HAL
open science

Les Liaisons dangereuses : deux formes de l'adaptation cinématographique ?

Alain Sebbah

▶ To cite this version:

Alain Sebbah. Les Liaisons dangereuses : deux formes de l'adaptation cinématographique ?. Expressions, 1996, 08, pp.63-91. hal-02403833

HAL Id: hal-02403833
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02403833

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 : DEUX FORMES DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE ?

Alain SEBBAH
IUFM de la Réunion

Dans un article paru en 1958, François Truffaut écrivait au sujet de l'adaptation des romans au cinéma : « Aucune règle possible, chaque cas est particulier [...]. La trahison de la lettre ou de l'esprit est tolérable [...]. Inadmissibles sont l'affadissement, le rapetissement, l'édulcoration. »[1]

1. Le problème de la trahison

Dans *Les Liaisons dangereuses*, le langage est une arme qui permet aux personnages d'exercer leur influence les uns sur les autres. Mais celui qui sait user du langage pour parvenir à ses fins sait aussi que le langage n'est ni transparent, ni univoque, que son sens est flottant, adaptable aux circonstances. Le libertinage implique que le langage soit un jeu, ait du jeu. La prude peut penser : « Le langage t'engage » ; le libertin pensera : « Langage tangage. » « Laclos [...] constate [...] qu'il peut y avoir deux populations, l'une qui croit au sens des mots et l'autre qui n'y croit pas ; et qu'alors la première devient inévitablement la victime de la seconde. »[2]

Si, dans le langage quotidien, les mots portent tantôt la vérité, tantôt le mensonge, dans le libertinage, les mots « portent » ou ne « portent » pas.

Cette ambiguïté constitutive du langage sert les entreprises de Valmont et de la marquise de Merteuil, mais échappe à Madame de Tourvel ou à Cécile Volanges. Cette ambiguïté sur laquelle se fonde l'adresse de l'épistolier est loin de toute préoccupation esthétisante. Or, en déclarant : « L'anglais a été un atout, un moyen idéal pour se libérer de toute tentation littéraire : prendre une phrase du livre pour sa beauté par exemple »[3], Jean-Claude Carrière

1. Truffaut, 1987, pp. 256-257.
2. Stewart, Philip, *Le Masque et la Parole. Le langage de l'amour au XVIIe siècle*, Paris, Corti, 1973 p. 185.
3. Carrière, Jean-Claude, propos rapportés par Pierre Murat, *Télérama*, n° 2045, 22

évacue cette spécificité constitutive des *Liaisons dangereuses*. La différenciation des personnages, marquée dans le roman grâce à la variété de style de leurs lettres – qui présuppose une certaine conception du langage – est niée de même par Milos Forman : « D'abord, c'est un roman par lettres. Et on sent bien que M. de Laclos les a toutes écrites puisque tout le monde parle de la même façon. » Le journaliste (Pierre Murat) a beau se récrier à juste titre : « Ah non, pas d'accord ! Cécile a un langage nettement plus niais que celui de Mme de Merteuil... », Forman poursuit : « Oh ! Elle s'exprime aussi de façon très littéraire. »[4] La réaction de Forman justifie pleinement l'impossibilité de concevoir aujourd'hui ce que pouvait être une correspondance suivie et René Pomeau rappelle fort justement que « le roman par lettres ne peut se concevoir hors d'une société où l'on sache ce que c'est qu'écrire une lettre. Aussi le genre semble-t-il aujourd'hui entièrement anachronique. »[5] L'adaptateur, qui semble ignorer la dimension épistolaire de l'œuvre de Laclos, ignore donc qu'il va mettre en scène, sur l'écran, des personnages qui, originellement, usaient du langage comme « écrivants » (voire comme écrivains).

On est alors tenté de suivre Michel Delon :

> « Deux films ont été présentés en 1989 qui abandonnent délibérément les nuances verbales du texte classique au profit de belles images : *Les Liaisons dangereuses* de Stephen Frears et *Valmont* de Milos Forman sont sans doute de bons spectacles pour tous ceux qui ne connaissent Laclos que de nom. »[6]

René Pomeau constate, lui aussi, à propos du film de Forman, précisément : « Le spectateur est ébloui, enchanté, mais guère ému. Car le spectacle cinématographique gomme le drame des liaisons. »[7]

« L'affadissement, l'édulcoration » que Truffaut jugeait « inadmissibles » dans une adaptation semblent bien, hélas, se retrouver ici : « Les personnages, les sentiments, les situations s'affadissent. Les liaisons deviennent si peu dangereuses que tout se termine presque bien. »[8]

Une telle dégradation fait problème. Nous tenterons de l'examiner en établissant une différence entre ceux qui considèrent principalement « l'histoire » et ceux qui sont plus attentifs au « discours »[9]. Milos Forman, par

mars 1989.

4. Forman, Milos, propos rapportés par Pierre Murat, *Télérama*, n° 2082, 6 décembre 1989, p. 36.

5. Pomeau, 1993 p. 133.

6. Delon, 1990, p. 113.

7. Pomeau, *op. cit.*, p. 10.

8. *Ibid*.

9. « Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une

exemple, s'intéresse, lui, essentiellement à « 1'histoire » : « L'épilogue du roman – tous les : méchants châtiés – me semble un tribut payé par Laclos à la censure de son temps. »[10] La peinture (« J'ai vu les mœurs de mon temps... ») l'emporterait sur l'intention morale (« ... et j'ai publié ces lettres. »). Le même souci se retrouverait avec des nuances chez Stephen Frears qui prétend, dans des costumes d'hier, traiter les conflits interpersonnels d'aujourd'hui. Mais la dimension référentielle, historicisante, psychologisante, est si prégnante, elle correspond dans le cinéma contemporain à une si forte tendance au « spectacle » et à la « reconstitution historique »[11] (derrière laquelle se profile le modèle que Stanley Kubrik a donné dans *Barry Lindon*), qu'elle semble exclure l'intimité (qui forme le principe du genre épistolaire et constitue le « pacte de lecture » du roman de Laclos). Les conflits entre personnages sont donc pris au piège de la reconstitution historique, brillante te chez Stephen Frears, en tout cas à des distances infinies des conflits retracés au travers d'une correspondance, conflits qui ne peuvent être perçus qu'au travers d'un épais silence réglé par la politesse et les bienséances du temps : les scrupules, les pudeurs de la Présidente, les luttes sournoises de Merteuil, les émois de Cécile Volanges ne peuvent se concevoir que dans le secret d'une correspondance, l'intimité des consciences et la croyance que, hors du théâtre du monde, les âmes peuvent se livrer, se délivrer. En privilégiant l'histoire, comme pour toutes sortes de raisons il se trouve obligé de le faire, le cinéma annihile, en la faisant éclater, la relation

certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens; par un film par exemple ; on aurait pu l'apprendre par 1e récit oral d'un témoin sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'oeuvre est en même temps un discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaîtrait [...]. La préface du rédacteur nous introduit à 1'histoire, l'avertissement de l'éditeur, au discours [...], les deux aspects, l'histoire et le discours sont également littéraires. » (Todorov, 1966, p. 127). Un titre d'Henri Mitterand est lui-même fort explicite à cet égard : il 'agit de *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

10. Forman, *op. cit*.

11. Les films qui ont eu pour sujet la révolution de 1789 (De Wajda, *Danton*, à J.-G. Albicoco, *Chouans*) ou, plus récemment, qui ont traité de fresques historiques à l'occasion, par exemple, de la découverte de l'Amérique ou, plus récemment encore, *La Reine Margot* de Patrice Chéreau, nous paraissent correspondre à un goût actuel du public auquel peuvent répondre et les effets spéciaux du cinéma et son souci de rentabilité. Même *Germinal* est un hommage à l'histoire.

intime que la lettre imposait. Mais n'a-t-il pas raison de privilégier l'histoire, de faire éclater la relation intime ? Car enfin, si les « éclats » sont étouffés dans la lettre, ils n'y sont pas moins présents, créant une tension dramatique dont Laclos sait jouer en faisant en sorte que tout l'effort des libertins porte sur le viol de la correspondance et la révélation de ces « éclats », révélation dont, à leur tour, ils deviendront les victimes. Valmont cherchant à savoir qui est le mauvais ange (Volanges) qui, conseillant si perfidement la Présidente, la prévient à son encontre ; Madame de Merteuil usant de tout un stratagème pour obtenir communication de la secrète correspondante entre Danceny et Cécile. La lettre ne peut être instrument de l'action que si son contenu est décelé. Il suffit de savoir ce qu'elle cachait pour avoir barre sur celui ou celle qui croyait imprudemment pouvoir garder son secret.

La correspondance ne serait que le masque sous lequel se dissimulerait une coupable histoire. En mettant au jour l'histoire, le cinéma supprime le plaisir lié au secret. Mais ce que la correspondance masquait ne peut-il être masqué par autre chose : l'art de l'acteur par exemple ? Or précisément, *Les Liaisons* nécessitent un art de la dissimulation dont le personnage du libertin doit avoir la maîtrise. L'art du libertin est l'art du comédien : « On a dit que l'amour, qui ôtait l'esprit à ceux qui en avaient, en donnait à ceux qui n'en avaient pas ; c'est-à-dire en autre français, qu'il rendait les uns sensibles et sots, les autres froids et entreprenants. »[12]

Parallèlement à cet intérêt pour « l'histoire », nous nous trouvons devant un développement considérable de la fonction des personnages. Les adaptateurs, qui prétendent faire fi du caractère littéraire du roman épistolaire, privilégient les personnages à travers lesquels s'exerceraient les rapports de forces existant, selon eux, dans le monde contemporain :

> « Ce n'est pas *Les Liaisons* que j'ai filmé », dit Stephen Frears, « mais l'histoire de *personnages*[13] qui jouent avec la vérité des sentiments. Leurs défis, leurs jalousies, leurs rapports de force. Qui va prendre le dessus ? [...] Traiter ce sujet à l'époque moderne eût été édicule[14]. Ce qui m'intéresse c'est le contraste entre les siècles : les sentiments aujourd'hui avec les décors de jadis. »[15]

Roger Vadim, fait du personnage de la marquise de Merteuil (rebaptisée Juliette Merteuil) le principal personnage de son film et lui prête, comme il sied en 1960, un projet d'émancipation ; elle est

12. Diderot, 1981, p. 151.
13. Nous soulignons.
14. Référence à peine déguisée à l'adaptation de Roger Vadim en 1960.
15. Frears, Stephen, propos recueillis par Gérard Pangon, *Télérama*, n° 2045, 22 mars 1989, p. 32.

> « … une de ces femmes conscientes des règles de la morale et qui cherchent cette égalité du sexe sans avoir à affronter l'opinion. [...] Cette femme qui ne peut plus supporter son rôle de femme, cette femme qui veut à tout prix se prouver qu'elle est libre de ses sentiments comme de ses désirs. »[16]

Passant du roman au cinéma, les personnages de Laclos (Valmont, Merteuil, Volanges, Tourvel), deviendraient-ils l'élément essentiel du film ? Tout se passe en fait comme si le personnage portait tout le poids du film, comme s'il était non pas seulement celui grâce auquel nous pouvons plus facilement suivre l'histoire[17], mais surtout comme s'il était déjà l'« interprétant », c'est-à-dire celui qui, incarné par un acteur (lui-même, évidemment, lecteur), donne sens à l'histoire.

Percevoir quel est le « discours du roman » est traditionnellement une tâche de critique, et les études de Tzvetan Todorov, de Michel Delon ou de René Pomeau, comme celles de la plupart des critiques universitaires, se préoccupent avant tout du « discours », de la portée du roman de Laclos au siècle des Lumières ou des effets de sens que peut produire, par exemple, l'agencement des lettres. Dans *Les Liaisons*, cette tâche pourrait consister, par exemple, à discerner lequel, de l'« Avertissement » de l'éditeur ou de la « Préface » du rédacteur, sera pris en compte pour juger si les lettres sont ou non authentiques ; elle pourrait consister aussi à y percevoir un subterfuge visant à affecter la crédulité du lecteur à l'entrée d'un roman. Mais là n'est pas la question, car si chaque lecteur est amené à entrer dans ce rôle de critique et libre de comprendre, selon sa perspicacité ou sa convenance, quel discours lui délivre le roman, l'acteur l'a précédé dans sa tâche interprétative. Une fois passé à l'écran, voici le discours du roman « tout mâché ». Et même « ruminé », car tout acteur est lecteur de deux textes : le texte du roman et le texte que le metteur en scène peut produire sous forme d'indications ou de consignes équivalentes à ce que l'on désignerait au théâtre par le terme de didascalies.

Il en est ainsi de manière fort explicite de l'adaptation de Vadim et de Roger Vailland. Malgré « la punition des méchants » (d'ailleurs toute accidentel- 1e), le film a laissé flotter au moment de sa sortie un parfum de scandale venu de l'« Avertissement de l'éditeur » que Vadim, imitant Laclos, a mis en exergue de son film, comme s'il introduisait par ce biais un « discours » :

> « Plusieurs des personnages [mis en scène par l'auteur] ont de si mauvaises

16. Présentation des *Liaisons dangereuses 1960*, prégénérique du film.
17. Fonction qu il remplit déjà dans le roman (voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, mai 1972).

> mœurs qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle, dans ce siècle [...] où [...], comme chacun sait, tous les hommes [sont] si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. »

Cela fait du film de Vadim-Vailland autre chose qu'une reconstitution plus ou moins fidèle de la société du XVIIIe siècle. L'intérêt que lui portent les critiques universitaires s'en trouve alors modifié :

> « Le film est, bien sûr, réducteur par rapport aux ambivalences du roman », reconnaît Michel Delon, « mais certaines scènes entre Jeanne Moreau et Gérard Philipe, une fois admise la transposition ou la trahison, ne manquent pas d'intensité. L'accident final dans lequel Merteuil se brûle le visage en voulant détruire des lettres fournit un équivalent subtil de la petite vérole dans le texte original. »[18]

Les remarques de René Pomeau vont dans le même sens : « La transposition en notre temps eut pour résultat de restituer aux *Liaisons dangereuses* une virulence certaine, encore accrue par la puissance d'actualisation du cinéma. » Il existerait donc deux façons de porter à l'écran *Les Liaisons dangereuses* : l'une effacerait le discours – pourtant essentiel – de Laclos, et simultanément se détournerait de la forme épistolaire, fondement de l'œuvre ; l'autre renouerait avec l'image d'un XVIIIe siècle « militant ». En simplifiant, on pourrait dire que l'une privilégie « l'histoire » (deux films sur trois : *Valmont* et *Dangerous Liaisons*), l'autre le « discours » (l'adaptation de 1960, sous l'influence de l'écrivain Roger Vailland). Dans le premier cas, les critiques font grief au cinéma d'illustrer, sans plus, le roman ; le film devient une « évocation historique d'un monde disparu depuis fort longtemps, et fort étranger au nôtre. Mais le spectacle y gagne. *Dangerous Liaisons* nous régale d'une somptueuse illustration. Le metteur en scène suit le récit »[19], dit René Pomeau. Dans le second cas, on accepte de lui accorder, avec le temps, quelque crédit.

Mais la question, en ce qui nous concerne, est mal posée car le film n'est pas seulement la « mise en images » d'un récit, il est à la fois réalisation (comment mettre en images, c'est-à-dire cadrer, choisir des couleurs, une lumière, une architecture, composer), mise en scène (placer les acteurs, indiquer un geste) et direction des acteurs (provoquer l'énergie, la sensibilité qui

18. Delon, *op. cit.*, p. 112. On pourra s'étonner de tant d'admiration pour une aussi maigre péripétie. Nous ne nions pas la subtilité, au contraire : ces lettres échangées qui flétrissent physiquement Juliette sont un symbole, mais y a-t-il équivalence? Les deux châtiments ont-ils la même valeur ? (« équivalent : qui équivaut, qui est de même valeur », Littré.)

19. Pomeau, *op. cit.*, p. 133.

est en eux, les conduire sur la voie qui leur permettra de trouver un accord, le plus juste possible, avec un personnage qu'ils l'aient imaginé de telle façon ou de telle autre).

Il n'est plus question de choisir entre fidélité et trahison mais entre plusieurs trahisons possibles. C'est, bien sûr, revenir aux propos de François Truffaut :

> « La trahison de la lettre ou de l'esprit est tolérable si le cinéaste ne s'intéressait qu'à l'une ou à l'autre et s'il a réussi à faire :
> a) la même chose ;
> b) la même chose, en mieux ;
> c) autre chose, de mieux. »[20]

Dans le cas des *Liaisons*, faire « la même chose » est impossible, le cinéaste est donc contraint de faire « autre chose » : mais qui jugera de 1'amélioration ? Les choix ouverts au cinéaste sont restreints. Certains, comme André Bazin, conseillent la fidélité au texte romanesque : le cinéma a tout à y gagner :

> « Il est faux de présenter la fidélité comme une servitude nécessairement négative à des lois esthétiques étrangères. Sans doute le roman a ses moyens propres, sa matière est le langage, non l'image, son action confidentielle sur le lecteur isolé n'est pas la même que celle du film sur la foule des salles obscures. Mais, justement [...], on peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. [...]
> Nous assistons, à la pointe de l'avant-garde cinématographique, à la multiplication de films qui ont l'audace de s'inspirer d'un style romanesque que l'on pourrait qualifier de cinématographique. »[21]

C'est en s'éprouvant au contact des formes littéraires que, selon Bazin, le cinéma s'élabore, se crée, progresse. Même si le propos est daté (il renvoie à une période, celle qui a précédé la « nouvelle vague », et au cours de laquelle le cinéma cherchait une voie[22] et s'inventait, au moins théoriquement, à partir de la littérature), un cinéaste comme Éric Rohmer s'est montré favorable à cette tendance : « On peut, et donc on doit être fidèle. »[23] Stephen Frears, quoiqu'il en dise, reste très fidèle au texte tout en choisissant de préserver le caractère spectaculaire du cinéma et en restituant le XVIIIe siècle de façon presque ethnographique par la qualité des décors ou des costumes.

20. Truffaut, 1987, p. 256-257.
21. Bazin, 1990, p. 95.
22. … ou retrouvait des traces, celles de Louis Delluc, de Germaine Dulac, de Jean Vigo, du cinéma d'avant-garde et du film d'art.
23. Rohmer, 1957.

Les autres cinéastes se réservent le droit d'en trahir et la lettre et « l'esprit » soit au nom d'une vision personnelle du XVIIIe siècle (c'est le cas de Forman), soit en pliant le roman aux exigences d'une thèse (celle que Roger Vailland développe au sujet du libertin). Mais, quoiqu'il reste fidèle au récit (si l'on en croit M. Delon et R. Pomeau), St. Frears développe un aspect particulier de l'œuvre de Laclos, à savoir sa théâtralité.

Il nous reste à présent à prendre appui sur quelques extraits dont l'adaptation nous paraît exemplaire.

2. Une lecture théâtrale des *Liaisons*

Le personnage du libertin, qu'il s'agisse de Merteuil ou de Valmont, se compose par nécessité un masque ; il est en cela comparable au comédien de génie selon Diderot qui imite un « modèle idéal » construit sur les nombreuses observations conduites « d'après nature ». La lettre de la « confession » de la marquise de Merteuil est sans doute un exemple de cette méthode :

> « Je tâchai de régler [...] les divers mouvements de ma figure. Ressentais-je quelque chagrin, j'essayais de prendre l'expression de la sérénité, même celui de la joie. J'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir » (lettre LXXXI, p. 171)[24].

Valmont témoigne aussi de cet art de la composition dont Mme de Merteuil est capable : « Ce n'est pas que votre physionomie exercée n'ait su prendre à merveille l'expression du calme et de la sérénité, ni que vous vous soyez trahie par aucune de ces phrases qui parfois échappent au trouble ou au repentir » (Valmont, lettre CLI, p. 346).

Toutefois, le lecteur du roman n'apprend jamais directement que tel ou tel personnage a joué un jeu, a pris un masque ; il ne peut discerner la présence d'un masque qu'à travers un point de vue, un commentaire ou un témoignage. Il arrive aussi qu'il reconstitue l'hypocrisie – la comédie du libertin – par la confrontation de plusieurs lettres. Le cinéma, au contraire, pouvant offrir au spectateur, et très directement, la physionomie de l'acteur et sa voix, la manière dont Mme de Merteuil « prend l'expression du calme » doit être visible sur l'écran (mais aussi audible). Ce jeu est-il différent de celui que le théâtre peut offrir ? Nous allons essayer de partir d'un premier extrait des *Liaisons* pour montrer

- que le roman de Laclos se sert du théâtre,

24. Laclos, 1979. Toutes nos références au roman de Laclos renvoient à cette édition.

- que le film de Stephen Frears emboîte le pas à cette théâtralité,
- mais que le roman comme le cinéma sont finalement étrangers à l'esthétique théâtrale,
- et que le cinéma utilise une « écriture » proche de l'écriture romanesque.

Le premier extrait que nous étudierons appartient à la lettre LXXVI (p. 152) dans laquelle Valmont raconte à Mme de Merteuil son retour inopiné au château de Mme de Rosemonde après son escapade à Paris et la découverte par Mme de Volanges de la correspondance entre Cécile et Danceny. Nous soulignerons au passage tout ce qui pourrait constituer, dans cet extrait, des indications scéniques :

« J'avais calculé ma route pour arriver pendant qu'on serait à table. En effet, je tombai des nues, comme une divinité de l'Opéra qui vient faire un dénouement.

> Ayant fait assez de bruit en entrant pour fixer les *regards sur moi*, je pus voir du même coup d'œil la joie de ma vieille tante, le *dépit* de Mme de Volanges, et le *plaisir décontenancé* de sa fille. Ma Bel1e[25], par la place qu'elle occupait, *tournait le dos à la porte*. *Occupée* dans ce moment à *couper quelque chose*, elle ne tourna seulement pas la tête : mais j'*adressai la parole à Mme de Rosemonde* ; et au premier mot, la sensible Dévote ayant reconnu ma voix, *il lui échappa un cri* dans lequel je crus reconnaître plus *d'amour* que de surprise et d'effroi. »

Laurent Versini fait remarquer très justement « comment Valmont, qui a choisi le moment de son entrée théâtrale, note en metteur en scène la place des acteurs, et analyse la moindre de leurs réactions, attitudes, regards, cri échappé »[26]. Mais tout ceci n'est que du *texte* théâtral et non du théâtre. Au théâtre (si cela était joué), toutes ces attitudes apparaîtraient simultanément au regard du spectateur, comme Valmont dit qu'elles lui apparaissent (*d'un seul coup d'œil*). Mais, dans le roman, et contrairement à ce qui se passerait au théâtre, le texte littéraire rétablit le long de la chaîne écrite une discontinuité grâce à laquelle le lecteur saisit précisément toute la richesse des notations que le spectateur du théâtre perdrait sans doute au cours d une représentation, car, comme le note Iouri Lotman : « La possibilité de retenir l'attention sur des détails de l'apparence extérieure [...] n'existe ni sur scène, ni en peinture »[27] Le texte littéraire, discontinu par nature, contredit donc, par sa forme même, l'indication scénique de Valmont, qui prétend rétablir la

25. Il s'agit de Madame de Tourvel.
26. Note 2, p. 1270.
27. Lotman, 1977, p. 148.

scène dans sa globalité.

Comment précisément le film de Frears traite-t-il cette scène ?

L'adaptateur des *Liaisons* a clairement perçu que la théâtralité était une tonalité fondamentale de ce passage du roman[28], aussi a-t-il transposé cette théâtralité dans la manière de placer les acteurs, de traiter l'espace dans lequel ils évoluent, et aussi dans le jeu rapide, vif, et même précipité de la comédie. Valmont, déambulant dans le décor comme un acteur sur le devant d'une scène et entouré des autres personnages, recompose la situation théâtrale du roman.

Dans la même lettre, Valmont raconte à la marquise de Merteuil les préparatifs qui doivent lui faciliter la séduction de la jeune ingénue[29] (ces préparatifs n'apparaissent pas dans le film), mais il rapporte aussi un échange de regards avec la présidente de Tourvel et la manière dont il crée une diversion pour remettre à Cécile une lettre que lui a confié Danceny. Nous avons noté 38 plans correspondant à cette lettre LXXVI. Ils multiplient les gestes, les détaillent, les grossissent, mais l'ordre du récit est aussi sensiblement modifié.

Avant de donner le découpage de cette scène, nous proposons les extraits qui ont donné lieu à une adaptation dans l'ordre où ils se présentent chez Laclos.

- Quelques instants après l'arrivée de Valmont :

« Elle [Mme de Tourvel] essaya de continuer de manger ; il n'y eut pas moyen : enfin, moins d'un quart d'heure après, son embarras et son plaisir devenant plus forts qu'elle, elle n'imagina rien de mieux que de demander permission de sortir de table et elle se sauva dans le parc sous le prétexte d'avoir besoin de prendre l'air. Mme de Volanges voulut l'accompagner, mais la tendre prude ne le permit pas : trop heureuse sans doute, de trouver un prétexte pour être seule et se livrer sans contrainte à la douce émotion de son cœur. »

Voir, dans l'adaptation, les plans **20.** et **21.** ainsi que le plan **30.**

« […] Je revins au salon. J'y trouvai ma Belle établie sur une chaise longue et dans un abandon délicieux.
Ce spectacle, en éveillant mes désirs, anima mes regards ; je sentis qu'ils devaient être tendres et pressants, et je me plaçai de manière à pouvoir en faire usage. Leur premier effet fut de faire baisser les grands yeux modestes de la céleste Prude. Je considérai quelque temps cette figure angélique ; puis, par-

28. Rappelons que le film de Frears est adapté de la pièce que Christopher Hampton a tirée du roman.
29. La « jeune ingénue » est Cécile Volanges.

courant toute sa personne, je m'amusai à deviner les contours et les formes à travers un vêtement léger, mais toujours importun. Après être descendu de la tête aux pieds, je remontais des pieds à la tête... Ma belle amie[30], le doux regard était fixé sur moi ; sur-le-champ, il se baissa de nouveau : mais, voulant en favoriser le retour, je détournai les yeux. Alors s'établit entre nous cette convention tacite, premier traité de l'amour timide qui, pour satisfaire le besoin mutuel de se voir, permet aux regards de se succéder en attendant qu'ils se confondent. »

Voir, dans l'adaptation, les plans **4.**, **5.**, **6.**.

« [...] Ne voulant pas qu'elle [Mme de Tourvel] pût douter que j'eusse remarqué ses divers mouvements, je me levai avec vivacité en lui demandant avec l'air de l'effroi si elle se trouvait mal. Aussitôt, tout le monde vint l'entourer. Je les laissai tous passer devant moi et comme la petite Volanges, qui travaillait à la tapisserie auprès d'une fenêtre, eut besoin de quelque temps pour quitter son métier, je saisis ce moment pour lui remettre la lettre de Danceny. J'étais un peu loin d'elle ; je jetai l'épître sur ses genoux. Elle ne savait en vérité qu'en faire. Vous auriez trop ri de son air de surprise et d'embarras ; pourtant je ne riais point, car je craignais que tant de gaucherie ne nous trahît. Mais un coup d'œil et un geste fortement prononcés lui firent enfin comprendre qu'il fallait mettre le paquet dans sa poche. »

Voir dans l'adaptation les plans **15.** à **21.**.

L'adaptation cinématographique

Intérieur jour.

1. **Valmont au premier plan, de dos, cachant une lettre derrière lui**. Il s'avance vers Mme de Tourvel assise au fond du décor, occupée à lire un livre. Lorsque Valmont arrive à sa hauteur, elle quitte des yeux son ouvrage sans oser les lever vers Valmont. Valmont passe ensuite devant la large fenêtre où se tient Cécile penchée sur une broderie. On aperçoit le parc du château à l'arrière-plan. Valmont s'arrête près de Cécile en agitant nerveusement la lettre de manière à attirer son attention.

2. **Plan rapproché taille de Cécile assise**. Elle voit la lettre (que Valmont tient toujours dans ses mains croisées derrière lui) et, levant vers lui un regard étonné, semble s'interroger sur le manège de Valmont, qui lui tourne le dos. Valmont agite toujours sa lettre presque sous le nez de Cécile. À l'écran, le cadrage isole pour nous ce geste et le regard de l'ingénue.

3. **Plan moyen. Valmont poursuit son chemin**. I1 passe entre les grandes

30. Valmont s'adresse ici à sa correspondante, la marquise de Merteuil.

fenêtres ouvrant sur le parc et une large vasque au premier plan débordant de plantes, puis devant Mme de Volanges, assise, qui agite nerveusement son éventail. La caméra, qui accompagne Valmont (panoramique, travelling quand il avance; plan fixe quand il s'arrête), découvre le visage de Mme de Rosemonde, occupée à faire une réussite. Valmont s'approche de sa vieille tante, s'arrête un quart de seconde à sa hauteur, elle lève sur lui des yeux bienveillants. Valmont sort du champ.

4. **Gros plan sur le visage de Valmont pendant qu'il s'assoit**. I1 fixe un point hors-cadre. Est-ce Cécile ?

5. **C'est Mme de Tourvel**, qui lève la tête de son livre, puis baisse les yeux, avec un air embarrassé, et une seconde d'hésitation qui peut signifier aussi qu'elle souhaiterait, si elle le pouvait, soutenir le regard qui vient de se poser sur elle.

6. **Gros plan de Valmont. En arrière-plan apparaît Mme de Volanges**. Elle manifeste un air courroucé, puis, d'un geste brusque ouvre son éventail en le faisant claquer sèchement. Valmont, qui a sursauté au bruit, prend un air excédé.

7. **Gros plan de Valmont qui tourne la tête vers la droite de l'écran**. Il regarde vers Cécile en cherchant à attirer son attention par une mimique visant à signifier qu'il a quelque chose à lui dire.

8. **La petite Volanges, à son ouvrage**, regarde en direction de Valmont en fronçant les sourcils, comme quelqu'un qui ne comprend pas la situation.

9. **Gros plan de Valmont montrant la lettre** qu'il tient à hauteur de son visage. Voix *off* de la vieille tante : « Vous serez heureux de savoir... »

10. **Plan rapproché de Mme de Rosemonde en train de jouer aux cartes** : « … qu'Armand est sur pieds et au travail. »

11. **Valmont au premier plan, assis, profil perdu**, cherche à attirer le regard de Cécile qui, au second plan, tête baissée, semble absorbée par son ouvrage. À l'arrière-plan, la lumière du parc ensoleillé.

Valmont vient de se rendre compte que le discours de sa tante s'adressait à lui, il se retourne vers cette dernière et demande : « Qui ? »

12. **Gros plan de Mme de Rosemonde tenant en main ses tarots**. Elle ôte ses lunettes, fixe son neveu, étonnée de la question posée : « Monsieur Armand ! Lui et sa famille vous doivent tant. »

13. **Gros plan sur le visage de Valmont** qui se recompose une physionomie

attendrie (sourire) à l'évocation de cet événement passé. À l'arrière-plan (flou) : Cécile.

14. **Plan moyen. Mme de Rosemonde et Mme de Volanges assises presque côte à côte**. La vieille dame s'adresse à son invitée qui semble avoir un visage fermé. Elle se retourne vers la vieille dame : « Quand mon neveu était ici, nous avons appris... »

15. **Gros plan sur Valmont** (comme le plan 13), toujours mimant l'attendrissement, qui sourit à sa tante, puis se tourne en direction de Mme de Tourvel (hors-cadre).

16. **Gros plan de Mme de Tourvel** ; elle lève vivement un regard sur Valmont (complicité à l'évocation de cet épisode ?), puis replonge dans sa lecture, tandis qu'on entend la voix *off* de Valmont lui demander brusquement : « Etes-vous souffrante? »

Surprise par cette question Mme de Tourvel se tourne vers Valmont.

17. **Plan moyen. Au premier plan, Valmont, qui se lève d'un bond,** fait taire sa tante d'un geste de la main : « Je vous coupe, ma tante... » (à l'arrière-plan, Cécile suspend son activité, elle n'est plus filmée dans le flou comme au plan 13).

18. **Gros plan sur le visage surpris de la vieille tante**.

19. **Plan rapproché de Madame de Tourvel interloquée**. Valmont passe entre nous et elle.
« ... mais Mme de Tourvel a un malaise.

20. Arrivée précipitée de Mme de Volanges (dont on aperçoit **en très gros plan** la robe rouge qui vient s'interposer entre Mme de Tourvel et nous) qui propose : « Un peu d'air frais... »
Mme de Tourvel ferme les yeux (pour ne pas laisser deviner qu'elle a compris l'artifice de la manœuvre de Valmont ?)

21. **Plan moyen**. Mme de Volanges aide Mme de Tourvel à se mettre debout et lui demande : « Êtes-vous oppressée ? »
Entourée de Valmont et de Mme de Volanges, Mme de Tourvel commence à protester, mais Valmont couvre les voix des deux femmes en déclarant : « Mme de Volanges a raison, comme toujours. Une promenade ! »
Mme de Rosemonde entre à son tour dans le champ : « Oui, un tour dans le jardin, il fait bon. »
Valmont, profitant de la confusion provoquée par son intervention, se dirige aussitôt vers Cécile restée assise (1a caméra est alors cadrée sur elle), et jette

sur les genoux de la jeune fille, ébahie, la lettre qui lui est destinée. Cécile, décontenancée, couvre de son ouvrage la lettre, regarde de tous côtés, semble ne pas trop savoir de quoi il retourne tandis que, dans un brouhaha de voix, le groupe des trois femmes passe devant elle.
Voix (*off*) de Mme de Rosemonde : « L'air vous guérira. »
Mme de Volanges : « Le repas était un peu lourd. »
Mme de Rosemonde (entrée dans le cadre) : « Il ne peut pas être en cause. »
Cécile se lève, déplie un châle, s'apprête à le jeter sur ses épaules.

22. **Plan rapproché de Cécile se dirigeant vers le parc** en mettant son châle que, d'un geste autoritaire Valmont, survenant derrière elle, lui ôte.
Elle se retourne.
Valmont : « Revenez. »

23. **Plan américain Valmont et Cécile**. Au fond, le parc baignant dans la lumière. Valmont jette le châle sur le banc où Cécile était assise. Cécile descend vivement les marches conduisant aux allées du parc pour rejoindre les trois femmes (qui sont hors-champ).

24. **Valmont, plan rapproché**, fait une pirouette sur lui même et se met dans l'ombre à l'entrée de la pièce, attendant le retour de Cécile. Cécile revient en courant.

25. **Plan rapproché de Cécile** qui entre précipitamment, cherche Valmont (hors-cadre), d'un air affolé, se retourne enfin vers sa droite.

26. **Debout dans l'ombre, accoudé nonchalamment à une colonnette, Valmont, plan américain**, regarde froidement Cécile : « N'éveillons pas les soupçons. Vite, le mot est de Danceny. »

27. **Gros plan sur l'air heureux de Cécile**.
28. **Gros plan de Valmont** qui s'approche de Cécile jusqu'à ce qu'elle-même entre dans le cadre, de dos, profil perdu, on ne voit que sa joue.
« Vous remettre ces lettres n'est pas une mission aisée. Je ne peux créer une diversion par jour. Donc... »

29. **Gros plan sur Cécile devenue inquiète**.

30. **Plan moyen, Valmont ramasse le châle** de Cécile et lui montre une clé. Au fond, dans le parc, on voit passer la robe rouge de Mme de Volanges accompagnant Mme de Tourvel.
« Cette clé ressemble à la vôtre que votre mère garde avec un ruban bleu, nouez le ruban à cette clé-ci... »

31. **Gros plan de Cécile**.
« ... remettez-moi la vraie dont on fera un double. Je pourrai apporter ces lettres et prendre les vôtres. Autre chose... »
Pendant sofa explication, Valmont ne cesse de jouer avec la clé comme s'il nouait et renouait un fi1 invisible dans l'air.

32. **Très gros plan de Valmont** enveloppant Cécile de son châle ; il la frôle de si près qu'il semble l'embrasser. I1 ajoute sur le ton de la confidence : « Dans votre armoire, il y a une fiole d'huile ; huilez la serrure et les gonds de votre avant-porte. »

33. **Très gros plan de Cécile incrédule** (contrechamp).
« Le faut-il, Monsieur ? »

34. **Très gros plan Valmont** : « Confiance ! »

35. **Très gros plan Cécile** qui fait une brève révérence (contrechamp).

36. **Plan d'ensemble de la pièce** ; les deux personnages face à face s'éloignent lentement l'un de l'autre, Cécile se dirige vers nous, puis se retourne en direction de Valmont, comme si elle hésitait.

37. **Gros plan de Valmont** : « Je ne saurais tolérer l'hypocrisie. »

38. **Plan d'ensemble** (*idem* 36). Cécile se dirige vers nous et sort du champ.

La scène se poursuit encore sur 22 plans mais concerne, cette fois, les difficultés éprouvées par Cécile pour remettre à Valmont la clé de sa chambre. Elle trouvera finalement une ruse et déposera, presque sous le nez de sa mère, la clé entre les mains de Valmont.

Quelles modifications ont été introduites par Frears ?

Une scène qui se trouvait au début de la lettre LXXVI (1a sortie de Mme de Tourvel dans le parc) se trouve mêlée à la scène finale et apparaît comme conséquence du malaise inventé par Valmont. Cette modification introduit également des changements dans les rapports entre les personnages. Dans le roman, la ruse de Valmont (« je lui demandai avec un air d'effroi si elle se trouvait mal ») a été inspirée par Mme de Tourvel elle-même. Et dans ce cas, Valmont suit l'initiative de Mme de Tourvel en profitant d'une ruse féminine. Dans le film, Valmont invente de toutes pièces cette ruse et, si le malaise de Mme de Tourvel en parait moins vraisemblable, nous avons le sentiment que Valmont est tout à fait maître du jeu. Autrement dit, c'est véritablement lui le metteur en scène. La métaphore théâtrale joue ainsi parfaitement.

Le repas pris par les convives disparaît du film ; on en trouve trace cependant dans le dialogue (voir plan 21). Ceci suffirait à souligner la lecture

minutieuse du roman par le metteur en scène.

Les explications de Valmont concernant la clé sont données seulement à la lettre LXXXIV ; on y retrouve le dialogue du film, jusqu'à l'allusion au ruban bleu qui, dans le film, paraît bien défraîchi, mais c'est en conformité avec les indications du roman : « Ayez soin d'y mettre un ruban *bleu et passé*[31] comme celui qui est à la vôtre. »[32]

Le jeu des regards est moins appuyé dans le film et la sensualité qui se dégage de la description de Valmont dans la lettre LXXVI disparaît. Il n'est plus question de « l'éveil des désirs d'un séducteur ici maître de son art et qui poursuit, dans cette scène, un but précis, et un seul : prendre Cécile au piège malgré la surveillance de sa mère. Dans le film, la modestie de la « céleste prude » (Tourvel) n'émeut nullement le libertin, elle sert au contraire ses projets.

Tout se passe comme si le passage de la lettre où Valmont retrace son « entrée en scène » servait à donner la tonalité à toute la scène filmée par Frears. Il y a des ruptures de ton à cet endroit dans le roman : Valmont y est tantôt ému, sensible, peut-être par contagion, et les sens ne sont pas seuls en cause (Valmont parle bien, à propos des regards échangés, du « besoin *mutuel* de se voir »), et tantôt il agit avec la maîtrise du libertin. Il y a une (trop ?) parfaite unité de ton dans la scène filmée par Stephen Frears. Le rapprochement établi entre les deux scènes montre, par contraste, que, dans le roman de Laclos, la sensibilité de Valmont est une des dimensions du personnage. Le film est bien une radiographie de l'œuvre[33].

Pour plus d'honnêteté, il convient de revenir un instant sur la théâtralité contenue dans le premier passage cité de la lettre LXXVI.

Qu'y a-t-il donc de singulier dans cet extrait, sinon que l'emprunt à la rhétorique du théâtre – « je tombai des nues, comme une divinité de l'Opéra qui vient faire un dénouement » – voile le caractère discontinu de la représentation romanesque.

> « Le discontinu est le statut fondamental de toute communication : il n'y a jamais de signes que discrets. Le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un temps, un

31. Nous soulignons.
32. Laclos, *op. cit.*, p. 182.
33. 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*, Paris, José Corti, 1980, p. 239).

souffle, une histoire. »[34]

Il existe évidemment au théâtre une discontinuité des signes : celle du décor immobile et conventionnel qui peut *retenir* l'attention du spectateur. Mais, s'il a été un moment distrait du jeu de l'acteur, lorsqu'il revient à la mimique et aux gestes du comédien, il revient aussitôt à la continuité. Or

> « la capacité qu'a le cinéma de diviser la figure humaine en "morceaux" et de disperser ces fragments en une chaîne qui se déroule dans le temps transforme la figure extérieure de l'homme en texte narratif [...]. Les éléments discrets se réunissent en une microchaîne. »[35]

Le film de Stephen Frears, privilégiant les gros plans et même les très gros plans, rétablit ainsi dans le détail de leur succession une esthétique du *texte*, à l'intérieur d'une esthétique de la *scène* qui est chargée, comme dans le roman de Laclos, de rétablir l'unité des « fragments ».

Contrairement donc à ce qui se passe pour le personnage de roman, le personnage filmique est à la fois « personnage » et « comédien », mais il est surtout à « la résultante de plusieurs facteurs et, pour cette raison, on conviendra de ne l'appeler ni personnage (propre au récit), ni comédien (propre au monde artistique), mais « figure actorielle »[36]. Valmont, personnage du roman, *se voit* rétrospectivement dans la lettre qu'il écrit comme un acteur entrant en scène. John Malkovitch, comédien, joue le personnage de Valmont comme s'il était un acteur entrant en scène et rétablit par son jeu le commentaire de Valmont sur lui-même.

Un rapide croquis des lieux où se joue la scène dans le film de St. Frears permettrait de mieux comprendre comment l'espace est « dramatisé » à l'extrême. Faute de pouvoir l'insérer ici, nous renvoyons donc au film.

La théâtralité, dans le film de St. Frears, se situe, comme nous avons essayé de le voir, au niveau du détail de la mise en scène, mais elle se signale également comme telle au moment de l'ouverture du film et au moment de sa clôture. I1 n'est pas indifférent que la marquise, au début du film, soit vue dans ses appartements comme pourrait l'être le comédien dans sa loge, tandis qu'à la fin, en ôtant le fard de la femme mondaine, elle accomplit un geste comparable à celui de l'actrice à la fin d'une représentation. Le sens de ses larmes peut alors changer ; expriment-elles le dépit de la mondaine vaincue et contrainte à l'exil ou les sentiments de la comédienne encore bouleversée par la scène qu elle vient de quitter ?

34. Barthes, 1964, p. 185.
35. Lotman, *op. cit.*, p. 149.
36. Gardies, 1993, p. 59.

3. Les lectures de l'argument narratif

3.1. Le schéma des *Liaisons*

Sous le titre « L'argument narratif », Michel Delon expose le schéma de l'intrigue des *Liaisons dangereuses*[37]. L'intérêt de cette présentation est dans sa forme interrogative qui laisse ouverte l'alternative propre aux possibles narratifs tels que Claude Brémond les présentait dans *La Logique du récit*[38]. Nous reprenons ici sous une forme réduite l'exposé de Michel Delon :

a. Cécile Volanges quitte son couvent pour faire l'apprentissage des salons parisiens et épouser le comte de Gercourt.

a.1. Fera-t-elle l'apprentissage des salons parisiens ? oui non

a.2. Épousera-t-elle le comte de Gercourt? oui non

b. La marquise de Merteuil entend profiter de ce projet matrimonial pour se venger d'une infidélité que lui aurait faite Gercourt. Elle charge son complice Valmont de pervertir Cécile avant ses noces.

b.1. Se vengera-t-elle de Gercourt? oui non

b.2. Cécile sera-t-elle pervertie ? oui non

c. Le vicomte de Valmont a décidé de séduire l'inaccessible présidente de Tourvel.

c.1. Saura-t'il parvenir à ses fins? oui non

Une brève analyse de ce résumé élémentaire est intéressante à plus d'un titre. On peut montrer en effet le réseau de relations (liaisons) qui s'établit entre les différents projets dont Cécile, Madame de Merteuil et le vicomte de Valmont constituent, dès le départ du roman, les principaux sujets. On pourra remarquer également que la présidente de Tourvel n'apparaît ici que comme un personnage « sur la défensive » au contraire de Cécile dont la jeunesse implique une projection dans l'avenir. La fin du roman nous livre évidemment le résultat de ces projets.

Formellement cela donne :

a.1. Cécile fera-t-elle l'apprentissage des salons parisiens ? non ;
a.2. Épousera-t-elle le comte de Gercourt ? non ;
b.1. La marquise de Merteuil se vengera-t-elle de Gercourt ? non ;
b.2. Cécile sera-t-elle pervertie par Valmont ? oui ;
c.1. Le vicomte de Valmont séduira-t-il la Présidente ? oui.

Cécile n'épousera pas Gercourt et la vengeance de la marquise ne pourra

37. Delon, *op. cit.*
38. Brémond, 1976.

donc pas se réaliser. Mais la marquise de Merteuil, étant l'instigatrice, se trouve aussi plus marquée qu'aucun autre personnage par l'échec de son plan, et ceci pour deux raisons. D'abord, elle échoue là où Valmont réussit (il séduit Cécile et la Présidente). Ensuite – et ceci nous paraît plus important – la marquise reste un personnage de roman qui, subissant la vindicte des gens de bien, est obligée de fuir très prosaïquement en Hollande, tandis que Valmont, dont le succès est de courte durée, a une fin malheureuse et brutale qui le transfigure en héros de tragédie. Il accompagne la Présidente dans la mort et devient une victime de la passion. Par son destin, il subsume le caractère romanesque de son personnage (et l'on sait combien le roman est objet de déconsidération au XVIIIe siècle).

Personnage de roman, Valmont s'élève au rang de personnage de tragédie : comment s'est opérée cette métamorphose ? En quoi concerne-t-elle le problème de l'adaptation cinématographique ?

3.2. « Les blancs et les noirs »

Ce que ne fait pas apparaître le schéma de Michel Delon, c'est la modification des projets de Merteuil : du désir initial d'assouvir un sentiment de vengeance dont Gercourt doit faire les frais, elle est passée à la guerre ouverte contre Valmont, dont la correspondance lui donne matière à exercer son don juanisme. On ne peut s'empêcher en effet de rapprocher le sentiment qui naît chez la marquise au spectacle du « parfait amour » entre Valmont et Madame de Tourvel, de cet épisode que nous tirons de la pièce de Molière :

> « Dom Juan :
>
> Jamais je n'ai vu deux personnes être si contentes l'une de l'autre, et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion ; j'en fus frappé au cœur et mon amour commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée » (Molière, *Dom Juan*, acte premier, scène II.)

Pour pousser l'analyse un peu plus loin tout en restant dans le fil du « résumé des actions » proposé par Michel Delon, nous pouvons dire que les enjeux du départ ont changé. Si Valmont réussit la double épreuve de séduire Cécile selon les ordres de Merteuil et de séduire la Présidente en suivant son propre projet, il ne perçoit pas qu'en cours de route il est devenu l'objet d'une jalousie, tandis qu'au départ, instrument d'une vengeance, il se faisait le complice de Merteuil. Valmont poursuit donc un chemin tracé d'avance par celle qui devient, en quelque sorte, maîtresse de son destin et de l'issue de ses amours avec la Présidente. Valmont n'est pas la victime d'une

quelconque méchanceté – ce serait faire tomber le roman dans le mélodrame –, mais bien la victime de la logique du libertinage auquel est dévouée inconditionnellement la marquise de Merteuil.

Le film de Vadim propose une issue différente : après avoir accidentellement tué Valmont, Danceny ne renonce pas à « sa Cécile » qui, loin de s'enfermer dans un couvent, semble au contraire bénéficier de l'engouement des « médias » (comme on ne disait pas encore). Cécile est donc une héroïne en ce sens que son projet – « faire l'apprentissage des salons parisiens » – aboutit (*mutatis mutandis* comme l'exige la transposition opérée par Roger Vailland).

Vadim ordonne les différents éléments de son film selon une contrainte qui relève du cinéma alimentaire et selon laquelle les méchants doivent être punis et les amants (Valmont, Merteuil) déchirés. Toute une atmosphère tournée vers les attentes du public[39] s'inspire d'une « mode » soulignée par une musique de jazz omniprésente, les lieux convenus où se rassemblait ce qui ne s'appelait pas encore la « jet société », des « emplois » (la jeune fille « moderne » : Cécile ; l'Américain « noceur » : Jerry Court), des décors conventionnels : l'appartement parisien des Valmont, la chambre de bonne de Danceny, le modeste chalet de Marianne, l'hôtel en Normandie avec-vue-sur-la-mer dénommé pour la circonstance « Auberge du Roy ». À l'inverse, les dialogues et le scénario, tout comme le jeu des acteurs (Gérard Philipe et Jeanne Moreau surtout), sont travaillés dans le souci d'une forme adaptée (comme un vêtement s'adapte) au roman de Laclos et résultent d'une lecture attentive des *Liaisons*. Faut-il pour autant dissocier le « méchant » metteur en scène Vadim et le « bon » scénariste Vailland ?

Il nous paraît plus utile de noter une différence sensible entre la fin du roman et celle du film de Vadim.

Tandis que, dans le roman de Laclos, la marquise peut fuir en Hollande, emportant une bonne partie de la fortune qu'elle a subtilisée à la famille de son à défunt mari (« Elle a emporté ses diamants, objet très considérable, et qui devait rentrer dans la succession de son mari ; son argenterie, ses bijoux ; enfin tout ce qu'elle a pu », lettre CLXXV, p. 385), le film la montre « le dos au mur ». La « leçon » du scénario, que la dernière image est censée traduire, serait donc simultanément comme dans un jeu d'échec : les « noirs perdent » et les méchants sont punis. La marquise de Merteuil est-elle véritablement punie dans le roman ? Une vie nouvelle s'offre à elle, elle peut fuir en emportant une grosse part de sa fortune et en laissant des dettes considérables

39. Peut-être émoustillé par 1'association sulfureuse Vadim/Vailland/Laclos.

(Madame de Volanges parle de « banqueroute »). Enfin, si la variole a pu l'atteindre d'une façon foudroyante ce ne sont que des rumeurs car aucun témoin visuel n'est cité par Madame de Volanges[40]. Le roman permet au lecteur de s'interroger sur le personnage de la marquise jusqu'à la fin (voir à ce sujet les analyses de Michel Delon, *op. cit.*)[41], le film le montre nécessairement. Les analyses ne peuvent donc être conduites sur le même plan, dans le cas du film, c'est la « monstration » qui est l'objet de l'analyse, dans le cas du roman, c'est le langage et son ambiguïté. À la fin du roman, la marquise ne perd pas tout, tandis que le film insiste particulièrement sur la tragédie qui se referme sur elle.

Le rôle de procureur joué par Madame de Volanges traduit, comme dans le roman, la réaction de la « bonne société » épouvantée par un comportement scandaleux. Mais ce rôle est joué dans le roman par Madame de Rosemonde, qui s'offusque et s'afflige sans condamner : « On regrette de vivre encore quand on apprend de pareilles horreurs. » Les dernières lettres de la mère de Cécile manifestent un tel embarras devant la situation qu'elle ne peut concevoir celle-ci en dehors d'un point de vue tragique : « Quelle fatalité s'est donc répandue autour de moi depuis quelque temps, et m'a frappée dans les objets les plus chers ! Ma fille et mon amie ! » (lettre CLXXV, p. 385). Elle semble incapable d'en tirer une leçon personnelle et finit par avoir recours à des discours convenus empruntant, comme on vient de le voir, au langage de la scène ou à celui de la religion (le dernier mot du roman, qui lui revient, est « consoler »).

Or, dans le film, la mère de Cécile désigne Madame de Merteuil à la vindicte publique, ce qui revêt une toute autre signification. En effet, la liaison de Valmont et de Cécile est de nature incestueuse (leur parenté est soulignée plusieurs fois au début du film)[42] mais l'inceste n'est qu'un des aspects qui,

40. La lettre de Madame de Volanges se fait l'écho de la rumeur publique mais non de faits avérés : « La même personne qui m'a fait ce détail m'a dit que... » ; « On sait depuis hier au soir que... » ; « On dit encore que... » ; « On prétend que... » Le nombre de ces indéfinis et la moralisation introduite par les verbes de présentation altèrent singulièrement la vérification de ce passage. Rien n'empêchait, en effet, une présentation directe des faits qui eût donné quelque consistance au récit : « Madame de Merteuil a pris, la nuit suivante, une très forte fièvre, qu'on a cru d'abord être l'effet de la situation violente où elle s'était trouvée, mais, depuis hier au soir, la petite vérole s'est déclarée, etc. »

41. La marquise de Merteuil apparaît comme le personnage mystérieux d'un roman d'aventures, une figure insaisissable du Mal. Elle semble même échapper à son auteur.

42. Plan 5 dans un dialogue entre Valmont, une comtesse et Madame de Volanges ;

dans le film, oppose systématiquement les valeurs du libertinage à celles la famille. En nous appuyant sur les dialogues de Vailland, on pourrait montrer que Valmont a oscille d'un système de valeurs à l'autre. Bien évidemment, cette thèse fait de Valmont un bourgeois (« Père laminoirs de Moselle, mère banque des affréteurs réunis ») entraîné malgré lui dans l'aventure d'un mariage qui le déclasse (mais dans le sens où il aspire à rejoindre une classe qui n'est pas la sienne, Juliette étant présentée comme une jeune femme issue de la « petite noblesse de province » : plan 2 du film). L'analyse du jeu de Gérard Philipe ainsi que certaines scènes bien précises pourraient confirmer ce point de vue. Enfin, il ne fait aucun doute que Vailland a cherché à transposer dans le film la note de Baudelaire[43] – « Ce livre, s'il brûle, ne peut brûler qu'à la manière de la glace. » – et élaborer une thématique à partir de ce qui apparaissait chez Baudelaire comme un oxymore, thématique que Vadim a traduite en images. Cela donne, au début du film ces paysages glacés au milieu desquels glisse « Marianne » Tourvel (plus tard comparée à un bloc de glace par sa rivale Merteuil) inévitablement vêtue de blanc, et cela donne aussi à la fin du film les flammes qui dévorent Juliette Merteuil. Cette opposition, pour simpliste qu'elle paraisse, repose pourtant sur le principe de composition explicite annoncée par le jeu d'échecs du générique où les « noirs » et les « blancs », encore immobiles, se préparaient à l'affrontement.

On le voit ici : l'argument narratif est inséparable du procédé esthétique (opposition noir/blanc) qui commande tout le film.

3.3. Le *happy end*, ou le bonheur des innocents

Dans le film de Milos Forman, *Valmont*, Cécile épouse Gercourt, mais la marquise ne paraît pas vengée pour autant, même si la jeune mariée est enceinte des œuvres de Valmont. En effet, la marquise se retrouve entièrement seule et la guerre qu'elle a menée contre Valmont lui a fait perdre le seul vrai complice de ses aventures. La dernière image nous la montre « noyée » dans la foule anonyme des spectateurs, tandis que Gercourt et Cécile triomphent en présence du roi et de la Cour. Ce triomphe, tout social qu'il puisse être,

Valmont, faisant référence à cette dernière, la désigne explicitement comme « ma cousine » tandis que la comtesse, lassée par une conversation qui tourne au règlement de compte, s'éloigne excédée en disant : « Hé bien ! Je valus laisse en famille ! ». Plan 46, au moment du plan de campagne dressé par Juliette, Valmont, allongé sur le lit (gros plan) réplique au propos de Merteuil :
« - Cécile tombe...
- Oh ! C'est ma cousine. »
43. Laclos, *op. cit*., p. 996.

puisque leur couple est potentiellement ruiné déjà, est pourtant de ceux que la marquise voulait atteindre.

Symboliquement, Danceny, entouré de jeunes femmes comme pouvait l'être Valmont autrefois, domine la scène du haut d'une galerie surplombant la chapelle où se déroule la cérémonie. Autre défaite de la marquise ici : elle lève un regard dépité vers son ancienne conquête et devient aussitôt l'objet des rires de ces jeunes femmes.

Valmont, cet aristocrate sans lignage, se retrouve vengé d'une femme par les femmes à travers sa descendance désormais mise sous la protection de Madame de Rosemonde et par les conquêtes de Danceny, tandis que Mme de Merteuil se retrouve sans passé et sans avenir.

Dans le film de Milos Forman, les modifications filmiques portent donc en premier lieu sur l'argument narratif. Mais ces atteintes à la « lettre » transforment aussi « l'esprit » des *Liaisons*. Le projet initial de Valmont échouant, la liaison avec la Présidente n'est plus qu'une aventure passionnée, mais passagère. La dépravation de Cécile, qui était une rouerie de libertin au service d'une vengeance implacable, devient presque une *happy end* pour Cécile et, d'une certaine façon (« métaphysique » pourrait-on dire) un moyen pour Valmont d'échapper à l'anéantissement de la mort. D'autre part, le libertin, succombant de façon inattendue à la sincérité de l'amour de Mme de Tourvel auquel, malgré tout, il n'arrive pas à croire, se retrouve trahi par elle puisque, non seulement, elle se sert des ruses des libertins en le quittant quand il ne s'y attend pas, mais elle préfère retrouver le confort du mariage. Trahi par celle qu'il avait fini par aimer, il est trahi également par le destin qui, ironiquement, lui assure une descendance qu'il ne souhaitait pas.

La maîtrise de soi et de son propre destin échappent ainsi simultanément au libertin.

Conclusion

Toute adaptation résulte d'un choix. L'étude d'une adaptation cinématographique doit consister à indiquer sur quels critères sont fondés ces choix.

Chez Forman, le rejet de la dimension épistolaire du roman aboutit à l'intérêt exclusif pour le personnage de Valmont et de ses aventures dont le sens est fort éloigné des intentions de Laclos, disciple de Rousseau. L'oubli de la lettre a tué l'esprit.

Dans le cas de l'adaptation de Frears, le jeu du personnage du libertin se trouve représenté par le jeu de l'acteur qui laisse entrevoir les masques dont il se couvre. De la sorte, la conception du libertinage dont la lettre est la scène se trouve préservée, mais l'intimité de la correspondance épistolaire est

perdue.

Le discours de Vailland à travers le film de Roger Vadim a-t-il lui-même quelque rapport avec le livre de Laclos ? Les personnages de Laclos ne sont plus ici que des porte-paroles d'une thèse. Seul le jeu des acteurs parvient à sauver les noirceurs de Merteuil et les faiblesses d'un Valmont fatigué de ses conquêtes et qui semble aspirer à un bonheur bourgeois (c'est le seul des trois films dont le sens ne peut être « arrêté »).

La série des questions posées par François Truffaut est-elle encore aujourd'hui de quelque actualité ?

Regarder un film, est-ce être appelé à (re)lire le roman comme le voudraient les éditeurs[44] ?

Les querelles byzantines qui opposèrent les iconophiles (pour qui les images étaient un moyen de s'approcher de Dieu) et les iconoclastes (qui voyaient dans l'image une dégradation de la créature et du créateur), ne sont plus de mise. Le problème de la fidélité au texte ne se pose plus tant il est vrai que le texte du roman, et plus généralement le texte de toute œuvre adaptée, se trouve pris dans l'entrelacs des discours de toutes sortes, que ceux-ci revêtent la forme du film ou de l'exégèse. « Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve. »[45]

De cet échange sans trêve entre la lecture et l'écriture, les diverses adaptations filmiques sont le témoignage.

Bibliographie

1. Bibliographie primaire

CHODERLOS de LACLOS Pierre (1961), *Les Liaisons dangereuses*, texte établi sur le manuscrit autographe, présentation d'Yves Le Hir, édition illustrée, Paris. Garnier frères.

CHODERLOS de LACLOS Pierre (1972), *Les Liaisons dangereuses*, préface d'André Malraux, notices et notes de Joël Papadopoulos, Paris, Gallimard, collection « Folio ».

CHODERLOS de LACLOS Pierre (1972), *Les Liaisons dangereuses*, édition de Jean Mistler, Paris, Le Livre de poche.

CHODERLOS de LACLOS Pierre (1979), *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, NRF/Gallimard, « Biblio-

44. Voir la première de couverture du *Hussard sur le toit* dans la nouvelle édition Folio/Gallimard.

45. Gérard Genete, *Figures II*, p. 18.

thèque de la Pléiade ».

CHODERLOS de LACLOS Pierre (1989), *Les Liaisons dangereuses*, préface et commentaires de Francis Marmande, collection « Lire et voir les classiques », Paris, Presses Pocket.

2. Bibliographie secondaire : liste des références bibliographiques

ASKENAZI Enrique Seknadje (1991), « Filmographie des *Liaisons dangereuses* », *in Analyses et réflexions sur Laclos*, ouvrage collectif, Paris, Marketing.

BARTHES Roland (1964), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, « Bibliothèque Médiations ».

BARTHES Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Le Seuil.

BAZIN André (1990), « Pour un cinéma impur » (1re édition : 1951), *in Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf.

BAUDELAIRE Charles (1953), *Œuvres complètes*, Paris, GalIimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BECKER-THEYE Betty (1988), *The Seducer as mythic figure in Richardson, Laclos and Kierkergaard Garland Publications in comparative literature*, New York and London, Garland.

BELAVAL Yvon (1972), *Choderlos de Laclos*, Paris, Seghers, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui ».

BENVENISTE Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BOCHENEK-FRANCZAKOSYA Regina (1987), « Le personnage dans le roman épistolaire à voix multiples au XVIIIe siècle (esquisse des problèmes théoriques) », *Kwartalnik neofilologiczny*, p. 145, 153.

BOCHENEK-FRANCZAKOSYA Regina (1988), « Portraits en jeux de miroirs », *in Le Portrait littéraire d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de K. Kupisz, Presses universitaires de Lyon, p. 147, 152.

BRAMI Joseph (1990), "Mme de Merteuil, Juliette and the men : note for a leasing of Vadim's *Liaisons dangereuses 1960*", *Eighteenth Century Life*, May, p. 56, 66.

BRÉMOND Claude (1976), *La Logique du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

BUTOR Michel (1964), *Répertoire II*, Paris, Minuit.

BYRNE P.W. (1986), "The moral of *Les Liaisons dangereuses* : a review of the arguments", *Essays in French Literature*, November, p. l, 18.

BYRNE P.W. (ed.) (1989), Les Liaisons dangereuses *: a study of motive and moral*, Glasgow University Printing.

CAZENOBE Colette (1985), « De Lenclos à Laclos : une étape vers *Les Liai-*

sons dangereuses », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril, p. 217, 233.

Collectif (1983), *Laclos et le libertinage, 1782-1982*, actes du colloque de Chantilly, Paris, Presses universitaires de France (PUF).

CONROY Peter V. Jr. (1989), "Male bonding and female isolation in Laclos' *Les liaisons dangereuses*", *in Studies on Voltaire and the XVIIIe century*, vo1. 267, Oxford, p. 253, 271.

COULET Henri (1987), « Analyse et sentiment dans *Les Liaisons dangereuses* », *in Le Siècle de Voltaire*, I, Oxford/Paris, p. 305, 312.

CUSSET Catherine (1988-1989), « L'erreur de Valmont. D'un libertin qui n'assume pas son libertinage », *L'Infini*, n° 224, hiver, p. 84, 89.

DELMAS André et DELMAS Yvette (1964), À recherche des *Liaisons dangereuses*, Paris, Mercure de l'rance.

DELON Michel (1987), « Rupture et transition dans le roman libertin à la fin de l'Ancien Régime », *in* Louvet et Nerciat, dir., *Signes des temps, signes de la transition*, Université de Picardie, Centre d'étude du roman et du romanesque, PUF, p. 105, 117.

DELON Michel (1990), *P.A. Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires ».

DELEUZE Gilles (1983), *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit.

DELEUZE Gilles (1985), *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit.

DEMORIS René (1979), « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », *Littérature*, n° 36, Paris, Larousse.

DENEYS Anne (1989), "The political economy or the body in the *Liaisons dangereuses* of Choderlos de Laclos", *in Eroticism and the body politic*, Ed. Lynn Hunt, Baltimore and London, The John Hopkins U.P., 41, 62.

DIDEROT Denis (1981), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion.

DUCHÈNE Roger (1981), *Écrire au temps de Madame de Sévigné : lettres et textes littéraires*, Paris, Vrin.

DUFHUYZEN Bernard (1985), "Epistolary narratives of transmission and transgression [*La Nouvelle Héloïse, Les Liaisons dangereuses*] ", CL Winter, 1-26.

FLORENNE Tristan (1985), « Figures de l'amour dans *Les Liaisons dangereuses* », *Littérature*, n° 60, décembre, p. 93, 96.

FRAUTSCHI Richard L. (1984), « Focalisation énonciative dans *Les Liaisons dangereuses* », *in Traitements informatiques des textes du XVIIIe siècle* (actes de la table ronde de Bruxelles de juillet 1983), Centre national de la recherche scientifique / École normale supérieure de Saint-Cloud, collection « Textes et documents », série VII, p.73, 80.

GARDIES André (1993), *Le Récit filmique,* Paris, Hachette supérieur.

GEFFRIAUD-ROSSO Jeannette (1984), « Étude sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles, *Histoire et critique des idées, 2 (Montesquieu, Mme de Lambert, J.-J. Rousseau, Diderot, Laclos),* Pisa, Libreria Goliardica Editrice.

GOSCILO-TOLSTOY Helena (1985), "Laclos and the libertine", *Modern Language Review,* April, 398, 414.

HARTMANN Pierre (1987), « Séduction des origines et origines de la séduction (II) : Choderlos de Laclos », *in Représentations de l'origine. Littérature, histoire, civilisation,* Université de la Réunion/Didier Érudition, p. 77, 82.

JACQUEMIER, M. (1990), « Libertinage et liberté », *École des Lettres,* 15 décembre, p. 33, 44.

LAFFITTE Maryse (1989), « Laclos : la liaison vraiment dangereuse », *Revue romane,* n° l, p. 65, 87.

LOTMAN Iouri (1977), *Esthétique et sémiotique du cinéma,* Paris, Éditions sociales.

MARIE Michel (1990), « Christian Metz et la théorie du cinéma », colloque de Cerisy, *Iris,* n° 10, Paris, Méridiens-Klincksieck.

MARMANDE Francis (1989), « Le temps de lire, le temps d'écrire », *Nouvelle revue de psychanalyse,* n° 41, L'Épreuve du temps.

MARMANDE Francis (1988), « La métaphore de la lettre. Du danger des liaisons aux lettres dangereuses, *Les Liaisons dangereuses* (Laclos) », *Narrativa francese en el siglo XVIII,* Madrid, UNED.

METZ Christian (1966), « La grande syntagmatique du film », *Communication,* n° 8, Paris, Le Seuil.

MICHAEL-VERGER Colette (1985), *Laclos, les milieux philosophiques et le mal,* Lomé (Togo), Arkpagnon.

MICHAEL-VERGER Colette (1989), « Cécile et les dangers de 1'innocence : de "bouton de rose" à "machine à plaisir » », *Studies on Voltaire,* vol. 260, p. 323, 324.

MILNE Vivienne (1982), « Le parler des personnages dans *Les Liaisons dangereuses* », *Revue d'histoire littéraire de la France,* numéro spécial Laclos, Paris, Armand Colin, juillet-août, p. 574.

MONTESQUIEU (1984), « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* » ajoutées dans le supplément de 1754, *Les Lettres pers anes,* Paris, Le Livre de penche

MULTEAU Norbert (1989), « Laclos au cinéma », *Le Spectacle du monde,* décembre, p. 88, 9 1 .

ODIN Roger (1990), « L'histoire 1ittéraire et les médias », *in L'Histoire litté-*

raire aujourd'hui, sous la direction d'Henri Béhar et de Roger Fayolle, Paris, Armand Colin.

OVERTON Bill (1988), "The play of letter : *Les Liaisons dangereuses* on the stage", *Theatre Research International*, Autumn, p. 263-274.

POMEAU René (1993), *Laclos ou le paradoxe*, Paris, Hachette.

POULET Georges (1952), *Études sur le temps humain II. La distance intérieure*, Paris, Plon.

ROGERS, Katharine M. (1985), "Creative variation : Clarissa and Les Liaisons dangereuses", *Comparative littérature*, Winter, p. 36, 52.

ROHMER Éric (1957), « Leçon d'un échec », *Cahiers du cinéma*, n° 67.

ROUSSEAU Jean-Jacques (1961), *La Nouvelle Héloïse, in Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade.

ROUSSET Jean (1962), *Forme et signification*, Paris, José Corti.

SEYLAZ Jean-Luc (1965), Les Liaisons dangereuses *et la création romanesque chez Laclos*, Paris, Librairie Minard / Genève, Librairie Droz.

SEYLAZ Jean-Luc (1982), « Les mots et la chose sur l'emploi des mots "amour" et "aimer" chez Mme de Merteuil et Valmont », *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial Laclos, *op. cit.*, p. 559.

SGARD Jean (1984), « Étude de lexicologie parallèle : Laclos et Rousseau », *in Traitements informatiques des textes du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 81, 88.

SINGERMAN Alan (1990), "Variations on a denouement : *Les Liaisons dangereuses* on film", *Eighteen-century life*, May, p. 49, 55.

SOLER Patrice (1988), Les Liaisons dangereuses. *Introduction au roman épistolaire*, Paris, Bordas, « Univers des Lettres ».

STALLONI Yves (1991), « Choderlos de Laclos : *Les Liaisons dangereuses* », *L'École des Lettres*, 1er novembre, p. 5, 17.

STEWART Philip (1992), *Engraving desire. Eros, image and text in the French XVIIIth century*, Durham and London, Duke University Press.

THOMAS Holly (1985), *Pouvoir et connaissance dans* Les Liaisons dangereuses *: une concordance sélective* [thèse, Florida State University, 1985], Dissertation Abstracts International, vol. 46, n° 10, April.

TODOROV Tzvetan (1966), « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, Paris, Le Seuil.

TODOROV Tzvetan (1967), *Littérature et signification*, Paris, Larousse.

TRUFFAUT François (1987), *Le Plaisir des yeux*, Paris Flammarion, collection « Champs Contre-champs / Cahiers du cinéma ».

VAILLAND Roger (1953), *Laclos*, Paris, Le Seuil, collection « Écrivains de toujours ».

VERSINI Laurent (1968), *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la*

technique des Liaisons dangereuses, Paris, Klincksieck.