où il la bafouait. Le film laisse entendre aussi qu'il y a eu dans l'Histoire un moment où l'innocence était possible. Cette façon de considérer le personnage de Cécile est en contradiction avec l'origine étymologique du prénom : "Cécile, *caecilia*, c'est la *petite aveugle* (...) Cécile ne peut plus voir le réel qu'à travers un emploi figuré du langage et devient incapable de saisir le sens propre, naturel. Or cette incapacité est le résultat le plus direct d'une éducation au couvent qui a rompu le lien naturel avec la mère (ce qui nous ramène aux anges).[29]" La remarque de R. Démoris nous est utile ici pour l'analyse du film de Milos Forman. Dans le film de Forman, ce n'est pas l'emploi figuré du langage qui a rendu Cécile aveugle au réel, c'est semble-t-il, au contraire, l'absence de tout échange langagier, favorisée par le silence du couvent ou par ses rumeurs. On s'y oublie dans quelques chorales enfantines, on s'y perd dans les bruits qui courent à l'heure des promenades. Ce langage réduit a certes coupé Cécile du réel mais il lui a permis de conserver l'élan, la curiosité, la vivacité. La remarque faite par Démoris sur la rupture du lien naturel avec la mère nous paraît tout a fait intéressante dans le cas de *Valmont*, car elle confirme les données de l'image telle qu'on peut l'analyser au début et à la fin du film.

Dès le début du film, lorsque Cécile retrouve sa mère au couvent elle se montre préoccupée de son mariage et cherche à savoir qui est son futur époux en interrogeant Mme de Merteuil. De la sorte J.C. Carrière nous permet d'envisager

---

[29] Démoris, René, article cité, p. 113.

la fin de l'histoire qui se termine par le mariage de Cécile et de M. de Gercourt (nous sommes ici évidemment aux antipodes de la fin tragique du roman de Laclos). De la sortie du couvent à l'entrée dans la société, entrecoupé par ce qui devient une liaison, platonique d'abord avec Danceny, puis charnelle avec Valmont, le parcours de Cécile rejoint le poncif romanesque de l'initiation amoureuse. Son aveuglement n'est au fond que l'accompagnement obligé de l'ignorance qui disparaît au fil des événements et devient une éclatante réussite sociale dont témoigne la présence du roi le jour de son mariage. Cécile ne demandait qu'une chose : qu'on lui ouvre les yeux. Mais ce scénario, hélas un peu plat, est relevé par une mise en images qui montre que la "géométrie" du roman de Laclos s'impose pour donner du sens. Commençons par évoquer la scène précédant le mariage, nous verrons qu'elle peut éclairer en retour le début du film.

Valmont vient de se faire tuer en duel.

Extérieur jour.

Un carrosse noir orné de dorures arrive au grand galop devant le château de Mme de Rosemonde : on entend en voix "off" de jeunes voix psalmodiant l'office des morts.

Intérieur jour

Trois enfants de choeur, vêtus de blanc chantent près du cercueil où repose le corps de Valmont. Accompagnées du chant de ces voix juvéniles, tour à tour, Mme de Rosemonde en grand deuil, puis Cécile, de bleu vêtue, puis Mme de Merteuil en deuil également et les yeux brillants de larmes, enfin la comtesse de B...viendront embrasser le visage de Valmont dont on distingue à peine le profil masqué par le capitonnage d'un drap blanc.

Au moment où, accablée de chagrin, Mme de Rosemonde s'éloigne avec son majordome, Cécile, qui l'a suivie discrètement, l'interpelle. La vieille dame se retourne:

CÉCILE, s'approchant de Mme de Rosemonde et jetant un regard furtif vers le majordome qui reste planté près de la vieille dame : - *Madame, puis-je vous dire un secret?*

Silence de Mme de Rosemonde, attentive.

CÉCILE, insistant : - *Un secret que je n'ai encore confié à personne.*

MME DE ROSEMONDE, souriant et faisant un signe de la main pour éloigner son majordome : - *Oui, mon enfant?*

CÉCILE : - *Je crois que je suis enceinte.*

Nouveau silence de Mme de Rosemonde.

CÉCILE : - *Je suis presque sûre que je le suis, mais...*

MME DE ROSEMONDE manifestant une intense surprise regarde en direction de la pièce où repose son neveu : -*Est-il // de Valmont?*

Cécile acquiesce en hochant la tête.

MME DE ROSEMONDE : - *Oh!* Elle sourit et ferme les yeux avec un air de victoire et de profonde satisfaction. Cécile se met à sourire à ce sourire.

MME DE ROSEMONDE :- *Mon ange!*

Cécile rit d'un léger rire de contentement.

MME DE ROSEMONDE, détachant le dernier mot : - *Mon très cher / ange!* Elle prend Cécile dans ses bras.

Passons outre le fait que la tragédie soit presque escamotée dans cette scène d'où se trouve exclue également toute présence masculine de quelque importance (on aperçoit cependant le fidèle Azolan, quelques valets et le majordome), pour souligner un moment où la présence de la mort et la promesse d'une naissance se rejoignent, l'une et l'autre conjuguées au personnage central du film, Valmont. On peut être étonné également de trouver Cécile en ce lieu, mais non sa mère (aucune ne devrait s'y trouver, ou alors toutes les deux), mais cette singularité nous semble pouvoir s'expliquer par le fait que dans cette scène Cécile choisit sa mère en la personne de Mme de Rosemonde (elle prend ainsi la place qu'occupait, dans le roman, Mme de Tourvel), et que réciproquement la vieille tante de Valmont prend Cécile comme fille en la rebaptisant à deux reprises : *mon ange, mon très cher / ange* (elle supprime donc une partie du nom de Volanges) et en l'accueillant dans ses bras. L'absence de toute image de la mère le jour du mariage de Cécile et la présence soulignée de Mme de Rosemonde adressant un clin d'oeil à sa fille confirmerait, s'il est besoin, cette adoption. L'abandon de la mère est un des thèmes forts du roman, il explique en grande partie la chute de Cécile et Mme de Merteuil elle-même s'étonne du manque de tendresse vigilante de Mme de Volanges, tout en en profitant. Or cet abandon est présent dans les images du début du film.

Une soeur du couvent où Cécile a été placée est venue chercher cette dernière pendant une séance de chant et l'accompagne jusqu'à une lourde porte qui donne sur une galerie servant à la promenade. Aussitôt la porte franchie, Cécile pousse un cri :"*Maman!*"[30] et se précipite en courant sous les arcades avant de se jeter dans les bras de sa mère. Rires.

MME DE VOLANGES rejetant légèrement la tête en arrière : - *Cécile chérie. Ah! Cécile! // Tu n'as pas oublié Mme de Merteuil*? Cécile regarde attentivement hors cadre. Nous découvrons alors quelqu'un que nous n'avions pas encore vu : Mme de Merteuil vêtue de rose. Elle relève sa voilette.

CÉCILE : -*Mais non, bien sûr!*

Mme de Volanges s'éloigne avec une soeur.

MME DE MERTEUIL : - *Quelle charmante jeune femme! la première fois*

[30] C'est le premier mot prononcé dans le film (à l'exception des paroles chantées).

que je vous ai vue vous n'étiez qu'une fillette.
CÉCILE, après avoir soigneusement vérifié que sa mère est suffisamment éloignée : *-Madame est-il vrai qu'on va me marier?*

Rire et embrassade comme dans la scène du deuil, mais la mère s'éloigne et Cécile cherche la confidence de Mme de Merteuil, moins avare de compliments envers celle qu'elle désigne comme une "charmante jeune femme". Le parallèle pourrait être poursuivi si l'on comparait les deux décors : c'est aussi sous un décor en arcades que Cécile, à la fin du film, confiera son secret à Mme de Rosemonde.

Le film de Milos Forman montre une fille à la recherche de sa mère, qui, idéalement, serait une femme qui ne peut pas la trahir (ce que feront Mme de Volanges puis Mme de Merteuil). L'affinité entre Cécile et Mme de Rosemonde apparaît dans la façon dont la vieille dame, délaissée par ses amis à cause de son grand âge, répond à une question que lui pose Mme de Merteuil et qui ressemble à celle que Mme de Volanges pose à sa fille dans le passage que nous venons de citer :

MME DE MERTEUIL : - *Vous ne vous souvenez pas de moi?*
MME DE ROSEMONDE : *Bien sûr que je me souviens! / rafraîchissez-moi la mémoire?*

Si l'on suit René Démoris, la distribution symbolique des noms recouvre en fait le rôle joué par chaque personnage. Celui de Madame de Rosemonde est des plus énigmatiques. Dans le roman, Madame de Rosemonde est le seul personnage qui ait un lien avec tous les autres. Un lien épistolaire d'abord, puisqu'elle reçoit plus de lettres que la Présidente de Tourvel et se trouve de ce fait en troisième position après la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont[31]. Elle rencontre dans son château la plupart des protagonistes de l'histoire, mais surtout elle recueille les lettres qui compromettent définitivement Mme de Merteuil. Elle est donc à la fois acteur et lecteur, et devient la première capable de juger de toute l'intrigue ourdie par Mme de Merteuil, ce qu'elle ne manque pas de faire en désignant les lettres qu'elle détient comme "un amas d'horreur."(Lettre CLXXII, p. 379[32]). René Démoris la considère comme "un double de l'auteur", et elle détient, il est vrai, des secrets qui la placent au-dessus de tous les autres personnages. Enfin elle porte un nom qui ne convient guère à son âge : "Mme de Rosemonde est vieille et sa beauté est toute morale". En résumé, les différentes positions qu'elle occupe dans le roman la font paraître comme un personnage singulier : du point de vue de l'espace elle en forme le centre puisque son château réunit Valmont et la Présidente, mais aussi Cécile,

[31] La Marquise de Merteuil reçoit 43 lettres, Valmont 39,, Mme de Rosemonde 22,, Tourvel 20.

[32] L'édition de référence est celle de la Pléiade 1979, annotée et présentée par Laurent Versini.

tandis que Mme de Merteuil en est tenue éloignée. Elle se trouve au-dessus des autres personnages par la connaissance qu'elle a de l'intrigue, elle est enfin hors du roman puisqu'elle détient matériellement les lettres qui, réunies forment le *récit* que nous lisons. Gardienne des secrets, capable d'une sagesse active née de l'expérience, double de l'auteur et du lecteur. Retrouvons-nous ces éléments dans le film?

J.C. Carrière écrivant le scénario ne peut ignorer quel est le rôle dévolu à Mme de Rosemonde dans le roman. Dans *Valmont*, il fait de Cécile un personnage central qui sacrifie la passion à une forme de sagesse capable d'accepter la vie en choisissant pour "mère" cette femme qui appartient au passé . Assez singulièrement, si éloigné qu'il soit du roman de Laclos, le scénario de J.C. Carrière en bouleversant l'ordre initial du roman parvient à livrer une morale.

Chaque film, un peu à la manière d'un lecteur, rêve sur le roman. Tantôt il choisit un parcours, tantôt il invente des récits parallèles ou des personnages un peu différents de ceux que le roman lui propose dans le cas où ceux-ci ne lui conviennent pas. Est-ce là une trahison? Et n'est-ce pas une trahison nécessaire? N'est-ce pas même parfois une heureuse trahison?

On peut considérer que le film de Vadim traite de la rupture du couple (double rupture Valmont / Juliette Merteuil, Valmont / Mme Tourvel, et que le film de Milos Forman se préoccupe essentiellement de mariage. Ils accentuent chacun à leur manière des aspects déjà présents dans le "sénario initial" qu'on peut dégager du roman de Laclos. Toutefois le film de Milos Forman modifie l'ordre et le sens de ce scénario. Il s'achève comme on l'a vu sur deux scènes significatives : la cérémonie de mariage de Cécile Volanges et de M. de Gercourt à laquelle la présence du Roi ajoute une solennité particulière, et l'image de Mme de Tourvel s'éloignant au bras de son mari après avoir déposé une rose (allusion à un geste de Valmont lors d'un épisode consécutif à la rupture) sur la tombe de l'ancien amant. Il n'est pas jusqu'à la confidence de Cécile à Mme de Rosemonde le jour des funérailles du Vicomte qui ne laisse entendre que le couple Valmont - Cécile se survit au delà de la mort grâce à l'enfant que porte la future Mme de Gercourt. Plusieurs dialogues montrent par ailleurs le mariage comme une garantie de la durée du couple, même dans le cas du mariage de raison. Mme de Tourvel ne cesse de déclarer qu'elle aime son mari, Cécile et Danceny dès les débuts de leur liaison contrariée voient dans le mariage la solution aux obstacles que leur oppose Mme de Volanges. Quant à Mme de Merteuil, veuve, elle refuse les maris plus encore que le mariage ainsi que Valmont le lui fait clairement remarquer. Seul Valmont n'est pas marié. Tous les personnages féminins, lui mort, semblent lui vouer un culte qui parait sacraliser les liaisons qui avaient été siennes de son vivant. Il devient donc le personnage pivot du film; ainsi le titre, *Valmont*, se trouve-t-il justifié. Mais si,

Valmont disparaît à la fin du film, ce n'est plus pour les mêmes raisons que celles qu'on pourrait invoquer au sujet du roman de Laclos. La raison essentielle, nous semble-t-il, est qu'il est étranger à toute "sociabilité". On retrouverait donc ici un aspect de la note de Baudelaire à propos des liaisons : "Roman de la sociabilité".

La solitude du libertin, son "insociabilité", n'aurait d'égale que celle de l'artiste et du bretteur. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant de voir le personnage de Danceny dans *Valmont*, toujours encombré tantôt de sa harpe tantôt de son épée, entouré de jeunes femmes lors de la scène du mariage de Cécile. L'héritier libertin de Valmont en est aussi le meurtrier. Le personnage de Danceny étant considérablement développé dans le film de Forman, ne sommes nous pas en droit de le considérer comme un "double" juvénile de Valmont? Cette remarque pourrait s'étendre aussi à l'opposition entre Madame de Merteuil et Cécile, celle-ci étant présentée par celle-là comme un "double" mais dans le domaine de l'innocence qui triomphe et même qui "réussit".

Si tel était le cas, le film de Milos Forman et de Jean Claude Carrière, se présenterait comme le renversement du film de Roger Vadim et de Roger Vailland. A trente ans de distance, les valeurs ne sont plus les mêmes. L'adaptation de Jean Claude Carrière se démarque donc très fortement du roman de Laclos et se situe beaucoup plus, nous semble-t-il, dans la perspective d'un "remake" du film de Vadim - Vailland.

Il s'agit d'un renversement de perspective à propos du couple, puisque, et cela n'est peut-être pas étranger aux préoccupations de Laclos lui-même[33], qu'il s'agisse du film de Vadim - où Valmont et Juliette Merteuil sont (mal) mariés - ou du film de Forman, le couple est en question. On retrouve ici les préoccupations un peu lourdes parfois du cinéma art "médiatique", à travers lequel notre époque essaye, en s'aidant tant bien que mal du patrimoine littéraire, de traiter des "problèmes" qui la préoccupent[34].. Et même si le cinéma ne propose pas de débat; il tient un discours, plus peut-être qu'il ne raconte ; les adaptations des *Liaisons* sont avant tout un discours sur l'oeuvre. Mais chaque adaptation est aussi un discours sur celle qui l'a précédée.

---

[33](e Laclos amoureux, ainsi que Versini le souligne, jusqu'à la fin de sa vie de sa femme, Marie-Soulange : voir en particulier sa préface p. XIX et XX de l'édition de la Pléiade

[34] Afin de relativiser le phénomène, il conviendrait éventuellement de rapprocher ce genre de traitement de la littérature, de ce que le "Mercure Galant" proposait à l'honnête homme et aux cercles précieux du XVIIème siècle par le biais des articles de Donneau de Visé au sujet du roman de Mme de La Fayette

Conclusion .

Que reste-t-il de l'écrit à l'écran? rien sinon quelques feuillets qu'on déplie sous nos yeux mais que nous ne pouvons pas lire. Ce que nous lisons c'est seulement l'image : au cinéma nous voyons ce que le texte dit et ce que nous voyons efface de notre mémoire ce que le texte avait patiemment sécrété. L'adaptation est un processus nécessairement réducteur : elle ne peut donner qu'une partie du tout romanesque, un processus nécessairement approximatif : elle substitue l'être-là profilmique[35] aux possibles ouverts par la lecture, un processus nécessairement symbolique et plastique puisque le film ne peut fonctionner qu'à partir d'un système d'oppositions : noir / blanc, ombre / lumière, jour / nuit, extérieur / intérieur, proche / lointain, "off" / "in", champ / contre-champ ou champ / hors-champ etc. Le passage à l'écran ressemble à ce que dit Freud du processus du rêve. Mais le passage de l'écrit à l'écran consiste-t-il en une mise en images?

La question de l'adaptation n'est pas : *comment l'on traduit?* mais *comment l'on trahit?* non pas : *quelles équivalences?* mais *quelle lecture?* Il s'agit donc non pas d'interroger la fidélité du récit filmique, mais la pertinence du discours de ces trois films sur le roman de Laclos. Ce discours ne peut-être qu'une "radiographie" partielle, parce que partiale : il n'existe pas encore de lecture parfaitement objective, d'enregistrement passif de l'oeuvre littéraire. Pas même au cinéma.

Annexe I

Les Liaisons dangereuses 1960, (Vailland, Vadim).
Nous indiquerons par une / ou plusieurs // les pauses plus ou moins importantes dans les répliques des personnages.

Plan n°1

Intérieur jour. Il est environ 7 heures du matin, Prévan (Boris Vian) vient de quitter le salon où se trouvent encore Juliette(Jeanne Moreau) et Valmont (Gérard Philipe).
Panoramique droite gauche sur le décor du salon.
JULIETTE (voix" off") : - *Comment Mme Tourvel a-t-elle réagit à l'opération rupture?*
VALMONT (voix "off") : - *Elle m'attend à Deauville.*
La caméra découvre le couple. Juliette est assise. Elle regarde droit devant elle. Valmont, debout derrière Juliette a les mains appuyées sur le dossier du siège où elle se tient. Il baisse les yeux vers Juliette
JULIETTE : - *Tu ne tiens pas tes promesses.*
VALMONT (se détournant) : - *Je ne sais pas comment lui dire.* (Silence. Valmont et Juliette se trouvent désormais dos à dos, elle est toujours assise et lui debout).
JULIETTE (impatientée) : - *Téléphone!*
VALMONT : - *Les larmes s'entendent.*
JULIETTE (avec un ton excédé par la mauvaise foi de Valmont) : - *Télégraphie.*
VALMONT (il se retourne et regarde Juliette) : - *Qu'est-ce que tu peux bien expliquer dans un télégramme.*
JULIETTE (soudain glaciale) : - *Ce que d'habitude tu as le courage de dire. /// Tu permets que je télégraphie pour toi?* (Elle se lève, regardant toujours devant elle).
La caméra reste sur Valmont, immobile, face à nous, on le voit suivre Juliette du regard. Quand elle compose un numéro, on entend le petit bruit que fait le téléphone. La caméra s'approche de Valmont, regard fixe, visage fermé.
JULIETTE (voix "off") : - *Allô! / Un télégramme pour le Calvados / Babylone 32 82 / M. Valmont.*
Valmont baisse le regard.

Plan n°2

Plan rapproché sur Juliette.

Juliette, en contre-plongée, téléphone. Elle est encadrée à gauche par un pan de rideau, au-dessus d'elle, le plafond, à droite une figurine chinoise et un verre contenant des glaçons qu'elle vient de poser. Elle tient à la main une cigarette. Quand elle fume, elle a un geste énergique, presque nerveux.

JULIETTE : - *Mme Tourvel / Auberge du roi / Deauville.*
///

Plan n°3

Très gros plan sur le visage de Valmont totalement inexpressif.
JULIETTE (voix "off") : - *Mon ange /*
Plan n°4
JULIETTE (au téléphone. Même plan que le n 2. Elle dicte lentement, d'une voix "blanche" le texte du télégramme) : - *...on s'ennuie de tout / C'est une loi de la nature / Stop //* (Juliette lève les yeux vers le plafond comme si elle choisissait ses mots).
Plan n°5
Plan identique au n°3. Valmont toujours inexpressif, lèvres légèrement entrouvertes. Il les ferme à la fin du plan.
JULIETTE (voix "off") : - *Je t'ai prise avec plaisir / et je te quitte sans regret // Stop // Adieu // Stop // Ainsi va le monde / ce n'est pas ma faute // Valmont*

Plan n°6

Au premier plan le combiné du téléphone posé sur un meuble, puis la taille de Juliette dont on aperçoit l'avant-bras (Très gros plan) Au fond, dans la lumière qui entre par la fenêtre, Valmont debout est encore immobile. Il va peu à peu se rapprocher de Juliette jusqu'à se trouver à son contact lorsque la standardiste aura fini de redire le texte du télégramme.
VOIX DE LA STANDARDISTE (elle répète d'une voix mécanique et aigrelette le texte du télégramme dicté par Juliette) : - *Mon ange / on s'ennuie de tout / c'est une loi de la nature / stop / je t'ai prise avec plaisir / et je te quitte sans regret / stop / adieu / stop / ainsi va le monde / ce n'est pas ma faute / Valmont.*
JULIETTE : - *C'est bien ça, Mademoiselle.*
VALMONT (voix off, dans un souffle, comme s'il rentrait sa rage.) : - *Tu as l'air un peu trop contente de toi!*
JULIETTE (voix off) : *Combien de temps pour Deauville?*
VOIX DE LA STANDARDISTE : - *Deux heures environ.*

JULIETTE : *-Et en urgent?*
VOIX DE LA STANDARDISTE : *-Une heure.*
JULIETTE : - *Une heure?* (Les deux voix se chevauchent)

Plan n°7

Plan rapproché poitrine. Juliette est au premier plan, Valmont derrière elle; tous deux sont pris en contre-plongé.
JULIETTE (faisant un geste de la main comme pour se débarrasser de quelque chose de gênant) :
- Envoyez-la en urgent!
Juliette se retourne en levant son regard vers Valmont qui semble sourire mystérieusement. Puis elle raccroche le combiné. La caméra accompagne son mouvement par un panoramique s'achevant en gros plan sur la figurine chinoise placée à droite, et qui semble figée dans un sourire énigmatique.
Noir.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE.

Editions consultées :

CHODERLOS DE LACLOS *Les Liaisons dangereuses*, texte établi sur le manuscrit autographe, Présentation par Yves Le Hir Edition illustrée, Paris, Garnier frères, 1961

CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, préface d'André Malraux Notices et notes de Joël Papadopoulos Paris, Folio Gallimard, 1972.

CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* Edition de Jean Mistler, Paris, Le Livre de poche, 1972

LACLOS, *Oeuvres complètes* Texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, Editions Gallimard, 1979.

LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, préface et commentaires de Francis Marmande collection "Lire et voir les classiques", Paris, Presses Pocket, 1989

Alain SEBBAH
I.U.F.M. de La Réunion