

## ACADEMIE DE ROUEN

Philippe Hédouin  
Conférence du 18 novembre 2008

*Les Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos  
*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears

### 1. Quelques réflexions sur la question de l'adaptation

#### ■ Une définition

Adaptation : « dans la pratique cinématographique, l'adaptation s'oppose au scénario original. Elle consiste pour l'essentiel, à élaborer un film à partir d'un récit écrit antérieur (conte, nouvelle, roman, pièce de théâtre). » (Gardies, Bessalel, 200 mots clés de la théorie du cinéma).

Oui, mais ne pas oublier que l'adaptation passe d'abord d'un texte (le texte d'origine) à un autre ou à d'autres (scénario, continuité dialoguée, traitement, séquencier, découpage technique, etc. ). L'« adaptateur » est un lecteur, et souvent un écrivain-scénariste. Par exemple pour *les Liaisons* Roger Vailland, Jean-Claude Carrière, Christopher Hampton<sup>1</sup>. L'adaptation est d'abord un travail de lecture, puis de réécriture, en fonction des possibilités expressives du cinéma.

Ne pas oublier non plus la variété des textes d'origine : adapter *Fantômas* (Souvestre et Allain, Feuillade<sup>2</sup>) ou *Le comte de Monte-Cristo*<sup>3</sup>, voire *Les Misérables*<sup>4</sup>, ce n'est pas la même chose qu'adapter *Un amour de Swann* (Schlöndorff, adaptation de Carrière et Brook) ou *L'Odyssee*, comme Fritz Lang dans *le Mépris*<sup>5</sup>. Adapter du théâtre ce n'est pas adapter une nouvelle, ni un roman.

#### ■ Un cinéma impur

Cette dernière question est abordée par André Bazin dans son texte *Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation*.<sup>6</sup> Il écarte ainsi les héros de Dumas et de Hugo qui, dit-il, font partie d'une « mythologie extra-romanesque » et jouissent « d'une existence autonome dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue ». Il écarte aussi les « Série Noire », dont certains sont écrits a priori pour l'écran. Il voit en revanche, en particulier dans l'adaptation du *Journal d'un curé de campagne* (par Bresson, en 1951) une tendance et une exigence nouvelles. « Comment en serait-il autrement », s'interroge-t-il, « quand cette œuvre relève d'une forme si évoluée de la littérature que les héros et la signification de leurs actes dépendent intimement du style de l'écrivain, lorsqu'ils y sont enfermés comme en un microcosme, dont les lois, rigoureusement nécessaires, cessent d'être valables à l'extérieur, lorsque le roman a renoncé à la simplification épique, qu'il n'est plus une matrice de mythes, mais le lieu de subtiles interférences entre le style, la psychologie, la morale ou la métaphysique ? ».

Bazin plaide pour ce qu'il croit être la bonne cause. Il s'agit d'attaquer ceux qui, pour défendre un cinéma « pur », s'en prennent à l'adaptation, qui aboutit selon eux à un

<sup>1</sup> Respectivement pour les films de Vadim (*Les Liaisons dangereuses* 1960), Milos Forman (*Valmont*, 1989) et Frears (*Dangerous Liaisons*, 1988). Christopher Hampton avait d'abord adapté *Les Liaisons* au théâtre.

<sup>2</sup> Louis Feuillade, d'après le feuilleton de Souvestre et Allain, 1913

<sup>3</sup> Adaptations innombrables, depuis 1908

<sup>4</sup> Première (?) adaptation aux Etats-Unis en 1909

<sup>5</sup> Jean-Luc Godard, 1963, adaptation « libre » du roman d'Alberto Moravia

<sup>6</sup> in *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1958

cinéma « littéraire » ou à du « théâtre filmé ». Bazin pense au contraire que pour survivre, le cinéma, qui, à son avis, a atteint la limite de sa progression technique et formelle, doit assimiler « *le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riverains au cours des siècles* ». Le cinéma « impur » est alors celui qui sait se nourrir des autres arts.

Bazin recourt pour fonder sa théorie à une double échelle de valeurs : celle des œuvres littéraires (on se demande alors quelles sont les œuvres où les personnages ne « *dépendent* » pas du « *style de l'écrivain* »), et celle de leurs adaptations éventuelles, fondée sur l'idée de « *fidélité* ». « *Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique mais équivalent à l'ancien. (...) Ce sont ceux qui se soucient le moins de fidélité au nom des prétendues exigences de l'écran qui trahissent tout à la fois la littérature et le cinéma.* »

#### ■ **La fidélité**

*Fidélité, trahison*, voilà des mots qui renvoient plus au champ lexical de la morale qu'à celui de l'esthétique. C'est pourtant dans cette voie qu'une partie de la critique, jusqu'à aujourd'hui, s'est engagée, privilégiant dans la réflexion de Bazin... ce qu'elle a de plus contestable.

La question de la « *fidélité* » n'est en effet posée que lorsque l'œuvre adaptée impose le respect à la critique et au public. On juge à cette aune l'adaptation des chefs d'œuvre reconnus, et en particulier ceux de la littérature nationale. La critique française se montre évidemment moins pointilleuse à propos de Shakespeare que de Molière, de Virginia Woolf que de Proust. Sont par ailleurs généralement exclus de cette problématique les romans policiers (qui se préoccupe de savoir si *Vertigo*<sup>7</sup> est une adaptation fidèle de *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac, si *Tirez sur le pianiste*<sup>8</sup> trahit David Goodis, et même si Faulkner, adaptant *The Big Sleep*<sup>9</sup> pour le film de Hawks, altère ou non le roman de Chandler ?), la science-fiction (*Blade Runner*<sup>10</sup> est-il une bonne ou une mauvaise adaptation de la nouvelle de Philip K. Dick ?), le conte (doit-on reprocher à Cocteau d'avoir ajouté un personnage central au récit de Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*<sup>11</sup> ?).

On voit bien le caractère idéologique d'une telle question. Entre la « *trahison* » et le respect stérile, la marge est étroite. Dans cette perspective, le cinéma est rarement gagnant.

Truffaut, fils spirituel de Bazin et néanmoins sale gosse, se paie la tête des scénaristes adaptateurs Aurenche et Bost dans plusieurs articles célèbres, entre 1954 et 1958. Sur la question de la « *fidélité* », sa position n'est jamais très claire, mais il conclut : « *Aucune règle possible, chaque cas est particulier. Tous les coups sont permis hormis les coups bas. (...) Inadmissibles sont l'affadissement, le rapetissement, l'édulcoration.* »<sup>12</sup>

#### ■ **Le langage cinématographique**

Pour sa part, Francis Vanoye dans *Récit écrit, récit filmique*<sup>13</sup> juge que « *dès l'instant où l'on prend conscience des différences fondamentales dans le processus même de la lecture des récits écrits et filmiques, l'idée de « fidélité », de « respect de », etc. paraît absurde.* »

Il constate par ailleurs que le cinéma n'est pas une langue uniforme, mais qu'un film est constitué de « *réseaux structurés d'une multitude de codes* »<sup>14</sup>, spécifiquement

<sup>7</sup> *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958

<sup>8</sup> *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960, d'après David Goodis, *Down there*

<sup>9</sup> *The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946, d'après Raymond Chandler

<sup>10</sup> *Blade Runner*, Ridley Scott 1982, d'après Philip K. Dick *Do Androids dream of electric sheep ?*

<sup>11</sup> Le rôle d'Avenant permet à Jean Marais d'apparaître, sans masque, dès le début du film.

<sup>12</sup> *L'adaptation littéraire au cinéma*, Revue des lettres modernes 1958, in *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma 1987

<sup>13</sup> Nathan Université 1989

<sup>14</sup> Cette expression est empruntée à Marc Vernet, in *Lectures du film*

cinématographiques (le montage ou les mouvements d'appareil, par exemple) ou non (paroles, musique, décors, etc.).

Il faut donc prendre garde à l'expression « langage cinématographique » qui, par ailleurs féconde, peut induire une analogie abusive entre le code linguistique et les codes cinématographiques. Adapter n'est donc en aucun cas une opération comparable à une traduction dans une langue étrangère, où il s'agit de passer d'une langue à une autre.

- **Des films « nobles »**

Historiquement, l'adaptation apparaît très tôt. En France, dès 1908 La Société du film d'Art, puis en 1909 la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres entreprennent des films qui se veulent ambitieux, des « films nobles », qui s'opposent à la production courante destinée au divertissement populaire. Il s'agit de rompre avec le cinématographe comme attraction foraine. Albert Capellani tourne *L'Assommoir*, Charles Decroix adapte *Werther* pour le réalisateur Henri Pouctal et la firme Pathé.

Aux Etats-Unis, dès les années 10, producteurs, distributeurs et exploitants cherchent à attirer la petite-bourgeoisie habituée au théâtre et au concert. Aux « nickelodeons » où l'on entre pour cinq cents voir des films burlesques s'ajoutent des salles d'apparence luxueuse (fauteuils rouges, balcons, décors en staff, noms pompeux) où l'on projette des films plus longs, à ambition, ou à prétention culturelle. Les studios favorisent donc les adaptations littéraires, notamment d'œuvres européennes.<sup>15</sup>

L'arrivée du parlant (1927 aux Etats-Unis, début des années 30 en Europe continentale) est évidemment un facteur de développement de l'adaptation. En France on transposera notamment de nombreuses œuvres romanesques du XIX<sup>ème</sup> siècle, dont le caractère réaliste et descriptif semble convenir au cinéma.

Le XVIII<sup>ème</sup> siècle est moins bien loti. *Manon Lescaut* a plus inspiré les réalisateurs américains et italiens, malgré le film de Capellani (cf supra, 1912) et la version moderne de Clouzot en 1949.

Il faut noter enfin que la télévision a généré un très grand nombre d'adaptations, de qualité... variable. Ces productions, quelquefois prestigieuses, correspondent en France à la mission de service public, conçue dans ce cas comme une mission de vulgarisation des grandes œuvres. C'est ainsi que Josée Dayan a réalisé *Les Liaisons dangereuses* pour la télévision en 2003 (l'adaptation est d'Éric-Emmanuel Schmitt, et Catherine Deneuve joue Merteuil), après, inévitablement, *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Misérables*.

## 2. Adapter *Les Liaisons dangereuses*, une entreprise difficile

- **Un roman épistolaire**

Transposer au cinéma l'œuvre de Choderlos de Laclos relève de la gageure, en raison des spécificités de l'œuvre. Son caractère épistolaire a d'abord un certain nombre de conséquences :

- **La multiplication des voix narratives.**

Les personnages majeurs sont également des narrateurs, et c'est l'ordre et l'agencement des lettres qui permet au lecteur du roman, en comparant leur contenu, de reconstituer la succession des événements diégétiques, mais aussi d'apprécier la différence, et la distance, des points de vue. « *En supprimant en apparence le romancier omniscient, le roman par lettres*

---

<sup>15</sup> Sur ce sujet, voir en particulier l'ouvrage de Neal Gabler *Le Royaume de leur rêves*, Calmann-Lévy 2005, et celui de Douglas Gomery, *L'Age d'or des studios*, Cahiers du cinéma 1987

*institue un lecteur omniscient, capable d'interpréter correctement chaque lettre parce qu'il les lit toutes et peut établir les comparaisons* », note René Pomeau<sup>16</sup>. Les personnages n'ont en conséquence pas tous le même statut. Personnages auteurs de lettres, essentiellement Mme de Merteuil, Valmont, Cécile, Danceny, Mme de Tourvel, Mme de Volanges, Mme de Rosemonde, dont nous connaissons les pensées réelles ou supposées, car le mensonge est de la partie ; et personnages dont les lettres évoquent ou racontent les actes, même si, pour certains, leurs lettres apparaissent occasionnellement : Gercourt, Belleruche, Victoire, Azolan, Julie, Emilie, la Vicomtesse et Vressac, Prévan, M ; de Tourvel, le père Anselme, M. Bertrand. Est-il utile de citer Sophie Carnay qui n'est que la destinataire des premières lettres de Cécile, dont le rédacteur du « recueil » a supprimé les lettres « pour ne pas abuser de la patience du lecteur » ?

A ces voix, il faut également ajouter celle de l'Editeur, auteur de l'Avertissement, et surtout celle du Rédacteur, grand organisateur de la narration, par sa préface, ses notes et son rôle supposé dans le choix et la disposition des lettres.

Tout cela aboutit à cette « vision stéréoscopique » dont parle Tzvetan Todorov<sup>17</sup> et que le cinéma, paradoxalement, est dans l'incapacité de restituer<sup>18</sup>.

### o Vérité et mensonge

D'où un rapport à la vérité constamment problématique. Jean-Pierre de Beaumarchais<sup>19</sup> propose de lire *Les Liaisons* comme « un récit à deux voix : d'un côté l'illusion, de l'autre la vérité que détiennent les seuls libertins et qui est comme le signe de leur pouvoir sur le monde. » L'illusion est dans ce qui se voit, la vérité dans ce qui, éventuellement, s'écrit. L'erreur est liée, dans une tradition philosophique classique, aux apparences, à ce qui se perçoit par la vue. L'image est d'ailleurs doublement trompeuse, puisqu'elle imite des apparences déjà mensongères. Après avoir reçu la lettre de rupture de Valmont, Mme de Tourvel écrit à Mme de Rosemonde<sup>20</sup> : « Le voile est déchiré, Madame, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur... » La manipulation à laquelle se livrent les deux libertins reste invisible et n'apparaîtra que lorsqu'en sera administrée la preuve écrite<sup>21</sup>.

Cette première approche, qui s'impose au lecteur, mérite sans doute d'être nuancée.

D'abord parce que la vérité n'est censée se trouver que dans la correspondance entre Valmont et Merteuil. Or l'un comme l'autre sont maîtres dans l'art de la dissimulation et du mensonge. Le conseil de Mme de Merteuil à Cécile est célèbre : « Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez que ce qui lui plaît davantage »<sup>22</sup> On peut supposer que Mme de Merteuil applique ce principe à sa propre correspondance, même avec Valmont et même avant que leur relation ne s'envenime.

Ensuite parce qu'il faut distinguer la vérité des faits de celle des sentiments. Valmont est-il amoureux ? Il le nie : « Je persiste, ma belle amie : non je ne suis pas amoureux ; et ce n'est pas ma faute si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle. (...) Vous verrez bientôt par vous-même combien je

<sup>16</sup> René Pomeau, *Laclos*, Connaissance des lettres, Hatier 1975

<sup>17</sup> Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, *Communications* n° 8, Le Seuil 1966

<sup>18</sup> Cela supposerait en effet de montrer plusieurs fois la même scène, en changeant de point de vue. C'est à peu près l'exercice auquel se livre Akira Kurosawa dans *Rashômon* (1950), mais les événements narrés ne sont pas identiques. Il s'agit de plusieurs versions, différentes, de la même histoire. Plus récemment (2002), Lucas Belvaux, dans sa trilogie (*Un couple épatant*, *Cavale*, *Après la vie*) propose de revivre les mêmes événements en changeant de point de vue dans chacun des films. Le point de vue nouveau permet au spectateur d'accéder à des vérités qui lui avaient échappé.

<sup>19</sup> Article *Choderlos de Laclos* du *Dictionnaire des Littératures*, Bordas, 1984

<sup>20</sup> Lettre 143

<sup>21</sup> Paradoxalement, c'est en s'appuyant sur cette idée des apparences trompeuses que Valmont persuade Mme de Tourvel qu'elle a mal interprété ce qu'elle a vu devant l'Opéra (lettre 137)

<sup>22</sup> Post-scriptum de la lettre 105

suis sincère. »<sup>23</sup> Mme de Merteuil lui répond : « Parlez-moi vrai ; vous faites-vous illusion à vous-même, ou cherchez-vous à me tromper ? la différence entre vos discours et vos actions ne me laisse le choix qu'entre ces deux sentiments : lequel est le véritable ? »<sup>24</sup> On peut de même s'interroger sur les sentiments de Mme de Merteuil. Est-elle jalouse de Mme de Tourvel, ou est-elle jalouse d'un sentiment qu'elle s'est toujours interdit d'éprouver et qu'elle croit reconnaître chez Valmont ?

Enfin, il serait naïf d'opposer des personnages menteurs que sont Valmont et Merteuil aux personnages sincères que seraient tous les autres. René Pomeau<sup>25</sup> observe que « sur le plan du roman, *Les Liaisons dangereuses* participent aux ambitions de la philosophie des Lumières. Les masques sont levés, les impostures dévoilées : procédure de dénonciation par laquelle le romancier fait accéder son lecteur à la vérité. » Mais dans *Les Liaisons*, l'hypocrisie est la chose du monde la mieux partagée. Les deux libertins, en mentant, agissent comme les révélateurs d'un mensonge social qui les entoure et les dépasse. Mme de Merteuil ne fait que jouer délibérément avec des conventions qu'elle n'a pas inventées et qu'elle souhaite dominer : « J'étudiai nos mœurs dans les Romains, nos opinions dans les Philosophes ; je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser et de ce qu'il fallait paraître ».<sup>26</sup> Valmont n'est pas en reste : « Voilà bien les hommes ! Tous également scélérats dans leurs projets, ce qu'ils mettent de faiblesse dans l'exécution, ils l'appellent probité. »<sup>27</sup>

### ○ Ambiguïtés

Le jeu de miroirs des lettres crée donc des zones de flou, d'ambiguïté. Le lecteur est quelquefois libre d'accorder plus de crédit à tel ou récit, alors que le spectateur de cinéma ne jouit pas de cette liberté si on lui montre les faits. Par exemple, question brutale, Valmont viole-t-il Cécile ? La version de Valmont est assez compliquée : « ...j'avais la malice de n'employer de force que ce qu'on pouvait en combattre. (...) Hé bien ! sans autre soin, la tendre amoureuse, oubliant ses serments, a cédé d'abord et a fini par consentir... ». Celle de Cécile ne l'est pas moins : « Enfin après... vous m'exempterez bien de dire le reste ; mais je suis malheureuse autant qu'on peut l'être. Ce que je me reproche le plus, et dont pourtant il faut que je vous parle, c'est que j'ai peur de ne pas m'être défendue autant que je le pouvais. »<sup>28</sup> Christopher Hampton raconte que la firme Warner a imposé un changement. « Dans la première version, il la violait. C'était une scène assez laide, et au cours du préview<sup>29</sup> une vingtaine de personnes ont quitté la salle à ce moment là.(...) Nous avons coupé la moitié [de la scène] et l'avons arrêtée au moment où on comprend ce qui va se passer. Nous avons raccordé sur le matin suivant au petit-déjeuner »<sup>30</sup> Hampton ne précise pas que quelques plans plus loin, il a inventé une conversation entre Merteuil et Cécile qui reprend les termes de la lettre 105<sup>31</sup>. Merteuil se sert de la culpabilité de Cécile pour amoindrir les faits : « - Mais il vous a forcée ? – Non, pas tout à fait. Mais il m'a été presque impossible de me défendre... - Ah, bon ! Pourquoi ? Il vous a lié les mains ? – Non !... Non... Mais il a une telle façon de présenter ses idées... qu'on ne sait ce que l'on doit répondre... - Pas même « non » ? ». Finalement, le film parvient à rendre compte de l'ambiguïté, au prix d'une ellipse<sup>32</sup> et en rétablissant des discours différents.<sup>33</sup>

<sup>23</sup> Lettre 138

<sup>24</sup> Lettre 141

<sup>25</sup> op.cit.

<sup>26</sup> Lettre 81

<sup>27</sup> Lettre 66

<sup>28</sup> Lettres 96 et 97

<sup>29</sup> Projection-test organisée par la production en amont de la sortie du film, devant un échantillon de public.

<sup>30</sup> *L'Avant-Scène* cinéma n°498, janvier 2001. Entretien avec Marie Marvier. En réalité, il s'agit du déjeuner.

<sup>31</sup> Lettre où Mme de Merteuil répond à Cécile. « Hé bien, petite, vous voilà bien fâchée... »

<sup>32</sup> Les producteurs n'ont pas toujours tort !

### ○ Pourquoi écrire ?

On pourrait avancer que dans *Les Liaisons*, on écrit ce qu'on ne peut pas dire. Soit parce qu'on est éloigné de son interlocuteur, soit parce que la correspondance permet de déroger aux usages de la conversation ou aux bonnes mœurs.

Pour justifier qu'ils écrivent, Laclou prend soin d'éloigner ses personnages les uns des autres. Dès la lettre 2, Mme de Merteuil s'exclame : « *Revenez, mon cher Vicomte, revenez !* » et le roman peut se lire comme un perpétuel jeu de cache-cache et de rendez-vous manqués entre les deux libertins. L'adaptateur n'a guère d'autre choix que de les rapprocher, et de modifier non pas la géographie du roman mais l'usage qui en est fait. Ainsi, dans le film, Mme de Merteuil se rend-elle chez Mme de Rosemonde, où elle rencontre Cécile, Valmont et Mme de Tourvel<sup>34</sup>. La difficulté est alors d'écrire des dialogues à partir d'un texte marqué par l'art de la correspondance, par la distance et le délai que celle-ci impose. Les contraintes sociales, ou la pudeur, peuvent aussi empêcher la parole et provoquer l'écriture. Cécile commence ainsi une lettre à Mme de Merteuil : « *...comme vous avez bien senti qu'il me serait plus facile de vous écrire que de vous parler !* »<sup>35</sup> Valmont ne trouve que ce moyen de continuer à faire la cour à Mme de Tourvel. Mme de Merteuil le note cruellement : « *A quoi vous servirait d'attendrir par lettres, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter ? Quand vos belles phrases produiraient l'ivresse de l'amour, vous flattez-vous qu'elle soit assez longue pour que la réflexion n'ait pas le temps d'en empêcher l'aveu ? Songez donc à celui qu'il faut pour écrire une Lettre, à celui qui se passe avant qu'on la remette ; et voyez si, surtout une femme à principes comme votre Dévote peut vouloir si longtemps ce qu'elle tâche de ne vouloir jamais.* »<sup>36</sup> Pour sa part, en matière d'aventures galantes, elle laisse les autres écrire. « *La soirée ne produisit qu'un très petit billet, que le discret Amoureux trouva moyen de me remettre, et que j'ai brûlé suivant ma coutume* », raconte-t-elle à propos de Prévan<sup>37</sup>.

La lettre que Danceny glisse dans la harpe de Cécile<sup>38</sup> est aussi un bon exemple de ce type de communication épistolaire « rapprochée ».

### ○ Énoncé et énonciation

Dans *Les Liaisons*, l'énoncé ne prend réellement sens que lorsque le lecteur est informé des circonstances de l'énonciation. Dans le cas de la lettre de Danceny, la séquence consacrée par Frears à la leçon de harpe<sup>39</sup> est particulièrement intéressante parce que l'énonciation y réduit l'énoncé (écrit) à sa plus simple expression. Le billet ne dit plus que « *I love you* », alors que la lettre de Danceny occupe plus d'une page du roman. Les circonstances de sa transmission permettent en revanche à Frears de rendre compte, de façon très alerte, en six plans, de la complexité des relations qui sont en train de se nouer. Dans le premier, trois personnages font face à la caméra. Cécile à la harpe et Danceny au clavecin sont surveillés par Mme de Volanges, qui porte un bonnet de dentelle et agite nerveusement un éventail. Elle s'éloigne pour s'asseoir. Cécile chante affreusement et fait une fausse note en jouant. Dans le second, le visage d'Uma Thurman est vu en gros plan, emprisonné derrière les cordes de l'instrument. Une main de Danceny dirige celle de Cécile vers la bonne corde, tandis que l'autre vient glisser le billet entre les doigts de Cécile. Le troisième est un contrechamp qui permet au spectateur de lire le billet. Au

<sup>33</sup> Le « viol », chapitre 14 du DVD (46'30''), la conversation chapitre 15 (51')

<sup>34</sup> chapitres 15 et 16 du DVD

<sup>35</sup> Lettre 27

<sup>36</sup> Lettre 33

<sup>37</sup> Lettre 85

<sup>38</sup> Lettres 16 (l'énonciation) et 17 (l'énoncé)

<sup>39</sup> Chapitre 8, de 24'38'' à 25' 20''

quatrième, de nouveau plus large, Mme de Merteuil rentre dans la pièce, et adresse un sourire convenu à Mme de Volanges. Le plan 5 est à nouveau un gros plan de Cécile, qui se retourne un instant vers Danceny, flou à l'arrière-plan, puis recommence à chanter faux. Le dernier plan montre le visage de Mme de Merteuil, qui perd son sourire, et exaspérée par ce qu'elle entend, se détourne pour sortir. On enchaîne cut sur une scène d'opéra où l'on donne une oeuvre de Glück. Les oreilles du spectateur sont soulagées.

Il faut aussi citer, évidemment, la lettre écrite par Valmont à Mme de Tourvel sur le dos d'Emilie<sup>40</sup>. Frears recourt à un montage parallèle :

- A. Valmont écrit sa lettre, au lit, l'encrier posé sur les fesses d'Emilie presque entièrement nue et lit à haute voix ce qu'il écrit. Au dehors, éclairs et tonnerre<sup>41</sup>. On entend une musique de piano.
- B. Mme de Tourvel lit la lettre, assise sur un banc dans le parc du château de Mme de Rosemonde. On entend off la voix de Valmont qui continue sa lecture, la musique de piano qu'on entendait précédemment et in des chants d'oiseaux.
- C. Retour dans la chambre de Valmont qui interrompt sa lettre et se prépare à d'autres plaisirs.<sup>42</sup>

Le passage du français à l'anglais (et retour par les sous-titres) est évidemment embarrassant pour rendre compte du double sens des mots. Laclós avait écrit :

*« C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas jouir encore. »*

Le texte dit par John Malkovich est le suivant :

- A. *My dear Madame de Tourvel. I have just come<sup>43</sup> (rire d'Emilie) ...to my desk... in the middle of a stormy night... during which... I have been...tossed<sup>44</sup>...*
- B. *to exaltation... to exhaustion...and back again... Yet, in spite of these... tremors.. I guarantee... that at this moment... I am far happier... than you.*

Le texte des sous-titres: *« J'ai pu jouir d'un instant de calme à ma table après une nuit de tempête durant laquelle j'ai été secoué entre le délire et l'épuisement, à plusieurs reprises. Mais en dépit de ces vertiges je vous assure qu'en ce moment je suis cent fois plus heureux que vous. »*

Et, pour faire bonne mesure, le texte de la V.F. : *« Bien chère Madame de Tourvel, si j'avais joué plus tôt... de vos bons conseils... la tempête qui vient de m'assaillir... aurait fait naître... l'attrait béni (?)...qu'attend mon cœur. La table sur laquelle j'écris est mouillée par l'émotion que j'éprouve. Cependant, malgré les tourments du délire qui dévore mes sens et qui m'empêchent de fermer l'œil, je vous assure que dans ce moment je suis cent fois plus heureux que vous. »* Ce galimatias laisse perplexe.

Dernier exemple, la lettre écrite par Cécile, au lit, sous la dictée de Valmont. Hampton et Frears construisent une séquence assez complexe à partir des lettres 115 (Valmont à Merteuil, énonciation) et 117 (Cécile à Danceny, énoncé). Dans la première, Valmont, qui reproche à la marquise d'avoir jeté son dévolu sur Danceny, lui raconte comment il a souhaité contribuer à *« augmenter la tendre passion du discret Amoureux, pour le premier et digne objet de son choix »*. Il poursuit : *« Ayant donc trouvé hier votre Pupille occupée à lui écrire, et l'ayant dérangée d'abord de cette douce occupation pour une autre plus douce encore, je lui ai demandé, après, de voir sa Lettre. (...) Je l'ai décidée à en écrire une autre sous ma dictée ; où, en imitant son petit radotage,*

<sup>40</sup> Lettre 47 (l'énonciation) et 48 (l'énoncé)

<sup>41</sup> Ce véritable orage apparaît d'ailleurs comme une sorte de pléonasmе.

<sup>42</sup> Chapitre 10, 30'21'' à 31'35''

<sup>43</sup> to come : venir / jouir

<sup>44</sup> to toss :: secouer, balloter / masturber

*j'ai tâché de nourrir l'amour du jeune homme, par un espoir plus certain». Dans la seconde, le radotage se conclut par ces phrases cruelles : « Oh ! Vous avez là un bien bon ami, je vous assure ! Il fait tout comme vous feriez vous-même. »*

Dans le film, la lettre est évoquée lors de la visite de Danceny à Valmont, en présence de Mme de Merteuil.<sup>45</sup> Celle-ci se trouve face à un miroir et nous percevons la scène par réflexion. Danceny explique qu'il a reçu une très belle lettre de Cécile, et qu'il y a trouvé un ton inhabituel. On entend alors la voix de Cécile, lisant sa lettre, avant de la voir l'écrire, au lit, en chemise : « *My dearest Danceny, I swear to you...* » Un léger travelling arrière permet de comprendre qu'elle écrit sur le dos nu de Valmont couché près d'elle. On entend alors la voix de Valmont dictant : « *...on my chastity...etc.* » On passe ensuite à un plan serré de Mme de Merteuil lisant la lettre (où ? quand ?<sup>46</sup>), alors qu'on entend toujours la voix de Valmont dictant : « *Your friend, vicomte de Valmont, is very active...etc.* ». Le plan suivant montre de nouveau Danceny chez Valmont. La Marquise promet au jeune homme de le distraire., et, alors qu'il remercie Valmont, celui-ci lui répond : « *It has been delightful* ».

### ○ La lettre comme objet

Ces tentatives pour restituer la spécificité épistolaire du roman demeurent néanmoins relativement rares. Dans le film, les lettres sont avant tout des objets concrets, comme l'indique le générique où, sur un fond noir, les mains de la Marquise décachettent une lettre sur laquelle est inscrit le titre. Christopher Hampton a réintroduit le motif de la lettre dans le scénario, alors qu'il l'avait éliminé de sa pièce de théâtre. Nombreuses sont les séquences où la transmission des lettres ou leur lecture donnent l'occasion à Frears de bâtir une mise en scène particulière : la boîte aux lettres avec Azolan, Mme de Tourvel lisant la lettre de Mme de Volanges sur le canapé face à Valmont, Valmont et Julie, Valmont apportant la lettre de Danceny à Cécile, etc.

### ■ La langue

Autre particularité du roman de Laclos, c'est la référence constante à la langue et à la littérature . Le plaisir est toujours lié au discours.<sup>47</sup> Les deux libertins assoient leur supériorité sur un talent rhétorique et stylistique qu'ils ont forgé grâce à leurs lectures.<sup>48</sup>

### ○ Libertins, lecteurs, héros

Valmont ne cesse de se comparer à un personnage de roman ou de drame. Evidemment, il n'est pas question pour lui d'appartenir à l'un de ces « *Romans nouveaux* » qui le font

<sup>45</sup> Chapitre 20, de 1h 10' 15'' à 1h 11' 27''

<sup>46</sup> On voit que le principe épistolaire bouleverse nécessairement la chronologie. Sont ici rassemblés trois moments : la visite de Danceny et deux flashes-back , l'écriture et la lecture par Merteuil.

<sup>47</sup> cf par exemple la lettre 96 où Valmont, racontant comment il a défloré Cécile, explique : « *Je ne sais si j'avais le don de l'éloquence, au moins est-il vrai que je n'en avais pas le geste. Une main occupée pour la force, l'autre pour l'amour, quel Orateur pourrait prétendre à la grâce en pareille situation ?* ». Plus loin, lettre 110, il raconte comment il apprend à Cécile « *un catéchisme de la débauche* » et constate : « *Ce contraste de la candeur naïve avec le langage de l'effronterie ne laisse pas de faire de l'effet, et, je ne sais pourquoi, il n'y a plus que les choses bizarres qui me plaisent.* »

<sup>48</sup> Faut-il suivre la thèse de l'historien Jean-Paul Bertaud (*Choderlos de Laclos*, Fayard 2003) qui, à la suite des travaux de Béatrice Didier , pense que « *Laclos tourne en dérision la langue des libertins. Vivant du regard des autres et craignant plus que tout d'être « noyés » dans le commun des mortels, ils utilisent une langue fabriquée. Constituée de litotes, d'antithèses, de jeux de mots et de métaphores, elle emprunte aux vocabulaires du jeu et de la guerre, à ceux de la religion ou du monde judiciaire et abuse des adverbes terminés en « ment ». A multiplier les termes inventés, leur langage finit par les rendre, comme les Précieuses de Molière, ridicules. Les libertins tombent ainsi dans le seul vice que ne pardonne pas la société où ils vivent* » ?

bâiller et qui « ennuieraient même une Pensionnaire »<sup>49</sup>. On pourrait dire à ce sujet que les deux libertins partagent les goûts de Laclos. Celui-ci choisit comme épigraphe une citation de la préface de *La Nouvelle Héloïse* : « J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres ». Mme de Merteuil observe : « C'est le défaut des Romans ; l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le lecteur reste froid. Héloïse est le seul qu'on puisse excepter. »<sup>50</sup> Valmont de son côté s'identifie à Saint-Preux : « Puissances du Ciel, j'avais une âme pour la douleur : donnez m'en une pour la félicité ! C'est, je crois, le tendre Saint-Preux qui s'exprime ainsi. Mieux partagé que lui, je possède à la fois les deux existences. »<sup>51</sup> Dans la même lettre, le Vicomte avoue chercher dans la littérature la clef de ses relations avec Mme de Tourvel. « Depuis huit jours, je repasse inutilement tous les moyens connus, tous ceux des Romans et de mes Mémoires secrets ; je n'en trouve aucun qui convienne, ni aux circonstances de l'aventure, ni au caractère de l'Héroïne. » Valmont se sent d'humeur à jouer tous les rôles, comme Laclos se cache derrière chacun de ses personnages, en inventant leur style. Après avoir dicté à Cécile la lettre à Danceny, il s'exclame : « Que n'aurai-je pas fait pour ce Danceny ? J'aurais été à la fois son ami, son confident, son rival et sa maîtresse ! » Il ambitionne même d'être le *deus ex machina* du théâtre : « J'avais calculé ma route pour arriver pendant qu'on serait à table. En effet je tombai des nues, comme une Divinité d'Opéra qui vient faire un dénouement. »<sup>52</sup> Il pense aussi au public et à l'accueil qui sera fait à sa prestation : « Qu'ils se montrent donc, ces Critiques sévères, qui m'accusaient d'un amour romanesque et malheureux ! »<sup>53</sup>

#### ○ Texte et spectacle

Le texte de Laclos se présente donc comme constamment référentiel. L'intertextualité est la règle, et si deux ouvrages majeurs sont constamment cités (*La Nouvelle Héloïse*, *Clarisse Harlowe*, deux romans épistolaires), d'autres apparaissent au fil des pages (ceux de La Fontaine, Crébillon, Voltaire, Marmontel, Régnaud, Racine, Plaute, etc.).

Qu'en reste-t-il dans le film ? A première vue pas grand chose, et aucun des personnages ne semble être un grand lecteur ni s'identifier à un héros de roman. Lorsqu'Azolan rend compte à Valmont des lectures de la Présidente, il ne cite que les *Pensées chrétiennes*, alors que Laclos y avait ajouté *Clarisse (Harlowe)*<sup>54</sup>, référence anglaise que Hampton et Frears auraient pu conserver. A Belleruche cependant, qu'elle rejoint dans sa chambre et qui lui déclare que sans elle « *an hour is a century* », Mme de Merteuil demande de ne pas s'exprimer comme dans les « *latest novels* ». Hampton a d'ailleurs choisi d'écrire des dialogues dans une langue moderne au registre soutenu, sans archaïsmes, sans effets historicisants. Il a maintenu les noms et les titres de noblesse français<sup>55</sup>. Warner a imposé la traduction anglaise du titre de l'oeuvre.

Mais on peut penser que l'arrière-plan littéraire savamment construit par Laclos a été déplacé par Hampton et Frears vers le domaine du théâtre et de l'opéra. Ils y instituent un jeu de miroirs permanent entre spectacle et spectateurs. Les libertins s'ennuient au

<sup>49</sup> Lettre 79

<sup>50</sup> Lettre 33

<sup>51</sup> Lettre 110. La note manuscrite (non publiée) de Laclos est intéressante : « M. de Valmont paraît aimer à citer J.J. Rousseau, et toujours en le profanant par l'abus qu'il en fait. » (cf. notes de Joël Papadopoulos in éd. Gallimard-Folio 1972)

<sup>52</sup> Lettre 76, il s'agit de son retour chez Mme de Rosemonde

<sup>53</sup> Lettre 144

<sup>54</sup> Lettre 107

<sup>55</sup> S. Frears explique que Gercourt est devenu Bastide parce que les acteurs américains ne parvenaient pas à prononcer correctement ce nom.

théâtre parce que la pièce qu'ils jouent est autrement plus passionnante que celle qu'on leur propose.

L'ouverture du film fait clairement comprendre que Merteuil et Valmont se préparent, comme des comédiens, à jouer leur rôle. Habillage, maquillage, manucure, coiffure sont ainsi détaillés en montage alterné, sur une musique de Vivaldi<sup>56</sup> qui rythme le ballet des domestiques. Le premier plan montre Mme de Merteuil face à son miroir, alors qu'il faut attendre la fin de la séquence pour voir le visage de Valmont, successivement caché sous les draps, sous des serviettes, de dos, puis dissimulé par un masque étrange pendant qu'on poudre sa perruque. Après avoir tombé le masque, Valmont, filmé de face, regarde la caméra, comme s'il soutenait insolemment notre regard. Un panoramique descend jusqu'à sa taille, où un valet fixe l'épée, privilège des aristocrates et instrument de sa fin : il est prêt au combat. La marquise, elle, se dirige vers nous et passe une porte comme on entre en scène. Un raccord dans l'axe nous la montre en gros plan, regardant l'objectif, tournant légèrement la tête et esquissant un sourire mi-enjôleur, mi-ironique. Frears attribue l'idée de cette séquence à Hampton ... qui l'attribue au costumier, James Acheson<sup>57</sup>. Hampton affirme également que ni lui ni le réalisateur, persuadés que la fin du roman était une fin de convention imposée par la morale, ne savaient comment terminer l'histoire. Ils ont tourné une séquence où Mme de Merteuil était guillotinée, et l'ont trouvée ridicule. C'est Glenn Close qui a suggéré la scène, très simple, du démaquillage face au miroir, qui répond à la fois à la séquence d'ouverture et au mot d'esprit de la dernière lettre : « *à présent son âme était sur sa figure* ».

Quatre scènes d'opéra ponctuent par ailleurs le film.

La première<sup>58</sup> introduit le personnage de Danceny. Mme de Merteuil, Cécile et Mme de Volanges assistent à une représentation d'*Iphigénie en Tauride* de Glück.<sup>59</sup> L'œuvre, austère, est une tragédie. Sur la scène, le décor représente un temple antique. Des rochers et une mer de carton figurent la côte de Tauride. Oreste et Pylade sont attachés, attendant le sacrifice. Une soprano chante l'air « *Malheureuse Iphigénie !* »<sup>60</sup>. Soutenue par un chœur féminin, l'héroïne déplore le sort malheureux des Atrides et la perte de ses parents.<sup>61</sup> Un ample mouvement de caméra, à la grue, nous permet d'approcher la cantatrice, puis d'accéder à la loge de Mme de Merteuil. Celle-ci ne s'intéresse pas au spectacle, mais à Danceny, que le travelling nous permet enfin d'apercevoir, au balcon, captivé par l'opéra et pleurant. Un peu plus tard, la Marquise fera observer : « *Monsieur Danceny is one of these rare excentrics who come here to listen to the music* ».

La deuxième se situe juste après le cours de harpe<sup>62</sup>. On donne *Paride e Elena*<sup>63</sup>, une autre œuvre de Glück, en italien cette fois-ci. Sur scène, un ténor maquillé et poudré incarne Pâris et, une lyre à la main, chante son amour pour Hélène. Elle est près de lui et l'écoute, plumes d'autruche sur la tête. Cupidon, muni de son arc, des ailes dorées dans le dos, les observe. Cécile est fascinée par le spectacle, la Marquise s'ennuie et regarde vers la salle. La caméra est désormais dans la loge de Mme de Merteuil, et un travelling circulaire permet, pendant la conversation qui s'engage, de retrouver en arrière-plan, flous, la scène et les chanteurs. A partir du 3<sup>ème</sup> plan, la musique est en sourdine : le duo d'amour laisse la

<sup>56</sup> *La Cetra*, concerto pour violon n°9

<sup>57</sup> Oscarisé pour le *Dernier Empereur* (Bernardo Bertolucci) en 1988, et de nouveau en 1989 pour *Dangerous Liaisons*

<sup>58</sup> Chapitre 5 du DVD

<sup>59</sup> Première représentation à Paris en 1779, en présence de Marie-Antoinette. Le Chevalier Glück avait été à Vienne son maître de musique. Le livret, en français, est l'œuvre de Guillard, d'après Euripide.

<sup>60</sup> Fin de l'acte II

<sup>61</sup> Est-il utile de souligner le lien avec ce qui arrive à Cécile ?

<sup>62</sup> Chapitre 8, 25' 21''

<sup>63</sup> Livret de Calzabigi, première représentation à Vienne en 1770

première place aux préoccupations de Cécile, sa correspondance avec Danceny et son mariage avec M. de Bastide.

La troisième scène a lieu chez Mme de Rosemonde, lors de la visite de Mme de Merteuil<sup>64</sup>. La séquence est fondée sur la réunion, qui n'a jamais lieu dans le roman, de la Marquise, de la Présidente et de Valmont. Un récital est organisé au château; un castrat chante « *Ombra mai fu* », un air de l'opéra de Haendel « *Serse (Xerxès)* »<sup>65</sup>. L'air, très célèbre<sup>66</sup>, évoque l'ombre d'un arbre aimé, dans un opéra à l'intrigue compliquée. Pour l'essentiel, le roi Xerxès est amoureux de Romilda, qui n'a d'yeux que pour son frère Arsamène. Romilda se moque du chant d'amour pathétique de Xerxès, chant adressé... à un platane. L'air commence au moment où Mme de Tourvel entre dans le champ. Elle se dirige vers le salon, et la caméra la suit en travelling. Au moment où elle passe d'une pièce à l'autre, la caméra se trouve face à un mur et Frears obtient un effet de volet naturel, assez long, pendant lequel l'écran est presque entièrement noir. Ce moment d'obscurité est comme une entrée dans l'arène et augmente l'intensité dramatique de ce qui suit. Le travelling continue dans le salon et nous apercevons le castrat, l'arbuste qu'on a posé près de lui en guise de décor et, dans le public, Valmont, Merteuil, Cécile et Mme de Tourvel, qui vient d'entrer. Par la suite, toujours sur la musique de Haendel, les personnages réduits au silence s'expriment avec les yeux. Stephen Frears, Philippe Rousselot le chef-opérateur et le monteur Mick Audsley font preuve d'une grande virtuosité dans la composition des plans, la balance de point et une série de raccords-regards extrêmement signifiants. Stephen Frears évoque ce moment sous un angle particulier: « *La scène avec le castrat, qui ne se trouvait pas dans le premier scénario, en tout cas pas avec ce poids, se situe exactement au milieu du film et c'est le seul moment où les deux femmes se rencontrent, Mme de Merteuil se rendant compte que les choses ne seront plus jamais les mêmes et que d'une certaine façon elle est perdante. J'étais très excité ce jour-là, car en additionnant les salaires de ces trois stars<sup>67</sup> il y avait plus d'argent devant la caméra que je n'en avais jamais vu de ma vie ! J'étais comme un enfant. Et comme c'était la seule fois où ils étaient ensemble, les dirigeants de la Warner étaient là ainsi que la presse. C'était assez effrayant.* »<sup>68</sup>

La dernière scène, de nouveau à l'Opéra, est une scène sans musique<sup>69</sup>. Dans un plan d'ensemble, l'orchestre s'accorde et la Marquise apparaît dans sa loge, regardant la salle, comme à son habitude. Un silence quasi total s'établit, les regards sont tous tournés vers elle, avant que l'un des spectateurs ne lance les huées. Frears a inséré dans cette séquence des gros plans de Glenn Close tournés en studio. Le maquillage, poudre blanche et rouge à lèvres écarlate, accentue le caractère théâtral de son apparition et justifie la séquence finale.

### o Références cinématographiques

De même que Laclos bâtit son roman à partir d'autres œuvres littéraires, Frears a dans l'esprit en travaillant quelques œuvres cinématographiques de référence. En ce qui concerne le film « à costumes », il évoque *La Prise du pouvoir par Louis XIV* (Roberto Rossellini, 1966) et *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Le film de Rossellini l'intéresse sans doute par sa façon moderne de reconsidérer le film historique et ses personnages. Le

<sup>64</sup> Chapitre 16, 55' 20''

<sup>65</sup> Première représentation à Londres en 1738. Le rôle de Xerxès était interprété par un castrat, aujourd'hui souvent par une femme.

<sup>66</sup> Connu sous le titre de *Largo* de Haendel

<sup>67</sup> Glenn Close, Michelle Pfeiffer, John Malkovich

<sup>68</sup> Entretien avec Michel Ciment, 2 mars 1989, Positif n°338.

<sup>69</sup> Chapitre 32, 1h 49' 40''

film était une commande de l'ORTF et Rossellini a été associé au projet grâce à l'adaptateur, Jean Gruault<sup>70</sup>. Louis XIV, disait le réalisateur italien<sup>71</sup>, « vit en représentation. Il vit pour les autres, mais aussi pour monter sur la tête des autres. Jusqu'à cette scène finale où il demande à être seul et se débarrasse de son costume (...) Il retrouve une proportion très humaine (...) En se déshabillant, il défait toute cette mascarade où les autres, par bêtise l'ont suivi. ». *Barry Lyndon* renouvelle également le film historique. Dans cette adaptation d'un roman de Thackeray dont l'action se déroule au XVIIIème siècle en Angleterre, Frears observe la distance de la narration par rapport aux personnages et surtout le caractère pictural de l'image<sup>72</sup>.

D'autres références sont plus surprenantes. Frears s'est inspiré du film noir américain et en particulier de *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*).<sup>73</sup> Dans ce film, Barbara Stanwyck<sup>74</sup> incarne une femme fatale, qui devient la maîtresse d'un agent d'assurances (Fred Mac Murray) et le pousse à assassiner son mari. Outre que le film propose à l'écran deux stars dans des rôles d'assassins, son intérêt réside aussi dans la construction du personnage féminin, sensuel, calculateur et dépourvu de tout scrupule. Le film est constitué d'un long flash-back et la narration est assumée par le personnage masculin. Cela éclaire la conception que Frears se fait du personnage de Merteuil. Il en souligne les traits machiavéliques et sadiques, accordant à Valmont une demi-rédemption en montrant l'issue de son duel comme un suicide.

La référence au film noir indique aussi la volonté du réalisateur de faire un film qui, tout en restant ancré dans le XVIIIème siècle, ait des résonances modernes. Frears évoque à ce sujet *La Règle du jeu*<sup>75</sup>. Dans le film de Renoir, l'action commence par l'exploit d'un aviateur et une émission de radio en direct avant de se prolonger dans le château d'un marquis, où un chassé-croisé amoureux rappelle le théâtre de Beaumarchais, de Marivaux et de Musset. Le réalisateur affirme avoir utilisé les musiques de *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*)<sup>76</sup> et de *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*)<sup>77</sup> avant que George Fenton ne le convainque que des musiques du XVIIIème siècle pouvaient convenir. Il reste dans la musique originale de Fenton des accents hitchcockiens, ou plus exactement herrmanniens.

### 3. La réalisation du film

#### ▪ Acteurs et personnages

---

<sup>70</sup> Rossellini a profité du refus de Rivette de faire le film., comme Frears a bénéficié des refus de Mike Nichols, Volker Schlöndorff et Louis Malle. C'est Hampton qui l'a imposé à la production, qui le considérait avant tout comme un réalisateur de télévision.

<sup>71</sup> Cahiers du cinéma n° 189, octobre 1966

<sup>72</sup> cf infra, *La réalisation du film*

<sup>73</sup> Billy Wilder, 1944 . Billy Wilder (Samuel Wilder) fait partie de ces réalisateurs européens qui , réfugiés aux USA dans les années 30, ont fait carrière à Hollywood.

<sup>74</sup> Cette actrice exceptionnelle a accumulé à Hollywood les rôles de femme au caractère bien trempé, indépendante, séductrice et souvent ironique. Par exemple dans *Meet John Doe* (*L'Homme de la rue*), Frank Capra 1941 et dans *Clash by night* (*Le Démon s'éveille la nuit*) Fritz Lang 1952.

<sup>75</sup> Jean Renoir, 1939

<sup>76</sup> Billy Wilder, 1950, musique de Franz Waxman. Autre film noir, où une star déchue du cinéma muet (Gloria Swanson) prend dans ses filets un jeune scénariste désargenté et veule (William Holden). La séquence finale, où l'actrice sombre dans la folie et joue son dernier rôle, a peut-être inspiré la fin du film de Frears.

<sup>77</sup> Alfred Hitchcock, 1959 , musique de Bernard Herrmann

Le texte de Laclos ne donne que très peu d'indications sur l'identité et l'apparence des personnages. La plupart ne sont même pas dotés d'un prénom. Tout juste sait-on que Cécile a 15 ans et qu'elle est blonde, que Mme de Tourvel a 22 ans et que, selon Mme de Merteuil, ses traits sont réguliers mais sans expression. On sait aussi que Danceny a 20 ans, Mme de Rosemonde 84 et Gercourt 36. Rien sur l'âge de Valmont ni de Merteuil. On suppose que Mme de Volanges, mère d'une jeune fille de 15 ans, a une quarantaine d'années. Quelques indications en revanche sur la situation sociale des uns et des autres : Danceny, sans fortune, est chevalier de Malte, Gercourt, noblesse d'épée, est un bon parti ; M. de Tourvel appartient à la noblesse de robe. La fortune de la Marquise, héritée de son mari, lui est contestée. C'est à peu près tout, et le reste doit se déduire des propos qu'on leur fait tenir, et de leur style.

C. Hampton, dont la pièce avait remporté un énorme succès, et qui était co-producteur, a eu des difficultés à monter le projet du film. La *Royal Shakespeare Company*, qui détenait une partie des droits, faisait blocage, et la production (Lorimar<sup>78</sup>) ne trouvait pas d'issue. Plusieurs éléments ont débloqué la situation. Le projet concurrent de Milos Forman (*Valmont*) risquait de tuer définitivement celui de Hampton avec Lorimar : le théâtre a changé d'avis et les producteurs ont dû prendre rapidement une décision, d'autant que leur situation financière était mauvaise. Hampton a rédigé rapidement un projet de scénario, écrit d'après le roman et non d'après sa pièce. Surtout, Hampton a obtenu l'accord de Glenn Close et de John Malkovich. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure Frears, qui n'était pas officiellement associé au projet à ce stade, a participé à ce choix.

*Dangerous Liaisons* et *Valmont* se sont montés en même temps, même si le film de Frears est sorti avant celui de Forman.<sup>79</sup> Certains comédiens ont été pressentis pour les deux films. Michelle Pfeiffer s'est vu offrir le rôle de Mme de Tourvel dans le film de Frears, et celui de ... Mme de Merteuil dans celui de Forman. C'est elle qui a choisi la Présidente. Cette anecdote mérite qu'on s'y attarde. On voit bien que le choix de Forman est inverse de celui de Frears : Michelle Pfeiffer, avec son visage angélique et ses yeux de porcelaine eût été une Merteuil à la noirceur indécélable. Annette Bening, finalement retenue, donne l'apparence de la spontanéité et de la fraîcheur, même au sein des plus sombres calculs. Glenn Close en revanche, par son physique et son jeu, donne les signes de sa double personnalité : elle joue quelqu'un qui joue, un personnage de comédienne. Frears avait été impressionné par sa prestation dans *Fatal attraction (Liaison fatale)*<sup>80</sup>. Le titre en dit assez long : Glenn Close, fatale, persécute Michael Douglas, son amant d'un week-end, et gentil mari par ailleurs. La carrière ultérieure de l'actrice a continué dans cette voie : Cruella dans *Les 101 Dalmatiens*, la reine Gertrude de *Hamlet*, et Patty Hewes, l'avocate cynique de la série TV *Damages*.

Il est intéressant de comparer les choix de casting de Vadim, Frears et Forman.

---

<sup>78</sup> Lorimar a été absorbé en cours de tournage par Warner

<sup>79</sup> *Dangerous Liaisons* est sorti aux Etats-Unis en décembre 1988. *Valmont* en novembre 1989.

<sup>80</sup> Adrian Lyne, 1987

	<b>Vadim / Vailland 1960</b>	<b>Frears / Hampton 1988</b>	<b>Forman / Carrière 1989</b>
<b>Mme de Merteuil</b>	<i>Jeanne Moreau</i>  31 ans  <i>Les Amants, Ascenseur pour l'échafaud</i> (1958, Louis Malle)	<i>Glenn Close</i>  41 ans  <i>Fatal Attraction</i> (1987, Adrian Lyne)	<i>Annette Bening</i>  30 ans
<b>Valmont</b>	<i>Gérard Philipe</i>  37 ans  <i>Le Diable au corps</i> (1947, Claude Autant-Lara), <i>Monsieur Ripois</i> (1953, Yves Allégret), <i>Le Rouge et le noir</i> (1954, Autant-Lara), <i>Pot-Bouille</i> (1957, Julien Duvivier).	<i>John Malkovich</i>  36 ans  <i>The Glass Menagerie</i> (1987, Paul Newman, d'après Tennessee Williams)	<i>Colin Firth</i>  29 ans
<b>Mme de Tourvel</b>	<i>Annette Vadim (Sroyberg)</i> 24 ans	<i>Michelle Pfeiffer</i>  30 ans	<i>Meg Tilly</i>  28 ans
<b>Cécile</b>	<i>Jeanne Valérie</i>  18 ans	<i>Uma Thurman</i>  18 ans	<i>Fairuzza Balk</i>  14 ans
<b>Danceney</b>	<i>Jean-Louis Trintignant</i>  30 ans	<i>Keanu Reeves</i>  24 ans	<i>Henry Thomas</i>  17 ans
<b>Mme de Volanges</b>	<i>Simone Renant</i>  48 ans	<i>Swoosie Kurtz</i>  44 ans	<i>Sian Phillips</i>  54 ans
<b>Mme de Rosemonde</b>	<i>Madeleine Lambert</i>  67 ans	<i>Mildred Natwick</i>  83 ans	<i>Fabia Drake</i>  84 ans

Forman prend un parti opposé aux deux autres réalisateurs. Ses personnages sont très jeunes, ses comédiens peu connus. Cécile et Danceney sont des enfants aux visages poupins, Merteuil et Valmont des jeunes gens qui font preuve d'un certain entrain et d'une apparente spontanéité. Meg Tilly, qui joue Mme de Tourvel, a un visage d'adolescente, même si Frears, qui l'avait auditionnée, pense qu' «elle porte en elle une souffrance permanente»<sup>81</sup>. Les comédiens choisis par Forman n'apportent pas avec eux, contrairement à Jeanne Moreau, Gérard Philipe, Glenn Close et John Malkovich, le souvenir de rôles précédents et ne portent pas leur caractère supposé sur leur visage. D'une façon générale, Carrière et Forman proposent

<sup>81</sup> Propos rapportés par C. Hampton, *Avant-Scène* n°498

une lecture beaucoup moins noire du roman que Vailland / Vadim et Hampton / Frears. Le générique de leur film revendique une « libre adaptation », le titre ne reprend pas celui de Laclos, et la fin, même si elle ne renvoie pas tout à fait au « happy ending », est considérablement remaniée. Après la mort de Valmont, au cours d'un mariage solennel, Cécile enceinte épouse Gercourt, sous l'œil bienveillant de Mme de Rosemonde, assurée que Valmont aura une descendance. Mme de Merteuil observe avec amertume Danceny se lancer dans une carrière galante. Mme de Tourvel, accompagnée de son mari, vient déposer une rose sur la tombe de son très cher Chevalier.

## ▪ Lieux et décors

Le roman de Laclos se montre fort peu descriptif et n'encourage guère l'imagination visuelle du lecteur. René Pomeau note à ce sujet : « *En général dans Les Liaisons, les détails concrets inventés pour les besoins de l'intrigue ne donnent rien à voir* ». Il va jusqu'à évoquer chez Laclos « *une indigence de l'imagination spatiale* ». Jean-Pierre de Beaumarchais propose une explication ; selon lui, l'omission de « toute information périphérique sur les lieux, les objets, l'époque » est significative et « *désigne un milieu social élevé et homogène (...) où les objets sont toujours disponibles, donc inintéressants en soi, et réduits à leur seule valeur fonctionnelle : une clef, un déshabillé, une ottomane ; où, d'un château à l'autre, chacun évolue dans des décors identiques, qu'il est par conséquent inutile de détailler* ». Evidemment, le cinéma ne peut se contenter tout à fait de ce flou. Les choix en ce domaine sont inévitables et significatifs.

Le film s'est tourné en France, dans plusieurs châteaux de la région parisienne. Mme de Rosemonde habite par exemple le château de Maisons-Laffitte, construit par Mansart et exemple d'architecture « à la française ». Les scènes d'opéra ont été tournées au théâtre Montansier, à Versailles, théâtre inauguré par Louis XVI et Marie-Antoinette en 1777. Nous sommes donc constamment, malgré quelques plans tournés en studio à Joinville, dans des décors « d'époque ». Mais finalement Frears a voulu éviter d'être submergé par cet environnement, qui risquait de noyer l'intérêt de l'intrigue. « *A chaque fois que j'étais tenté par quelque chose de spectaculaire, je me rendais compte que cela n'appartenait pas à l'esprit du film. Je passais mon temps à enlever du champ les serviteurs, les tableaux, les candélabres. Il était évident pour moi que mes personnages devaient être dans le cadre à l'exclusion de toute autre chose. L'œil ne devait pas être distrait. Au début je pensais tourner beaucoup en plans généraux, mais très vite le gros plan s'est imposé...* ».<sup>82</sup> La séquence d'ouverture peut ainsi être lue comme une sorte de concession... ou d'hommage au costumier, James Acheson, désolé que son travail apparaisse si peu à l'écran.

Même dans les rares cas où le roman suggère des éléments de décor, Frears passe outre. Ainsi le portrait de M. de Tourvel et la fameuse ottomane évoqués dans la lettre 125 n'apparaissent-ils que fugitivement dans la séquence correspondante, lors de la victoire de Valmont sur la Présidente.

Dans le roman, le macrocosme politique et social n'apparaît que par allusion, et de façon implicite. Les opinions du futur jacobin qu'est Laclos restent discrètes. Valmont, encore plein d'admiration pour la Marquise, s'exclame par exemple dans la lettre 4 : « *Vous feriez chérir le despotisme !* ». Ou bien, Mme de Merteuil, argumentant auprès de Mme de Tourvel pour la convaincre de maintenir le projet de mariage entre Cécile et Gercourt, écrit : « *Nous ne sommes plus au temps de la Marquise de Sévigné. Le luxe absorbe tout. On le blâme, mais il faut l'imiter ; et le*

---

<sup>82</sup> Positif n°338.

*superflu finit par priver du nécessaire.* »<sup>83</sup> Faut-il lire *Les Liaisons*, comme une critique acerbe des mauvaises mœurs et de la décadence de l'aristocratie ? Faut-il suivre Malraux, qui pense que « *la Marquise et Valmont sont les deux premiers (personnages) dont les actes soient déterminés par une idéologie* » ?<sup>84</sup> Vailland fait par exemple de Valmont, dans son adaptation modernisée, un haut-fonctionnaire international, familier de la grande bourgeoisie, et l'envoie retrouver Cécile et Mme Tourvel à Megève. Ce n'est pas le parti que prend Frears : « *Je crois que c'est Malraux (...) qui a un peu brouillé les cartes en écrivant que Laclos annonçait la Révolution. Moi, je ne le sens pas vraiment dans le livre. Ce qui a le plus retenu mon attention, c'est le côté jeu avec le feu des personnages et la modernité des sentiments.* »<sup>85</sup>

La séquence où Valmont vient sauver de l'expulsion une famille de paysans est une des rares exceptions à la focalisation sur les personnages principaux. Elle est d'ailleurs d'une vraisemblance douteuse : chaumière construite dans un bois, tout près du château, basse-cour omniprésente à l'image et au son, paysans aux vêtements évidemment troués et éperdus de reconnaissance, baisant les mains de leur bienfaiteur. Cela ressemblerait à un tableau de genre édifiant ou à une image de livre de messe, c'est à dire à l'image charitable que Valmont propose à Mme de Tourvel, si Frears n'y ajoutait quelques traits ironiques : à Valmont qui lui demande de ne pas se lever, M. Armand répond qu'il ne le peut pas car l'huissier va emporter le lit sur lequel il est assis. Et plus tard quand Valmont fait observer à Azolan que sauver une famille de la ruine pour 56 livres est une bonne affaire, celui-ci fait remarquer qu'il trouvera une douzaine de bonnes affaires comme celle-là dans chaque village du pays.

---

<sup>83</sup> Lettre 105

<sup>84</sup> Préface aux *Liaisons dangereuses*, 1939

<sup>85</sup> Avant-Scène n° 498

## ▪ L'image

On l'a dit, le romande Laclos n'est guère visuel. Danceny, écrivant à la Marquise, exprime sans doute l'opinion de l'auteur : « ...une lettre est le portrait de l'âme. Elle n'a pas, comme une froide image, cette stagnance si éloignée de l'amour ; elle se prête à tous nos mouvements : tour à tour elle s'anime, elle jouit, elle se repose... »<sup>86</sup> Ce mouvement, cette animation, c'est dans la peinture de Fragonard que Stephen Frears et son chef-opérateur français, Philippe Rousselot, vont les chercher. Une peinture ouvertement libertine, que Frears préfère aux fêtes galantes de Watteau ou aux nus fastueux de Boucher. Leur référence commune est *Le Verrou*, dont l'ambiguïté convient bien aux *Liaisons*. Constatant que la composition du tableau rejette les deux personnages, et donc l'anecdote, dans la moitié droite du tableau, Daniel Arasse s'est intéressé à l'autre moitié, où est représenté « le désordre du lit ». Il y voit une série de figures érotiques : « Ni narratif ni vide, ce désordre est plein de sens virtuel. Les pans de tissu qui l'élaborent sont autant de pans de peinture où prend figure la pulsion des personnages ». Le Verrou faisait curieusement pendant à une *Adoration des bergers*... Mme de Merteuil et Mme de Tourvel réunies, quoiqu'en deux tableaux différents. Pour Arasse, « ce contraste indique en fait le contenu de l'œuvre, c'est-à-dire (...) la force irrésistible de l'amour et du désir sous sa double dimension humaine, spirituelle et physique. »<sup>87</sup> D'autres œuvres ont sans doute inspiré des plans ou donné des idées au chef-opérateur : *Les Curieuses*, *La Chemise enlevée*, *La Leçon de musique*<sup>88</sup>, par exemple.

Frears avait demandé à Philippe Rousselot de se servir le plus possible de la lumière naturelle. Le modèle en ce domaine était le travail de John Alcott dans *Barry Lyndon*. L'histoire est célèbre : pour restituer l'ambiance lumineuse des salons du XVIIIème siècle, Alcott et Kubrick avaient pris le pari de rejeter les éclairages additionnels et d'éclairer le décor avec des bougies. Pour y parvenir, ils ont eu besoin de moyens techniques particuliers : pellicule très sensible, objectifs à grande ouverture (f/0,7) fabriqués spécialement par Zeiss, et quelques petits trucs comme l'usage de réflecteurs. Le résultat à l'image est particulier : ces scènes sont marquées par un clair-obscur orangé, et par la présence des sources lumineuses dans l'image, ce qui rappelle souvent la peinture de La Tour.

L'image à laquelle aboutit Philippe Rousselot est assez différente. Malgré quelques scènes « à la bougie »<sup>89</sup>, l'essentiel du film est diurne, et le chef-opérateur se sert de la lumière naturelle qui entre abondamment par les baies vitrées. D'où une dominante bleutée, plutôt froide, accentuée par la couleur des costumes, du maquillage et des décors. Beaucoup de bleu ciel, de rose, de blanc, de jaune. Rousselot obtient ainsi une image très lumineuse, qui rappelle souvent le pastel ou la porcelaine, et qui contraste avec la noirceur des personnages ou la violence des sentiments.

**Philippe Hédouin**, novembre 2008

Contact :

[philippe.hedouin@ac-rouen.fr](mailto:philippe.hedouin@ac-rouen.fr)

Un grand merci à Ghislaine Lecavelier pour ses conseils sur la langue anglaise, ainsi qu'à Jean-Pierre Bouveret et Bénédicte Pagnot, qui ont bien voulu relire ces lignes et me faire part de leurs remarques.

---

<sup>86</sup> Lettre 150

<sup>87</sup> Daniel Arasse, *Le Détail*, 1992

<sup>88</sup> Tous ces tableaux sont au Louvre et visibles sur <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

<sup>89</sup> Par exemple les déplacements nocturnes de Valmont dans le château de Mme de Rosemonde.