

MARISTELA GONÇALVES SOUSA MACHADO

Théâtre et libertinage dans *Les Liaisons dangereuses* : du roman à l'écran

PORTO ALEGRE
DEZEMBRO DE 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

Théâtre et libertinage dans *Les Liaisons dangereuses* : du roman à l'écran

MARISTELA GONÇALVES SOUSA MACHADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS,
como requisito final para obtenção do grau de Doutor em Letras, área
de Literaturas Francesa e Francófonas.

ORIENTADOR
PROF. DR. ROBERT PONGE

PORTO ALEGRE
DEZEMBRO DE 2005

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Robert Ponge, que há muito acompanha a reflexão apresentada nesse trabalho com rigor e generosidade, pela orientação e pelo exemplo admirável – e consistente – de integridade.

Ao quadro de professores de Literaturas Francesa e Francófonas, aos professores-visitantes da UQUAM e aos funcionários da Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial a Canísio Scher.

Ao CNPQ pela concessão de bolsa de estudos.

Ao Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha, pelo diálogo sempre renovado sobre as letras e as imagens, pelas referências bibliográficas. À Prof^a Dra Zila Bernd por seu incentivo constante às minhas atividades acadêmicas.

A Maria Laura Maciel Alves, Isabella Mozzillo, Nubia Hanciau, Ângela Bignami, Luiz Trigo, Douglas Consolo e Regina Xavier pela interlocução profissional e afetiva.

Aos meus professores da Aliança Francesa de Campinas, especialmente a Ana Célia Bressani, Dirce Biojone, Elizabeth Segurado, Johanna Steverlynck, Roger Thévenot e Mára Faury que compartilharam comigo seus conhecimentos e sua paixão pela língua e literatura francesas.

Ao Aluísio, por estar sempre ao meu lado e formatar as imagens do biotério, da eletroforese, dos textos, dos filmes e dos meus sonhos, dedico esse trabalho.

Table des matières

Agradecimentos.....	iii
Table des matières	iv
Résumé	vii
Resumo	viii
Introduction.....	1
Chapitre 1 Sur <i>Les Liaisons dangereuses</i> de Laclos, roman du XVIII^e siècle : une entrée en matière.....	7
1.1 Le roman et la république des lettres au XVIII ^e siècle	8
1.1.1 Le théâtre	10
1.1.2 Le roman	11
1.2 Le roman épistolaire	14
1.3 Le roman libertin.....	22
1.4 L'auteur et son seul roman.....	27
Chapitre 2 <i>Les Liaisons dangereuses</i> de Laclos et le théâtre	33
2.1 Emprunt, échange, badinage, création : le dialogue entre <i>Les Liaisons dangereuses</i> et la littérature.....	33
2.2 Le roman épistolaire : la scène tournante des lettres	44
2.3 La mise en scène de la fiction au seuil du roman : l'Avantissement de l'Éditeur et la Préface du Rédacteur	51
2.4 Le mépris des codes romanesques ou la défense du roman en trompe-l'œil.....	60
2.4.1 Réquisitoire factice ou plaidoyer masqué ?	65
2.5 <i>Les Liaisons dangereuses</i> et la scène	70
2.5.1 La théâtralité dans le roman : reflets changeants.....	71
2.5.2 Portraits : à la recherche d'une image des héroïnes des <i>Liaisons dangereuses</i>	82
2.5.3 Des décors aux contours estompés : l'espace de la mondanité dans <i>Les Liaisons dangereuses</i>	92
2.5.4 Sur quelques marques du temps dans <i>Les Liaisons dangereuses</i>	101
2.6 Libertinage et théâtralité : Valmont et Merteuil sur la scène	107
2.6.1 Le théâtre, et la vanité et l'ennui	108
2.6.2 Le grand théâtre du monde et le monde du grand théâtre	111
2.6.3 Le masque et le libertinage.....	114

2.6.4	<i>Le Paradoxe du comédien et le paradoxe du libertin</i>	118
Chapitre 3 Réécritures du roman : l'alchimie théâtrale et cinématographique 128		
3.1	L'adaptation théâtrale du roman.....	136
3.2	Dialogue et froissements entre littérature et cinéma : lire des images, voir des mots	142
3.3	Théâtre et cinéma : la parole fugace et l'image définitive.....	149
Chapitre 4 <i>Les Liaisons dangereuses</i> (1985) : les duels verbaux de Christopher Hampton 154		
4.1	Les libertins de Laclos entrent en scène : les adaptations théâtrales des <i>Liaisons dangereuses</i>	155
4.2	Christopher Hampton – traducteur, adaptateur, auteur – invente ses liaisons dangereuses	157
4.3	Ouverture et finale des <i>Liaisons dangereuses</i> (1985) : les dames jouent aux lettres, Merteuil est à la tête du jeu	162
4.4	Les espaces clos, le temps pressant : l'univers obscur des personnages en conflit	164
4.5	Les libertins à l'heure du thé.....	170
4.6	La comédie des libertins : la mise en scène remplace la lettre.....	173
4.6.1	Qu'a-t-on fait des lettres ? Les héros mûs par l'éloquence	175
4.6.2	Les didascalies dévoilent le jeu du libertin.....	180
4.7	Le chant des oiseaux et le libertin racheté	186
4.8	<i>Les Liaisons dangereuses</i> et la politique	195
Chapitre 5 <i>Dangerous Liaisons</i> (1988) : le jeu des libertins de Laclos dévoilé par l'objectif de Stephen Frears..... 201		
5.1	Les liaisons téméraires : un film étasunien, un réalisateur anglais inconnu, une histoire passée au XVIII ^e siècle français	202
5.2	Les liaisons insoupçonnées : Frears et Laclos.....	207
5.3	De la scène à l'écran	211
5.4	Espace, temps, personnages : de l'écrit à l'écran	215
5.5	Entrées, arrivées, réveils, irruption de la lumière : les ouvertures filmiques	222
5.6	Description de l'ouverture de <i>Dangerous Liaisons</i> (1988) de Stephen Frears	225
5.7	Les images silencieuses de Stephen Frears : les acteurs se préparent à entrer en scène	230
5.8	Le respect à la lettre (à l'épistolarité) et à l'esprit (de la théâtralité).....	238

5.9 La clôture en images : les réminiscences et le sang de Valmont ; le faux pas et le masque jeté par la Marquise	245
Conclusion	257
Bibliographie et filmographie	264
ANNEXE 1 La filmographie de Christopher Hampton.....	276
ANNEXE 2 La filmographie de Stephen Frears.....	277
ANNEXE 3 Glossaire filmique.....	278

Résumé

Les adaptations cinématographiques des oeuvres littéraires peuvent souvent véhiculer une lecture, une interprétation capable de perpétuer un moment de la réception du texte source, de raviver la discussion sur ses significations, enfin de le faire vivre. Pour nous, la relecture filmique s'inscrit dans la fortune du roman.

Sous cette optique, cette thèse a pour but de réfléchir au passage du littéraire au filmique, plus spécifiquement à *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears, une des adaptations des *Liaisons dangereuses* (1782), roman épistolaire de Choderlos de Laclos dont la permanence dans l'imaginaire du monde contemporain est remarquable. Romans, pièces de théâtre, films, opéras, ballets et séries télévisuelles actualisent le récit avec une fréquence et une variété impressionnantes.

Nous commençons ce travail par une lecture des *Liaisons dangereuses* de Laclos : une mise en contexte du roman dans la production littéraire du XVIII^e siècle, des commentaires sur l'auteur et la réception de l'oeuvre, une analyse sur différents aspects du récit, surtout en qui concerne la théâtralité et le libertinage des personnages principaux.

Nous analysons aussi un autre texte littéraire, *Les Liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton, une adaptation théâtrale du roman de Laclos. Hampton est co-scénariste de *Dangerous Liaisons* et sa pièce est aussi à la base de l'adaptation filmique de Frears (« D'après la pièce de Christopher Hampton. Adapté du roman *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos », dit le générique). Ce parcours de la scène à l'écran suscite un intérêt particulier quand il s'agit de la relecture d'un roman épistolaire du XVIII^e siècle imprégné de références théâtrales : nous avons cherché à découvrir la façon dont chacune des oeuvres – l'adaptation théâtrale et l'adaptation cinématographique – a tiré parti des ressources propres à chaque langage pour lire et recréer les traces de théâtralité que nous avons trouvées dans le roman de Laclos.

La lecture croisée entre *Les Liaisons dangereuses* de Laclos et *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears nous permet de conclure que l'adaptation cinématographique réussit à condenser des données parsemées dans le roman et, jouant sur les ressources propres au langage cinématographique, à en donner une interprétation créative.

Resumo

As adaptações cinematográficas das obras literárias podem freqüentemente transmitir uma leitura, uma interpretação capaz de perpetuar um momento da recepção do texto de origem, de reavivar a discussão sobre seu significado, enfim de trazê-lo à vida. Para nós, a releitura fílmica inscreve-se na fortuna do romance.

Nessa perspectiva, essa tese tem como objetivo o de refletir sobre a passagem do literário ao fílmico, mais especificamente, sobre *As ligações perigosas* (1988) de Stephen Frears, uma das adaptações de *As relações perigosas* (1782), romance epistolar de Choderlos de Laclos cuja permanência no imaginário do mundo contemporâneo é notável. Romances, peças teatrais, filmes, óperas, balés e minisséries televisivas atualizam a narrativa com freqüência e variedade impressionantes.

Começamos esse trabalho pela leitura de *As relações perigosas* de Laclos : sua contextualização no âmbito da produção literária do século XVIII, comentários sobre o autor e a recepção da obra, uma análise de diferentes aspectos da narrativa com enfoque na teatralidade e na libertinagem dos personagens principais.

Analizamos também um outro texto literário, *Les Liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton, uma adaptação teatral do romance de Laclos. Hampton é roteirista de *As ligações perigosas* e o filme se baseia também em sua peça (« D'après la pièce de Christopher Hampton. Adapté du roman *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos », informa a seqüência genérica). Essa trajetória do palco às telas desperta um interesse especial quando se trata da leitura de um romance epistolar do século XVIII impregnado de referências teatrais : procuramos descobrir a maneira pela qual cada uma das obras – a adaptação teatral e a adaptação cinematográfica – tirou partido dos recursos próprios a cada linguagem para ler e recriar os traços da teatralidade que identificamos no romance de Laclos.

A leitura cruzada entre *As relações perigosas* de Laclos e *As ligações perigosas* de Stephen Frears torna possível concluir que a adaptação cinematográfica teve êxito em condensar dados relevantes disseminados pelo romance e, apostando nos meios de expressão próprios da linguagem cinematográfica, produziu uma interpretação criativa do texto literário.

« L'idée qu'un texte peut être définitif relève de la religion
ou de la fatigue. »

Jorge-Luis Borges

Introduction

Commençons par exprimer notre hésitation d'aborder un texte comme *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos – roman qui se présente comme un recueil de lettres et aborde les rapports de pouvoir entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, deux aristocrates libertins, séduisants, aux mœurs corrompues qui trament des intrigues contre des victimes innocentes et se moquent de l'amour. Que pourrions-nous ajouter à ce qui a déjà été écrit sur ce récit qui figure parmi les œuvres majeures de la littérature française, qui a été analysé sous de multiples perspectives dans un nombre d'études d'une valeur intellectuelle et d'une érudition incontestables?

Mais il se trouve que ce roman épistolaire polyphonique du XVIII^e siècle demeure encore aujourd'hui une œuvre ouverte à des lectures multiples. À notre avis, il est valable d'affronter corps à corps ce grand texte pour essayer de contribuer au moins à la réflexion sur les raisons de sa permanence, de son image séduisante qui motive encore tant de relectures critiques contemporaines : romans, pièces de théâtre, films, opéras, ballets et séries télévisuelles qui actualisent le roman avec une fréquence et une variété remarquables.

De la polémique qui s'engage au sujet de la présentation de la chanteuse Madonna au MTV Awards états-unien en 1990, où elle personnifie la marquise de Merteuil, aux *Liaisons dangereuses* (Virgin, 1998) de Bruno Beausir, alias Doc Gynéco, rappeur français hargneux dont ce deuxième disque est ainsi baptisé « par connivence avec le Valmont de Laclos »¹, le cortège d'exemples de citations est interminable. Le roman mexicain *A Cadeira da Águia* (2003, lancé au Brésil en 2005) que Carlos Fuentes déclare « formellement muito parecido com *Relações Perigosas* »² ; la critique du *Guardian* qui évoque Laclos pour expliquer ce qui manque dans *Jacques and his Master*, pièce de Milan Kundera traduite en l'anglais et présentée à Londres – « the wit and the surgeon-like ability [...] to dispassionately

¹ GRASSIN, Sophie. « Doc Gynéco et Mr Bruno. Portrait ». *L'Express*. fr., le 3 décembre 1998. <http://www.lexpress.fr/mag/arts/dossier/rap/dossier.asp?ida=426897>. Sur l'Internet, 12/01/99.

² STREKER, Marcos. « Carlos Fuentes critica elite política mexicana ». *Folha de São Paulo Online*, Folha Ilustrada, 26 de maio de 2005. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200509.htm>. Sur l'Internet, 26/04/05.

dissect the human heart »³ – en sont des exemples qui attestent la permanence du roman dans la contemporanéité.

Que dire de la présence des *Liaisons dangereuses* au Brésil ? Carlos Drummond de Andrade l'a traduit à la perfection en 1947 et il y a aussi les traductions de Osório Borba et de Sérgio Milliet. Drummond ne le fait pas sur commande de l'Editora Globo, responsable de la publication, mais par le défi de travailler avec une oeuvre qu'il a placée dans sa liste des dix meilleurs romans. Le poète écrit une préface du traducteur où il manifeste son enthousiasme pour « um dos mais extraordinários retratos da alma humana dirigida para um só fim terrestre, com que a literatura já tenha assustado nossa ignorância de nós mesmos. »⁴

De nos jours, Gilberto Braga, un des auteurs de feuilletons et séries les plus populaires du Brésil, annonce une adaptation télévisuelle du roman de Laclos qui transpose l'action à Copacabana au XXI^e siècle.⁵ Publié par Betty Milan en 2003 et adapté pour le théâtre en 2004, *O Amante Brasileiro* fait du courrier électronique échangé entre deux amants la matière épistolaire de notre temps. Voilà *Les Liaisons dangereuses*, évoquées par Deonísio da Silva comme contrepoint à ce récit sur un amour transatlantique dans une critique publiée au *Jornal do Brasil*.⁶

Un des symptômes de la permanence du roman de Laclos est le nombre de relectures cinématographiques qu'il a motivées. Il suffit de visionner les films tirés des *Liaisons dangereuses* pour constater en plus la multiplicité des points de vue adoptés par les cinéastes d'origines et filmographies diverses : *Les Liaisons dangereuses* 1960 (1959) de Roger Vadim, *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears, *Valmont* (1989) de Milos Forman, *Cruel Intentions* (1999) de Roger Kumble et *Untold scandal* (2003) de E J-Yong. La transposition la plus récente est une production très commentée, *Dangerous Liaisons* (2005), de Michael Lucas, un film classé X, ce qu'on appelle aux États-Unis un « gay adult title. »

Dès le générique, nous pouvons constater les différentes formules qui définissent cinq de ces adaptations cinématographiques : « Free adaptation inspired by

³ GARDNER, Lyn. « Jacques and his Master. » *The Guardian Unlimited*, January 7, 2005. <http://www.guardian.co.uk/arts/critic/review/0,,1385137,00.html>. Sur l'Internet, 07/01/05.

⁴ LACLOS. *As Relações Perigosas*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro : Ediouro, « Universidade de Bolso. » s/d. p. 15. Il est intéressant de remarquer que lors de la publication du recueil de poèmes de Drummond, *La machine du monde et autres poèmes*, en France, le journal *Libération* souligne l'activité du poète comme traducteur de romans dont *Les Liaisons dangereuses*, *Thérèse Desqueyroux* et *Albertine disparue*. ROSE, Sean James. « Rythmes brésiliens ». *Libération.fr*, 4 novembre 2005, <http://www.liberation.fr/page.php?Article=336014>. Sur l'Internet, 04/11/05.

⁵ CASTRO, Daniel. « Globo engaveta 'Ligações Perigosas' carioca. » *Folha de São Paulo Online*, Folha Ilustrada, 25 de abril de 2005, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2504200503.htm>. Sur l'Internet, 25/04/05.

⁶ SILVA, Deonísio da. « De Paris um amante brasileiro ». *Jornal do Brasil*. 25 de novembro de 2003.

the novel by Choderlos de Laclos » dans *Les Liaisons dangereuses 1960* (1959) ; « Based on the play of Christopher Hampton/Adapted from the novel *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos » dans *Dangerous Liaisons* (1988); « Freely adapted from *Les Liaisons dangereuses* by Choderlos de Laclos » dans *Valmont* (1989) jusqu'à la formule souple de *Cruel Intentions* (1999) « Suggested by *Les Liaisons dangereuses* by Choderlos de Laclos » et à celle qui apparaît sur la couverture du DVD de *Untold scandal* (2003). « Based on the french classic *Les Liaisons dangereuses*. »

Le roman de Laclos demeure ainsi une référence importante dans l'imaginaire du monde contemporain et, étant donné que l'on trouve des lectures filmiques aussi diverses, la question incontournable qui se pose est pourquoi les réalisateurs se penchent encore sur les *Liaisons dangereuses* en quête d'une histoire à transformer en images? Est-ce par certaines affinités de ce roman avec le théâtre, l'échange épistolaire étant semblable à un échange de répliques dans un dialogue? Est-ce en raison de l'évocation du *grand théâtre du monde*, désignation de l'espace du paraître ritualisé, de la conversation mondaine, des conventions sociales ?⁷ Il se peut que l'intérêt se trouve dans la puissance de son intrigue : le caractère licencieux, l'érotisme, l'alliance du mal et de l'intelligence.

Dans ce travail, nous avons choisi d'étudier justement une des actualisations des *Liaisons dangereuses* à travers le médium cinématographique. Pourquoi ? Il est indiscutable que le cinéma joue un rôle essentiel dans la construction de l'imaginaire de l'homme du XXI^e siècle et qu'il est devenu un grand conteur du monde contemporain ; certaines de ses images font partie de la mémoire des hommes. Cette « écriture du mouvement, de la lumière, des sons et des silences » est, certes, un art complexe, un art qui est aussi une industrie – ce qui est un problème pour les cinéastes jugés peu commerciaux – et dont le support est vulnérable. Mais il n'en reste pas moins que « des individualités multiples, depuis un siècle, consacrent du temps, de l'énergie, du talent, et parfois un peu plus, à 'créer' ou à 'produire', non pas des objets mais des oeuvres qui présentent la particularité de n'exister que grâce à un faisceau de lumière projeté sur une surface plane et quelques haut-parleurs. »⁸

Quant à l'adaptation cinématographique, nous croyons que son étude pose un intérêt spécial quand elle devient une création autonome et, faisant valoir différentes

⁷ L'expression « le théâtre du monde » est employée par la marquise de Merteuil (Lettre LXXXI, p. 268) et par le vicomte de Valmont (Lettre LXX, p. 227). LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris : Flammarion, « GF », 1981. p. 268 et p. 227.

⁸ LEUTRAT, Jean-Louis. *Le Cinéma en perspective : une histoire*. Paris : Nathan, « Cinéma 128 », 2002. p. 6 et p. 8.

attitudes face au roman, perpétue un moment de sa réception. Dans notre analyse, l'adaptation sera envisagée selon le point de vue de Michel Serceau : comme lecture, lieu de transformation et réinterprétation de l'œuvre littéraire dans le contexte de la singularité du langage cinématographique et de ses pratiques signifiantes, de la filmographie qu'a réalisée le cinéaste et le scénariste, du moment historique.⁹ Les relectures filmiques des *Liaisons dangereuses* s'inscrivent pour nous dans la fortune du roman de Laclos. Nous partageons ainsi la vision de Jeanne-Marie Clerc : « les adaptations cinématographiques constituent aujourd'hui un des aspects essentiels, et trop souvent négligé, de la fortune d'un texte, et il semble qu'elles doivent être étudiées de façon approfondie au même titre que ses traductions. »¹⁰

Sous cette optique, nous avons d'abord étudié le rapport des *Liaisons dangereuses* (1782) à la théâtralité et au libertinage – aspects que nous considérons constitutifs du récit épistolaire de Laclos. À partir de cette lecture, nous nous penchons sur *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears. Pourquoi porter notre choix sur l'oeuvre du cinéaste anglais ? Il s'agit du deuxième film où le roman de Laclos est transposé à l'écran. Dans notre mémoire, nous avons étudié sa première adaptation, *Les Liaisons dangereuses 1960* (1959) de Roger Vadim à partir d'une lecture croisée entre l'ouverture du roman et l'ouverture filmique.¹¹ Il ne s'agit évidemment pas, pour nous, de suivre l'ordre chronologique de la sortie des films, mais de choisir ceux que nous ont plus saisi comme spectateur, ceux dans lesquels nous trouvons certaines situations qui nous semblent significatives du point de vue de l'interprétation du roman.

Dans le cas des *Liaisons dangereuses 1960*, l'association entre Vadim et Vailland a certainement créé des attentes chez le spectateur avisé : qu'allaient faire ensemble le cinéaste sulfureux à la mode, sorti du journalisme de *Paris-Match*, découvreur de *stars*, figure indispensable de Saint-Germain-des-Prés et l'intellectuel de gauche, militant du Parti communiste, spécialiste de l'œuvre de Laclos ? En outre, venant après la lecture critique réalisée dans *Laclos par lui-même*, le film traduit un deuxième regard de Vailland sur *Les Liaisons dangereuses*. L'idée d'une transposition de l'intrigue au XX^e siècle, à la veille des années 1960, dans le contexte socio-historique du début de la libération sexuelle est attirante. Comment s'y comporterait M^{me} de Merteuil, incarnée par Jeanne Moreau dont la filmographie est peuplée de

⁹ SERCEAU, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège : Éditions du CÉFAL, 1999. p. 10.

¹⁰ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac.cinéma », 1993. p. 11.

¹¹ MACHADO, Maristela G. S. *L'Art des Lumières et le roman des lumières – de Roger Vadim : une lecture filmique des "Liaisons dangereuses" (1782) de Choderlos de Laclos*. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Robert Ponge. 2000. 162 fls.

personnages de femmes fortes comme dans *La Reine Margot* (1954) de J. Dréville, *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Les Amants*, (1958) de Louis Malle ? La dimension mythique qu'imprègne la figure de cette actrice est marquée par une contestation des images traditionnelles de féminité. Et il y a aussi le formidable prologue (une espèce de mise en scène du cinéaste à l'ouverture du film) où Roger Vadim parle didactiquement et ironiquement comme un *mémorialiste* de son temps, un peu comme l'Éditeur dans l'« Avertissement » des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Notre admiration pour la production cinématographique française, surtout celle de la période entre 1957 et 1962, a été également déterminante dans le choix du corpus de notre première étude sur le passage des *Liaisons dangereuses* de Laclos à l'écran.

Qu'est-ce qui a éveillé notre attention dans *Dangerous Liaisons* ? Stephen Frears en a écrit le scénario avec Christopher Hampton, dramaturge et auteur d'une adaptation théâtrale très réussie et antérieure au film, *Les Liaisons dangereuses* (1985), qui est la base du récit filmique. C'est ce que renseigne le générique de *Dangerous Liaisons* : « D'après la pièce de Christopher Hampton. Adapté du roman *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. » Ce parcours de la scène à l'écran suscite un intérêt particulier quand il s'agit de la relecture d'un roman épistolaire du XVIII^e siècle imprégné, comme nous allons le voir, de références théâtrales.

Une des séquences de *Dangerous Liaisons* nous a frappé dès la première fois que nous l'avons vue : celle du générique qui montre la toilette des libertins. Un intense dialogue intertextuel avec le roman s'y révèle, à notre avis, de façon évidente et d'entrée de jeu. L'usage remarquable des gros plans et l'intensité de certains passages produisent une vive impression sur le spectateur. En plus, il y a le défi que pose le cinéma inclassable de Stephen Frears : il a travaillé en Angleterre et à Hollywood dans des productions coûteuses et modestes, il a visité différents genres et des thématiques diverses, il a eu des succès et des échecs remarquables. Qu'est-ce qui définit un film de Stephen Frears ? Peut-être un fort intérêt pour le personnage qui est très souvent au bord de l'abîme d'une situation irréversible.

Nous allons revenir naturellement à toutes ces questions dans notre travail où dans le chapitre premier, nous exposons à grands traits la situation du roman au XVIII^e siècle pour tenter de montrer dans quel contexte *Les Liaisons dangereuses* (1782) ont paru. Les affinités avec des genres qui étaient en vogue à l'époque, surtout le roman épistolaire et le roman libertin, l'auteur Choderlos de Laclos et certains aspects de la publication des *Liaisons dangereuses* y sont aussi commentés.

Dans le deuxième chapitre, nous nous penchons sur *Les Liaisons dangereuses* pour en analyser différents aspects : le dialogue entre le roman et la littérature, y compris la tradition du genre épistolaire ; la façon dont l' « Avertissement de l'Éditeur » et la « Préface du Rédacteur » s'intègrent à la fiction qu'ils présentent et à la théâtralité dans le roman. Puis la question de la théâtralité dans le roman est analysée du point de vue des personnages, du temps et de l'espace. Pour essayer de saisir Merteuil et Valmont et comprendre les raisons de leur rupture, nous proposons une lecture du comportement libertin à partir du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (1773-1778).

Puisque *Dangerous Liaisons*, comme nous l'avons dit, est une adaptation basée non seulement sur le roman mais aussi sur une réécriture théâtrale, il nous paraît essentiel de discuter le procès d'adaptation du roman et à la scène et à l'écran, ainsi que d'analyser le texte théâtral des *Liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton. C'est ce que nous faisons dans le troisième et quatrième chapitres respectivement.

Finalement, au cinquième chapitre nous étudions *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears. À partir de la filmographie du cinéaste, de la réception du film, de l'analyse des images, nous posons les questions suivantes : comment Stephen Frears a-t-il puisé dans le roman pour réaliser son film ? quelles données du roman a-t-il choisies ? est-ce que la théâtralité et le libertinage tels que nous les voyons dans le chapitre II y émergent ? quel est l'apport créateur de la lecture filmique et quelle signification donner aux écarts avec le texte initial ? la construction épistolaire, comment est-elle transformée par le passage au récit filmique ? comment est-elle traitée en tant que référent ? Comme nous l'avons annoncé, nous allons analyser le récit filmique comme une interprétation du récit écrit et confronter les choix du réalisateur avec l'analyse du roman que nous avons faite au deuxième chapitre.

Le désir de répondre à ces questions nous a stimulé à réaliser ce travail et c'est en les posant que nous voulons présenter notre étude. Pour que le lecteur puisse suivre plus aisément le cours de cette réflexion, il ne nous reste plus qu'à le prier, encore une fois, à la façon des bandes-annonces des adaptations cinématographiques : « lisez le livre, voyez le film. »

Chapitre 1

Sur *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, roman du XVIIIe siècle : une entrée en matière

« [...] le personnage romanesque, à l'image de la société, vit dans l'incertitude.

Tout un chacun sait bien que les apparences sont trompeuses, et se prend à imaginer l'impossible. Les aventuriers se tiennent le haut du pavé à la façon de Casanova ou de Cagliostro. On s'élève vite et plus dure est la chute. Les nobles authentiques se font coquins masqués comme dans *Les Liaisons dangereuses*. Qui dira mieux que ce siècle, qui se veut figé dans ses hiérarchies, l'incertitude d'être dans le monde social ? »

Jean-Marie Goulemot.¹²

« Conquérir est notre destin, il faut le suivre »¹³, écrit le vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*, le roman épistolaire de Choderlos de Laclos publié en 1782. Mais de quel destin parle le vicomte ? Dans un univers taillé dans l'étoffe des ombres et des simulacres, dans l'usage corrompu des mots et des choses, deux libertins pervers et sensuels se divertissent du malheur des autres, mènent des combats verbaux, se moquent des bienséances avant de tomber dans leur propre piège.

Que, plus de deux siècles après sa création, *Les Liaisons dangereuses* demeure une oeuvre d'actualité est un fait irrécusable. Il suffit de faire remarquer que son intrigue est reprise et actualisée avec une fréquence impressionnante dans plusieurs médias – (littérature, cinéma, théâtre, télévision, danse, opéra), pour reconnaître que les thèmes présents dans le roman demeurent brûlants et ont franchi les siècles sans perdre de leur pertinence. Mais dans quel contexte s'est produit ce roman ? Le XVIIIe siècle lui a fourni le cadre et de nombreux éléments thématiques.

¹² GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières*. Paris : Bordas, « En toutes lettres », 1989. p. 23.

¹³ LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris: Flammarion, « GF », 1981. p. 85

1.1 Le roman et la république des lettres au XVIII^e siècle

« **ROSINE** — Vous injuriez toujours notre pauvre siècle.

BARTHOLO — Pardon de la liberté : qu'a-t-il produit pour qu'on le loue ? Sottises de toute espèce : la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'*Encyclopédie* et les drames... »

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*¹⁴

Cette énumération hétéroclite des « sottises de toute espèce » débitée ironiquement par le Bartholo du *Barbier de Séville* de Beaumarchais peut donner au lecteur une idée de l'effervescence du XVIII^e siècle. Ainsi *Les Liaisons dangereuses* ont paru à l'époque de Louis XVI, des tensions sociales, d'un nouvel ordre en gestation, de la transformation du paysage urbain, des Lumières, de la lumière intérieure proposée par Rousseau contre la raison étroite et limitée, et aussi de la comédie de Beaumarchais, du drame bourgeois de Diderot, de la musique de Gluck et de Mozart, de la peinture de Fragonard, du renouveau des genres.

Nous n'avons pas la prétention de faire ici un panorama complet de la production littéraire du XVIII^e siècle : nous essayerons tout simplement de retracer l'essentiel du chemin vers le roman de l'époque ou plus spécifiquement vers *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Par exemple, nous ne parlerons pas de la poésie qui, tout comme le théâtre et le roman se modifie, mais, moins perméable aux débats du siècle, évolue de façon très différenciée. La primauté de la fiction théâtrale et romanesque est ainsi exprimée par Jean-Marie Goulemot :

« Roman et théâtre vont se substituer aux conditions réelles d'existence pour devenir l'espace privilégié des Lumières elles-mêmes. Ils ont pour fonction de traduire en termes narratifs, en position fictionnelle, le mouvement d'extériorisation du philosophe. Extériorité de discours qui rend possible la description des éléments du tissu social, la démystification des préjugés et des pratiques qu'une trop grande familiarité impose comme autant de vérités et qui, dans le procès de lecture, permet au lecteur lui-même d'accéder à cette étrangeté à son propre monde. »¹⁵

¹⁴ BEAUMARCHAIS. *Le Barbier de Seville ou ou la Précaution inutile, comédie en quatre actes et en prose*. Acte I, scène III, p. 80. IN : BEAUMARCHAIS, *Pierre-Augustin Caron de. Oeuvres complètes* [Document électronique] / précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Saint-Marc Girardin. Num. BNF de l'éd. de, Paris : Firmin-Didot frères, fils, 1865, 1995. <http://gallica.bnf.fr/>. Sur l'Internet, 24/08/2004.

¹⁵ GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières*. Paris : Bordas, « En toutes lettres », 1989. p. 133.

Une grande diversité rend problématique toute tentative de regroupement des oeuvres littéraires en unités étanches : il s'agit d'une réalité complexe et mouvante, en évolution lente et inégale, où cohabitent le neuf et l'ancien, les formes héritées du classicisme et les formes nouvelles. Pour Nicole Ferrier-Caverivière, il faut y reconnaître un esprit nouveau, animé par la croyance raisonnée en la capacité créatrice de l'homme et par une mutation intellectuelle : « Le mot Lumières apparaît sous la plume des écrivains du XVIII^e siècle pour désigner le triomphe de la raison, le primat de l'expérience et de l'observation, la naissance d'un esprit nouveau. » Pour appuyer son affirmation, elle recourt à Kant :

« Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa minorité, dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable, puisque la cause réside non dans un défaut de l'entendement, mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières ! »¹⁶

C'est un temps, rappelle Jean-Marie Goulemot, « où l'espérance de vie est courte, où les générations sont brèves, le temps accentue les différences et creuse les écarts. »¹⁷ Les lecteurs sont minoritaires, l'oralité (sermons, conversation de salons, lecture collective faite à haute voix) est encore dominante dans cette société où la littérature ne représente qu'une partie des pratiques culturelles et où la sphère culturelle est dominée par le théâtre, la musique sacrée, l'opéra et la peinture. Mais l'imprimé commence à y avoir une importance croissante, élargissant son audience et ses domaines. Il faut souligner aussi qu'en dépit de l'importance de l'esprit des Lumières qu'imprègne les écrivains et les penseurs et qu'en dépit de leur refus d'accepter les idées reçues, les préjugés moraux, les croyances sociales ou religieuses héritées de l'époque féodale et de l'emprise de l'Église catholique dans la société, il y a d'autre part les antiphilosophes et encore les écrivains qui ne participent pas au débat en faveur du progrès contre les ténèbres, les auteurs anonymes de la littérature populaire et ceux de la littérature fantastique marquée par l'irrationnel et l'occultisme qu'on appelle les illuministes.

¹⁶ KANT. « Qu'est-ce que les Lumières », in *La Philosophie de l'Histoire*, éd. Aubier, 1947, p. 81. Cité par FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. « L'avènement des Lumières ». In: FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole (Dir.). « Le laboratoire épistolaire. » In: *Mélanges et genres littéraires au XVII^e et XVIII^e. Mélanges en honneur de Jacques Truchet*. Paris: PUF, 1998. p. 210.

¹⁷ GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières*. Paris : Bordas, « En toutes lettres », 1989. p. 3.

Entre rupture et continuité, le siècle des Lumières cultive l'art de la variation à travers plusieurs formes de reprise et de réécriture, formes nouvelles ou considérées mineures que les écrivains adoptent de façon irrévérente ou polémique – conte philosophique, dialogue, dictionnaire, traité, abrégé, épigramme, poésies fugitives, drame bourgeois, séries parodiques. Le mot littérature n'apparaît avec un sens presque moderne (l'ensemble des œuvres littéraires) qu'en 1787 dans *Eléments de littérature* de Marmontel, mais n'était employé ni dans la langue savante ni dans la conversation mondaine. À l'époque, le mot avait le sens plus ample d'ensemble des connaissances, de culture générale.

1.1.1 Le théâtre

Le théâtre passionne le XVIII^e siècle, il est le divertissement préféré d'une société où la ville, et non plus la cour, donne le ton. Les théâtres – le Théâtre-Français, l'Opéra, le théâtre des Italiens – sont florissants à Paris, un volume sans précédent de représentations et d'éditions de pièces le confirme. L'architecture des salles se transforme, et les acteurs passent à être les seuls à occuper la scène. Du parterre populaire et bruyant où des banquettes payantes sont bientôt installées, aux loges, le public se presse dans les grands théâtres, la baraque foraine ou les salles privées pour vibrer, rire et pleurer avec ses interprètes favoris.¹⁸

On continue à apprécier le répertoire classique, mais quelques auteurs sont à la recherche de l'intensité et de la variété en opposition au champ rigoureusement délimité des genres dramatiques. Quoique la tragédie (reconnue comme le genre noble et scrupuleusement obéissant à certaines règles acceptées dès Aristote comme un fait indiscutable) ait encore du prestige – celles de Voltaire, par exemple – son déclin est motivé par le goût d'un public qui cherche sur la scène une représentation plus vraie des questions qui le préoccupent, l'évocation de l'expérience vécue et des contradictions de la vie sociale. Les sujets nationaux ont une importance croissante pour la tragédie – *Titus* (1757) et *Le Siège de Calais* (1765) de Belloy en sont des exemples – qui est critiquée à cause de la distance qui sépare l'homme du XVIII^e siècle des problèmes qu'elle aborde. C'est la comédie qui met en scène le monde contemporain.

¹⁸ Pour les commentaires sur le théâtre au XVIII^e, siècle nous avons consulté aussi les textes de POMEAU, René. « Drame bourgeois ». In : *Encyclopédie Universalis.*, corpus, t.7, Paris, 1990. p. 668-670, de LESTRINGANT, F. « Drame ». In : BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel et REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1985. p.666-675, ainsi que l'œuvre de LIOURE, Michel. *Le Drame de Diderot à Ionesco* Paris : Armand Colin, 1973 et celle de LEVER, Maurice. *Théâtre et Lumières : les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Fayard, 2003.

Après Lesage et ses vigoureuses comédies de mœurs (*Turcaret*, 1708), Marivaux trouve des voies nouvelles, développe des intrigues complexes, où l'amour est confronté aux préjugés sociaux, et crée un style auquel on donnera son nom (*La Double Inconstance*, 1723 ; *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730, *Les Fausses Confidences*, 1733). Beaumarchais a un énorme succès avec ses comédies (*Le Barbier de Séville*, 1775 ; *Le Mariage de Figaro*, 1784) qu'il transforme en un puissant instrument de critique des privilèges de la noblesse ; il y satirise hardiment les mœurs et fait des allusions audacieuses aux sujets de l'actualité, l'amertume de sa critique étant voilée par le rire.

Cherchant à renouveler l'art théâtral, Diderot affirme la nécessité d'inscrire les situations dramatiques dans leur contexte historique et social. Ainsi, pour remplacer la tragédie comme grand genre du théâtre sérieux, il préconise le drame domestique et bourgeois où, à partir de principes moraux rigides, il discute des questions familiales et professionnelles et cherche à répondre sur la scène aux aspirations du public – non plus l'assistance aristocratique de Versailles, mais la bourgeoisie dont la puissance sociale et économique influe sur l'évolution du goût. Il publie ses théories sur le drame dans *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757) et dans *Discours sur la poésie dramatique* et consigne ses réflexions sur le jeu des acteurs dans *Paradoxe sur le comédien* (terminé en 1778, publié en 1830).

En dépit de toutes ces innovations, cette forme dramatique nouvelle ne se compare pas au roman. Selon Jean Ehrard, « le roman participe puissamment à l'avènement d'une nouvelle culture. D'abord, par une liberté formelle qui défie les valeurs héritées et qui fait de lui un genre beaucoup plus réellement subversif que le drame. »¹⁹

1.1.2 Le roman

Alors, comment comprendre cette importance du roman, son essor sans précédent en qualité et en popularité? Boileau avait choisi de l'ignorer, car les Anciens ne l'ont pas pratiqué ; deux bastions de la culture savante dans la première moitié du siècle, les périodiques *Journal des savants* et *Mémoires de Trévoux*, ont essayé de faire de même. Surveillé par la censure, regardé comme un corrupteur des mœurs et du goût, il est objet de la méfiance des autorités religieuses et civiles, ce qui l'enferme dans un dilemme minutieusement analysé par Georges May : ou bien le roman parle de son temps et sombre dans les accusations d'immoralité, ou bien il cultive le

¹⁹ EHRARD, Jean. *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle*. Paris : PUF, « Écriture », 1997. p. 7.

mensonge et fausse la réalité dans des préfaces factices et des dénouements artificiels.²⁰

Pendant longtemps, le roman est aussi dédaigné par les philosophes, par des écrivains nullement rétrogrades ou rigoristes qui font écho à ces condamnations. Écrit par le chevalier de Jaucourt vers 1762 dans l'*Encyclopédie*, l'article « Roman » renforce la critique contre l'immoralité et le caractère inesthétique du genre, n'épargnant, avec réticence, que M^{me} de Lafayette et Hamilton : « Mais la plupart des autres romans qui leur ont succédé dans ce siècle, sont ou des productions dénuées d'imagination ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés. »²¹ Voltaire, le futur auteur de *Candide* (« qu'il appellera un 'roman' et aussi une 'petite coïnerie' »²²), dénonce aussi le caractère esthétiquement médiocre du genre : « Si quelques romans paraissent encore et s'ils font pour un temps l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent. »²³ En fait, pendant longtemps on disait que les lecteurs du genre se trouvaient plutôt parmi les jeunes gens, les femmes et les domestiques.

Mais au cours du XVIII^e siècle, tout le système rigide des valeurs esthétiques constituées au Grand Siècle tend à se scléroser. Comme le rappelle Georges May, l'ascension de la bourgeoisie et du non-conformisme, la régression du principe de l'autorité et de l'analphabétisme sont aussi des conditions sociologiques et historiques propices au roman.²⁴ C'est donc justement à un genre marginalisé par le classicisme que le public s'intéresse chaque fois plus en dépit des obstacles, des préjugés littéraires, des accusations contre les excès, les invraisemblances, l'irréalisme, l'amoralisme. Le souci de faire vrai, de produire l'illusion de la réalité, de démasquer les hypocrisies et les mensonges, de présenter des sujets et des héros proches de la société contemporaine est central chez les auteurs. Selon Jean-Marie Goulemot, « tout le travail de la littérature – et ceci est vrai surtout pour le roman et pour le dialogue – est de masquer le caractère inventé de la fiction pour tenter de la faire passer pour

²⁰ MAY, Georges. *Les Dilemmes du roman au XVIII^e siècle : études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : PUF, 1963. p. 6.

²¹ JAUCOURT, Louis de. « Roman ». In : DIDEROT et D'ALEMBERT. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. ARTFL Project, The University of Chicago <http://www.languages.ttu.edu/faculty/snell/roman%20chez%20Jaucourt.htm>. Sur l'Internet, 30/08/05.

²² CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Bordas, 1990, p. 43.

²³ VOLTAIRE. *Essai sur la poésie épique*, ed. Moland, t. VIII, p. 362. cité par MAY, Georges. *Les Dilemmes du roman au XVIII^e siècle : études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : PUF, 1963. p. 9.

²⁴ MAY, Georges. *Les Dilemmes du roman au XVIII^e siècle : études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : PUF, 1963. p. 6.

vraie. »²⁵ Réal Ouellet présente une donnée intéressante : entre 1700 et 1750, dans une liste de 946 romans, « seulement quatre ou cinq s'intitulent *romans* : les autres sont des *Mémoires*, des *Voyages*, une *Histoire*, des *Lettres*... »²⁶

En dépit de toutes ces restrictions et suspicions, le roman ne cesse pas d'acquérir de l'importance. Voyons ce que dit Henri Coulet dans son étude classique, *Le Roman jusqu'à la Révolution* :

« Malgré le discrédit dont souffre encore le genre romanesque et la censure officielle ou cachée à laquelle il est soumis, le roman va prendre un développement qu'il n'a jamais connu. Il se trouve investi d'une tâche nouvelle : peindre l'homme moderne, l'aider à définir ses ambitions dans un monde où les barrières sociales et religieuses ont perdu leur rigidité et où toutes les croyances sont soumises à l'examen. Par définition, parce qu'il n'est pas séparé de l'objet à exprimer par les règles de l'art, les préceptes du goût, les impératifs de stylisation qui commandent les autres genres, le roman est le genre littéraire qui a la prise la plus directe sur le monde nouveau. Ce que la philosophie entreprend par le raisonnement et par la polémique, il le fait sans dogmatisme, sans dessein, en réhabilitant l'instinct et les passions, en racontant la réussite d'individus énergiques, en décrivant la recherche du bonheur, les angoisses et les espérances des âmes qui doivent transférer leur idéal du ciel à la terre. »²⁷

Assez souple, en continuelle transformation et sans règles précises, sinon celles de séduire et de plaire au lecteur, le genre romanesque assume des contours divers au XVIII^e siècle : la polyphonie du roman épistolaire, le témoignage individuel de la narration autobiographique (mémoires, confessions, « histoire véritable de », « vie de », n'oublions pas que l'esthétique classique exclut presque totalement le moi du discours), le vécu des conflits entre individu et société et le caractère parodique du conte philosophique, le libertinage des romans licencieux, le surnaturel du roman fantastique. Et aussi l'inachèvement, les fausses clôtures, l'ambiguïté, le jeu sur l'incertitude, l'exotisme, le goût de l'aventure, le voyage, la féerie. Citer quelques

²⁵ GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières*. Paris : Bordas, « En toutes lettres », 1989. p. 145.

²⁶ OUELLET, Réal. « Théorie du Roman épistolaire en France au XVIII^e siècle ». *Studies on Voltaire and the eighteenth century*. Cité par HUMBERT, Brigitte E. *De la lettre à l'écran*. Amsterdam-Atlanta, « Faux Titre » : 2000. p. 31.

²⁷ COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris : Armand Collin, 1991. p. 318.

oeuvres, sans prétention de dresser ici un catalogue, – *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, *Manon Lescaut* (1731) de l'abbé Prévost, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735) de Lesage, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, *Le Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte, *Le Paysan perversi ou les Dangers de la ville* (1775) de Restif de la Bretonne, *Jacques le fataliste* (édité en 1796) de Diderot, *Les Infortunes de la vertu* (1787) de Sade –, c'est déjà suggérer les formes complexes et plurielles que le roman a pris à l'époque des Lumières.

Comment *Les Liaisons dangereuses* s'inscrit dans le tableau du roman au XVIII^e siècle que nous avons essayé de tracer à grands traits ?

1.2 Le roman épistolaire

« C'est, depuis que l'on se défie du romanesque pour réclamer de l'authenticité, une bonne recette de succès, concurrente de celle des mémoires : le scripteur parle à la première personne et de ce qui le concerne. La forme épistolaire est à la fois l'expression d'une société de l'honnêteté avec ce qu'elle peut avoir de cérémonieux, de factice et d'hypocrite, et l'expression dans ce qu'il peut avoir de plus brûlant en une époque très 'sensible'. »

Laurent Versini²⁸

Les Liaisons dangereuses apparaît à un moment où l'on identifie une tendance à la remise en question de l'optimisme de la philosophie, de la possibilité de la morale. « Et si elle [la morale] dépendait de notre organisation physique, de notre possibilité d'accéder au bonheur par le bien ou le mal, mais aussi de notre condition, tout un chacun sachant combien il est difficile d'être vertueux quand l'estomac crie famine ? », Jean-Marie Goulemot résume ainsi les interrogations d'un moment souvent identifié comme la courbe descendante des Lumières.²⁹ Et conclut : « [...] la fin du siècle passe à des affirmations tranchées sur l'indifférenciation morale de l'homme, ou pire sur sa nature monstrueusement égoïste au point de sacrifier son prochain et ses proches à la satisfaction de ses passions. »³⁰ De nouvelles questions et des ruptures émergent de Laclos à Sade lequel porte tout à l'extrême la démarcation entre le bonheur et la vertu.

Laclos choisit le roman et la forme épistolaire à un moment où ils sont majeurs, pratiquement tous les auteurs célèbres les ayant utilisés (Prévost est une exception) : le siècle qui « est l'âge d'or du roman épistolaire, parce qu'il est l'âge de l'honnêteté et

²⁸ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». *'Les Liaisons dangereuses' de Laclos*. Paris : Champion, « Unichamp », 1998. p. 61.

²⁹ Michel Delon l'appelle « le tournant des Lumières ». DELON, Michel. *P.-A. Choderlos de Laclos : « Les Liaisons dangereuses »*. Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999. p. 13.

³⁰ GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières*. Paris : Bordas, « En toutes lettres », 1989. p. 24.

de la sociabilité, qui n'ont pas de meilleur expression que la conversation, et donc que la lettre, sentie depuis Cicéron comme une conversation écrite », synthétise Laurent Versini.³¹

La lettre fait partie de la vie quotidienne et les relations postales sont possibles grâce aux premiers services postaux qui ont commencé vers 1650 et deviennent de plus en plus sûrs et réguliers au XVIII^e siècle, surtout dans la partie occidentale de l'Europe. Cette vogue de la lettre est favorisée aussi par l'importance qu'on attribue à la conversation dans les salons. Une éducation plus répandue et la circulation des *Secrétaires*, manuels qui donnent des modèles de lettres pour toutes les circonstances et sont largement copiés par le public, sont aussi des facteurs qui expliquent le passage de la lettre à la fiction.

Par ailleurs, le XVIII^e siècle se pose comme « une époque défiante à l'égard de l'in vraisemblable, de la fiction, du romanesque », rappelle Laurent Versini, ce qui explique que les romans de la première moitié du siècle se présentent non comme des œuvres de fiction, mais comme des documents historiques.³² Puisqu'on se méfie du romanesque pour réclamer de l'authenticité, le roman par lettres devient une bonne recette de succès, concurrente de celle des Mémoires. Pour Versini, la polyphonie est liée à une esthétique du discontinu (« mosaïque, polyptyque, kaléidoscopique) et propose « une vérité composite, multiple, une juxtaposition paratactique qui convient aussi bien à des générations éprises de 'réalisme' qu'aux générations prises de doute. »³³

Jean Ehrard voit dans le roman à la première personne le signe de l'épanouissement du genre qui marque la rupture avec la tradition du récit épique. Plus qu'un choix littéraire, cette rupture a aussi une signification philosophique :

« À la vérité éclatée de la polyphonie épistolaire correspond ici la vérité subjective et partielle d'un témoignage individuel, ou plutôt la quête individuelle d'une vérité qui ne sera jamais qu'entrevue : à sa manière le roman traduit ainsi la mutation épistémologique qui caractérise l'esprit des Lumières. Devant lui-même, devant les autres, devant le monde et la destinée, le héros-narrateur est comme le Philosophe devant le grand Tout

³¹ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». *'Les Liaisons dangereuses' de Laclos*. Paris : Champion, « Unichamp », 1998. p. 61.

³² Pour un historique du roman épistolaire, cette référence semble incontournable VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, « Littératures Modernes », 1998. p. 50.

³³ VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, « Littératures Modernes », 1998. p. 264.

dont il réussit, laborieusement, à analyser de multiples aspects, mais dont l'unité postulée lui échappe : tel l'encyclopédiste tâtonnant dans le labyrinthe du savoir. »³⁴

Avant de poursuivre notre discussion sur le roman épistolaire et l'air du siècle des Lumières, tâchons d'examiner rapidement une définition possible de ce type de roman en tant que genre ou sous-genre ou bien de caractériser sa technique narrative : c'est un récit romanesque qui, comme sa dénomination l'indique, est écrit sous la forme de lettres et où il est question d'un destinataire et d'un récepteur, le nombre de correspondants étant variable.

Une interrogation se pose naturellement : est-ce que les formes hybrides où la narration omnisciente à la troisième personne est associée à la présence substantielle de lettres sont tenues pour épistolaires ? C'est le cas de *L'Astrée* d'Urfé (1607- 1627) avec ses 129 lettres et de plusieurs romans de Mlle de Scudéry comme *Clélie* (1654-1660) où 121 lettres prennent une importance considérable dans l'intrigue. Quoique le débat reste ouvert, on admet en général que, dans le roman épistolaire, le récit doit se faire exclusivement par le truchement de lettres et que la narration à la troisième personne n'apparaît que dans le paratexte du roman : préfaces, avertissements, avis et notes infrapaginales.

« La fonction de la forme épistolaire est celle d'un creuset où le mélange expérimental donne naissance à des objets nouveaux, bientôt devenus d'usage courant. »³⁵ Bernard Bray nous indique ainsi la pluralité de configurations possibles qu'assume la forme – le monologue, la lettre de voyage, la lettre-mémoire, la lettre-journal, la lettre-confiance – et qui se confondent avec les multiples expressions du roman au XVIII^e siècle que nous avons mentionnées plus haut.

Il est intéressant de repérer maintenant certaines références fondamentales dans l'historique du genre épistolaire au XVIII^e siècle en France et aussi et pour Laclos. Les *Lettres d'une religieuse portugaise* (1669) de Guilleragues sont regardées comme l'oeuvre inaugurale et aussi un chef-d'oeuvre du roman épistolaire. Court et monodique, le roman a paru sous l'anonymat et on a longtemps cru qu'il s'agissait de lettres authentiques ; ce n'est que trois siècles après que l'identité de son auteur a été finalement établie. Avec les *Portugaises*, Guilleragues crée un style rendu

³⁴ EHRARD, Jean. *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*. Paris : PUF, « Écriture », 1997. p. 8-9.

³⁵ BRAY, Bernard. « Le laboratoire épistolaire ». In: *Mélanges et genres littéraires au XVII^e et XVIII^e. Mélanges en honneur de Jacques Truchet*. Publiés sous la direction de Nicole Ferrier-Caverivière. Paris : PUF, 1998. p. 138.

célèbre (celui de la lettre qui exprime la douleur de la femme passionnée et abandonnée) qui est voisin des héroïdes antiques immortalisées par Ovide – épîtres qui chantent les déchirements de l’amour et de la séparation. Les lettres médiévales attribuées aux amants célèbres, Héloïse et Abélard, ont été également objet d’un grand intérêt que l’on peut attester par les réécritures, traductions et imitations des poètes et romanciers français – Bussy-Rabutin, Beauchamps, Colardeau, Feutry, Dorat et Rousseau.

C’est au XVIII^e siècle que le roman épistolaire connaît son apogée : il devient polyphonique et ouvert à la critique sociale en 1721 avec *Les Lettres persanes* de Montesquieu et ses dix-neuf scripteurs. La formule nouvelle déconcerte le public et la critique et ne se répand vraiment qu’après le succès de *Clarisse Harlowe* (1748), roman anglais de Richardson, traduit par l’abbé Prévost, qui met en scène vingt-six épistoliers (la plupart n’écrit que pour rapporter les faits comme témoins sans avoir une participation active à l’intrigue) et décrit ses personnages avec détail (âge, passé, habitudes) dans un cadre temporel et spatial explicite. L’oeuvre devient connue dans toute l’Europe et immortalise Lovelace, le vilain de l’intrigue et archétype du séducteur qui incorpore l’obstination du vice en opposition à sa victime Clarisse, héroïne vertueuse et infortunée. Diderot et Laclos admirent profondément le roman dont le retentissement est considérable en France.

Dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) la lettre – synonyme de la sincérité et du naturel – est le lieu privilégié de l’expression et de l’analyse de la naissance, de l’évolution des sentiments. Roman épistolaire polyphonique sur l’amour et la vertu qui multiplie les discussions sur la morale, la société, la religion, l’art, il obtient un succès sans précédent dans les annales de la littérature.

Publié en 1782, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (une lettre d’Héloïse à Abélard et *La Nouvelle Héloïse* y sont citées par les épistoliers et l’épigraphe est empruntée aussi au roman épistolaire de Rousseau) représente pour un grand nombre de critiques l’expression la plus achevée du roman épistolaire. Selon Laurent Versini, il est le « couronnement et en même temps la liquidation du roman épistolaire »³⁶ et sans aucun doute demeure une espèce de référence toujours évoquée quand il est question de discuter le genre épistolaire : « seul le prestige persistant des *Liaisons dangereuses* semble lui [au roman par lettres] conserver une part de vie », remarque

³⁶ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». ‘*Les Liaisons dangereuses*’ de Laclos. Paris : Champion, « Unichamp », 1998. p. 62.

Alain Viala.³⁷ Bernard Bray souligne également l'importance de cette oeuvre: « C'est par le raffinement de sa construction que le chef d'oeuvre du roman épistolaire, *Les Liaisons dangereuses*, confirme quant à lui les ressources du genre. »³⁸

Mais revenons encore à la forme épistolaire. Laurent Versini cite Eusèbe Salverte, auteur et philosophe, qui s'interroge à la fin du XVIII^e siècle : « Faut-il écrire un roman en forme de lettres ou le distribuer en chapitres ? Dans le premier vous jugez mieux les hommes, dans l'autre vous jugez mieux les faits. [...]. L'un vous place sur le théâtre, l'autre au parterre. »³⁹ Le récit à la première personne est capable d'exprimer les sentiments de façon à donner au lecteur l'impression qu'il a un accès direct aux émotions des personnages sans médiation apparente.

En niant son caractère fictionnel, le roman épistolaire cherche non seulement à satisfaire la préférence d'un public grandissant pour le document authentique, mais aussi à fléchir ses préventions à l'égard des romans. C'est ce qu'explique Alan Viala tout en synthétisant les traits essentiels et les enjeux de la forme épistolaire :

« Cette conversion du réel vécu en objet littéraire représente, dans le roman par lettres, la convention fondatrice du genre : un récit s'y construit non par la voix d'un narrateur, mais par le jeu d'une ou de plusieurs correspondances données pour vraies. Le lecteur se trouve en prise directe sur les mots et les pensées avouées des personnages, et l'usage de la lettre fonctionne comme un puissant 'effet de réel'. Les lacunes événementielles inhérentes à cette forme de récit obligent l'imagination du lecteur à un travail de reconstruction, mais les plaisirs du récit s'en trouvent virtuellement accrus : aux attraits usuels du roman s'ajoutent ici ceux de la situation de voyeurisme, de l'authenticité apparente, et de la difficulté formelle. »⁴⁰

Ainsi, en plus de l'illusion de vérité, le lecteur est attiré par l'interdit social qui ne lui permet pas de lire un correspondance qui ne lui est pas adressée, comme un voyeur qui a accès aux lettres par effraction. Placé devant un récit fragmentaire, il doit se guider par l'agencement des lettres – qui n'obéit presque jamais à l'ordre

³⁷ VIALA, Alain. « Littérature épistolaire ». In : *Encyclopédie Universalis*. Corpus, t.7, 1985. p. 914.

³⁸ BRAY, Bernard. « Le laboratoire épistolaire ». In: *Mélanges et genres littéraires au XVII^e et XVIII^e. Mélanges en honneur de Jacques Truchet*. Publiés sous la direction de Nicole Ferrier-Caverivière. Paris : PUF, 1998. p. 139.

³⁹ SALVERTE, Eusèbe. *Un Pot sans couvercle et rien dedans*, an VII, p. 52-53. Cité par VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, « Littératures Modernes », 1998. p. 57.

⁴⁰ VIALA, Alain. « Littérature épistolaire ». In : *Encyclopédie Universalis*. Corpus, t.7, 1985. p. 917.

chronologique – pour former une vision du tout et chaque lettre doit être lue en fonction de l'ensemble.

Un pacte de crédibilité romanesque s'établit : l'auteur fabrique une fiction de la non-fiction pour « tromper » le lecteur : les préfaces, avertissements et avis au lecteur certifient le caractère non fictif de la correspondance qui va suivre, commentent les marques d'authenticité qu'elle présente (le désordre, les fautes, le manque d'uniformité des lettres) et justifient le besoin de la faire publier. Les procédés sont connus : les lettres découvertes par hasard, les éditeurs qui se déclarent simples organisateurs ou traducteurs de la correspondance, mais jamais auteurs. Dans sa Préface aux *Lettres de la duchesse de **** (1768), Crébillon fils l'explique : « Jamais, dans des livres du genre de celui-ci, l'auteur ne se décèle, que l'intérêt y perde considérablement. »⁴¹ Voyons quelques exemples.

Les *Lettres portugaises* (1699) sont présentées par un bref avertissement au lecteur affirmant qu'il s'agit « d'une copie correcte trouvée avec beaucoup de peine. »⁴² Parues sous l'anonymat, on a longtemps cru qu'il s'agissait des lettres authentiques de Mariana Alcoforado à son amant français, le comte de Chantilly. Le véritable auteur du recueil n'a été identifié qu'au XX^e siècle : Guilleragues, officier et conseiller du roi, avait écrit les *Lettres portugaises*. Dans *La Vie de Marianne* (1731-1741) de Marivaux, un «Avertissement» met le livre à l'abri de tout soupçon: il s'agit des écrits authentiques d'une jeune fille (elle n'est pas écrivain, mais une femme qui pense) « réellement » trouvés par un ami de l'éditeur : « je n'y ai point d'autre part que d'en avoir retouché quelques endroits trop confus ou trop négligés »⁴³ :

« Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après, et que je n'y ai point d'autre part que d'en avoir retouché quelques endroits trop confus et trop négligés. Ce qui est vrai, c'est que si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute une apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a. »⁴⁴

⁴¹ Cité sans référence par ROUSSET, Jean. « Le Roman par lettres ». In : Idem. *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1962. p. 97 et VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, « Littératures Modernes » 1998. p. 59.

⁴² Cité sans référence par VERRIER, Jean. *Les Débuts de romans*. Paris : Bertrand Lacoste, « Parcours de Lecture », 1992. p. 84.

⁴³ MARIVAUX. *La Vie de Marianne*. Paris : Garnier, 1957. p. 5.

⁴⁴ MARIVAUX. *La Vie de Marianne*. Paris : Garnier, 1957. p. 5.

Ces explications à propos de l'authenticité de l'œuvre réapparaissent dans la « Première partie » où l'auteur insère un petit préambule et revient au sujet de l'authentification du récit en donnant la parole au personnage fictif qui a trouvé le manuscrit.⁴⁵

Montesquieu raconte l'origine des *Lettres persanes* dans son « Introduction » : « Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi; nous passions notre vie ensemble. [...]. Ils me communiquaient la plupart de leurs lettres; je les copiais. [...]. Je ne fais donc que l'office du traducteur : toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs. » Il faut croire qu'il n'a travaillé que comme copiste et traducteur. Et, bien sûr, il fallait aménager le style étranger : « J'ai soulagé le lecteur du langage asiatique autant que j'ai pu [...]. » Tout en obéissant aux procédés de légitimation qui étaient d'usage dans les préfaces, Montesquieu en profite pour s'en moquer :

« L'usage a permis à tout traducteur, et même au plus barbare commentateur, d'orner la tête de sa version, ou de sa glose, du panégyrique de l'original, et d'en relever l'utilité, le mérite et l'excellence. Je ne l'ai point fait: on en devinera facilement les raisons. Une des meilleures est que ce serait une chose très ennuyeuse, placée déjà dans un lieu très ennuyeux de lui-même: je veux dire une Préface. »⁴⁶

Jean-Jacques Rousseau, lui, assume le rôle d'éditeur de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) dans le sous-titre (« Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau »⁴⁷) – ainsi que dans la préface où, par le moyen d'un discours ambigu, il relativise la question de l'authenticité et s'avoue l'auteur des lettres :

« Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde que vous importe ? C'est sûrement une fiction pour vous. Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie. Je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier,

⁴⁵ MARIVAUX. *La Vie de Marianne*. Paris : Garnier, 1957. p. 7.

⁴⁶ MONTESQUIEU. « Introduction ». In: Idem. *Lettres persanes*. Paris: Flammarion, « GF ». 1964. p. p. 24.

⁴⁷ ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 1.

mais pour en répondre. S'il y a du mal, qu'on me l'impute; s'il y a du bien, je n'entends point m'en faire honneur. »⁴⁸

Rousseau affirme que, à cause de ses fautes de langue et de son style emphatique et plat, le livre devra déplaire à beaucoup de lecteurs – dévots, libertins, philosophes, femmes galantes, honnêtes femmes. « À qui plaira-t-il donc ? », se demande-t-il, pour répondre : « Peut-être à moi seul ; mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne. »⁴⁹ Oscillant toujours entre le réel et le fictif, l'argumentation de l'éditeur est reprise dans le dialogue présenté à la fin du roman comme une seconde préface et une énigme:

« N. Cette correspondance est-elle réelle, ou si c'est une fiction ?

R. Je ne vois point la conséquence. Pour dire si un livre est bon ou mauvais, qu'importe de savoir comment on l'a fait ? »⁵⁰

L'espace des préfaces et avertissements devient ainsi un lieu fondamental – « tout particulièrement stratégique et suspect », selon Jean Verrier⁵¹ – dans les romans épistolaires pour prendre le lecteur au jeu de la réalité et de la fiction. Par l'argument de la valeur morale ou littéraire, il doit en effet justifier la publication d'un texte prétendu personnel, non littéraire, non destiné à la publication.⁵² En outre, comme l'auteur d'un récit épistolaire dissimule sa voix derrière celle des correspondants qu'il met en scène, c'est le seul espace où il s'adresse directement au lecteur, contrairement à ce que fait, par exemple, Diderot dans *Jacques le Fataliste* où s'établit un dialogue entre l'auteur et le lecteur.

Il y a encore un domaine de la littérature du XVIII^e siècle auquel on associe *Les Liaisons dangereuses* : celui du roman libertin qui est toujours objet de discussion dans les oeuvres consacrées au roman de Laclos, car en plus des affinités avec cette tradition, on y décèle un rapport entre la lettre et la stratégie libertine – conquérir et perdre la victime, publier sa chute, annoncer la décadence de la morale. À ce propos J.-P. de Beaumarchais, remarque l'aspect transgressif de la lettre : « elle permet de

ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 3.

⁴⁹ ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 3.

⁵⁰ ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 571.

⁵¹ VERRIER, Jean. *Les Débuts de romans*. Paris : Bertrand Lacoste, « Parcours de Lecture », 1992. p. 84.

⁵² Il est évident qu'il y a des différences notables entre les horizons d'attente des premiers lecteurs du XVIII^e siècle et ceux du lecteur contemporain. Pour ce dernier, nous pensons surtout au « lecteur coopératif », selon la définition de Dominique Mainguéna, celui qui est capable de construire l'univers de la fiction à partir des indications qui lui sont fournies (*Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Dunod, 1997. p. 32).

noyer et d'entretenir une 'liaison' que le code social interdit d'établir au niveau de la parole, et d'investir ainsi peu à peu l'esprit de la victime désignée. »⁵³

Pour compléter le parcours de cette entrée en matière, il nous semble donc opportun de focaliser notre attention sur ce genre du XVIII^e siècle.

1.3 Le roman libertin

« Le mal est sans remède quand les vices se sont changés en moeurs »
Sénèque⁵⁴

Les Liaisons dangereuses met en scène, comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil, deux personnages cérébraux qui, animés d'un orgueil vigoureux et rebelles à l'égard de l'amour et de la passion, agissent avec un cynisme affranchi de tous codes moraux. La nature du libertinage est inséparable de l'étude de ces deux personnages et du roman de Laclos.

Le concept du mot libertin est complexe. Comme point de départ de la réflexion développée dans *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman dans la France des Lumières* (1734-1751), Marc André Bernier interroge ses diverses définitions pour arriver à son acception au XVIII^e siècle. L'auteur trace ainsi une complexe trajectoire sémantique du terme et pose la question : « comment décider s'il y a changement, continuité, ou simple rapport fortuit d'homonymie entre différentes figures qui, depuis l'affranchi de l'Antiquité et le sectaire du XVI^e siècle, l'esprit fort du XVII^e siècle et le débauché du XVIII^e siècle, se trouvent réunies sous le même terme – celui de libertin. »⁵⁵ (p. 15) ?

La question du genre libertin n'est pas non plus simple, il suffit d'examiner un travail collectif publié en 2004 – *Du genre libertin au XVIII^e siècle* – avec des textes réunis par Jean-François Perrin et Philippe Stewart à partir d'un colloque à l'université de Grenoble sur le thème : « la littérature libertine au XVIII^e siècle : existe-t-il un genre libertin » ?, pour se rendre compte que la catégorie est problématique et polémique. La pertinence de la notion de « genre libertin » y est discutée ainsi que celles de ses

⁵³ BEAUMARCHAIS, J.-P. de. « Laclos (Pierre Ambroise Choderlos de) ». In : BEAUMARCHAIS, J.-P. De ; COUTY, Daniel et REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1985. p. 1161

⁵⁴ Cette phrase de Sénèque (*Lettres à Lucilius*, liv. Quatre, 39, 6) est choisie par Laclos comme épigraphe dans *Des Femmes et de leur éducation : discours sur la question proposée par l'académie de Châlons-Sur-Marne*. IN : LACLOS. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini. Paris : Gallimard, 1979. p. 389.

⁵⁵ BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman dans la France des Lumières* (1734-175. Les Presses de l'Université Laval : L'Harmattan. « Les collections de la République des Lettres. Études », 2001. p. 15.

possibles traits génériques (la typologie, l'horizon de réception, les filiations historiques, la chronologie et l'intertexte) pour caractériser une certaine sorte de littérature subversive ou transgressive. On y essaye aussi de faire la distinction entre le libertinage de pensée, le libertinage de moeurs, entre « les deux catégories de l'ordure' et du 'gazé' (dans les termes de l'époque considérée), du pornographique et de l'érotique (dans nos termes contemporains). »⁵⁶

Henri Coulet contribue au projet entrepris par *Du genre libertin au XVIII^e siècle* avec le chapitre « OEuvres en miroir : roman libertin et roman moral. » Faisant appel à un nombre expressif de textes de fiction, il donne une définition du roman libertin qui met en évidence les difficultés dans la caractérisation du genre : « il [le roman libertin] associe la critique des idées reçues en morale publique, en morale privée, en politique, en philosophie, en religion et même en ce qui concerne le langage, à la peinture ou à l'évocation suffisamment suggestive des conduites érotiques sur lesquelles il n'est permis de s'exprimer qu'en termes très voilés entre gens bien élevés. » Les ambiguïtés de cette notion sont reconnues par l'auteur lui-même : « Mais cette définition est trop simplificatrice et trop enveloppante ; elle confond des oeuvres hardiment contestataires, des oeuvres satiriques, ironiques ou badines, et des oeuvres conformistes sous leur apparence libertine [...]. »⁵⁷

Cette difficulté de tracer un cadre théorique cohérent pour un vaste ensemble de textes se manifeste également tout au long de la préface de Raymond Trousson aux *Romans libertins du XVIII^e siècle* : il est difficile de concilier philosophie, érotisme, pornographie, licence, liberté, recherche du plaisir, libertinage de bonne compagnie, libertinage qui se manifeste surtout comme un assaisonnement de l'ouvrage – traits qui se trouvent dans les romans que l'on appelle libertins.⁵⁸

Même quand il s'agit de l'analyse ponctuelle du libertinage dans *Les Liaisons dangereuses*, les points de vue peuvent être divergents. Ainsi Laurent Versini affirme que c'est l'expression « libertinage d'esprit » – qui apparaît une fois dans le roman⁵⁹ qui le caractérise et « rend admirablement compte de la formule propre à Laclos d'un

⁵⁶ PERRIN, Jean-François Perrin et STEWART Philippe (dir.). *Du genre libertin au XVIII^e siècle*. Paris : Desjonquères, « Esprit des Lettres », 2004. p. 9.

⁵⁷ COULET, Henri. « Oeuvres en miroir : roman libertin et roman moral. » In : PERRIN, Jean-François Perrin et STEWART Philippe (dir.). *Du genre libertin au XVIII^e siècle*. Paris : Desjonquères, « Esprit des Lettres », 2004. p. 217.

⁵⁸ TROUSSAND, Raymond. « Préface ». In : *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1993. p. I-XXII.

⁵⁹ LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris : Flammarion, « GF », 1981. p. 141.

libertinage cérébral et peu sensuel. »⁶⁰ Jean Goldzink semble voir la question autrement : « Incontestablement, pour M^{me} de Merteuil comme pour Valmont, il s'agit d'abord du plaisir des sens, d'une recherche effrénée de la volupté. Le plaisir libertin ne se limite pas à la sensualité, mais il n'y a pas de libertinage sans elle [...]. »⁶¹

Une autre divergence entre les deux critiques se trouve dans ce que Versini définit comme « une volonté, une énergie qui donnent prise sur les êtres, les dominent, les conduisent là où l'intelligence l'a décidé – la mythologie de la volonté ou l'érotisation de la volonté selon Malraux »⁶². Pour Goldzink, par contre, « Avant d'être une mythologie de l'intelligence et de la volonté (Malraux), le libertinage des Lumières, et de Laclos, est une physiologie, une culture du corps, une technique des sens qui ne vise pas la sagesse, mais la sensualité. »⁶³

Bien qu'elle soit extrêmement intéressante, nous n'avons pas l'intention d'approfondir ici cette discussion. Nous allons simplement commenter la façon dont le roman de Laclos dialogue avec le libertinage romanesque des Lumières, plus spécifiquement dans le sillage de Crébillon fils. À partir de la figure de Versac, le roué des *Egarements du cœur et de l'esprit* (1736)⁶⁴, le personnage du séducteur sans scrupules toujours prêt à perdre les femmes commence à intégrer vivement l'imaginaire de la vie des salons, de la vie mondaine. Pour Jean Goldzink, on doit à Crébillon fils l'invention d'un libertinage romanesque « conçu comme un système de règles, comme un art de vivre en société imposant ses normes » où s'inscrit *Les Liaisons dangereuses*. Ce code, cette « loi du marché aristocratique » ne respecte pas les valeurs morales et religieuses reconnues par la société et ordonne les relations entre hommes et femmes.⁶⁵ Ainsi par exemple, dans le roman de Laclos, une note du rédacteur dans la lettre LI désapprouve vigoureusement l'irrespect de la marquise de Merteuil envers la religion : « Le lecteur a dû deviner depuis longtemps, par les moeurs de madame de Merteuil, combien peu elle respectait la religion. On aurait supprimé

⁶⁰ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos. Paris : Champion, « Unichamp », 1998. p. 82.

⁶¹ GOLDZINK, Jean. *Le Vice en bas de soi ou le roman du libertinage*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2001. p. 115.

⁶² VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos. Paris : Champion, « Unichamp », 1998. p. 89. Le texte de Malraux auquel Versini et Goldzink font référence est MALRAUX, André, « Laclos ». In : *Tableau de la littérature française., De Corneille à Chénier* t.II. Paris : Gallimard, 1939. p. 415-428, repris comme MALRAUX, André. « Préface ». In : LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard, « Livre de poche classique. », 1952. p. 5-17.

⁶³ GOLDZINK, Jean. *Le Vice en bas de soi ou le roman du libertinage*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2001. p.115.

⁶⁴ D'autres œuvres de Crébillon fils : *Le Rêve du sylphe* (1729), *Les Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (1732), *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise* (1734), *Les Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (1732), *Le Sopha* (1740) et *La Nuit et le moment* (1755).

⁶⁵ GOLDZINK, Jean. *Le Vice en bas de soi ou le roman du libertinage*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2001. p. 113-114.

tout cet alinéa, mais on a cru qu'en montrant les effets, on ne devait pas négliger d'en faire connaître les causes. »⁶⁶ Merteuil et Valmont se moquent de la dévotion, du mariage, de la fidélité, des vieux juges.

Robert Abirached fournit les traits du visage du libertin selon Crébillon fils : « est libertin pour lui, l'homme qui se sert de l'amour pour assurer le triomphe de sa fantaisie aux dépens de sa partenaire, qui érige l'inconstance en principe et qui, ne cherchant que le plaisir de ses sens et la satisfaction de sa vanité, n'accorde rien au sentiment dans l'entreprise de la conquête amoureuse. » Le vicomte de Valmont, personnage des *Liaisons dangereuses* suit le modèle de près : il appartient à la noblesse et « obsédé par ce qu'en dira le public, il joue un jeu mondain, dont les règles s'appellent bienséances et usages. Mieux : il sait qu'il ne peut réussir qu'en se défigurant sans cesse, c'est-à-dire en érigeant l'hypocrisie en ligne de conduite. »

Par sa présomption, son cynisme, sa vanité et son arrogance, Valmont ressemble aux roués de Crébillon fils : comme ces « maîtres de l'escrime amoureuse », il a un projet et le goût de la réflexion sur les mécanismes de l'amour et du désir et sur le libertinage, qui devient un art de haute stratégie et de maîtrise du langage. Les projets bizarres, les prouesses, les caprices de l'imagination à la façon des « égarements de l'esprit » sont également cultivés par les libertins de Laclos.⁶⁷

La production littéraire de Crébillon fils a son apogée en 1740. Après, de nouvelles formes et figures se succèdent dans le roman au XVIII^e siècle. Laclos a puisé à la source de Crébillon, comme il l'indique explicitement en faisant lire un chapitre du *Sopha* à M^{me} de Merteuil. Robert Abirached continue : « Lorsque Choderlos de Laclos récupère enfin, dans *Les Liaisons dangereuses*, l'essentiel de l'apport de Crébillon fils qu'il s'agisse des personnages, des situations et des méthodes d'analyse, il donne à son roman une ampleur tragique toute nouvelle. » En élevant la cruauté des libertins « jusqu'à son plus haut degré d'incandescence », Laclos apporte néanmoins des différences importantes : « De l'importance reconnue au comportement, on passe à l'idée que l'acte crée le personnage ; du corps à corps du désir, à la conviction que l'homme est un loup pour l'homme et qu'une guerre meurtrière, en particulier, oppose les deux sexes ; du prestige accordé à l'intelligence, enfin, à l'ambition de modeler le réel sur sa propre pensée. »⁶⁸

⁶⁶ LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris : Flammarion, « GF », 1981. p. 189.

⁶⁷ ABIRACHED, Robert. « Libertins ». Paris : *Encyclopédie Universalis*, 1985, Corpus, p. 743.

⁶⁸ ABIRACHED, Robert. « Libertins ». Paris : *Encyclopédie Universalis*, 1985, Corpus, p. 744.

Michel Delon voit d'autres affinités avec *Les Égarements du cœur et de l'esprit* qui « annoncent une visée morale [...] et laissent attendre une condamnation du libertinage qui ne vient pas [...]. L'ambiguïté positive d'un roman comme *Les Égarements* dont l'inachèvement laisse intactes toutes les possibilités de l'avenir et de l'interprétation se renverse seulement en une ironie tragique dans *Les Liaisons dangereuses* qui se ferment définitivement sur un échec généralisé. »⁶⁹ Jacques VIER souligne aussi le rapport entre *Les Liaisons dangereuses* et le crébillonage : « Si le duel du vicomte de Valmont et de la marquise de Merteuil doit attendre Laclos pour jeter ses éclats sombres, il commence dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*. »⁷⁰

Mais le libertinage des *Liaisons dangereuses* ne se traduit pas exclusivement par cette veine du libertinage de bonne compagnie où se développent les conceptions élaborées de la séduction, le raffinement du style de l'expression, les situations et le personnel romanesque dont parle Crébillon fils. Le roman de Laclos verse aussi dans le licencieux des romans et contes gaillards surtout en ce qui concerne Valmont et les femmes : un « catéchisme de débauche » pour initier une jeune fille, une lettre écrite sur le dos d'une courtisane (situation classique du genre), les jeux de mots d'un goût douteux, la double entente, les réchauffés avec des anciennes maîtresses. Mais Merteuil raconte aussi des histoires de petite maison transformée en sérail et des aventures gaillardes à la campagne qu'elle expérimente à la façon d'une Lady Chatterley. Les détails de toutes ces prouesses ne sont jamais très explicites, c'est toujours au niveau de la suggestion que Laclos utilise ce répertoire du roman licencieux.

Après ce panorama condensé du roman au XVIII^e, nous allons finalement nous pencher sur Laclos et ses *Liaisons dangereuses*.

⁶⁹ DELON, Michel. P. –A. Choderlos de Laclos. 'Les Liaisons dangereuses'. Paris: PUF, 1999. p. 40-41.

⁷⁰ VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française : XVIII^e siècle, tome II : Les genres littéraires et l'éventail des sciences humaines*. Deuxième partie : « L'Attrait du Vice ». Paris : Armand Colin, 1970. p. 418.

1.4 L'auteur et son seul roman

« Un livre de second rayon, prétexte à des éditions illustrées avec des marquises en robes à panier et des vicomtes en perruques, est devenu un des textes qui, comme les plus grands, font rêver des lecteurs différents et inspirent les créateurs. »
Michel Delon⁷¹

Marcel Proust a trouvé une belle formule pour déceler les ambivalences de la figure de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos: « Si je viens avec vous à Versailles comme nous avons convenu, je vous montrerai le portrait de l'honnête homme par excellence, du meilleur des maris, Choderlos de Laclos, qui a écrit le plus effroyablement pervers des livres... »⁷² À ce portrait captivant il faut juxtaposer un autre tracé par Jacques VIER : « Personnage équivoque et maladroit, dévoré d'ambition et qui trouve le moyen, par des galanteries grotesques, de s'attirer l'intimité des femmes [...], régicide sans allure, officier du bureau, cet homme né pour le secrétariat se fit romancier afin de rédiger ses *Liaisons dangereuses*. Le génie se loge où il peut. »⁷³

Que la figure de notre auteur est controversée, il n'y a aucun doute, mais on ne lui nie jamais le talent. Successeur de Crébillon fils ou émule français du vertueux Richardson? Marqué par la sensibilité de Rousseau ou par la littérature licencieuse du XVIII^e siècle? Calculateur ou aventurier machiavélique? Libertin arriviste ou officier sérieux? Militaire en quête de célébrité ? Monarchiste constitutionnel ou républicain ? Il y a une énigme biographique encore à déchiffrer.⁷⁴

Issu d'une famille de petite et récente noblesse, Laclos est né à Amiens en 1741. Officier d'artillerie par nécessité (c'est un corps d'armée technique où la naissance n'est pas déterminante) dont l'avancement dans la carrière a été lent et sans éclat : il ne réussit pas à embarquer pour l'Amérique en 1761 et mène une vie ennuyeuse de garnison en province dans différentes villes. Ambitieux, polémiste et calculateur, il fait souvent preuve de sérieux et de rigueur dans ses travaux de fortifications ainsi que dans ses découvertes techniques (il est l'inventeur de l'obus) et dans ses projets, comme celui de numérotage des rues et des maisons de Paris fondé sur un découpage de la ville en carrés. Dans *Lettre à MM. De l'Académie française sur*

⁷¹ DELON, Michel. « La géométrie et le doute. » *Europe*, n° 885-886, janvier-février 2003. Reproduit dans le site <http://www.europe-revue.info/2003/laclosintro.htm>. Sur l'Internet, le 30/04/04.

⁷² PROUST, Marcel. *La Prisonnière*. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1988. p. 365.

⁷³ VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française : XVIII^e siècle, tome II : Les genres littéraires et l'éventail des sciences humaines*. Paris : Armand Colin, 1970. p. 443-444.

⁷⁴ Pour les informations sur Laclos, voir POISSON, Georges. *Choderlos de Laclos ou l'obstination*. Paris: Grasset, 1985 ; BELAVAL, Yvon. « Laclos (Choderlos de) ». Paris: *Encyclopédie Universalis*, 1985, Corpus, t.13, p. 403-404 ; BEAUMARCHAIS, J.-P. de. « Laclos (Pierre Ambroise Choderlos de) ». In: BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel et REY, Alain (Dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1985. p.1160-1163 ; POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993.

l'éloge de M. de Vauban (1786), sa franchise intellectuelle le conduit à critiquer les conceptions stratégiques de Vauban à une période où celui-ci est regardé une gloire nationale par son génie militaire.

Père de famille et époux dévoué, lecteur assidu et souvent commentateur des œuvres littéraires de son temps, Laclos sert successivement la monarchie, la République et le Consulat. À l'époque de la Révolution, il s'est rangé du côté du duc d'Orléans, milite chez les jacobins. Protégé aussi de Danton, il est nommé commissaire du pouvoir exécutif. Emprisonné pendant la Terreur, il est libéré après Thermidor sans que l'on sache exactement dans quelles circonstances il échappe à la guillotine. Nommé général en 1800, il sert sous les ordres de Napoléon Bonaparte à qui il voue une grande admiration, au point que l'Empereur protégera sa famille après sa mort au siège de Tarente en 1803.

Les Liaisons dangereuses lance un défi aux critiques littéraires, car ce roman représente une réussite isolée et qui n'aura pas de suite au milieu d'une œuvre médiocre – *Poésies fugitives*, contes érotiques (*La Procession*, *Le Bon Choix*) publiés en général dans l'Almanach des muses, des discours comme *De l'éducation des femmes* (1783) où il plaide pour l'émancipation féminine, des critiques. *Ernestine* (1777), son opéra-comique adapté d'un roman de M^{me} de Riccoboni, a été un échec complet. Jacques Vier expose le mystère et le trouble que provoque cette oeuvre : « Et puis pourquoi un livre unique ? Cet abîme étroit et rectiligne, chef-d'oeuvre de polytechnicien avant la lettre, inquiète plus que les ruisseaux de Rétif ou les égouts de Sade. »⁷⁵

Écrit pendant le séjour du capitaine Laclos à l'île d'Aix pour y construire des fortifications et publié au printemps de 1782, le roman a été un événement de librairie et un scandale : deux mille exemplaires (le chiffre modeste est expliqué par les techniques artisanales des libraires-imprimeurs) vendus en quelques jours, seize rééditions publiées en un an et, du vivant de Laclos, au moins cinquante éditions. Un succès foudroyant pour le marché du livre au XVIII^e siècle.

Les Liaisons dangereuses: l'énigme posée par le titre (quelle est la nature de ces liaisons, pour qui et pourquoi sont-elles dangereuses, quelle type de danger représentent-elles?) commence à se clarifier avec le sous-titre: *Lettres recueillies dans une Société pour l'instruction de quelques autres*. L'adjectif « dangereux » justifie déjà

⁷⁵ VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française : XVIII^e siècle, tome II : Les genres littéraires et l'éventail des sciences humaines*. Paris : Armand Colin, 1970. p. 445.

le besoin d'« instruction » – comme il arrive souvent dans les ouvrages des moralistes et des romanciers du XVIII^e siècle qui mettent en garde contre les mauvaises influences – contre le danger qu'il faut éviter.⁷⁶

Les « liaisons » ont rapport aux « mœurs », à « l'amitié », mais aussi aux lettres, un moyen important de cultiver les liaisons dans la société de l'honnêteté. Laurent Versini rappelle que « Liaison est à prendre comme nous l'apprennent les dictionnaires du temps [...] au sens de relation, commerce. »⁷⁷ Michel Delon l'explique également : « on parlait au XVII^e siècle du *commerce* pour désigner les relations sociales, mais le mot s'était spécialisé dans un sens 'deshonnête' et avait été déconsidéré. Il est remplacé par celui de *liaison* [...] qui signifie encore, à l'époque de Laclos, relation sociale, au sens large. »⁷⁸

Le sous-titre du roman, *Lettres recueillies dans une Société pour l'instruction de quelques autres*, suggère en outre l'adhésion des *Liaisons dangereuses* au genre épistolaire polyphonique : ce sont treize personnages, tous utiles à l'action, dont cinq principaux, échangent des lettres formant un ensemble qui développe des intrigues imbriquées présentées sous différentes optiques. Juste après le sous-titre nous lisons : « Par M. C. DE L... », initiales qui masquent le nom de l'auteur. Cette formule de la page de couverture met M. C. DE L. dans un rôle secondaire et anonyme : simple organisateur des lettres, il n'aspire pas à jouir de la renommée.⁷⁹ Suivant le procédé courant qui permettait d'échapper à la censure royale, le livre porte un lieu d'édition fictif (Amsterdam), suivi de l'indication de l'éditeur réel, chez Durand Neveu, Libraire.

⁷⁶ Sur la tradition romanesque qui, « peignant les mœurs séculaires, dénonce les tares de la société, et spécialement les rencontres dangereuses », voir VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos'. Paris : Champion, 1998. p. 34-40.

⁷⁷ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos'. Paris : Champion, 1998. p. 32.

⁷⁸ DELON, Michel. P. –A. Choderlos de Laclos. 'Les Liaisons dangereuses'. Paris : PUF, 1999. p. 31.

⁷⁹ Gérard Genette rappelle que « ce type d'anonymat n'avait rien d'un incognito farouchement protégé : bien souvent le public connaissait, de bouche à oreille, l'identité de l'auteur, et ne s'étonnait nullement de n'en pas trouver mention sur la page de titre » (GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1982. p.43).



Figure 1 – *Les Liaisons dangereuses*, A Amsterdam, chez Durand Neveu, Libraire, à la Sageffe, Rue Galande, 1783. Textes Rares (<http://www.textesrares.com/liaisa.htm>).

La citation en épigraphe, empruntée à la préface de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (« J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres »⁸⁰), renforce les indications données par le titre et le sous-titre. Elle dévoile l'ambition de l'auteur qui se propose de peindre la vie de son temps, les mœurs et la correspondance. En plus, en même temps qu'elle réaffirme l'appartenance au genre épistolaire, cette épigraphe exprime l'intention d'instruire qui s'inscrit fortement dans la tradition rousseauiste – qui est aussi très importante dans le XVII^e siècle et au début du

⁸⁰ Dans *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau a écrit: « Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu? » (ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris: Flammarion, « GF », 1967. p. 3).

XVIII^e siècle – de dénoncer les défauts d'une éducation qui ne prépare pas les jeunes à vivre dans une société qui corrompt.

Voilà une présentation rapide du roman dont nous étudierons la question de la théâtralité et celle de l'adaptation cinématographique, *Dangerous Liaisons* (1988), par Stephen Frears. Après ces quelques pages, il n'est pas difficile d'anticiper que la théâtralité y joue un rôle important : en tant que roman épistolaire du XVIII^e siècle nous y reconnaitrons la mise en scène de la fiction au seuil du roman jouée par un auteur déguisé en simple rédacteur. Que parler du rapport entre le projet qu'annoncent le sous-titre et l'épigraphe et la veine du roman libertin ?

Roman à clef, chronique de mœurs, manuel du libertinage, catéchisme de débauche, dénonciation radicale des désordres moraux et sociaux de l'époque : autant de manières de lire une oeuvre que certains regardent comme morale, ayant la finalité édifiante de décourager le vice et que d'autres voient comme un texte libertin et pervers. Quoiqu'elles s'imbriquent quelques fois, chaque lecture trouve des arguments pour se justifier et désavouer les arguments qui contredisent les siens.

Il est néanmoins indiscutable que, pendant longtemps, une aura de scandale a entouré Laclos et son roman. Michel Delon résume le changement de fortune du livre qui a été longtemps ignoré par les universitaires, mais inspire actuellement un grand nombre d'études :

« Plus qu'aux professeurs, il revenait aux écrivains de le commenter. Et ceux-ci l'ont fait avec brio, de Stendhal à Baudelaire, de Francis Carco à Jean Giraudoux, d'André Malraux à Roger Vailland. J'ai encore pratiqué au lycée un manuel d'histoire de littérature qui ignorait superbement Laclos. Un double mouvement a transformé cette situation : d'une part une thèse en Sorbonne sur Laclos et la tradition, la publication de ses *OEuvres Complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade et l'inscription au programme de l'agrégation ont apporté sa légitimité scolaire au livre ; de l'autre le film de Vailland et Vadim, la pièce de Christopher Hampton qui a été jouée autour

du monde et les films de Stephan Frears et de Milos Forman
[...]. »⁸¹

Les adaptations cinématographiques s'inscrivent ainsi comme des lectures capables de perpétuer dans l'histoire un moment de la réception d'un texte littéraire, de raviver la discussion sur ses significations, de faire dialoguer le passé et le présent, enfin de le faire vivre.

Il n'est pas gratuit que René Pomeau, un des spécialistes les plus renommés de l'oeuvre de Laclos, choisisse le commentaire sur les adaptations cinématographiques comme point de départ pour l' « Introduction » à son *Laclos ou le Paradoxe*. Voilà la toute première phrase de l'ouvrage : « *Les Liaisons dangereuses* : ce titre évoque pour nous des films dont le public sait qu'ils ont été extraits ou inspirés d'un roman français du XVIII^e siècle. » Et la conclusion de l'analyse de cette fortune cinématographique : « Inévitablement infidèles, ces adaptations n'en ont pas moins gagné à Laclos de nouveaux lecteurs. Le scandale des *Liaisons*, version Vadim et Vailland, aurait même fait vendre 300.000 exemplaires du livre. Il est sûr en tout cas que ces films attestent la présence dans notre actualité de l'auteur des *Liaisons dangereuses*. »⁸²

Nous avons choisi de réaliser la lecture croisée entre une de ces adaptations – *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears – le roman de Laclos du point de vue de la théâtralité. C'est à partir de cette perspective que nous allons nous pencher sur *Les Liaisons dangereuses* dans le deuxième chapitre de ce travail.

⁸¹ DELON, Michel. « La géométrie et le doute. » *Europe*, n° 885-886, janvier-février 2003. Reproduit dans le site <http://www.europe-revue.info/2003/laclosintro.htm>. Sur l'Internet, 14/03/04.

⁸² POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993. p. 7 et p. 11

Chapitre 2

Les Liaisons dangereuses de Laclos et le théâtre

« AUTOR:

[...] Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante.

MUNDO:

Autor generoso mío,
a cuyo poder, a cuyo
acento obedece todo,
yo, el gran Teatro del mundo
para que en mí representen
los hombres, y cada uno
halle en mí la prevención
que le impone al papel suyo,
como parte obediencial,
que solamente ejecuto
lo que ordenas, que aunque es mía
la obra, es milagro tuyo. »

Calderón de la Barca⁸³

2.1 Emprunt, échange, badinage, création : le dialogue entre *Les Liaisons dangereuses* et la littérature

Tout d'abord rappelons, en abrégé, l'intrigue des *Liaisons dangereuses* qui se forme lorsque la jeune et innocente Cécile de Volanges sort du couvent pour se marier au comte de Gercourt. Cela entraîne une conséquence déterminante : la marquise de Merteuil veut se venger sur la jeune fille d'une infidélité que Gercourt lui aurait faite. Elle demande au vicomte de Valmont, un ancien amant et son complice, de corrompre Cécile avant son mariage. Mais celui-ci s'occupe déjà de la conquête de la vertueuse

⁸³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Edición digital a partir de *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de don Pedro Calderón de la Barca*. Obras póstumas, que saca a Luz Don Pedro de Pando y Mier. Parte primera, Madrid, En la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717. Localización: Base de Datos Teatro Español Del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Evangelina Rodrigues Quadros. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://cervantesvirtual.com>. Sur l'Internet, 2/04/03.

présidente de Tourvel, prouesse qui lui semble davantage à la hauteur de sa renommée de séducteur. M^{me} de Merteuil encourage alors le naïf chevalier Danceny à faire la cour à la jeune fille et il s'en éprend sincèrement. Le Vicomte change d'avis et décide de collaborer avec la Marquise quand la Présidente, mise en garde par son amie M^{me} de Volanges (la mère de Cécile), lui refuse son amitié, mais consent à une correspondance. Valmont réussit à séduire Cécile et M^{me} de Tourvel finit aussi par céder au Vicomte. Jalouse des sentiments de son complice, M^{me} de Merteuil met Valmont au défi de rompre avec la Présidente qui, outragée, ne survit pas à la rupture. Valmont et M^{me} de Merteuil se déclarent la guerre et s'entre-détruisent en divulguant leurs lettres : Danceny, outré, se bat en duel avec le Vicomte et le tue ; la Marquise, ruinée et défigurée par la petite vérole, s'enfuit en Hollande. Le jeune chevalier s'exile à Malte et Cécile entre au couvent.

Il n'est pas surprenant qu'un grand nombre d'études tentent de percer les traces d'autres textes littéraires dans *Les Liaisons dangereuses* : roman d'analyse, roman libertin, voire licencieux, roman épistolaire, conte, théâtre.⁸⁴ Le thème de la liaison dangereuse n'était pas du tout inédit au XVIII^e siècle : depuis *Le Méchant* (1747) de Gresset et *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736-38) de Crébillon fils, le personnage du séducteur sans scrupules toujours prêt à perdre les femmes honnêtes faisait parti de l'imaginaire et de la vie des salons. C'est d'ailleurs à Cléon, le méchant de Gresset, que Merteuil emprunte une de ses formules de prédilection : « Les sots sont là pour nos menus plaisirs » (LXIII, p. 210)⁸⁵ dont le Rédacteur des *Liaisons dangereuses* signale comme il faut la source dans une note de bas de page. Imprégné de la littérature de son temps, Laclos a très probablement puisé le nom même de son protagoniste dans le roman *Le Comte de Valmont, ou les égarements de la raison* (1774) de l'abbé Gérard. Par ailleurs, Dorat et ses romans *Les Sacrifices de l'amour* (1771) et *Les Malheurs de l'inconstance* (1772) mettent en scène des personnages dont le lecteur peut facilement retrouver les traces dans le quintette des *Liaisons dangereuses* – Valmont, Merteuil, Tourvel, Cécile de Volanges et Danceny.

Dans les années 1760 et 1770 particulièrement, il y a eu un foisonnement d'œuvres de fiction ou de moralistes dont le but déclaré était d'instruire les jeunes gens sur le risque des fréquentations moralement corruptrices et socialement imprudentes et

⁸⁴ La thèse de doctorat de Laurent Versini, devenue un classique des études laclosiennes, est peut-être l'étude la plus exhaustive des modèles littéraires des personnages et de la trame des *Liaisons dangereuses* : VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition : essais sur les sources et techniques des Liaisons dangereuses*. Paris : Klincksieck, 1968.

⁸⁵ Les indications de numéro de page renverront respectivement à l' « Avertissement de l'Éditeur » (AE), à la « Préface du Rédacteur » (PR) et aux Lettres dont le numéro est indiqué en chiffres romains. In : LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris: Flammarion, « GF », 1981.

de les mettre en garde contre le danger des liaisons. Depuis le titre du roman de Laclos évoque clairement l'œuvre de la marquise de Saint-Aubin – *Le Danger des liaisons, ou Mémoires de la baronne de Blémond* (1763). Quant au choix du roman épistolaire, genre majeur au siècle de *Clarisse Harlowe* (1747-1748) de Richardson et de *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau – à qui Laclos emprunte l'épigraphe des *Liaisons dangereuses* –, suggère aussi la manière d'un auteur qui n'ignore pas les modes littéraires de son temps.

À des niveaux variables et de façon plus ou moins manifeste, les emprunts, les reprises et croisements thématiques, la forme épistolaire, les motifs, les citations (qu'elles soient inconscientes ou non, reproduites avec précision, modifiées ou données sans guillemets, reprises d'autres textes passés ou synchroniques) – tous ces éléments sont absorbés et transformés dans la création singulière de Laclos dont l'attitude – admirative, négatrice, insoumise, quelquefois insolente et souvent ambiguë – dans l'appropriation des modèles lui permet de parcourir cette bibliothèque dans plusieurs sens et de créer de nouveaux itinéraires entre ces textes.

Outre ce remarquable dialogue avec d'autres textes littéraires, l'exercice passionné de l'art d'écrire que pratiquent les personnages-écrivains des *Liaisons dangereuses* laisse prévoir la fonction fondamentale de la mise en abyme – c'est-à-dire du procédé où l'écriture devient, de façon réflexive, le sujet du roman. Parmi les diverses catégories de mise en abyme distinguées par Lucien Dällenbach, « la mise en abyme de l'énoncé » est définie comme « une citation de contenu ou un résumé intertextuels. »⁸⁶ Dans *Les Liaisons dangereuses*, elle se manifeste sous la forme de la fluide circulation de textes littéraires dans les lettres du roman. Au niveau le plus explicite, il y a treize notes infrapaginales de la responsabilité du Rédacteur du roman, insérées dans les lettres du Vicomte de Valmont (dix) et de la marquise de Merteuil (trois), renvoyant majoritairement à des pièces théâtrales (sept), mais aussi à des textes poétiques ou romanesques et à des contes. Ces notes du Rédacteur explicitent les sources des citations et informent titre, auteur et parfois genre quand il s'agit d'une œuvre dramatique, mais il arrive aussi que des passages de textes littéraires soient cités par les personnages sans aucune référence : on comptait probablement sur une certaine familiarité du public avec la littérature.

Un autre type de mise en abyme relevé par Lucien Dällenbach est caractéristique des romans épistoliers : c'est « la mise en abyme de l'énonciation », qui vise à rendre visible la réception/production de l'œuvre : elle met « en scène l'agent et

⁸⁶ DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. p. 73.

le procès de cette production même. »⁸⁷ Différemment du roman à la troisième personne qui nous donne souvent l'impression de raconter les événements tel qu'ils se passent, une des spécificités du roman épistolaire se trouve dans le fait que le lecteur n'apprend les épisodes, les faits, que sous la forme d'un récit au deuxième degré. Dans *Les Liaisons dangereuses*, ce type de procédé est rendu encore plus explicite en fonction du grand soin que les épistoliers – nous pensons surtout aux principaux épistoliers (Valmont et à Merteuil) – prennent pour mettre en scène chacun des épisodes qu'ils convertissent en narration, ce qu'ils font sans jamais oublier le lecteur visé. Le plaisir des jeux de mots, le duel d'esprit, l'évocation littéraire, l'allusion, l'appel aux images et les stratégies de persuasion relativisent très souvent les épisodes racontés.

Effectivement, l'intérêt porté au récit par les personnages-écrivains motive – surtout les libertins – à réaliser souvent le commentaire sur l'écriture en recourant au procédé de la mise en abyme. L'occurrence de termes appartenant au champ lexical de l'écriture l'atteste. Ainsi, Merteuil, auteur présumé de deux vers alexandrins – le Rédacteur n'en est pas sûr⁸⁸ (LXXXI, p. 262) –, songe à porter à la connaissance du public les détails sur les aventures de la petite Volanges : « c'est un article à réserver jusqu'au lendemain du mariage, pour la gazette de médisance » (CXLI, p. 446). Ainsi annonce-t-elle à Valmont sa vocation d'écrivain et un projet audacieux: écrire « vos Mémoires, car je veux qu'ils soient imprimés un jour, et je me charge de les écrire » (II, p. 82). Le problème est que le Vicomte est déjà en train d'écrire ses « mémoires secrets » (CX, p. 360) et ne songe pas à les faire publier. La rivalité entre les libertins concerne plus que des exploits galants et la pureté de méthode dans leur conduite libertine, le droit d'auteur se transforme aussi en sujet de dispute.

Le souci de produire littérature se manifeste également dans le résumé des plans que fait la Marquise pour empêcher un séducteur réputé de transformer sa liaison avec elle en récit destiné au public : « Quant à Prévan, je veux l'avoir et je l'aurai ; il veut le dire, et il ne le dira pas : en deux mots, voilà notre roman » (LXXXI, p. 271). Les machinations parallèlement mises en marche par Merteuil – faire de Cécile « l'héroïne de ce nouveau roman » (II, p. 83) et par Valmont – faire de M^{me} de Tourvel « une nouvelle Clarisse » (CX, page 360) – illustrent à quel point la fiction se confond avec la vie dans l'univers des libertins. Le projet de vengeance qui est à l'origine de

⁸⁷ DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. p. 100

⁸⁸ La phrase de la Marquise à propos des hommes qu'elle a appris à dominer « Ces tyrans détrônés devenus mes esclaves » motive un commentaire assez long du Rédacteur : « On ne sait si ce vers, ainsi que celui qui se trouve plus haut, *Ses bras s'ouvrent encore, quand son coeur est fermé*, sont des citations d'ouvrages peu connus ; ou s'ils font partie de la prose de madame de Merteuil. »

l'intrigue des *Liaisons dangereuses* fait souvent penser à un projet d'écriture, à l'élaboration d'une mise en scène où les auteurs manipuleront, à leur gré, l'intrigue et les personnages.

Toujours du point de vue de l'écriture, l'émergence d'autres voix dans les lettres des *Liaisons dangereuses* est intense. Cette symbiose entre l'écriture personnelle et le littéraire – il est important de le souligner – est une prérogative du couple libertin dont les autres personnages du roman ne jouissent pas. Commençons par Merteuil. Elle cite *Le Sopha* de Crébillon fils, les *Lettres d'Héloïse à Abélard* de Guilleragues – souvent rééditées au XVIII^e siècle, selon René Pomeau (Notes, p. 517) – deux contes de la Fontaine (X, page 100), ainsi que *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (XXXIII, p. 144). Elle évoque aussi des œuvres littéraires sans néanmoins nommer ni le titre ni l'auteur. Par exemple, elle regrette que Danceny soit « un jeune homme si Céladon » (LI, p. 188), personnage de *L'Astrée*.⁸⁹ De la même façon, elle lance une phrase entre guillemets (« 'Ce qu'il a dit, je le ferai' », LXIII, p. 208) qu'elle a pris de *La Nouvelle Héloïse* sans en signaler la source, elle paraphrase l'*Heautontimoruménos* de Térence (« rien de ce qui l'intéresse ne m'est étranger », LXXIV, p. 237), elle reproduit une réplique de la tragédie *Zaïre* de Voltaire et une exclamation de la comédie *Annette et Lubin* de Favart (LXXXV, p. 284 et 286, respectivement).

Quant à Valmont, l'épistolier le plus prolifique du recueil, il est « fou d'écriture », selon le mot de Christian Lutaud.⁹⁰ Il écrit cinquante et une lettres sur les cent soixante-quinze qui composent *Les Liaisons dangereuses* dont douze sont adressées à Tourvel et trente-quatre à Merteuil, qui, elle, n'en écrit que vingt-sept. Il est d'ailleurs le seul correspondant qui communique directement avec les trois femmes fondamentales à l'intrigue – la Marquise, Tourvel et Cécile. Tandis que les personnages vertueux écrivent toujours dans le même style, le Vicomte pratique le polymorphisme d'écriture encore plus souvent que sa complice. Quand son destinataire est Merteuil, le style incisif et cérébral est marqué par un ton galant, imprégné d'humour, de malice, de l'imagerie martiale. Ce style peut se transmuier en grandiloquence héroïque, dévote ou rousseauiste dans les lettres à Tourvel. Il peut adopter aisément le langage du Saint-Preux de Rousseau, soit quand il cite un

⁸⁹ *L'Astrée* est un roman pastoral d'Honoré d'Urfé (1567-1625) dont l'action est située dans le cadre bucolique de la plaine du Forez et dans la Gaule des druides au V^e siècle. Le berger Céladon – personnage type de l'amoureux platonique – aime depuis toujours la bergère Astrée qui, le croyant infidèle, le chasse ; ils tenteront ensuite durant tout le roman de se rejoindre.

⁹⁰ LUTAUD, Christian. « Valmont écrivain ». In : TRITTER, Jean-Louis. '*Les Liaisons dangereuses*' / Laclos. Paris : Ellipses, 1998. p. 32.

fragment de la *Nouvelle Héloïse* : « Puissances de Ciel, j'avais une âme pour la douleur : donnez-m'en une pour la félicité » (CX, p. 359), soit quand il en fait un pastiche ce qui est le cas lorsque le comportement de Tourvel mène le Vicomte se plaindre « Par quel raffinement de cruauté, m'enviez-vous jusqu'au bonheur de vous aimer ? » (LXVIII, p. 224) sur le même ton que Saint-Preux : « C'est un raffinement de cruauté perdu pour votre âme impitoyable, et je puis au moins vous défier de me rendre plus malheureux »⁹¹.

Avec aisance, les deux libertins citent avec familiarité leurs auteurs préférés dont ils analysent parfois les atouts et les faiblesses. Ainsi, Merteuil discourt sur les romans et sur *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau : « 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 en puisse excepter ; et malgré le talent de l'auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fond en était vrai » (XXXIII, p. 144). Et Valmont n'épargne pas les vers de la Fontaine cités – de mémoire selon René Pomeau (Note, p. 516) – quand il vante le mérite de son projet pour la séduction de la Présidente :

« Et si de l'obtenir je n'emporte le prix,
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris. »

« On peut citer des mauvais vers quand ils sont d'un bon poète » (IV, 86), ajoute-t-il en critique exigeant.

Lectrice difficile à contenter, Merteuil attaque le langage employé par Danceny – « au-dessous du jargon des compliments » (CXXI, p. 387) – et conseille à Cécile de soigner son style : « Vous écrivez toujours comme un enfant. Je vois bien d'où cela vient ; c'est que vous dites tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas » (CV, p. 347). En plus, la Marquise désapprouve véhémentement l'inefficacité d'une lettre trop raisonnée de Valmont à Tourvel et rappelle que « le discours moins suivi amène plus aisément cet air de trouble et de désordre, qui est la véritable éloquence » (XXXVIII, p. 145). Quant à Valmont, il censure le ton « contraint et froid » d'une lettre de Cécile au jeune chevalier (CXV, p. 378) et la réécrit.

Il arrive aussi que, en raison de l'importance donnée au récit – dans *Les Liaisons dangereuses*, le lecteur a souvent l'impression que le récit du fait importe plus que le fait lui-même –, les libertins se transforment en lecteurs pirates de la correspondance des autres afin de mieux juger les faits et mieux former leur opinion.

⁹¹ ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 16.

Ils ne se contentent pas d'un récit au deuxième degré. Le Vicomte soumet une lettre que lui adresse Tourvel (ainsi que le brouillon de sa réponse) à l'appréciation de la Marquise : « Je vous l'envoie [la lettre de l'inhumaine] ainsi que le brouillon de la mienne ; lisez et jugez : voyez avec quelle insigne fausseté elle affirme qu'elle n'a point d'amour [...] » (XXV, p. 130), écrit-il à sa lectrice-complice. La méthode de l'indiscrétion s'applique aussi à Cécile selon ce qu'elle même raconte à Sophie : « ...elle [M^{me} de Merteuil] exige seulement que je lui fasse voir toutes mes lettres et toutes celles du chevalier Danceny » (XXIX, p. 136). Les lettres de Danceny n'échappent pas non plus à cette circulation clandestine. Non content de dicter deux lettres au Chevalier (LXIV et LXV), il envoie à la Marquise leurs minutes – « Vous verrez, ma belle amie, en lisant les deux lettres ci-jointes, si j'ai bien rempli votre projet [...]. Elles ont été écrites hier, chez moi, et sous mes yeux : celle à la petite fille, dit tout ce que nous voulions » (LXVI, p. 220).

Quand Valmont et Merteuil entreprennent leurs projets de séduction ou s'en vantent, ils recourent à leur expérience de lecteurs de romans et de pièces de théâtre : c'est leur mémoire, leur ressource, leur répertoire, une espèce de manuel. Ainsi, quand tous les efforts pour séduire Tourvel continuent sans succès, le Vicomte se plaint qu'il ne réussit pas à trouver les moyens de vaincre la résistance de la Présidente en utilisant les voies ordinaires, c'est-à-dire le recours aux romans qu'il semble confondre avec sa propre expérience :

« Jusque-là, je ne puis rien faire qu'au hasard : aussi, 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. » (CX, p. 360)

La marquise de Merteuil préfère aussi raisonner avant d'agir. Dans sa lettre autobiographique, elle raconte le travail qu'a exigé sa formation, la construction de sa réputation de femme vertueuse, le calcul de sa conduite. Elle se considère son propre « ouvrage » :

« [...] quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes ? je dis mes principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude, ils sont le fruit de mes profondes

réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage » (LXXXI, p. 263).

Quelle espèce d'ouvrage sinon littéraire, comme elle l'avait déjà montré au début du roman : « je lis un chapitre du *Sopha*, une lettre d'Héloïse et deux contes de La Fontaine, pour recorder les différents tons que je voulais prendre » (Lettre X, p. 100). Son texte est donc le produit de cette intertextualité qu'elle cultive par une activité de lecture qui représente une seconde éducation, un moyen de se fortifier, d'« étudier les mœurs » (Lettre LXXXIII, p. 266), de se préparer pour entrer en scène dans « le grand théâtre » (LXXXI, p. 268). Il n'est pas surprenant que son projet pour l'éducation sentimentale de Cécile embrasse forcément la lecture : « Madame de Merteuil m'a dit aussi qu'elle me prêterait des livres [...] qui m'apprendraient bien à me conduire, et aussi à mieux écrire que je ne fais [...] ; elle m'a recommandé seulement de ne rien dire à Maman de ces livres-là parce que ça aurait l'air de trouver qu'elle a trop négligé mon éducation [...] » (Lettre XXIX, p. 137).

Tourvel fait un usage beaucoup moins profitable de la lecture que celui qu'en font la Marquise et le Vicomte. Elle ne cite jamais et c'est par la voix du valet et espion de Valmont, Azolan, que nous découvrons les deux livres que la Présidente est allée chercher à la bibliothèque pour remplir ses heures de mélancolie amoureuse et trouver peut-être les moyens de résister au péril que représente Valmont : « l'un est le second volume des *Pensées chrétiennes* ; et l'autre, le premier d'un livre qui a pour titre *Clarisse* » (CVII, p. 353), le roman épistolaire de Richardson, un des *best-sellers* du XVIII^e siècle, traduit en France par l'abbé Prévost.

En abyme, nous voyons « la nouvelle Clarisse » (CX, p. 360) – selon le projet de Valmont que nous avons mentionné ci-dessus – lire *Clarisse*. Mais est-il possible qu'une lecture des mésaventures de la pauvre victime de Lovelace, l'infâme séducteur de Richardson, instruisse la Présidente contre les stratagèmes du Vicomte ? Non, parce que, à vrai dire, elle finit par ne pas lire le roman, c'est une lettre de Valmont qui l'occupe. Voyons ce que raconte Azolan : « [...] Mademoiselle Julie [la femme de chambre de Tourvel] assure qu'elle n'a pas lu dedans un quart d'heure dans toute la journée, et qu'elle n'a fait que lire cette lettre, rêver et être appuyée sur sa main » (CVII, p. 352-353). Ironie mordante de Laclos : même si la Présidente lisait *Clarisse*, ce serait inutile parce qu'elle n'avait pris à la bibliothèque que le premier des six volumes – selon René Pomeau, elle lit sans doute la traduction de Prévost qui compte six volumes (Notes, p. 533). Or Tourvel s'arrête aux premières lettres de ce volume qui sont échangées entre Clarisse et sa confidente, Anne Howe, et traitent surtout des

ennuis familiaux de l'héroïne et non pas de questions qui pourraient toucher plus vivement la Présidente, c'est-à-dire les ruses de Lovelace pour séduire la douce héroïne.⁹²

De même que pour Tourvel, l'émergence explicite du dialogue avec la littérature est moins évidente dans les lettres des autres victimes des libertins : comme nous l'avons avancé, elles ne citent pas d'œuvres littéraires ou, du moins, les missives où elles le font n'intègrent pas le recueil. Le Rédacteur garantit dans une note que Danceny est le seul épistolier à ne pas commettre de fautes au moment de citer des œuvres littéraires⁹³ – « peut être que comme il s'occupait quelquefois de poésie, son oreille plus exercée lui faisait éviter plus facilement ce défaut » (LXXXI, p. 262). Ironiquement, on ne trouve pas une seule lettre du Chevalier où l'on puisse en faire la preuve et la justificative de cette exclusion se trouve dans une autre note du même Rédacteur où il explique la cause de l'exclusion de lettres : elles sont « peu intéressantes et n'annoncent aucun événement » (XXXIX, p. 159). Demi-vérité : les lettres sont éliminées parce qu'elles ne sont pas intéressantes. Le fait qu'elles « n'annoncent aucun événement » ne suffirait pas pour les supprimer car *Les Liaisons dangereuses* la correspondance ne vaut pas seulement par son contenu informatif ou par les événements rapportés; la dialectique de l'échange et les différentes lumières qui éclairent un même événement sont aussi importantes que les informations.

Pour mieux comprendre le pourquoi de la suppression des lettres du gentil Chevalier, essayons d'entendre la voix de Merteuil qui, comme le Rédacteur, n'apprécie pas beaucoup les lettres de Danceny. Elle en critique leur ton qui « n'est plus que du jargon, dès qu'il n'est pas l'expression de l'amour » ainsi qu'« un langage qui, par l'abus qu'on en fait aujourd'hui [...], ne devient plus qu'un simple protocole [...] ». Elle n'épargne pas non plus les phrases banales que l'on « trouvera plus ou moins bien dites dans le premier roman du jour » (CXXI, p. 387 et 388). Motivé par la rupture imposée par M^{me} de Volanges, l'amoureux transi débite sa plainte à Cécile :

« Comment vous peindre mon étonnement, mon désespoir à la vue de mes lettres, à la lecture du billet de Madame de Volanges ? qui a pu nous trahir ? sur qui tombent vos

⁹² La traduction de l'abbé Prévost est disponible sur le site des Éditions de Boucher : <http://www.leboucher.com/vous/base/feuilleton.html>. Sur l'Internet, le 12/08/03.

⁹³ De quelles fautes le Rédacteur parle-t-il ? Elles ne sont pas nombreuses. Nous avons déjà parlé des doutes qu'il a sur la source de deux citations de la Marquise dans la Lettre LXXXI (p. 262). Dans la note ajoutée à la lettre LIX de Valmont, il signale : « On croit que c'est Rousseau dans Émile, mais la citation n'est pas exacte, et l'application qu'en fait Valmont est bien fautive [...] » (LVIII, p. 203).

souçons ? auriez-vous commis quelque imprudence ? que faites-vous à présent ? que vous a-t-on dit ? Je voudrais tout savoir, et j'ignore tout. » (LXV, p.218)

Cette préciosité fait penser à la carte du Tendre conçue par M^{lle} Scudéry au XVII^e siècle ou à un personnage de *L'Astrée* et, quoique Danceney soit le seul correspondant de cette espèce dans *Les Liaisons dangereuses*, son style reflète une tendance en hausse au XVIII^e siècle : l'imitation banale des œuvres de Rousseau. Il est possible que la critique de la Marquise vise plus que l'écriture de ce beau berger « langoureux » (LI, p. 189) : c'est le sentimentalisme débridé des romans en vogue qu'elle attaque.

Il est intéressant de remarquer encore que le commentaire récurrent sur l'écriture et le littéraire se manifeste dès l'ouverture du roman (l'Avertissement et la Préface) où un Éditeur et un Rédacteur font deux lectures essentiellement différentes de l'œuvre qu'ils présentent, mais s'adressent également au lecteur pour discuter de façon ironique certaines questions concernant la vraisemblance, le style, le mérite, la réception du roman et même la fonction des préfaces. Dans sa préface à une édition récente des *Liaisons dangereuses*, Francis Marmande soutient que la variété de style des lettres – vivement vantée par le Rédacteur comme un « mérite qu'un auteur atteint difficilement [...] et qui sauve l'ennui de l'uniformité » (PR, p. 74) – reflète la profusion de textes avec lesquels le roman entre lui-même en correspondance :

« À l'image des lettres qu'il ordonne et des actions qu'il agence, le livre de Laclos, si « vrai » qu'on l'a cru inspiré d'une vie dangereuse, n'a d'autre vérité que la vérité des textes qu'il sollicite. [...]. Sur fond de métaphores théâtrales, stratégiques ou juridiques (les arts, les armes et les lois), le roman est d'abord le roman des livres, des autres livres et des liens secrets qu'ils tissent (Racine, Pascal, La Fontaine, Richardson, Crébillon, Rousseau, etc.). C'est le roman d'une bibliothèque et le récit de mémoires. La Merteuil veut ajouter un livre aux livres. Laclos aussi. »⁹⁴

Parmi les éléments de cette complexe mosaïque textuelle constitutive dans la structure des *Liaisons dangereuses* dont nous avons essayé de montrer l'importance,

⁹⁴ MARMAMDE, Francis. « Préface. Les lettres dangereuses ou un homme sans histoire ». In : *Les Liaisons dangereuses*. Édition présentée et commentée par Francis Marmande et Annie Collognat. Paris : Pocket, « Pocket Classiques », 1998, p. 11.

nous avons choisi d'étudier certains aspects de l'intertexte théâtral. Pourquoi ? Non seulement à cause du prestige des arts de la scène au XVIII^e siècle — Laurent Versini affirme que « C'est du théâtre que Laclos a appris l'ingéniosité de mécanismes bien huilés et la rigueur d'une action qui broie les personnages »⁹⁵ —, mais aussi parce que pour nous, le roman se présente souvent sous une perspective relative à la mise en scène et au jeu de l'acteur, la notion de jeu — qu'il s'agisse de compétition, de hasard, de simulacre ou de vertige — étant envisagée sur le plan du comportement, de la représentation sociale, de la dramaturgie ou de l'écriture même.

À cette constatation, s'ajoute une hypothèse : le nombre de traductions de l'œuvre — pièces de théâtre, films, opéras, ballet — de Laclos en images est peut-être révélateur d'une affinité avec la représentation par l'art dramatique. Nous pensons que la tension et le mouvement imprimés par l'échange de lettres semblent projeter le texte vers une scène toujours à venir. En effet, le caractère fragmentaire des discours, le déplacement des points de vue, les ruptures du rythme et l'entrecroisement des lignes narratives propres au roman épistolaire polyphonique contribuent à l'engendrement d'un récit qui peut se prêter à un découpage semblable aux actes, scènes, tableaux. Comment faire la lecture de cette présence de la scène dans le roman ? Est-elle liée au désir de rapprochement entre le roman et le théâtre, genre de prestige, considérée comme exemple idéal de mimésis réussie ?

Plutôt que d'isoler et de repérer exhaustivement l'intertexte théâtral — ce dont Laurent Versini a traité à fond⁹⁶ —, nous avons l'intention de réfléchir sur ce qui se trame dans la relation qu'entretient le roman avec la scène, sans avoir le souci de nécessairement situer toutes les références. Nous chercherons à interpréter les éléments qui fondent ce rapport en relevant les défis que cet intertexte théâtral peut poser dans notre lecture, dans la production et l'approfondissement du sens du roman ainsi que de ses adaptations cinématographiques.

Dans ce chapitre, en ayant toujours à l'esprit notre discussion préalable sur l'importance du théâtre au siècle des Lumières, nous allons nous pencher sur le dialogue établi entre certains éléments du roman — paratexte, énonciation, personnages, espace, temps — et la scène. Ensuite, c'est la conduite des personnages

⁹⁵ VERSINI, Laurent. « *Le Roman les plus intelligent* »: *Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Paris : Honoré Champion, coll. « Unichamp » 1998. p. 51.

⁹⁶ VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition. Essais sur les sources et techniques des Liaisons dangereuses*. Paris : Klincksieck, 1968. Versini commente les affinités du roman avec le théâtre surtout au chapitre 1 « Le théâtre et les méchants » de la première partie « L'école des séducteurs » et au chapitre 1 de la deuxième partie « L'apprentissage de l'écrivain ».

principaux du roman – la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont – que nous allons analyser du point de vue d'une représentation théâtrale.

2.2 Le roman épistolaire : la scène tournante des lettres

« On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne, il fit, il dit. Oui, mais comment rendre les mouvements de l'âme ? »⁹⁷

Stendhal

« Il y a bien de la différence entre peindre à mon imagination et mettre en action sous mes yeux », soutient Dorval dans le *Troisième Entretien sur « Le Fils naturel »*⁹⁸ pour souligner que le roman et le théâtre relèvent de deux univers irréductibles. En effet, le théâtre ne se réalise pleinement que dans la représentation, dans la rencontre du comédien avec le public. Il dépend du jeu des acteurs, de certaines conventions, ce « protocole de trois mille ans » dont parle Diderot.⁹⁹ Spectacle, il dépend des décors, de la mime, de la musique, peut-on ajouter. Le texte théâtral rappelle une partition musicale dont la lecture demande une tentative de construction ou de reconstruction d'un univers en mouvement. À partir de cette réflexion, le lecteur réalise une mise en scène imaginaire et invente son rapport au texte. Molière était conscient de ce fait : « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées : et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. »¹⁰⁰

Toujours à propos de ce travail exigé du lecteur, Jean-Pierre Ryngaert, dans son *Introduction à l'analyse du théâtre*, rappelle que si la lecture en général exige un travail d'actualisation, dans le cas d'un texte dramatique, cette actualisation ne se confond pas avec la représentation, car celle-ci entretient avec le texte des relations complexes susceptibles de changer selon la lecture proposée par le metteur en scène, conformément à l'époque, au conditionnement historique, idéologique, culturel ; enfin, les possibilités de passage à la scène sont considérables. En conséquence, une mise en scène n'est jamais définitive, elle est une « tâche concrète et datée » qui n'a pas

⁹⁷ STENDHAL. *Vie de Henry Brulard*. Paris : Garnier Frères, 1961. p. 8.

⁹⁸ DIDEROT. *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu*. In : Idem. *Oeuvres complètes de Diderot* [Document électronique] : rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage / de Diderot. Tome Septième. p. 153. Gallica, Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/>. Sur l'Internet, 6/05/03.

⁹⁹ DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Flammarion, « GF », 2000. p. 58.

¹⁰⁰ MOLIÈRE. « Préface ». *L'Amour médecin* [Document électronique]. Reproduction de l'éd. de Paris : T. Girard, 1666. Gallica, Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/>. Sur l'Internet, 6/05/03.

pour objet de « boucher les trous du texte »¹⁰¹. Ainsi, c'est dans l'écriture, dans le potentiel de jeu, dans les réseaux de sens et de particularités du texte – qui ne seront pas tous nécessairement activés par le passage à la scène – qu'il faut chercher la théâtralité que nous comprenons ici dans le sens évoqué par Patrick Pavis, c'est-à-dire en fonction de la forme de l'expression, de la manière dont le texte parle du monde extérieur : « *théâtral* veut dire la manière spécifique de l'énonciation théâtrale, la circulation de la parole, le dédoublement visualisé de l'énonciateur (personnage/acteur) et des énoncés, l'artificialité de la représentation. »¹⁰²

Jusqu'au XVIII^e siècle d'ailleurs les théories du théâtre étaient plutôt des poétiques qui se concentraient sur l'écriture de la pièce tandis que les textes relatifs à la représentation se limitaient soit aux traités de diction, soit aux techniques de fabrication des décors. Le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, par exemple, ne sera publié qu'en 1830.

Pour Platon, la forme dramatique est définie par le dialogue. Il oppose deux modes d'écriture, la *diégésis*, dans laquelle le poète parle en son nom et la *mimésis* dans laquelle il donne l'illusion que les personnages parlent eux-mêmes afin de distinguer le récit où les discours et les événements intercalés entre eux sont rapportés d'une autre espèce de récit « opposé à celui-là, quand retranchant les paroles du poète qui séparent le discours, on ne regarde que le dialogue [...] »¹⁰³ C'est à ce deuxième type de récit qu'appartiennent la tragédie et la comédie. Ainsi ce n'est que par le truchement du dialogue que la relation entre les personnages et le caractère de chaque personnage sont dévoilés au public. Et ce dialogue est, en plus, indissociable de l'action : « Le langage du dialogue théâtral est lui-même action : 'dire, c'est faire'. Le langage dramatique est performatif : il accomplit en lui-même l'acte qu'il décrit. »¹⁰⁴ Il est bien vrai qu'aujourd'hui le dialogue n'est pas vu comme un critère absolu du caractère dramatique d'un texte, mais dans la plupart du temps et surtout si nous pensons au théâtre du XVIII^e siècle, la parole est exclusivement donnée aux personnages.

Dans *Le Théâtre*, Marie-Claude Hubert discute aussi les caractéristiques de l'écriture dramatique : « le jeu qui se réalise dans la représentation est inscrit au cœur même de l'écriture et de la préforme. C'est lui – et non seul le dialogue – qui permet de définir le texte dramatique sans quoi rien ne laisserait distinguer une pièce de théâtre

¹⁰¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1991. p. 5-17.

¹⁰² PAVIS, Patrick. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2004. p. 359.

¹⁰³ PLATON. *La République*. Traduction de Pierre Pachet. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1993. p.

¹⁰⁴ VIEGNES, Michel. *Le Théâtre. Problématiques essentielles*. Paris : Hatier, coll. « Profil », 1992, p. 39.

du dialogue didactique platonicien et des dialogues philosophiques écrits sur ce modèle, ceux de Cicéron, de Voltaire ou de Diderot. »¹⁰⁵ Elle présente ensuite certains traits généraux du texte dramatique tels que l'absence du discours commentatif, la rareté de la description du personnage dramatique, le déroulement de l'action (l'exposition, le nœud, le dénouement), l'écriture didascalique. C'est du point de vue de cette théâtralité (ces marques soulignées par Marie-Claude Hubert) de la ressemblance des lettres avec le dialogue que la forme épistolaire du roman présente une certaine affinité le texte théâtral.

« La forme épistolaire semble réduire au minimum la distance entre l'émotion et son expression, entre le texte et sa consommation », souligne Michel Delon.¹⁰⁶ Les paroles des personnages y sont présentées – au présent et à la première personne –, l'échange de lettres est souvent semblable à l'échange de répliques et, comme dans le texte théâtral, le discours commentatif direct d'un narrateur est absent. L'écriture des lettres comporte toujours l'identification du destinataire et du destinataire, des indications de lieu et de date : elle est fragmentaire, hétérogène et enchaînée comme celle des textes théâtraux.

De la même façon qu'au théâtre le narrateur ne se manifeste pas explicitement dans le roman épistolaire. Comme nous l'avons dit, les personnages parlent (mieux : écrivent) chacun à la première personne. Les remarques de Jean Rousset approfondissent la question du double aspect formel – l'expression à la première personne et au présent – du roman épistolaire envisagé du point de vue de la comparaison avec le théâtre :

« Dans le roman par lettres – comme au théâtre – les personnages disent leur vie en même temps qu'il la vivent ; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage ; car celui-ci, à la différence cette fois du héros de théâtre, écrit ce qu'il est en train de vivre et vit ce qu'il écrit ; plus complètement qu'au théâtre, il se substitue à l'auteur et l'évince, puisqu'il est lui-même l'écrivain ; personne ne parle ni ne pense à sa place, c'est lui qui tient la plume. »¹⁰⁷

¹⁰⁵ HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre* Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1988. p. 7.

¹⁰⁶ DELON, Michel. *P.-A. Choderlos de Laclos : « Les Liaisons dangereuses »*. Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999. p. 14.

¹⁰⁷ ROUSSET, Jean. « Une forme littéraire : le roman par lettres ». In : Idem. *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : José Corti, 1995. p. 67-68.

D'autres spécialistes du roman épistolaire et de l'œuvre de Laclos remarquent également des affinités entre les deux écritures. Pour René Pomeau, l'auteur des *Liaisons dangereuses* utilise avec mesure les préambules, les notes de bas de page et les post-scriptum pour se manifester, mais, en réalité, « le romancier dirige le jeu, tout autant que le dirige l'auteur de théâtre, bien qu'absent de la scène. Par la disposition des lettres, il ménage des effets, comparables à ceux du dialogue théâtral. »¹⁰⁸ Selon Laurent Versini, « Jean Giraudoux a aussi rapproché la polyphonie épistolaire de l'échange de répliques au théâtre et, désignant Laclos comme 'un petit Racine', a considéré le roman, à son époque, comme tendant à remplacer un théâtre pourtant bien vivant. » Pour Versini, toutefois, il est plus exact de dire que l'on attendait du roman « des qualités dramatiques d'émotion et le tableau des passions dont la scène s'était fait une spécialité » et que Laclos a cherché à obéir à ce goût.¹⁰⁹

Justement à cause de l'absence de narrateur et comme il arrive dans le texte théâtral, il y a très peu de portraits ou de descriptions physiques détaillées dans *Les Liaisons dangereuses* : c'est surtout une voix qui est donnée aux personnages et non pas une image – « tout doit se passer par la parole »¹¹⁰ –, à la différence évidente que, dans le roman épistolaire, chaque personnage s'exprime exclusivement par son écriture. Dans l'absence du commentaire explicite et de l'analyse psychologique, la vie intérieure, les pensées et les secrets du personnage restent inaccessibles au lecteur à moins d'être extériorisés par un type de lettre qui semble prendre la forme du monologue théâtral où le personnage, seul, pense tout haut ou bien la forme d'un pseudo-dialogue où un confident est un simple auditeur et ne participe pas vraiment à l'échange.

L'échange de correspondance dans *Les Liaisons dangereuses* fait souvent penser à un échange de répliques, à un dialogue. En outre, quelques aspects de la vie quotidienne racontés par certains personnages contribuent à créer une atmosphère de conversation intime : « Adieu. Il est près de six heures, et ma femme de chambre dit qu'il faut que je m'habille » (I, p.81), explique Cécile à Sophie. Valmont se plaint de la chaleur et d'une insomnie – « J'aperçois le point du jour, et j'espère que la fraîcheur qui l'accompagne m'amènera le sommeil. Je vais me remettre au lit [...] » (XXIII, p. 127) – tandis que la Marquise, au contraire, a sommeil – « À présent il est une heure du matin, et au lieu de me coucher, comme j'en meurs d'envie, il faut que je vous écrive

¹⁰⁸ POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993. p. 141.

¹⁰⁹ GIRAUDOUX, Jean, « Choderlos de Laclos », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} décembre 1932, p. 854-870, recueilli dans *Littérature*, Grasset, 1941, p. 57-75, cité par VERSINI, Laurent. 'Le Roman les plus intelligent' : 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos. Paris : Honoré Champion, « Unichamp » 1998. p. 58.

¹¹⁰ VIEGNES, Michel. *Le Théâtre : problématiques essentielles*. Paris : Hatier, « Profil ». 1992. p. 111. On ne peut pas évidemment oublier l'expression du corps et du visage.

une longue lettre, qui va redoubler mon sommeil par l'ennui qu'elle me causera » (LI, 187) – ou faim – « Adieu, Vicomte ; voilà bien longtemps que je suis à vous écrire, et mon dîner en a été retardé [...]. Mais adieu, j'ai faim. » (LXIII, p. 214).

Les personnages s'adressent à leurs correspondants de façon assez directe et vive, les interpellations, les vocatifs, les expressions comme – « savez-vous », « vous voyez », « croyez-vous », « convenez que » – et les interrogations ponctuent les lettres leur donnant de la fluidité. Voyons quelques exemples de cette diction qui rappelle l'oralité :

« Tu vois, ma bonne amie, que je te tiens parole, et que les bonnets et les pompons ne prennent pas tout mon temps ; il m'en restera toujours pour toi », écrit Cécile à Sophie Carnay. (I, p. 79)

« Revenez, mon cher Vicomte, revenez ; que faites-vous, que pouvez-vous faire chez une vieille tante dont tous les biens vous sont substitués ? Partez sur-le-champ ; j'ai besoin de vous. Il m'est venu une excellente idée, et je veux bien vous en confier l'exécution », exhorte la Marquise (II, p. 81).

« Je comptais aller à la chasse ce matin : mais il fait un temps détestable. Je n'ai pour toute lecture qu'un roman nouveau, qui ennuerait même une pensionnaire. On déjeunera au plus tôt dans deux heures: ainsi malgré ma longue lettre d'hier, je vais encore causer avec vous », se plaint le Vicomte à Merteuil (LXXIX, p. 250).

Si certains romans épistolaires se confondent parfois avec le journal intime ou le monologue intérieur où le personnage se raconte et se replie sur lui-même, *Les Liaisons dangereuses* reposent sur l'échange, le dialogue incessant et animé de présences simultanées. Moyen de dissimuler autant que de se révéler sans contraintes, la lettre ne sert pas non plus au simple rapport des faits ou aux digressions philosophiques sur les mœurs et les institutions comme il arrive dans plusieurs romans épistolaires du XVIII^e siècle. Elle vise toujours un destinataire : on s'y raconte, mais dans la présence de l'autre, pour l'autre dont on attend la réponse. L'interlocuteur n'est pas invisible, c'est un personnage du roman qui, toujours à l'horizon de l'auteur de la lettre, détermine son écriture et sa stratégie. Voilà les termes employés par Merteuil pour instruire Cécile dans l'art épistolaire: « [...] quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous

« pensez, que ce qui lui plaît d'avantage » (CV, p. 347). Ainsi, la lettre est vue comme un élément du dialogue, comme une réplique qui doit provoquer une réponse. En un jeu de miroirs – et grâce à la variété de styles dont se flatte le Rédacteur dans la préface du roman –, chaque personnage y exprime simultanément ses intentions, ses désirs, ses sentiments et son rapport au personnage auquel il s'adresse.

Le langage dramatique pose également la question du destinataire : à qui parle-t-on ? Sur la scène, quand un acteur s'adresse à autre acteur il le fait devant le public. Quoiqu'une communication directe avec lui ne s'établisse jamais, le public est un élément privilégié et indispensable à ce système commun au roman épistolaire et au texte théâtral où toute parole est toujours en quête d'un destinataire : le personnage à qui on s'adresse, mais aussi le spectateur ou le lecteur qui tout voit ou tout lit et à qui tous les discours sont destinés. Tout en se reposant sur un système de conventions, la parole dramatique s'adresse à l'imaginaire du lecteur du texte théâtral ainsi qu'à celui du spectateur de sa mise en scène : on accepte la logique de ces conventions, on feint de croire à ce qu'on lit ou assiste, on joue le jeu.

L'adhésion du public est essentielle pour le fonctionnement de l'illusion qui est à la base du théâtre européen du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle, comme le rappelle Marie-Claude Hubert qui évoque la célèbre anecdote rapportée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, pour illustrer « l'illusion parfaite » vécue par le spectateur.¹¹¹ Puisque nous sommes intéressés surtout au texte théâtral et non pas à sa mise en scène, nous n'allons pas approfondir ici la discussion sur la réception de la pièce représentée. Le sujet est assez complexe, comme le révèle, dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld pour qui « il n'y a pas d'illusion théâtrale » : ce que nous voyons sur la scène est un réel concret, mais il s'agit aussi d'un réel théâtralisé, frappé d'irréalité ce qui l'apparente au rêve.¹¹² De toute façon, le théâtre réclame un travail – une inscription complexe, volontaire et/ou involontaire – et le spectateur doit être initié à un code pour l'accomplir.

L'engagement du lecteur est aussi essentiel pour que le roman épistolaire fonctionne. Cela est sans doute vrai pour tous les romans, mais le récit par lettres en vogue au XVIII^e siècle demande au lecteur d'adhérer à l'univers d'une prétendue non-fiction : un Éditeur fictif lui donne à lire un texte prétendu personnel, non littéraire, non

¹¹¹ « Un soldat au théâtre de Baltimore, voyant qu'Othello allait tuer Desdémone, tira un coup de fusil et cassa le bras de l'acteur, en s'écriant : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre tua une femme blanche ». HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre* Paris : Armand Colin, « Cursus », 1988. p. 26.

¹¹² Ubersfeld évoque le processus de la dénégation pour expliquer l'expérience, du spectateur face au théâtre. UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tome I. Paris : Éditions sociales/Messidor, « Essentiel », 1982. p. 42-52.

destiné à la publication, exclusivement à cause de sa valeur morale. La double préface des *Liaisons dangereuses* sollicite en plus, comme nous essayerons de le montrer dans la prochaine partie de ce travail, une lecture capable d'appréhender le recueil épistolaire : points de vue antagonistes, mensonges et contradictions. Tout comme le couple de libertins qui, par la ruse, lit les lettres des autres personnages, le lecteur est privilégié par une vision panoramique de toute la correspondance.

En tant que dépositaire des lettres, la sage mais impuissante M^{me} de Rosemonde – l'infirmité l'empêche souvent d'écrire dans un roman où les personnages agissent essentiellement par leur écriture – aura également accès à toute la correspondance. Mais le lecteur ne s'identifie pas à la vieille dame qui ne lira les lettres qu'après coup quand tout était déjà joué et, de la même façon que les autres personnages, se laisse duper par Valmont – l'épisode de la pieuse aumône du Vicomte aux paysans malheureux en est un exemple. Une complicité s'institue avec les méchants : le lecteur veut lire sous les mots comme eux – non pas comme les innocents manipulés qui restent au premier niveau de sens – il comprend leurs intentions, leurs manœuvres. Projeté parmi les protagonistes du roman, il se fait voyeur et indiscret.

Les lettres XXXV et XXXVI des *Liaisons dangereuses* sont significatives de l'importance du lecteur. Voyons pourquoi. Dans la première, Valmont proteste de son amour à Tourvel, mais réclame surtout justice : il veut savoir qui sont les accusateurs qui disent qu'il est une « liaison dangereuse » pour la jeune femme (XXXII, p. 141) – « sans doute ils ne voudraient pas se couvrir d'une obscurité qui les confondrait avec de vils calomniateurs » (XXXV, p. 150), proteste-t-il. Comme cette lettre lui a été retournée non décachetée (XXXIV, p. 147), il revient à la charge, se sert de ses habilités de faussaire futé et envoie à la Présidente une deuxième missive, timbrée cette fois de Dijon – « Je déguisai mon écriture pour l'adresse, je contrefis assez bien, sur l'enveloppe, le timbre de Dijon. Je choisis cette ville parce que je trouvais plus gai, puisque je demandais les mêmes droits que le mari [...] » (XXXIV, p. 147). Mais le Vicomte manque son coup encore une fois : trop bouleversée quand elle se rend compte de la ruse, Tourvel déchire la lettre, sans l'avoir lue.

Deux lettres apparemment sans lecteurs ? Dernière tentative de Valmont: toujours à la recherche de public, il les envoie à sa lectrice complice, mais quoiqu'elle en accuse la réception, elle n'a pas le temps de les lire –: « si je prenais le temps de le [le paquet] lire, je n'aurais plus celui d'y répondre » (XXXVIII, p. 155) – et n'en fera plus mention dans la suite de sa correspondance ou, du moins, nous n'avons trouvé aucun

commentaire les concernant. Est-il possible que ces lettres restent dans le vide, sans agir sur l'intrigue? En fait, il nous semble que c'est surtout le lecteur qui doit jouir de leur lecture. Elles lui permettent non seulement d'apprécier les qualités d'un formidable stratège et la vigueur de sa rhétorique, mais aussi de comprendre un rebondissement qui n'arrivera que quelques jours plus tard: la lettre XXXVI (celle timbrée de Dijon) recollée et tachée de larmes que le Vicomte retrouve en fouillant la correspondance de Tourvel est pour lui la preuve, la révélation définitive de son amour : « Partagez ma joie, ma belle amie ; je suis aimé, j'ai triomphé de ce cœur rebelle » (XLIV, p. 168), se réjouit-il dans une lettre à la Marquise. Dans la construction rigoureuse de Laclos, toute lettre compte et se légitime par sa fonction dans la trame, mais aussi par sa condition d'objet esthétique et psychologique révélateur de l'image du personnage-écrivain et de son destinataire.

Ainsi, le roman épistolaire partage avec le texte dramatique certaines affinités : l'absence du discours commentatif direct d'un narrateur, la dynamique du dialogue, l'importance de l'échange qui s'établit entre les personnages et le lecteur. Nous allons maintenant revenir aux premières pages du roman pour discuter un autre dialogue, celui établi entre l'Éditeur et le Rédacteur dans une double préface où le recours à la mise en scène est plus qu'une orientation de lecture pour le lecteur : une affinité avec la représentation théâtrale.

2.3 La mise en scène de la fiction au seuil du roman : l'Avertissement de l'Éditeur et la Préface du Rédacteur

« [...] puisque les romans ont toujours été inutiles pour les belles lettres, dangereux pour l'esprit, plus dangereux encore pour le cœur, la religion, les mœurs et les sciences sont également intéressées à les rejeter [...]. »

Abbé Jaquin¹¹³

Les avertissements et les préfaces d'auteur – ainsi que titre, sous-titre, dédicace, notes infrapaginales ou terminales, prière d'insérer, illustrations – intègrent ce que Gérard Genette nomme paratexte, c'est-à-dire

« toutes ces choses dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou pas considérer qu'elles lui appartiennent [au texte], mais qui en

¹¹³ Abbé JAQUIN. *Entretiens sur les romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des romans et de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur*. Paris : Duchesne, 1755. p. 363-364. Cité par MAY, Georges. *Les Dilemmes du roman au XVIII^e siècle : études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : PUF, 1963. p. 121.

tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter [...] pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation. »¹¹⁴

Au seuil du roman, dans une espèce de zone frontière entre l'intérieur (le texte) et l'extérieur (le discours du monde sur le texte), le paratexte offre les premiers éléments du passage dans la fiction. Jacques Derrida appelle « hors-livre » l'espace des préfaces, introductions et avertissements dont la fonction est de présenter le texte pour « le rendre visible avant qu'il ne soit lisible. »¹¹⁵ J. Dubois (1973) emploie le terme « métatexte »¹¹⁶ pour désigner cet espace et Antoine Compagnon, décrit la « périgraphie » comme une « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte » qu'elle protège, défend et empêche de déborder et de se répandre.¹¹⁷

Très souvent, ces éléments paratextuels – nous parlons ici surtout des préfaces et des avertissements – constituent un lieu fondamental, tout particulièrement stratégique et suspect en ce qui concerne les romans épistolaires du siècle des Lumières, parce qu'une de leurs fonctions est de prendre le lecteur au jeu de la réalité et de la fiction. Par l'argument de la valeur morale ou littéraire, ces éléments paratextuels doivent justifier la publication d'un texte prétendu personnel, non littéraire et non destiné à la publication. Non moins importante était la fonction de légitimation du roman contre les soupçons d'immoralisme et d'invraisemblance qui étaient de règle à l'époque où le roman cherchait encore son affirmation en tant que genre de prestige. Quand George May discute l'argumentation exposée dans les préfaces des romans au XVIII^e siècle, il signale quatre points fondamentaux évoqués par les auteurs pour démontrer leur utilité morale et justifier la peinture romanesque d'aventures crapuleuses et de héros dénués de scrupules moraux : la valeur préventive du tableau véridique du vice, la valeur didactique des exemples concrets à fuir, la valeur curative d'un dénouement exemplaire qui implique punition ou au moins remords pour le vice et finalement la valeur pédagogique qui met la jeunesse en garde contre les pièges des mauvaises mœurs et souligne le danger que l'ignorance fait courir à l'innocence. Le souci de plaire ne peut pas être négligé, c'est-à-dire qu'il fallait mélanger l'utile (le profit moral) à l'agréable (le divertissement).¹¹⁸

¹¹⁴ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1982. p. 7. C'est lui qui souligne.

¹¹⁵ DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1972. p. 21.

¹¹⁶ DUBOIS, J. *L'Assommoir d'É. Zola : société, discours, idéologie.*, Paris : Larousse, 1973. p. 10.

¹¹⁷ COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de citation*. Paris : Seuil, 1979. p. 328.

¹¹⁸ MAY, Georges. *Les dilemmes du roman au XVIII^e siècle : études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : PUF, 1963. p. 116-138.

Lucien Dällenbach discute un autre aspect fondamental de la construction des préfaces et avertissements. C'est ce qu'il appelle la « fable d'engendrement de l'œuvre », c'est-à-dire l'invention d'éditeurs et de rédacteurs fictifs, de circonstances qui expliquent l'origine du recueil, son authenticité et sa valeur morale. Dans le cas des romans épistolaires, la réponse à un certain nombre de questions à propos de la genèse du roman – « Comment se fait-il que l'œuvre existe et qu'elle existe sous cette forme ? Quelle est son histoire et son 'arrière histoire' ? » – prend, selon lui, un caractère de nécessité. Les auteurs des romans par lettres ont répondu à cette espèce de contrainte de différentes façons :

« Il ne suit nullement que tous les romans par lettres soient tenus d'adopter la même fiction explicative, ni de l'ancrer au même endroit. Si l'auteur choisit le plus souvent de déléguer ses prérogatives à un Éditeur extradiégétique qui relate dans un prologue, un épilogue et/ou des notes en bas de page son prétendu commerce avec les missives (solution Richardson, Rousseau ou Goethe), il peut aussi bien combiner ce système avec une procédure plus raffinée et veiller à ce que 'l'histoire du roman' puisse être constituée à partir de l'histoire dans le roman (solution Laclos). »¹¹⁹

C'est précisément la « solution Laclos » dont parle Dällenbach que nous voulons discuter. Comme nous l'avons déjà dit, le roman au XVIII^e siècle se heurte à une contrainte majeure : l'exigence de présenter non pas une fiction, mais des témoignages, des documents authentiques, réels, c'est-à-dire qu'il doit prétendre ne pas être un roman. Les auteurs s'adaptent à la fiction du non-fictif en se dissimulant. Le lecteur – c'est une époque où l'on publie et lit beaucoup – le sait bien et accepte de jouer au jeu de l'illusion, un peu comme au théâtre.

Tout en reprenant le discours éditorial conventionnel où l'auteur, déguisé en éditeur, se manifeste pour garantir l'authenticité de l'œuvre et pour ne s'attribuer que la fonction d'avoir organisé, rapporté, traduit ou publié le récit qu'un autre narrateur principal avait écrit, l'auteur des *Liaisons dangereuses* semble profiter de cet espace paratextuel pour aller plus loin. Laclos crée un Éditeur, sceptique quant à la valeur de l'ouvrage, établit un décalage et presque un dialogue avec un soi-disant

¹¹⁹ Dällenbach emprunte les expressions « histoire du roman » (l'histoire de la création du roman, de son écriture) et « histoire dans le roman » (l'intrigue) à Tzvetan Todorov). *Littérature et signification*. Paris : Librairie Larousse, « Langue et langage », 1967. p. 47-49). DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. p. 119.

humble Rédacteur responsable du simple agencement des lettres, mais qui s'exprime parfois comme un romancier fier de la « variété des styles » (PR, p. 74) qu'il pratique, d'autres fois comme un moraliste prêchant l'utilité de dénoncer les mauvaises mœurs ou un mémorialiste jetant un regard perçant sur son temps. Voyons comment se présente la superposition de ces voix.

L'Éditeur de Laclos ne vante pas les mérites de l'œuvre qu'il présente, au contraire, il installe la suspicion (comme le feront ensuite les personnages les uns par rapport aux autres), en plaçant l'œuvre dans le domaine de la fiction. Il anticipe la Préface qui suit, et, méfiant, désavoue les propos du Rédacteur qui affirme avoir tout simplement agencé le recueil de lettres :

« Nous croyons devoir prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman. » (AE, p. 70)

Pour justifier son opinion à propos du caractère romanesque des *Liaisons dangereuses*, l'Éditeur fournit un argument qui attaque la contemporanéité du récit et, ironiquement, tourne en dérision le triomphalisme du siècle des Lumières :

« Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. » (AE, p. 70)

L'Avertissement de l'Éditeur anticipe avec perspicace la réaction de certains lecteurs de Laclos dont Madame Riccoboni, écrivain et amie de Laclos (« Des caractères aussi infâmes ne peuvent pas exister ») ou La Harpe qui, dans le même esprit que l'Éditeur (« Il ne fallait pas donner aux mœurs du siècle ce qui n'est au fond que l'histoire d'une vingtaine de fats et de catins »),¹²⁰ exagère un peu. Brève parenthèse : Laclos a frayé la voie à Beaumarchais qui, deux ans après et

¹²⁰ Cités sans références par POMEAU. « Introduction ». In : LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Op. cit., p. 14.

encore plus ironiquement, parodie les mots de l'Éditeur des *Liaisons dangereuses* pour fermer la longue préface du *Mariage de Figaro* :

« Je conviens qu'à la vérité, la génération passée ressemblait beaucoup à ma pièce, que la génération future lui rassemblera beaucoup aussi ; mais que, pour la génération présente, elle ne lui ressemble aucunement, que je n'ai jamais rencontré ni mari suborneur, ni seigneur libertin, ni courtisan avide, ni juge ignorant ou passionné, ni avocat injuriant, ni gens médiocres avancés, ni traducteur basement jaloux ; et que, si des âmes pures, qui ne s'y reconnaissent point du tout, s'irritent contre ma pièce et la déchirent sans relâche, c'est uniquement par respect pour leurs grands-pères et sensibilité pour leurs petits-enfants.

» ¹²¹

Mais revenons à l'Avertissement des *Liaisons dangereuses*. Après avoir attaqué la contemporanéité du roman, l'Éditeur passe imperturbablement à un argument final qu'il veut irréfutable – « victorieux et sans réplique » (AE, p. 71). L'auteur est le vrai coupable (« nous blâmons cet auteur ») parce qu'il « a osé faire paraître sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si étrangères. » L'Éditeur va donc démasquer cet auteur inhabile (il a « lui-même et bien maladroitement détruit la vraisemblance ») et carriériste (« séduit apparemment par l'espoir de séduire davantage ») qui se déguise en simple Rédacteur, pour prouver définitivement que ce recueil « n'est qu'un roman » (AE, p. 70) :

« Pour préserver au moins, autant qu'il est en nous, le lecteur trop crédule de toute surprise à ce sujet, nous appuierons notre opinion d'un raisonnement que nous lui proposons avec confiance, parce qu'il nous paraît victorieux et sans réplique; c'est que sans doute les mêmes causes ne manqueraient pas de produire les mêmes effets, et que cependant nous ne voyons point aujourd'hui de demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire religieuse, ni de présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin. » (AE, p. 71)

¹²¹ BEAUMARCHAIS. *Le Mariage de Figaro*. « Préface ». Paris : Gallimard, « Folio classique », 1999. p. 55. Un autre moment du dialogue intertextuel qui s'établit entre *Les Liaisons dangereuses* et *Le Mariage de Figaro* arrive quand Suzanne répète à Figaro les mêmes mots que Merteuil écrit à Valmont à propos de Danceny dans la lettre XXXVIII, (p. 157): « Que ces gens d'esprit sont bêtes ! ». La réponse de Figaro avoue peut-être la citation : « On le dit ». Ibidem, p. 65.

Cette affirmation peut être examinée sous deux aspects. Premièrement, le fait que la pratique de ce genre d'anticipation – l'Éditeur révèle le sort de deux personnages du roman que le lecteur n'a même pas commencé à lire – se répètera dans *Les Liaisons dangereuses*.¹²² Quand l'Éditeur anticipe ces données son intention est-elle de préserver de toute surprise « le lecteur trop crédule » (AE, p. 70) comme il l'avait annoncé? Ou serait-ce plutôt une espèce de flash pour attirer la curiosité du lecteur ?

Deuxièmement, cette affirmation de l'Éditeur à propos de l'invraisemblance du sort de Cécile et de M^{me} de Tourvel provoque de surcroît une considérable distorsion si nous la confrontons à l'optimisme vis-à-vis de la France des Lumières qu'il avait évoqué un peu avant. Or, il avait condamné la méchanceté et les mauvaises mœurs des personnages qu'il considérait comme exagérées, irréalistes, invraisemblables et incompatibles avec le progrès intellectuel qui présupposerait aussi un progrès moral. Ici, il considère le dénouement comme irréaliste et invraisemblable à cause d'une moralité exagérée et trompeuse que le roman dépeint – les punitions excessives de Cécile et de la Présidente. C'est-à-dire que, pour l'Éditeur, le roman est irréaliste dans le vice et dans la vertu. Cette argumentation ostensiblement insuffisante se pose surtout sous la couleur du sarcasme et contraste avec le ton prétendument sérieux de l'Avertissement. Même le lecteur « trop crédule » s'en méfierait.

Passons à la Préface des *Liaisons dangereuses* dont certaines idées ne sont pas moins nébuleuses. Quoique le Rédacteur critique les sujets usuellement abordés dans les préfaces des romans de l'époque (le mérite, l'usage, l'authenticité de l'œuvre) et emploie le ton ambigu ou même moqueur d'usage, il y a quelque chose qui le distingue du « traducteur » ironique des *Lettres persanes* pour qui la préface est un « lieu très ennuyeux »¹²³ ou encore de « l'Éditeur » de *La Nouvelle Héloïse* qui demande d'un ton tranchant : « Ai-je fait tout et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde que vous importe ? »¹²⁴ De même, le Rédacteur ne formule pas le propos de son œuvre aussi directement que le marquis de Renancour dans la préface de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost : « Outre le plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs; c'est

¹²² Dans la lettre CXXVI, M^{me} de Rosemonde félicite chaleureusement M^{me} de Tourvel de sa « courageuse résistance » aux assauts du Vicomte (CXXVI, p. 410), mais nous connaissons déjà, par la triomphante lettre CXXXV de Valmont à Merteuil, les détails de la chute de la Présidente: « elle n'a plus rien à m'accorder! » (CXXXV, p. 399), dit-il. Au moment de la lecture de la confession troublée du viol de Cécile dans la lettre XCVII – qui n'est même pas signée –, la Marquise connaît déjà par le menu la stratégie victorieuse que Valmont lui a rapportée dans la lettre XCVI. « Vous m'exempterez bien de dire le reste » (XCVII, p. 315), écrit la jeune fille sans imaginer que M^{me} de Merteuil n'a aucun besoin des détails.

¹²³ MONTESQUIEU. « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* ». In : Idem. *Lettres persanes*. Paris : Flammarion, « GF ». 1964. p. 24.

¹²⁴ ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 3.

rendre, à mon avis, un service considérable au public, que de l'instruire en l'amusant. »¹²⁵ On ne trouve pas non plus l'expédient auquel recourt Marivaux dans *La Vie de Marianne* quand il affirme qu'il s'agit des écrits authentiques d'une jeune fille (elle n'est pas écrivain, mais une femme qui pense) réellement trouvés par un ami de l'éditeur : « Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après, et que je n'y ai point d'autre part que d'en avoir retouché quelques endroits trop confus et trop négligés. »¹²⁶ Cet ami reviendra dans la « Première partie » du roman pour donner des détails sur la découverte du précieux manuscrit et sur l'insistance des amis à le voir publié.

Il est bien vrai que, dans le paratexte des *Liaisons dangereuses*, le Rédacteur réalise ce métadiscours justificatif qui assure l'entrée dans le roman épistolaire de telle sorte que sa stratégie semble relever de la pure convention littéraire, mais les méandres de son argumentation méritent d'être analysés. Avec aisance d'écrivain, dans une Préface plus longue et plus prolixe que la majorité des lettres qui la suivent, le Rédacteur n'hésite pas à employer un « je » différent du « nous » de l'Éditeur. Il est d'ailleurs intéressant de réfléchir à la définition de rédacteur, terme qui apparaît en 1752 : « Le mot a d'abord désigné spécialement la personne qui compile des documents juridiques, avant de prendre le sens d'auteur de la rédaction d'un texte (1798) qu'il a conservé. »¹²⁷

Si au début il fait semblant de prendre ses distances par rapport à l'ouvrage en s'effaçant derrière les dépositaires des lettres – « je n'ai demandé, pour le prix de mes soins que d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile » (PR, p. 72) –, il assume ensuite graduellement le rôle d'auteur déguisé en Rédacteur. Il regrette les fautes repérables dans les lettres, mais il aime par contre la « variété des styles ; mérite qu'un auteur atteint difficilement », qualité salvatrice de « l'uniformité de l'ennui » (PR, p.74). Ce discours initial un peu trop excessif sur les limitations de son humble travail de simple organisateur de la correspondance comparé à l'enthousiasme manifesté par rapport à la variété des styles pourrait sous-entendre, reconnaît-il, « la modestie jouée d'un auteur » (PR, p. 74). On est indiscutablement dans le domaine de la représentation.

¹²⁵ PRÉVOST. *Manon Lescaut*. Texte établi avec introduction et notes par Frédéric Deloffre et Raymond Picard; nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre. Paris : Bordas, « Classiques Garnier », 1990. p. 5.

¹²⁶ Marivaux. « Avertissement ». IN : Idem. *La vie de Marianne*. Paris : Garnier, 1957. p. 5.

¹²⁷ KEY, Alain (Dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires le Robert/France Loisirs, 1994. p. 1737.

Les questions concernant la réception de l'œuvre sont aussi l'objet de commentaires dans cette Préface. Devancer les critiques est une pratique répandue à l'époque, comme l'affirme Georges May :

« Tout semble s'être passé comme si, désireux d'abord de divertir et de faire vrai, les romanciers de l'époque avaient commencé par écrire leurs ouvrages sans se soucier d'autre chose, puis comme si, conscients après coup des attaques morales bien-pensantes auxquelles leur réalisme les exposait, ils avaient rédigé leurs préfaces pour y parer par anticipation les coups qu'ils savaient s'être attirés par la trop grande franchise de leurs romans. Il étaient ce faisant dans une tradition littéraire française fort distinguée, et ils ne l'ignoraient pas. »¹²⁸

Le Rédacteur discute aussi les raisons du succès et du mérite d'une œuvre, mais il ne trouve que des défauts dans le recueil qu'il présente :

« Or ce recueil contenant, comme son titre l'annonce, les lettres de toute une société, il y règne une diversité d'intérêt qui affaiblit celui du lecteur. De plus, presque tous les sentiments qu'on y exprime, étant feints ou dissimulés, ne peuvent même exciter qu'un intérêt de curiosité toujours bien au-dessous de celui de sentiment, qui, surtout, porte moins à l'indulgence, et laisse d'autant plus apercevoir les fautes qui s'y trouvent dans les détails, que ceux-ci s'opposent sans cesse au seul désir qu'on veuille satisfaire. » (PR, p. 74)

Il anticipe la réaction de toute sorte de lecteur. En moraliste, mais aussi en chroniqueur hardi de son temps, il croit qu'il faut éloigner la jeunesse de ce recueil qui, à son avis, ne va pas plaire aux dépravés (il peut leur nuire) ni aux rigoristes (alarmés par le tableau des mauvaises mœurs « qu'on n'a pas craint de présenter », PR, p. 75). L'ouvrage doit déplaire encore, aux dévots, aux esprits forts, aux personnes d'un goût délicat. Seule une « bonne mère » a été capable de comprendre l'utilité de ce recueil : « 'Je croirais', me disait-elle, après avoir lu le manuscrit de cette correspondance, 'rendre un vrai service à ma fille, en lui donnant ce livre le jour de son mariage' » (PR, p. 75). Malgré cette certitude sur la portée très limitée de l'utilité de son projet pédagogique, le Rédacteur ne néglige pas un des enjeux les plus importants des

¹²⁸ MAY, Georges. *Les Dilemmes du roman au XVIII^e siècle : Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : PUF, 1963. p. 109-110.

ouvertures de romans : susciter l'intérêt du le lecteur. En anticipant le thème des mauvaises mœurs et de la méchanceté ainsi qu'un nombre d'informations sur le roman – comme l'a déjà fait l'Éditeur –, il éveille l'attention du lecteur qui se pose des questions incontournables : ceux qui ont des mauvaises mœurs seront-ils punis ? Et les âmes sensibles seront-elles épargnées ? Que deviendra la femme qui « consent à recevoir dans sa société un homme sans mœurs » ? Le lecteur la regardera-t-elle comme une femme dévote ou une « femmelette » ? Quel malheur arrivera-t-il à la jeune fille dont la « mère imprudente souffre qu'un autre qu'elle ait la confiance de sa fille » ? Comment va « succomber la vertu » (PR, p. 75) ? Le Rédacteur joue sur la séduction de l'interdit, de l'énigme quand il évoque l'univers du dangereux, du redoutable : la diversion du lecteur est garantie.

D'ambivalences en contradictions, le Rédacteur assume chaque fois plus un discours d'auteur, en ce qui concerne les suspicions du prétendu Éditeur – « nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman » (AE, p. 70) –, qui mène le lecteur à se demander si elles ne seraient pas légitimes. Le lecteur s'amuse, l'Éditeur et le Rédacteur éclairent le jeu, ils ne font qu'un seul personnage: premier dédoublement. Expliquons : comme l'auteur d'un récit épistolaire projette sa voix dans celle des correspondants qu'il met en scène, le paratexte est un des seuls espaces où il fait des commentaires adressés directement au lecteur. Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, l'auteur préfère doubler le procédé de la fiction : il se cache derrière les voix dissonantes d'un Éditeur et d'un Rédacteur et ainsi, avant même d'entrer dans la fiction épistolaire proprement dite, il anticipe la polyphonie, la double entente, le jeu de clair obscur, l'embrouillement des catégories du vrai et du faux déterminant dans le grand théâtre de l'échange de lettres. En l'absence d'un narrateur unique, c'est au lecteur de découvrir, orienté exclusivement par les lettres et leur agencement, avant tous les autres personnages – M^{mes} de Rosemonde et de Volanges, Danceny et Cécile ne l'apprendront qu'à la fin du roman –, l'hypocrisie de Merteuil et de Valmont. Grâce au lecteur-témoin, les personnages existent comme des êtres doubles.

Au-delà du rôle attribué aux pages liminaires dans les romans du XVIII^e siècle, le dialogue entre l'Éditeur et le Rédacteur se construit dans la perspective d'une mise en scène étudiée, anticipe des éléments de la trame et introduit le lecteur au jeu d'échos et de contrepoints entre vice et vertu, défense du libertinage et apologie de la passion, libertinage masculin et libertinage féminin, bienséances mondaines et hypocrisie. Il n'est pas gratuit que, dès l'Avertissement, l'Éditeur parle de « mettre en scène des personnages » (AE, p. 70) : cette double préface suggère elle-même une

espèce de dramatisation du fonctionnement du roman qu'elle commente ou même un aparté, un prologue comme ceux qui ont substitué le chœur du théâtre classique grec dès la Renaissance. Un acteur individuel (et non plus un groupe) apparaissait pour s'adresser au public, présenter la scène qui allait suivre ou bien situer l'action et donner au public les informations nécessaires pour la suivre.

Ainsi, le lecteur entre déjà dans l'atmosphère de l'intrigue du roman : en l'absence d'un point de vue central, il commence à se rendre compte que le vrai se présente sous la forme de doute et que l'ambiguïté est répandue dans *Les Liaisons dangereuses*. Il lui faut lire en filigrane sinon il sera trompé par les arguties des épistoliers comme les victimes du roman de Laclos. Il est indispensable de privilégier l'intelligence et d'entrer dans l'univers de la fiction comme un interlocuteur capable de lire ce recueil épistolaire qui, à plusieurs reprises, critique le romanesque, ce genre auquel manque la vraisemblance nécessaire pour captiver le public. « C'est le défaut des Romans; l'auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le lecteur reste froid » (XXXIII, p. 144) : ce n'est ni l'Éditeur méfiant de l'authenticité du recueil ni le Rédacteur soucieux de la vraisemblance de l'œuvre qui le disent, c'est la marquise de Merteuil qui l'affirme. Ce qui nous mène à poser la question de savoir comment l'image du romanesque est présentée dans *Les Liaisons dangereuses*.

2.4 Le mépris des codes romanesques ou la défense du roman en trompe-l'œil

« Enfin je le sais par cœur, ce beau héros de roman ! »
(Valmont se moque du jeune Danceny, Lettre LVII, p. 199.)

Nous avons vu que si *Les Liaisons dangereuses* gardent, en tant que roman épistolaire, certaines similarités avec le texte théâtral, sa double préface contribue à ce rapprochement : jeu ou défense face au statut peu légitimé du roman au XVIII^e siècle, l'auteur s'y dédouble en Éditeur et Rédacteur dans une mise en scène calculée et n'épargne pas l'incertitude au lecteur, lancé dans un univers où règnent l'artifice, les arguments fallacieux. Nous allons mener cette discussion en partant d'une double hypothèse: quand l'auteur fait semblant de dédaigner ironiquement les codes romanesques il le fait, nous semble-t-il, par le plaidoyer en faveur du dramatique, par l'affirmation que celui-ci est supérieur ; et, seconde hypothèse, si les artifices employés à confronter les deux genres ne terminent pas par renverser totalement les termes de la comparaison, ils réussissent, du moins, à faire une apologie enthousiasmée du roman.

Le nombre de citations de pièces identifiées par les notes du Rédacteur des *Liaisons dangereuses* semble confirmer la primauté du théâtre : *La Métromanie* (1738), comédie de Piron (XLIV, p. 169) ; *Britannicus* (1669), tragédie de Racine (LXXI, p. 231) ; *Nanine ou le Préjugé vaincu* (1749), comédie de Voltaire (Lettre XCIX, p. 326) ; *Folies amoureuses* (1704), comédie de Regnard (CX, p. 363) ; et *Le Siège de Calais* (1770), tragédie de De Belloi (CXXXIII, p. 426), apparaissent dans les lettres du Vicomte. Sous la plume de la Marquise, on trouve *Le Méchant* (1747), comédie de Gresset (LXIII, p. 210) et *On ne s'avise jamais de tout* (1761), opéra-comique de Sedaine et Montigny (CXIII, p. 367). Ce sont donc sept notes du Rédacteur qui font référence à des pièces et signalent non seulement le prestige du genre au XVIII^e siècle, mais la condition d'habitueés du théâtre qui est celle de Valmont et Merteuil, personnages qui détiennent le monopole de la culture dramatique dans *Les Liaisons dangereuses*.

Aux références à des pièces de théâtre nominalemeent identifiées par le Rédacteur, il faut ajouter l'occurrence de la citation non signalée. Deux fragments en italique – « Zaire, vous pleurez » extrait de *Zaire* (1732), tragédie de Voltaire ; et « Mais voilà tout, pourtant », emprunté à *Annette et Lubin* (1762), comédie de Favart – apparaissent dans la fameuse lettre autobiographique de Merteuil (LXXXV, p. 284 et 286). La formule célèbre – « Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger » – de l'*Heautontimorémos*, comédie de Térence, est, disons, adaptée par la Marquise – « rien de ce qui l'intéresse ne m'est étranger » (LXXIV, p. 237). Sous la même forme non signalée par le romancier, Merteuil fait allusion aux *Ménechmes*, comédie de Plaute (CLII, p. 470), pour dire que son complice n'est plus l'homme gentil qu'il était avant. Et le méchant Cléon, personnage du *Méchant* (1747) de Grasset déjà cité par la Marquise (LXIII, p. 210), ressurgit dans le discours de Valmont (la réplique – « Je ne trouve que nous qui valions quelque chose » – se transformant sous la plume du Vicomte : « En vérité, plus je vais, et plus je suis tenté de croire qu'il n'y a que vous et moi dans le monde, qui valions quelque chose », C, p. 330).

Nous n'allons pas aborder ici les implications de chacune de ces références, les notes de Laurent Versini dans l'édition de la Pléiade des *Liaisons dangereuses* fournissant avec brio les éléments qui permettent d'apprécier à quel point le patrimoine littéraire se transforme sous la plume des libertins qui s'en servent à leur plaisir. D'ailleurs, ces observations font plus qu'identifier chaque référence : elles les insèrent dans le contexte de l'air du temps, de l'intrigue des *Liaisons dangereuses*, de la situation de chaque personnage qui emprunte la parole au répertoire théâtral. Versini

commente aussi certaines absences importantes: celle de Molière étonne quoique le souvenir de Don Juan et de Tartuffe soit « évidemment très présents dans le roman de la séduction et de l'hypocrisie. » Ici, notre commentaire se limitera au rôle discret joué par les romans dans ce pullulement intertextuel et à la référence qu'on y fait, toujours marquée par une ambiguïté troublante.

Les autres notes du Rédacteur concernant des citations renvoient à des textes non dramatiques. Elles se concentrent dans les lettres de Valmont et renvoient à *À Monseigneur le Dauphin*, l'épître dédicatoire du premier recueil des *Fables* de La Fontaine (IV, p. 86), à *l'Émile* de Rousseau (LVIII, p. 203), à « un passage d'un poème de M. de Voltaire » (LXVI, p. 220) – il s'agit de la *Pucelle* –, à deux extraits appartenant à *La Nouvelle Héloïse* (CX, p. 359 et 360 respectivement). La seule note de ce type concernant une lettre de Merteuil renvoie à *Alcibiade*, conte moral de Marmontel (CXLVI, p. 454). Prenons un exemple : « Un sage a dit que pour dissiper ses craintes il suffisait presque toujours d'en approfondir la cause », écrit Valmont (sans guillemets, en romain¹²⁹) à Tourvel pour l'exhorter à vaincre les craintes qui la troublent et l'empêchent d'accepter son amour. Par le truchement d'une note infrapaginale le Rédacteur vient au secours du lecteur incapable d'y discerner les échos d'un autre texte :

« On croit que c'est Rousseau dans *Emile*, mais la citation n'est pas exacte, et l'application qu'en fait Valmont est bien fautive ; et puis, Madame de Tourvel avait-elle lu *Emile* ? » (LVIII, p. 203)

Le Rédacteur a-t-il vraiment raison de dénoncer une appropriation illégitime de *l'Émile* ? Il est vrai que la citation n'est pas exacte – « La cause du mal trouvée indique le remède », dit textuellement Rousseau¹³⁰ –, mais cela arrive assez souvent dans *Les Liaisons dangereuses* sans qu'on puisse savoir, en toute certitude, si l'inexactitude relève de l'ironie de l'auteur – comme il arrive avec la note du Rédacteur qui signale cette citation d'*Émile* –, d'un certain manque de scrupules répandu à l'époque au moment de citer ou du fait que Laclos « cite toujours de mémoire plus ou moins exactement » (Introduction, p. 19). On ne peut pas oublier non plus que le détournement de textes, l'appropriation et l'adaptation de la parole de l'autre sont des

¹²⁹ Les citations sont présentées de différentes façons dans *Les Liaisons dangereuses* – en italique ou en romain, détachées ou intégrées au corps de la lettre. Michel Delon fait une notable analyse de ces formes de maniement du langage – ce qu'il appelle « La mise en scène du langage » –, en particulier de l'usage de l'italique dans le roman (DELON, Michel. *P.-A. Choderlos de Laclos : « Les Liaisons dangereuses »*. Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999. p. 78-87).

¹³⁰ ROUSSEAU. *Émile ou de l'éducation* [Document électronique]. Livre II. Établissement du texte par François et Pierre Richard. Reproduction de l'édition de Paris : Bordas, « Classiques Garnier », 1992. Gallica, Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/>. Sur l'Internet, 1/04/03.

pratiques usuelles dans le roman. De toute façon, si « la citation n'est pas exacte », « l'application » ne semble pas tout à fait « bien fausse » (LVIII, p. 203), car quoique, dans le contexte d'*Émile*, les craintes à surmonter soient les frayeurs nocturnes de l'enfant, elles relèvent aussi de fantômes, de « monstres » créés par l'imagination et de l'effroi qu'ils causent, comme chez Tourvel (LVIII, p. 203). Au long de l'intrigue des *Liaisons dangereuses*, Valmont fait certainement pis qu'un prétendu mauvais usage de la lecture de Rousseau et ne mérite pour autant aucune observation du Rédacteur. L'évocation de l'*Émile* semble assez adéquate ou, en tout cas, plus pertinente que les citations de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau – roman où la lettre est postulée comme synonyme de sincérité et de naturel – qui ne méritent aucun reproche du Rédacteur.

Pensons à un autre exemple d'application factice d'un classique, l'*Heautontimorénos*, comédie du romain Térence. La formule célèbre, citée par Saint Augustin et par Montaigne et devenue un vrai slogan de l'humanisme des Lumières – *Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger* – est librement adaptée, à contresens, par Merteuil (LXXIV, p. 237) pour réclamer à Valmont le récit de la fameuse « triple aventure » dont Prévan est le héros (LXXIV, p. 236). Pour la Marquise, il s'agit d'obtenir les informations qui lui permettront de se venger du libertin en le prenant à son propre piège, c'est-à-dire de le vaincre avec les armes qu'il aura lui-même données. Valmont satisfait la curiosité de la Marquise dans la lettre LXXIX où il fait le récit complet de la prouesse : Prévan avait séduit simultanément, presque synchroniquement, trois femmes mariées qui étaient toutes trois amies inséparables l'une de l'autre et des épouses réputées fidèles. En plus il avait réussi à désarmer la colère des trois maris trompés et à retourner celle-ci contre l'épouse.

Quand, dans ses notes, il signale des écarts de conduite, le Rédacteur préfère s'occuper des personnages vertueux : « madame de Tourvel n'ose donc pas dire [à M^{me} de Volanges] que c'était par son ordre [qu'un domestique avait suivi Valmont] ? » (XXII, p. 121), s'indigne-t-il. La même rigueur s'applique au Chevalier – « Danceny n'accuse pas vrai » (LXV, p. 218) – à propos d'un mensonge inoffensif raconté à Cécile. Nous ne pouvons pas nier que, pour le lecteur attentif, la vertu de Danceny, exemple de bonne conscience, paraît douteuse et la rigueur morale de la Présidente peut considérablement s'affaiblir selon les circonstances, mais ce choix du Rédacteur exhale la même ironie que celle de ses personnages libertins.

Revenons à l'*Émile*. Le doute du Rédacteur à propos de Tourvel – celle-ci « avait-elle lu *Émile* ? » (LVIII, p. 203) – est assez pertinent, car la Présidente semble

lire peu, n'a pas d'enfant et ne s'intéresse pas non plus à la philosophie. Mais et Valmont : pourquoi s'intéresserait-il à une lecture si « étrangère à la sphère de ses intérêts », comme l'affirme René Pomeau (Notes, p. 525) ?

L'intérêt que les maîtres libertins des *Liaisons dangereuses* portent à la pédagogie est remarquable. La Marquise commente les « éducations cloîtrées » (II, p. 82), le Vicomte débite des maximes sur l'éducation des filles – « celle qui ne respecte pas sa mère ne se respectera pas elle-même » (CX, p. 362); « Sans doute on ne lui a pas bien appris dans son couvent à combien de périls divers est exposée la timide innocence et tout ce qu'elle a à garder pour n'être pas surprise » (XCVI, p. 312) – en même temps qu'il « occupe [son] loisir à composer une espèce de catéchisme de débauche à l'usage de [son] écolière » (CX, p. 363).

L'ignorance de Cécile la rend attirante: « elle est alors d'autant plus plaisante, qu'elle ne sait rien, absolument rien, de ce qu'elle désire tant de savoir. Il lui en prend des impatiences tout à fait drôles [...], et puis elle me prie de l'instruire avec une bonne foi réellement séduisante » (XXXVIII, p. 156), dit la Marquise. Son projet d'instruire Cécile est réitéré : « Quant à la petite, je suis souvent tentée d'en faire mon élève » (XX, p. 117) ; « [...] je suis toujours dans le dessein d'en faire mon élève » (LXIII, p. 214). Quand Valmont écrit à Merteuil, il appelle la jeune fille « votre pupille » (LXX, p. 227; LXXVI, p. 243 et 245; XCIX, p. 321), mais se considère aussi responsable de son éducation – « Il s'agit de votre pupille, à présent devenue la mienne » (XCVI, p.) – et le dit à Cécile même – « Adieu, ma belle pupille : car vous êtes ma pupille. Aimez un peu votre tuteur, et surtout ayez avec lui de la docilité ; vous vous en trouverez bien. Je m'occupe de votre bonheur, et soyez sûre que j'y trouverai le mien » (LXXXIV, p.278-279).

Pour les libertins, savoir (du latin *sapere*, goûter, connaître, sentir) est une manière de vivre, une quête incessante qui les pousse à former ceux qui n'ont pas leur connaissance. Leur mission pédagogique est d'instruire les innocents et d'établir une relation de pouvoir avec eux pour les séduire. Or, dans ce roman par lettres, le savoir s'illustre dans le savoir-écrire, dans la maîtrise de la langue, de ses potentialités, de sa polysémie, justement ce qui fait la différence entre les maîtres libertins et les autres personnages. Les véritables explications de texte faites à partir des lettres des jeunes amoureux illustrent l'effort de Valmont et de Merteuil pour éduquer Cécile et Danceny aussi bien à l'écriture qu'à la débauche (Lettres CV, CXV et CXXI, par exemple). Un lecteur de l'*Émile* peut penser d'ailleurs à Danceny et à Cécile comme à des exemples

d'enfants abandonnés à l'éducation religieuse et aux dangers de la mondanité par leurs, pratique que Rousseau condamne fortement dans son ouvrage.

La référence à l'*Émile* n'est pas plus problématique que les autres citations de romans qui relèvent aussi de l'ambiguïté, de la parodie, du renversement. Quand il dénonce cette fausse distorsion, le Rédacteur brouille les pistes comme il l'avait déjà fait sans sa Préface et, tout en affectant un effort de clarifier, il ne contribue qu'à la dissémination du doute : toute parole est susceptible de se transformer selon le désir de celui qui s'en approprie. À ce système complexe d'évocation d'autres textes romanesques, vient s'ajouter une persistante critique des romans et du romanesque que nous voulons discuter maintenant.

2.4.1 Réquisitoire factice ou plaidoyer masqué ?

« C'est le défaut des romans ; l'auteur se bat les flancs pour s'échauffer et le lecteur reste froid. »
(Merteuil remet en cause le roman, Lettre XXXIII, p. 144.)

Dans *Les Liaisons dangereuses*, le persiflage à l'égard du roman est fréquent. On apprend que le peu perspicace Belleruche a la tête chauffée par les difficultés et les obstacles futiles de la « marche romanesque » créée par la Marquise et qu'il doit suivre avant d'arriver à la petite maison (X, p. 101). Lecteur avide, Valmont ne s'amuse néanmoins pas avec une certaine lecture: « Je comptais aller à la chasse ce matin : mais il fait un temps détestable. Je n'ai pour toute lecture qu'un roman nouveau, qui ennuerait même une pensionnaire » (LXXIX, p. 250). Merteuil reproche au jeune Danceny la galanterie trop appuyée et affectée qu'il pratique en lui envoyant des phrases qu'elle trouverait « plus ou moins bien dites dans le premier roman du jour. » Elle critique les excès de ce langage qui, par « l'abus qu'on en fait aujourd'hui, est encore au-dessous du jargon des compliments, et ne devient plus qu'un simple protocole, auquel on ne croit pas davantage qu'au très humble serviteur. »

« Franchise et simplesse » (CXXI, p. 387), c'est ce qu'il faut, prescrit la Marquise qui profite de l'occasion pour séduire le jeune Chevalier et pour manifester son horreur de la médiocrité des romans de quatre sous qui captivaient les lecteurs moins exigeants.

Quant il est question de vraisemblance – point incontournable du débat sur le romanesque –, l'attitude des personnages fait penser à celle de l'Éditeur quand il provoque le « lecteur trop crédule » par un argument « sans réplique » à propos du dénouement qui mine toute la possibilité de vraisemblance (AE, p. 70-71). Valmont a

une approche plus sophistiquée de la vraisemblance où se rejoignent l'esthétique et la morale ; ainsi le « lecteur incrédule » est évoqué quand le Vicomte commente l'aventure libertine de Prévan :

« Ici, comme vous le jugez bien, les preuves manquent à l'histoire; tout ce que peut faire l'historien impartial, c'est de faire remarquer au lecteur incrédule que la vanité et l'imagination exaltées peuvent enfanter des prodiges, et de plus, que la matinée qui devait suivre une si brillante nuit, paraissait devoir dispenser de ménagement pour l'avenir. » (LXXIX, p. 254)

Dans le grand théâtre du monde où circulent les personnages des *Liaisons dangereuses*, le souci de l'apparence de vérité n'est pas négligeable. Valmont en propose à Cécile un usage infâme: il lui conseille de cultiver la vraisemblance par de petits détails, parce qu'elle « rend les mensonges sans conséquence, en ôtant le désir de les vérifier » (LXXXV, p. 279). On se demande s'il pense aussi au mensonge de la fiction romanesque... Il est sûr que Merteuil y pense quand elle commente l'usage de la vraisemblance dans la vie quotidienne et saisit l'occasion pour critiquer les romans. Encore plus rusée, elle songe à ne pas compromettre sa réputation de femme vertueuse lorsqu'elle calcule toujours sa conduite de façon à n'avoir jamais révélé les secrets de sa vie galante et à ne laisser « qu'une suite de faits sans vraisemblance, dont le récit sincère aurait l'air d'un roman mal tissu » (LXXXI, p. 269). Merteuil a raison de craindre la vraisemblance, l'opinion de M^{me} de Volanges – la porte-parole de la bonne société – confirme le danger : « je sais trop combien les méchancetés, même les moins vraisemblables, prennent aisément consistance ; et combien l'impression qu'elles laissent s'efface difficilement » (CLXVIII, p. 494).

La connotation du mot romanesque est effectivement très négative pour les maîtres libertins, comme l'illustre l'avertissement de Merteuil à Valmont concernant « des bruits dangereux entendus à un souper fort nombreux : on commence à s'occuper de vous à Paris [...] il y fut dit que vous étiez retenu au village par un amour romanesque et malheureux » (CXIII, p. 366). Les naïfs manipulés par le couple diabolique sont souvent traités en personnages de roman. Merteuil se moque du désespoir de Cécile au lendemain de son viol, en même temps qu'elle revient à la charge contre l'uniformité lassante et insipide du genre romanesque : « vous figurerez à merveille dans un roman. De la passion, de l'infortune, de la vertu par-dessus tout, que de belles choses ! Au milieu de ce brillant cortège, on s'ennuie quelquefois à la vérité, mais on le rend bien » (CV, p. 343). Il faut « plus d'obstacles » et [...]

« beaucoup plus de mystère » pour que Danceny apprenne « le prix du temps », pour qu'il agisse avec plus d'énergie (Lettre LVII, p. 200) et pour qu'il laisse finalement tomber « son respect éternel » (LIX, p. 204) à l'égard de Cécile. Le « sentimentaire » Chevalier (CXLIV, p. 450) se comporte d'ailleurs comme il écrit toujours guidé par des lieux communs et de façon ennuyeuse. « Je le sais par cœur, ce beau héros de roman » (LVII, p. 199), synthétise Valmont qui ne supporte pas les doléances du Chevalier (ou des personnages romanesques ?) : « Les plaintes amoureuses ne sont bonnes qu'en récitatifs obligés, ou en grandes ariettes » (LIX, p. 204). Du pur « radotage » (LIX, p. 203), commente le Vicomte ; de la « vraie capucinade », affirme la Marquise (LI, p. 188) pour disqualifier un langage différent de celui des libertins.

Cette généralisation ne s'applique toutefois pas à la présidente de Tourvel. Il est bien vrai qu'au début, Valmont pense à en faire « une nouvelle Clarisse » (CX, page 360), mais quelque chose d'exceptionnel se produit dans leur rapport et empêche la réalisation de ce projet – « cette femme ne fait rien comme une autre » (XL, p. 165). Le signe que la séduction de la prude pose problème se manifeste dans la plainte du Vicomte qui ne réussit pas à trouver les moyens de vaincre sa résistance en utilisant les voies ordinaires, c'est-à-dire le recours aux romans qu'il semble confondre avec sa propre expérience : « Jusque-là, je ne puis rien faire qu'au hasard : aussi, 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 » (CX, p. 360).

Il semble que, cette fois-ci, la séduction n'est pas une fin en soi et que les moyens comptent. C'est probablement pourquoi Valmont refuse la méthode du célèbre vilain Lovelace qui a violé l'héroïne de Richardson :

« La difficulté ne serait pas de m'introduire chez elle, même la nuit, même encore de l'endormir, et d'en faire une nouvelle Clarisse : mais après plus de deux mois de soins et de peines, recourir à des moyens qui me soient étrangers ! me traîner servilement sur la trace des autres, et triompher sans gloire ! »

dit-il en reconnaissant un embarras nouveau dont il n'a jamais été question quand il s'agissait des combines – les clefs volées, les visites nocturnes en cachette, les menaces – utilisées pour séduire Cécile. Quoique le Vicomte sache « ce qu'il faut faire », il en trouve « l'exécution difficile » (CX, p. 360 et 361).

L'insistante attitude ironique par rapport au roman se relativise ici. Le refus des modèles antérieurs – *la trace des autres* – suggère peut-être le besoin d'un roman qui puisse traduire l'ambiguïté fondamentale du personnage : le libertin est-il converti à la passion ou joue-t-il simplement une comédie préméditée pour attiser sa dispute avec la Marquise ? Les propositions des libertins apparemment en faveur d'une objectivité dressée contre le romanesque coexistent de façon contradictoire avec l'idée et l'illustration d'un type de roman – le lecteur est en train de le lire – différent des pastiches sentimentalistes de *La Nouvelle Héloïse*. Il est vrai, comme le rappelle Michel Delon, que « les exigences du cœur et le besoin de spontanéité ne constituent pas chez Rousseau l'antithèse systématique de la raison, mais ils tendent à le devenir chez nombre de ses imitateurs. »¹³¹ Dans la vision de Biancamaria Fontana, « les Français, d'une nation de cyniques philosophiques amateurs, étaient devenus, essentiellement grâce à Rousseau, une nation de 'sentimentaux' larmoyants et hystériques. »¹³²

Avec *Les Liaisons dangereuses*, Laclos semble composer un roman capable d'exprimer la subjectivité ambiguë de personnages non schématiques confrontés à des situations prévisibles. Effectivement, les personnages-types comme l'épouse vertueuse, la jeune fille ingénue, le jeune homme amoureux et le séducteur machiavélique acquièrent des formes nouvelles, évoluent et échappent aux modèles. De même, l'idée moralisante annoncée dans la Préface du Rédacteur se complexifie quand des personnages odieux comme Valmont et Merteuil ont un charme incontestable, s'humanisent, sont pris à leur propre jeu, s'égarant dans la passion et, en plus, partagent avec le lecteur la complicité de la connaissance des lettres des autres. Il est probable que le lecteur ne s'identifie totalement ni aux libertins, ni aux ingénus qui se laissent manipuler et écraser par l'intelligence. Question inéluctable : quel système de valeurs faut-il opposer à la lucidité narcissique des séducteurs et au sentimentalisme aveugle de leurs victimes ? Le triomphe de l'amour de Valmont pour Tourvel sur le cynisme libertin – peut-on vraiment en être sûr, peut-on l'appeler vraiment un triomphe ? – est coûteux et n'épargne même pas les bons. M^{me} de Volanges essaye d'appréhender cette réalité : « Je vois bien dans tout cela les méchants punis; mais je n'y trouve nulle consolation pour leurs malheureuses victimes » (CLXXIII, p. 509).

¹³¹ DELON, Michel. P.-A. *Choderlos de Laclos : « Les Liaisons dangereuses »*. Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999. p. 10.

¹³² FONTANA, Biancamaria. *Politique de Laclos*. Paris : Kimé, 1996. p. 127.

La défense subreptice du roman (ou au moins d'un certain type de roman) se manifeste également quand la Marquise censure Valmont d'être naïf au point d'imaginer qu'il peut convaincre Tourvel de la sincérité de son amour par le simple truchement de la parole écrite (XXXIII, p. 145). N'est-il pas curieux de trouver cette condamnation de la lettre dans un roman par lettres ? Cette critique proférée par une épistolière de la qualité de la Marquise – l'efficacité de son écriture mènera la Présidente à la mort – produit le même effet que les restrictions émises par l'Éditeur ou par le Rédacteur qui critiquent le roman qu'ils présentent. Sont-ils sincères ?

L'écriture est prétendument mise en question parce qu'elle ne saurait pas captiver le destinataire/lecteur, mais il est naturel qu'on se méfie des propos de Merteuil. Pensons à l'importance des romans dans sa formation autodidacte: « J'étudiai nos mœurs dans les romans » (LXXXI, p. 266). Il est fortement probable qu'elle ruse – comme d'habitude – pour que Valmont n'écrive plus à sa rivale et que son projet de séduction échoue. Ironiquement, après cette utile réprimande explicative, le Vicomte épure son style, insiste – « j'ai mis beaucoup de soin à ma lettre, et j'ai tâché d'y répandre ce désordre, qui peut seul peindre le sentiment » (LXX, p. 228) –, réussit à convaincre Tourvel et à prouver que la Marquise avait tort.

L'apologie voilée du romanesque semble se confirmer encore quand Merteuil fait la défense de la supériorité du « parler » par rapport à « l'écrire » : « 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; et malgré le talent de l'auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fond était vrai » (XXXIII, p. 144). Dans le manuscrit des *Liaisons dangereuses*, une déclaration de la Marquise renforce l'argument en faveur du théâtre : « Voilà pourquoi le drame le plus médiocre, et qu'on ne saurait lire, ne manque presque jamais son effet au théâtre » (Notes, p. 520).

Ces observations rejoignent celles de l'Éditeur dans le vertige du romancier qui met en cause le roman. De la même façon que *La Nouvelle Héloïse* est une création de Rousseau, l'écriture est effectivement capable de rendre un sens du vrai, et voilà Merteuil prise au piège de l'illusion romanesque et voilà l'auteur qui, derrière son personnage, justifie son choix du roman par lettres et rend hommage au talent de Rousseau. Mais cette adhésion n'empêche pas que Laclos transfigure le roman par lettres et explore les limites de ses possibilités, refusant toujours de lui donner un sens unique et univoque. *La Nouvelle Héloïse* même, vue par la Marquise comme le remarquable roman qui échappe à l'artifice, est profanée quelques lettres plus loin par Valmont. Il s'approprie la plainte touchante de Saint-Preux – « Puissances du ciel !

j'avais une âme pour la douleur, donnez-m'en une pour la félicité » (CX, p. 359) – de façon insolente pour rendre compte du stade où se trouve son double projet de séduction : son « âme pour la félicité » se réjouit de l'évolution de Cécile vers la débauche, son « âme pour la douleur » s'afflige parce que la Présidente lui résiste.

Si le roman est capable de rendre le sens du vrai, l'interrogation incessante sur la manière dont un sujet établit son rapport à l'écriture et aux autres nous mène à nous interroger s'il y a un sens du vrai qu'on puisse appréhender. Plus que la forme de l'authenticité, le roman devient la forme du doute, de l'ambivalence qui est répandue partout dans l'univers imaginé par Laclos et concerne aussi la portée morale du roman : on se demande si la position de l'auteur par rapport aux libertins est de condamnation implicite ou de complicité. Confondus par un dénouement considéré comme trop exemplaire, conventionnel, voire ironique, surpris par les glissements entre les différents tons de l'argumentation de la double préface et par l'entrelacement de pièges et de ruses, les jugements portés par la critique sur le livre sont divers, voire divergents, pour ne pas dire contradictoires – apologie du mal, expression du satanisme de l'auteur, œuvre d'édification morale, traité d'immoralité, bible du libertinage, projet révolutionnaire, roman d'analyse, roman féministe –, les lectures étant faites à partir des points de vue les plus distincts.

Si dans la Préface des *Liaisons dangereuses*, le Rédacteur affecte de faire croire au lecteur que les lettres sont authentiques et les personnages non-fictifs, cette illusion se défait bientôt. Peu enclin à laisser le réel le rappeler à l'ordre de la pure fiction du récit, l'auteur prend l'initiative de défaire l'illusion et de dissiper le mirage qu'il avait lui-même élaboré sur le mode baroque de l'*engaño-desengaño*. Un sentiment de crise est provoqué chez le lecteur qui est confronté à l'incertitude, aux ambiguïtés des personnages, aux notes de bas de page, à l'artifice de certaines citations et à une critique contre le roman qui semble plutôt cacher une apologie de ce genre.

2.5 *Les Liaisons dangereuses* et la scène

« Au fait, n'y ai-je pas jouissances, privations, espoir, incertitude ? Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre ? des spectateurs ? Hé ! laissez faire, ils ne manqueront pas. »
(Valmont théâtralise la vie, Lettre XCIX, p. 321)

Nous avons jusqu'ici insisté sur la dimension foncièrement théâtrale des *Liaisons dangereuses*. Caractère que l'on peut relier au roman épistolaire, la théâtralité se manifeste dès l'entrée dans la fiction par le truchement des rôles d'Éditeur et de

Rédacteur. Nous avons ensuite discuté l'attaque que les libertins semblent lancer contre le romanesque. Il est intéressant maintenant de signaler d'autres aspects de cette contamination, par le théâtre, de la forme et du fond de ce roman qui explore les possibilités du récit épistolaire et du texte théâtral, et partage avec le XVIII^e siècle le goût du spectacle.

2.5.1 La théâtralité dans le roman : reflets changeants

Certains aspects de la construction de l'intrigue des *Liaisons dangereuses* renforcent l'affinité du roman avec le théâtre. Par exemple, l'utilisation de termes et de situations récurrentes sur la scène au XVIII^e siècle: la symétrie de la double conquête et de la double jalousie, les précautions inutiles, l'action amusante du valet de comédie, l'importance des confidents, les péripéties. En plus, la vengeance – ressort habituel de la tragédie – comme point de départ de l'intrigue et moteur de l'action principale à laquelle les épisodes sont subordonnés, l'élimination de tout ce qui est accessoire et l'escalade inexorable des périls, aboutissant à la terrible catastrophe du dénouement annoncé dès le début par l'Éditeur et par le Rédacteur, sont des exemples de cette affinité que nous n'aborderons évidemment pas tous ici. Nous avons choisi de traiter, tout d'abord, la question de la destinée.

Bien avant l'épilogue du roman, Tourvel prend douloureusement conscience du destin qui pèse sur sa vie. Dans ces lettres à sa confidente, M^{me} de Rosemonde, son amour pour Valmont :

« Où est le temps où, tout entière à ces sentiments louables, je ne connaissais point ceux qui, portant dans l'âme le trouble mortel que j'éprouve, ôtent la force de les combattre en même temps qu'ils en imposent le devoir ? Ah ! ce fatal voyage m'a perdue... » (CII, p. 333-334)

« Par la fatalité qui me poursuit, les consolations qui paraissent se présenter à moi ne font, au contraire, que m'imposer de nouvelles privations ; et celles-ci deviennent plus cruelles encore, par l'idée que M. de Valmont les partage. » (CVIII, p. 356)

« Fuyons cette passion funeste, qui ne laisse de choix qu'entre la honte et le malheur, et souvent même les réunit tous deux, et qu'au moins la prudence remplace la vertu. » (CXXIV, p. 395)

La Présidente exprime ainsi la fatalité des passions si ardentes qu'elles sont capables d'annihiler la volonté et de produire un sentiment d'abandon et de doute sur les desseins de la divine providence :

« Je sais qu'il ne m'appartient pas de sonder les décrets de Dieu ; mais tandis que je lui demande sans cesse, et toujours vainement, la force de vaincre mon malheureux amour, il la prodigue à celui qui ne la lui demandait pas, et me laisse, sans secours, entièrement livrée à ma faiblesse. » (CXXIV, p. 394)

Même quand, passionnée, Tourvel avoue à M^{me} de Rosemonde qu'elle s'est finalement donnée à Valmont, la prémonition du dénouement tragique ne cesse pas de la hanter : « Tant que ma vie sera nécessaire à son [de Valmont] bonheur, elle me sera précieuse, et je la trouverai fortunée. Si quelque jour il en juge autrement... il n'entendra de ma part ni plainte ni reproche. J'ai déjà osé fixer les yeux sur ce moment fatal et mon parti est pris » (CXXVIII, p. 414). Elle aime l'homme qui peut la déshonorer, ou qui va sans doute la déshonorer et provoquer sa mort. La confirmation de ce pressentiment arrive après la réception de la lettre de rupture copiée du modèle épistolaire proposé par la Marquise : « Le voile est déchiré, Madame – écrit-elle à M^{me} de Rosemonde –, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur. La funeste vérité m'éclaire, et ne me laisse voir qu'une mort assurée et prochaine, dont la route m'est tracée entre la honte et le remords » (CXLIII, p. 447).

Puis, au moment où la violence de l'affrontement entre les deux libertins précipite les événements que rien ne peut réfréner, un vertige insurmontable de désagrégation semble prendre les personnages. Tourvel est alors le personnage qui exprime le mieux l'extrême désarroi de cette situation de bouleversement et de rupture par le truchement d'une lettre sans destinataire défini – selon M^{me} de Volanges elle « ne s'adresse à personne pour s'adresser à trop de monde » (CLX, p. 482) –, lancée dans le vide, préluant à la mort inexorable. Ce n'est plus une lettre, c'est la Présidente qui monologue. En plein délire, elle pleure les malheurs que Valmont (« Être cruel et malfaisant », CLXI, p. 483) lui a infligés, implore l'indulgence de ses amis et le pardon de son mari à qui elle demande sa punition et s'adresse à nouveau au Vicomte avec attendrissement. La certitude de la mort inéluctable la hante :

« [...] Je veux le fuir, en vain, il me suit ; il est là ; il m'obsède sans cesse. [...] Ne nous séparons plus, ne nous séparons jamais ! Laisse-moi respirer. Sens mon coeur, comme il palpite !

Oh ! ce n'est plus de crainte, c'est la douce émotion de l'amour.
 [...] pour qui prépares-tu cet appareil de mort? » (CLXI, p. 484)

« Fatalité » – et aussi « chagrins », « malheurs », « vengeance » – réapparaît au dénouement des *Liaisons dangereuses* quand Danceny se plaint aussi à M^{me} de Rosemonde:

« Cependant, quand je gémiss de la **fatalité**¹³³ qui a causé à la fois vos chagrins et mes malheurs, on veut me faire craindre que, tout entière à votre vengeance, vous ne cherchiez les moyens de la satisfaire, jusque dans la sévérité des lois. »
 (CLXIX, p. 497-498)

M^{me} de Volanges s'adresse également à la vieille dame pour dire son désespoir et son impuissance en face de l'irréparable malheur:

« Par une **fatalité** attachée à son [de Tourvel) sort, et qui semblait se jouer de toute prudence humaine, ce court intervalle qu'elle a survécu à M. de Valmont lui a suffi pour en apprendre la mort; et, comme elle a dit elle-même, pour n'avoir pu succomber sous le poids de ses malheurs qu'après que la mesure en a été comblée. » (CLXV, p. 489)
 « 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 ! » (CLXXV, p. 512)

Il est intéressant de noter que le registre du mot fatalité tel qu'il est employé par les libertins est différent : « Par quelle **fatalité** faut-il donc que Gercourt garde toujours quelque avantage sur vous ? (V, p. 88) », demande la Marquise, moqueuse, pour tourmenter Valmont. Celui-ci emploie aussi le mot – de la même façon vaine, plutôt comme partie d'une expression figée, vidée de sens – dans les nombreuses questions qu'il pose à la Présidente:

« Par quelle **fatalité**, le plus doux des sentiments ne peut-il vous inspirer que l'effroi ? » (XXIV, p. 128)
 « Enfin un jour arriva où devait commencer mon infortune ; et par une inconcevable **fatalité**, une action honnête en devint le signal. » (XXXVI, p. 153)

¹³³ C'est nous qui soulignons.

« [...] mais par quelle **fatalité**, chaque action louable devient-elle pour moi le signal d'un malheur nouveau ? » (LXXVII, p. 246)

Toutefois, quand le mot réapparaît plus tard dans une lettre du Vicomte à Merteuil racontant la fuite de Tourvel, son sens perd cette légèreté pour évoquer la divinité tragique par excellence. Le langage de la passion semble affleurer pour la première fois dans l'écriture de Valmont : « Mais quelle fatalité m'attache à cette femme ? » (C, p. 328). Une situation imprévisible et inéluctable lui fait perdre le contrôle – « je dormais tranquillement et la foudre est tombée sur moi » (C, p.327) – et, bouleversé par le désespoir, blessé dans son amour-propre et joué par une « femme timide, et qui ne s'est jamais exercée à combattre » (p. 328). Exclamations outrées, invocations répétées, questions éloquentes se mêlent à un rythme qui fait penser aux stances de la tragédie cornélienne :

« Et être obligé de dévorer mon ressentiment ! n'oser montrer qu'une tendre douleur, quand j'ai le coeur rempli de rage ! me voir réduit à supplier encore une femme rebelle [...] ! A quoi me sert de m'être établi dans son coeur, de l'avoir embrasé de tous les feux de l'amour, d'avoir porté jusqu'au délire le trouble de ses sens ; si tranquille dans sa retraite, elle peut aujourd'hui s'enorgueillir de sa fuite plus que moi de mes victoires ? Et je le souffrirais ? » (C, p. 328)

– tandis que le lexique d'antithèses semble imprégné de résonances raciniennes :

« Je redoutais sa sagesse ; c'était sa mauvaise foi que je devais craindre. » (p. 328)

« Pourquoi courir après celui qui nous fuit, et négliger ceux qui se présentent ? » (C, p. 328)

« [...] cette femme que j'aime et je haie avec une égale fureur. » (C, p. 328)

« [...] comme s'il pouvait y avoir quelque chose de commun entre elles deux ! entre elle [M^{me} de Rosemonde], qui n'a plus qu'à mourir ; et l'autre [Tourvel], qui fait le charme et le tourment de ma vie. » (C, p. 329)

En même temps, la formule qui ouvre la lettre « Mon amie, je suis joué, trahi, perdu ; je suis au désespoir » (p. 327) renvoie non seulement à un certain comique de situation – le renversement, le voleur volé, le trompeur trompé, le libertin passionné – mais aussi

à la réaction d'Harpagon quand il découvre la disparition de sa cassette dans *L'Avare* de Molière. Comme d'habitude, Laclos joue sur l'ambiguïté – rien n'est tout à fait ce qu'il semble – et renverse le ton grave aux accents tragiques de la situation en imprimant un trait comique à la réaction du Vicomte. Le désarroi éprouvé par Valmont quand il se heurte à une situation nouvelle – la perte du contrôle, la passion, la déception – se reflète ainsi sur son écriture qui laisse entrevoir les traces de différentes voix qui fréquentaient la scène théâtrale au XVIII^e siècle.

En plus d'un certain sens de la fatalité partagé avec la tragédie classique, on pourrait repérer une exposition très efficace, semblable à celle de la tragédie classique, où trois des personnages principaux écrivent à un(e) confident(e) et lui exposent leur situation, projets, idées et sentiments. L'échange de lettres compose une combinaison de couples aux entretiens alternés : Cécile et Sophie, pensionnaires du même couvent ; Merteuil et Valmont, les libertins. Ainsi, un découpage possible groupe les deux premières lettres de Cécile (I et III) encadrant une lettre de Merteuil (II) qui expose son intention de corrompre la jeune fille pour se venger d'un ex-amant. L'entrée du Vicomte annonçant son projet de séduire Tourvel (IV) scelle l'exposition où Sophie Carnay, l'amie pensionnaire de Cécile, ne joue que le rôle d'une confidente à la façon des personnages théâtraux qui accompagnent toujours le héros ou l'héroïne et n'apparaissent jamais seuls sur la scène. Comme eux, Sophie a une fonction d'écoute et, quand Cécile éprouve le besoin d'exposer ses dilemmes, c'est avec cette amie qu'elle analyse la situation. On pourrait dire que, dans une certaine mesure, M^{mes} de Rosemonde et de Volanges jouent aussi le rôle de confidentes de M^{me} de Tourvel, mais, tout différemment de Sophie, elles participent activement à l'intrigue des *Liaisons dangereuses*.

Comme un dramaturge, Laclos présente les personnages juste avant ce qu'en termes de théâtre on appellerait l'état de crise : le lecteur entre dans la fiction *in medias res* au moment où il y a encore une forte complicité entre Merteuil et Valmont¹³⁴ et le regret de la rupture de leur ancienne liaison transparaît chez l'un comme chez l'autre (II et IV). Le Vicomte est emphatique à ce sujet :

« Ce n'est pas la première fois, comme vous savez, que je regrette de ne plus être votre esclave; et vous tout *monstre* que vous dites que je suis, je ne rappelle jamais sans plaisir le temps

¹³⁴ En dépit d'un certain ton paternaliste, Valmont exprime le respect que lui inspire sa complice : « [...] car, soit dit sans vous fâcher, ma très belle marquise, vous me suivez au moins d'un pas égal; et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi [...] » (IV, p. 85). La Marquise, à son tour, se charge d'écrire les Mémoires de son complice et lui propose "une rouerie de plus" pour les assaisonner (II, p. 82).

où vous m'honoriez de noms plus doux. Souvent même je désire les mériter de nouveau, et de finir par donner, avec vous, un exemple de constance au monde. » (IV, p. 85)

Merteuil ne montre pas le même enthousiasme, mais ne laisse pas de manifester sa nostalgie de l'ancienne liaison : « [...] vous devriez venir, avec empressement, prendre mes ordres à genoux: mais vous abusez de mes bontés, même depuis que vous n'en usez plus; et dans l'alternative d'une haine éternelle ou d'une excessive indulgence, votre bonheur veut que ma bonté l'emporte » (II, p. 81).

Le lecteur apprend aussi que Cécile vient de faire la connaissance de la Marquise, mais n'a rencontré ni Valmont ni Danceny. Elle attend le moment de savoir qui elle va épouser dans quatre mois. Merteuil le sait très bien: elle nourrit un projet de vengeance justement contre le fiancé de la jeune fille – le comte de Gercourt qui l'avait quittée pour l'Intendante de *** – et veut que le Vicomte s'y engage. Le lecteur prend aussi connaissance de l'objet du désir de celui-ci – « la présidente Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal et ses principes austères » (IV, p.85).

Ce fragment du recueil que nous considérons comme équivalent à une exposition ne se limite pas à présenter les personnages et à donner les premiers éléments de la fiction. L'auteur prend déjà parti de la présentation de la correspondance – il ne s'agira pas du schéma lettre/réponse à la lettre, mais de l'intercalation des lettres - pour créer des effets signifiants. Ainsi, le rapprochement entre les lettres de Cécile et de Merteuil : le bavardage banal de la Lettre I est marqué par la passivité, l'impuissance, le manque d'artifices, le vocabulaire pauvre et rempli d'expressions d'ignorance et d'incertitude : « [...] je croirais qu'on ne songe pas à me marier », « Je ne sais par qui envoyer ma lettre » (I, p. 80, 81) ; la lettre suivante va certainement frapper le lecteur, car le sujet énonciateur qui vient d'avoir le privilège d'être responsable de l'ouverture du roman devient sur le champ victime d'une intrigue amoureuse et objet du commentaire fait par Merteuil qui écrit de façon radicalement différente : la maîtrise du langage et l'élégance de son style sont dignes d'un écrivain – le projet d'écrire les Mémoires du Vicomte n'est certainement pas présomptueux –, son intelligence, son calcul et son manque de scrupules redoutables. On anticipe le mécanisme même des liaisons entre les libertins et leurs victimes, on étale les extrêmes qui vont jaloner l'échange épistolaire dans *Les Liaisons dangereuses*: d'une part l'ignorance, l'inexpérience, d'autre part la perspicacité, la manipulation.

Mais cette entrée dans la fiction instruit encore plus le lecteur. La formule de Valmont « Conquérir est notre destin, il faut le suivre » (IV, p. 85) traduit l'éthique rigoureuse des libertins qui, dévoilée d'entrée de jeu, suggère un certain caractère inexorable et missionnaire :

« [...] nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. Je connais votre zèle, votre ardente ferveur ; et si ce Dieu-là nous jugeait sur nos oeuvres, vous seriez un jour la patronne de quelque grande ville, tandis que votre ami serait au plus un saint de village. » (IV, p. 85)

Leurs méthodes sont ignobles, leur goût des applaudissements démesuré. Si dans un premier moment Valmont se refuse à participer au projet de vengeance proposé par sa complice, c'est parce qu'il pense que la séduction de Cécile ne représente pas un défi à la hauteur de ses talents – « Vingt autres peuvent y réussir comme moi » (IV, p. 85), dit-il. « L'entreprise » sur laquelle il préfère se concentrer (la séduction de Tourvel) est celle qui peut étendre la renommée dont il jouit déjà :

« [...] son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. L'amour qui prépare ma couronne hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe. Vous-même, ma belle amie, vous serez saisie d'un saint respect, et vous direz avec enthousiasme : « Voilà l'homme selon mon cœur. » Vous connaissez la Présidente Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque ; voilà l'ennemi digne de moi ; voilà le but où je prétends atteindre. » (IV, p. 85-86)

Outre la présence de la fatalité tragique et une ouverture romanesque qui évoque l'exposition tragique, il y a tout un champ lexical renvoyant à des termes relatifs à des procédés dramatiques, à la mise en scène et au jeu de l'acteur qui marque le discours des libertins: « scène » ou « scènes » (LXXIX, p. 256 ; XCIX, p. 320 et 322 ; CXXV, p. 399 ; CXXXV, p. 432 ; CXLI, p. 443 ; CXLVI, p. 454), « scène du dénouement » (XXI, p. 120), « scènes filées » (XCVI, p. 309), « scène de reconnaissance » (XXXIII, p. 124), « scène de surprise, de désespoir et d'excuse » (XLIV, p. 170), « ridicule scène » (LI, p. 189), « scène pathétique » (CV, p. 344), « scène tendre » (CVI, p. 347), « triste scène » (CXXII, p. 389), « scène languissante » et « scènes de désespoir » (CXXV, p. 403 et 404), « scène du monde » (CXLIV, p.

449), « lieu de la scène » (CLV, p. 474), « cruelle scène » (CLXXIII, p. 508). Et aussi « coup de théâtre » (LXXXV, p. 284), « dénouement » (LXIII, p. 213, LXXVI, p. 242 ; LXXIX, p. 255), « intrigue » (LXIII, p. 213), « confident(e) » (XLIV, p. 170 ; LXIII, p. 213 ; CXLVIII, CXV, CXXI, p.), « rôle (s) » (XLIV, p. 170 ; LIX, p. 204; LXIII, p. 211 ; XCVI, p. 311; CXXI, p. 388; CXXV, p. 400; CXXVII, p.413; CXXXVIII, p. 437 ; CLV, p. 473), « déguisement » (LXIII, p. 214), « héros d'un drame » (XXI, p. 120), « vrai valet de comédie » (XV, p. 108), « comédien » (LXXXI, p. 267) et « acteurs » (LXIII, p. 214 ; LXXIX, p. 256). Autour du spectacle, on évoque « applaudissements » (LXXXI, p. 267), « huées » et « huées scandaleuses » (CLXXIII, p. 508), « spectateur(s) » (LXXXV, p. 284 ; XCIX, p. 321). Les termes relatifs au théâtre en tant que salle de spectacle ne manquent pas non plus dans le roman : « loge » (XXIX, p. 137 ; XLXXIV, p. 508, LXXXV, p. 280, 281, 286, LXXXVIII, p. 291), « petit salon » (CLXXIII, p. 508), « foyer » (XLVII, p. 177).

L'imagerie théâtrale se projette d'ailleurs non seulement dans les lettres des *Liaisons dangereuses*, mais aussi dans le discours paratextuel : dans l' « Avertissement de l'Éditeur » déjà – « En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises moeurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle » (AE, p. 70) – et aussi dans une note du Rédacteur – « C'est par le même motif [pour ne pas abuser de la patience du lecteur] qu'on supprime aussi toutes les lettres de Sophie Carnay et plusieurs de celles des autres acteurs de ces aventures » (VII, p. 93).

Examinons quelques-unes de ces expressions évocatrices de la scène en contexte. La lettre LXIII où Merteuil raconte à Valmont qu'elle a convaincu M^{me} de Volanges de partir à la campagne avec Cécile pour l'éloigner de Danceny est remplie de références au théâtre. La Marquise parle de son stratagème – dresser des obstacles au jeune couple et réunir Cécile et Tourvel chez M^{me} de Rosemonde à fin de rendre les attaques du Vicomte plus faciles – comme un auteur ou un metteur en scène qui projette une nouvelle péripétie dans le petit drame qu'il a créé. Elle invite son complice à participer à la réalisation :

« C'est de vos soins que va dépendre le dénouement de cette intrigue. Jugez du moment où il faudra réunir les acteurs. La campagne offre mille moyens ; et Danceny à coup sûr, sera prêt à s'y rendre à votre premier signal. » (LXIII, p. 213-214)

Valmont avait d'ailleurs déjà réclamé des indications à propos du rôle qu'il doit jouer – « Instruisez-moi donc de ce qui est et de ce que je dois faire [...] donnez-moi les

réclames de mon rôle » (LIX, p.204) – ; et Merteuil lui offre la partie de confident de Cécile – « la confiance d'un coeur neuf, qui est toujours intéressante » (LXIII, 214) – tout en rappelant qu'il ne s'agit pas d'un petit rôle quoique l'on puisse penser le contraire :

« Au vrai, ce rôle de confident, contre lequel il s'est établi des préjugés, me paraît un très joli délassement, quand on est occupé d'ailleurs ; et c'est le cas où vous serez. » (LXIII, p. 213)

Merteuil reprend d'ailleurs le commentaire sur le rôle du confident quand elle affecte l'humilité au moment de donner rendez-vous à Danceny. N'aurait-il pas une autre chose plus intéressante à faire ? Ne s'occupe-t-il pas de Cécile ? « Quand l'héroïne est en scène on ne s'occupe guère de la confidente » (CXLVI, p. 454), – dit-elle avec une modestie affectée, mais le lecteur sait qu'elle ment. La Marquise veut occuper toujours non seulement le devant de la scène, mais aussi les coulisses d'où elle mène le jeu et manipule les autres personnages, y compris Valmont. : « le petit modèle épistolaire » dont il se sert pour rompre avec Tourvel est dicté par la libertine : « [...] je l' ai copié tout simplement, et tout simplement encore, je l'ai envoyé à la céleste Présidente » (CXLII, p. 446), explique le Vicomte qui, inconscient du pouvoir des mots de sa complice, ne se rend pas compte de l'effet de cette lettre. Il attend toujours une réponse de Tourvel – qui ne viendra jamais –, persuadé qu'un « accommodement » (LXLVI, p. 451) est possible et que leurs relations vont continuer, à sa guise, comme avant. Cette prédilection de la Marquise pour les premiers rôles se confirme d'ailleurs au moment où, jalouse de Tourvel, elle refuse ses faveurs au Vicomte et lui reproche son indifférence: « Mais autrefois, ce me semble, vous faisiez un peu plus de cas de moi ; vous ne m'aviez pas destinée tout à fait aux troisièmes rôles [...] » (CXXVII, p. 413).

Le récit de Valmont sur la fameuse aventure de Prévan et les trois inséparables reprend lui aussi l'imagerie théâtrale – « Le traité de paix se ratifia dans un lieu plus solitaire, et la scène, restée vide, fut alternativement remplie par les autres acteurs, à peu près de la même manière, et surtout avec le même dénouement » (LXXIX, p. 256) – ainsi que son rapport sur le sketch concernant l'aumône au village – « je ne ressemblais pas mal au héros d'un drame, dans la scène du dénouement » (XXI, p.120). Azolan, le « [...] confident qui joue ses rôles à merveille » (XLIV, p. 170), est admiré par Valmont qui le voit comme un « trésor d'intrigue, et vrai valet de comédie » (XV, p. 108). « Le bon sens du maraud quelquefois m'épouvante » (XLIV, p. 169) – le Vicomte choisit la citation d'une comédie (*La Métromanie*, de Piron) pour signaler les

qualités d'un personnage créé dans la tradition des valets rusés à la verve amusante du lignage de Scapin et de Figaro ou des servants délurés de Marivaux. Azolan n'est pas le seul personnage qui fait rire dans *Les Liaisons dangereuses*. Le comportement du domestique que Tourvel a chargé de suivre et d'espionner le Vicomte (XV, p. 109) n'échappe pas non plus aux moqueries du libertin :

« À peine à cinquante pas du château, j'aperçois mon espion qui me suit. J'entre en chasse, et marche à travers champs vers le village où je voulais me rendre ; sans autre plaisir, dans ma route, que de faire courir le drôle qui me suivait, et qui, n'osant pas quitter les chemins, parcourait souvent, à toute course, un espace triple du mien. A force de l'exercer, j'ai eu moi-même une extrême chaleur, et je me suis assis au pied d'un arbre. N'a-t-il pas eu l'insolence de se couler derrière un buisson qui n'était pas à vingt pas de moi, et de s'y asseoir aussi ? J'ai été tenté un moment de lui envoyer mon coup de fusil, qui, quoique de petit plomb seulement, lui aurait donné une leçon suffisante sur les dangers de la curiosité : heureusement pour lui, je me suis ressouvenu qu'il était utile et même nécessaire à mes projets ; cette réflexion l'a sauvé. » (XXI, p. 119)

Ainsi se manifeste le comique de situation – et aussi de mots, de gestes et des mouvements – qui surgit dans les rapports que les libertins rédigent sur leurs exploits. Remplies d'ironie, de calembours, de jeux de mots, ces récits font souvent penser aux comédies légères où le comique se confond avec le caractère grivois. Raconté dans la lettre XLIV adressée par Valmont à Merteuil, l'épisode de Julie, la femme de chambre de Tourvel – « une bégueule, scrupuleuse ou timide » qui se refuse à « délivrer les poches de la maîtresse » pour que le Vicomte réussisse à lire le courrier de la Présidente et découvre qui l'avait prévenue contre lui (XLIV, p. 169) – renvoie à la peinture d'une scène libertine bien dans le goût du XVIII^e siècle et de ses romans et gravures licencieux. En plus, le prénom Julie, emprunté de façon irrévérente à l'héroïne de la *Nouvelle Héloïse*, ajoute à la farce :

« [...] et alors je me rendis, comme nous en étions convenus, à la chambre du rendez-vous, portant de la lumière avec moi, et sous prétexte d'avoir sonné plusieurs fois inutilement. Mon confident, qui joue ses rôles à merveille, donna une petite scène de surprise, de désespoir et d'excuse, que je terminai en

l'envoyant me faire chauffer de l'eau, dont je feignis avoir besoin; tandis que la scrupuleuse chambrière était d'autant plus honteuse, que le drôle qui avait voulu renchérir sur mes projets l'avait déterminée à une toilette que la saison comportait, mais qu'elle n'excusait pas. » (LXIV, p. 170)

Il paraît que Laclos utilise aussi la vieille distinction entre le rire (signe satanique de la chute des hommes) et les larmes (manifestation de purification et de rédemption) sous la perspective d'une opposition morale. Ainsi les larmes expriment (ou dissimulent) la sensibilité et la vertu : larmes vraies (provoquées par son geste de charité, XXI, p. 120) ou de crocodile (pour impressionner Tourvel XXIII, p. 125) versées par Valmont ; larmes comme partie du jeu de scène de Merteuil (elle parodie explicitement la tragédie en évoquant *Zaïre* de Voltaire pour expliquer que les circonstances lui ont fait « appeler les larmes à [son] secours», LXXXV, p. 284). Larmes sincères de Danceny (qu'il essaye de cacher de Cécile, XVIII, p. 114 et qu'il verse après la mort de Valmont, CLXIII, p. 486), larmes touchantes de Tourvel (quand elle s'acharne à défendre sa vertu contre les attaques du Vicomte, XCIX, p. 325). Celles un peu trop abondantes de Cécile – (LXI, LXIII, LXIX, XCVII, p. 207, 212, 225, 316 respectivement) font penser à un personnage de comédie larmoyante : « Voilâ mon papier tout trempé ! », se plaint-elle. Moins fréquent, le rire apparaît comme signe du vice et de l'impudeur et se manifeste chez la Marquise (XX, p.116) et surtout chez Émilie (XLVII, p. 179), avec ses « éclats de rire à faire scène » (CXXXV, p. 432) selon Tourvel ou, d'après Valmont, « avec des éclats de rire d'un scandale à en donner de l'humeur » (CXXXVIII, p. 438).

D'autres situations se trouvent du côté comique : par exemple, quand Cécile prend le cordonnier – un homme vêtu en noir qui se met à ses genoux et la rend « bien rouge et déconcertée » (I, p. 80) – pour un prétendant, ou lorsque Azolan réussit plus vite à obtenir les faveurs de Julie, la femme de chambre, que son maître à gagner le cœur de la maîtresse, M^{me} de Tourvel. Le stratagème de la clef – Valmont exige que Cécile lui donne la clef de sa chambre sous le prétexte d'arranger un rendez-vous avec Danceny – fait tourner l'action à la comédie légère. Le quadrille des inconstances semble anticiper le vaudeville à la Feydeau : avant « les événements dont il est question dans ces lettres », nous explique le Rédacteur (IV, note, p. 82), il y avait les couples Merteuil-Gercourt et Valmont-l'Intendante qu'une double trahison modifie en Gercourt-l'Intendante et Valmont-Merteuil. Le roman commence et au couple de libertins s'ajoute le couple des jeunes naïfs Danceny-Cécile. Une nouvelle figure du

quadrille s'ensuit: Cécile glisse de Danceny à Valmont, Merteuil récupère Danceny, Tourvel se rend à Valmont qui veut alors la Marquise.

Nous constatons ainsi que l'intertexte théâtral émerge du texte romanesque avec vigueur : une ouverture qui rappelle l'exposition des tragédies classiques, des manifestations de la fatalité tragique et du comique font ressortir le dialogue avec la théâtralité. Passons maintenant au commentaire sur certains aspects concernant les personnages, l'espace et le temps qui peuvent nous aider à clarifier encore plus les affinités des *Liaisons dangereuses* avec le texte théâtral.

2.5.2 Portraits : à la recherche d'une image des héroïnes des *Liaisons dangereuses*

« Je crois que la mère Perpétue a raison, et qu'on devient coquette dès qu'on est dans le monde. »
(Cécile de Volanges découvre la vanité de plaire, Lettre XIV, p. 107.)

« (...) tes lettres qui te peignent si bien. »
(Saint-Preux croit que la lettre est un portrait de Julie.)¹³⁵

Comme nous l'avons déjà commenté, une des spécificités du texte théâtral est l'absence du discours commentatif explicite du narrateur : tout y est exprimé dans le dialogue. Les didascalies – qui n'étaient pas abondantes au XVIII^e siècle – se limitent, en général, à nommer les personnages, à situer les lieux et les décors et à régler répliques et mouvements. Ainsi il est rare de trouver des descriptions physiques dans le texte dramatique, même parce que, à la limite, c'est l'acteur (sa présence vivante, son jeu, sa voix) qui déterminera l'image que le public aura du personnage. Mais si nous pensons à la lecture d'un texte théâtral – c'est toujours à partir de cette perspective que nous considérons la théâtralité dans ce travail – même si l'auteur fournit quelques indications sur l'apparence des personnages, c'est surtout une voix qu'il leur donne. Tout doit se passer par la parole des personnages eux-mêmes soit quand ils se décrivent soit quand ils décrivent les autres.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, il n'y a pas non plus de discours commentatif de l'auteur – à l'exception de l'espace paratextuel, comme nous l'avons déjà fait remarquer –, mais la différence évidente est que, dans le roman épistolaire, chaque personnage s'exprime exclusivement par l'écriture. La vie intérieure, les pensées et les secrets du personnage restent inaccessibles au lecteur à moins d'être extériorisés par la lettre : c'est sa voix, sa diction, son jeu. Quant aux descriptions physiques détaillées,

¹³⁵ *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Établissement de l'édition, présentation et notes de Michel Launay. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 173.

il y en a également très peu dans *Les Liaisons dangereuses*. Si, comme au théâtre, il arrive qu'un personnage soit décrit par un autre, ce portrait n'aura pas la minutie d'un portrait que le regard omniscient d'un narrateur peut donner au lecteur ; Jean-Pierre Ryngaert le souligne : « un personnages parle de lui et des autres. D'autres tiennent un discours sur lui. Il est donc possible de jouer au jeu des portraits, mais en ne se faisant pas illusion, car tous les personnages mentent, ou plus exactement ont un discours sur le monde et sur les autres qui n'est pas objectif. »¹³⁶

On pourrait étudier les personnages des *Liaisons dangereuses* sous des angles divers – l'appartenance à la tradition du personnages-type du roman et du théâtre, leur rôle dans le système épistolaire construit par Laclos, leur évolution dans l'intrigue, leur écriture. Nous avons choisi pourtant un autre aspect qui constitue un code visuel de grande importance dans la construction des personnages théâtraux sur la scène : les costumes. Quoique Laclos ne donne pas beaucoup de détails, il nous semble que la référence aux vêtements est chargée de sens dans *Les Liaisons dangereuses*. Voyons pourquoi.

Les personnages du roman ne sont presque jamais décrits en détail et quand cela arrive c'est toujours un autre personnage qui esquisse le portrait ou le fragment de portrait. Belleruche « est bien fait et d'une assez belle figure », convient Merteuil (CXIII, p. 370). Prévan cause une impression plus vive chez la Marquise : « Il est joli au moins, mais très joli ; des traits fins et délicats ! il doit gagner à être vu de près » (LXXIV, p.235-236). Danceny, dit Valmont, « ne manque ni de figure ni d'esprit » (CLI, p. 466). Rien de plus sur ce « beau berger » (LI, p. 189), ce « beau héros de roman » (LVII, LXIII p.199 et 208). Quant à Valmont, il a, selon Merteuil, « une belle figure » (LXXXI, p. 261) ; ce qui décrit plutôt son allure générale. Il y a une seule circonstance où son apparence physique est donnée à voir au lecteur : par les yeux de M^{me} de Rosemonde quand elle écrit à Tourvel –

« Il était, à la vérité, sans toilette et sans poudre ; mais je l'ai trouvé pâle et défait, et ayant surtout la physionomie altérée. Son regard que nous avons vu si vif et si gai, était triste et abattu ; enfin, soit dit entre nous, je n'aurais pas voulu que vous le vissiez ainsi : car il avait l'air très touchant et très propre, à ce que je crois, à inspirer cette tendre pitié qui est un des plus dangereux pièges de l'amour. » (CXXII, p. 390)

¹³⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1991. p. 121.

Mais la sage dame se trompe, comme d'habitude. Le lecteur sait que tous ces signes d'une nouvelle attitude marquée par le repentir et la détresse sont faux : ayant découvert que sa vieille tante était devenue la confidente de Tourvel, le Vicomte réalise une mise en scène, se déguisant en amoureux souffrant afin de la convaincre à plaider sa cause de libertin converti. Il explique ainsi à Merteuil que, occupé toute la nuit de l'éducation de Cécile, dans la journée il reste la plupart du le jour dans sa chambre : « Ces bizarreries passent sur le compte de ma santé. J'ai déclaré que j'étais *perdu de vapeurs* ; j'ai annoncé aussi un peu de fièvre. Il ne m'en coûte que de parler d'une voix lente et éteinte » (CX, p. 362). Le Vicomte reprendra la même mise en scène par l'écriture : une lettre lui sert de masque quand il demande au confesseur de la Présidente, le Père Anselme d'obtenir une entrevue avec la prude : « celle dont le Ciel s'est servi pour ramener mon âme à la vertu, par le touchant spectacle de la sienne » (CXX, p. 386). De toute façon, ce portrait fabriqué nous donne de façon indirecte une idée de l'apparence habituelle du libertin : en toilette, poudré, le teint coloré, gaillard...

À la vérité il n'y a que des commentaires sur les habits de la Marquise et de la Présidente. Si Cécile est souvent l'objet du commentaire de Merteuil (surtout) et de Valmont, il n'est jamais question de parler de ses costumes, à l'exception d'une rapide mention au « costume de malade » (CXLIV, p. 450) qu'elle porte en convalescence après son avortement. Le lecteur apprend qu'« elle n'est pas brune », « elle est vraiment jolie », « n'a que quinze ans », « c'est le bouton de rose », « gauche [...] et nullement maniérée » (II, p. 82, 83). Mais ces attributs présentés au début du récit – c'est certainement le personnage décrit physiquement avec le plus de minutie dans le roman – ne sont pas décisifs pour inciter Valmont à accepter de prendre en charge la séduction de la jeune fille. La Marquise compte réussir à persuader son complice surtout par le truchement d'un affreux portrait moral qu'elle en brosse :

« Savez-vous que vous avez perdu plus que vous ne croyez à ne pas vous charger de cet enfant ? elle est vraiment délicieuse ! cela n'a ni caractère ni principes ; jugez combien sa société sera douce et facile. Je ne crois pas qu'elle brille jamais par le sentiment ; mais tout annonce en elle les sensations les plus vives. Sans esprit et sans finesse, elle a pourtant une certaine fausseté naturelle, si l'on peut parler ainsi, qui quelquefois m'étonne moi-même, et qui réussira d'autant mieux, que sa figure offre l'image de la candeur et de l'ingénuité. Elle est naturellement très caressante, et je m'en amuse quelquefois : sa petite tête se monte avec une facilité incroyable ; et elle est alors

d'autant plus plaisante, qu'elle ne sait rien, absolument rien, de ce qu'elle désire tant de savoir. Il lui en prend des impatiences tout à fait drôles ; elle rit, elle se dépîte, elle pleure, et puis elle me prie de l'instruire, avec une bonne foi réellement séduisante. » (XXXVIII, 156)

Le portrait cruel, mais juste met en évidence un personnage qui dépasse le cliché littéraire de la jeune fille naïve et sans maniérismes qui devient la victime des méchants sans scrupules à la façon de la Clarisse de Richardson. S'il est vrai qu'elle est atrocement manipulée, il est aussi vrai qu'il y a chez Cécile une complaisance dans la faiblesse, un instinct qui la mène toujours à se laisser aller, tout en essayant de garder bonne conscience. Ainsi, elle sait qu'il ne lui est pas permis d'écrire à Danceny (« sûrement il ne faut pas que je réponde à cette lettre là », XVI, p. 110), mais elle le fait et tout de même essaye d'excuser sa faiblesse et de discréditer l'opinion de Sophie, son amie du couvent, qui est contre ses relations épistolaires avec le Chevalier : « Il est clair, dis-tu, que je ne dois pas répondre (XVIII, p. 112-113) » admet-elle à sa confidente, mais des raisonnements comme « [...] tu n'en sais pas plus que moi » (XVI, p. 110), « [...] tu ne sais pas au juste ce qui en est. Je suis sûre que si tu étais à ma place tu ferais comme moi » (XVIII, p. 113) aboutissent à un argument sophistique :

« Sûrement, en général, on ne doit pas répondre ; et tu as bien vu, par ma lettre d'hier, que je ne le voulais pas non plus : mais c'est que je ne crois pas que personne se soit jamais trouvé dans le cas où je suis. » (XVIII, p. 113)

Encore plus bouleversante est sa réaction au viol :

« 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. Je ne sais pas comment cela se faisait : sûrement, je n'aime pas M. de Valmont, bien au contraire ; et il y avait des moments où j'étais comme si je l'aimais... Vous jugez bien que ça ne m'empêchait pas de lui dire toujours que non : mais je sentais bien que je ne faisais pas comme je disais ; et ça, c'était comme malgré moi ; et puis aussi, j'étais bien troublée ! » (XCVIII, p. 316)

Le lecteur n'apprend effectivement rien sur les costumes de Cécile : elle est dépeinte en termes de sa fraîcheur – *le bouton de rose* – et d'une volupté naturelle qui l'expose aux dangers des liaisons. Il est évident qu'étant trop jeune et inexpérimentée, elle ne connaît pas encore les caprices de la mode. Elle le dit d'ailleurs : « Je n'ai jamais eu tant d'envie d'être jolie que depuis quelques jours, et je trouve que je ne le suis pas autant que je le croyais ; et puis, auprès des femmes qui ont du rouge, on perd beaucoup. » (XIV, p. 106)

Plutôt que de s'occuper de la toilette de Cécile, c'est sur celle des deux femmes plus mûres – Merteuil et Tourvel – que Laclos préfère parsemer les observations. C'est d'abord par les yeux de Merteuil – de la même façon qu'il arrive avec Cécile – que le lecteur verra Tourvel pour la première fois. La gaucherie de la Présidente n'est pas perçue de façon aussi favorable que celle de la jeune fille ; au contraire, c'est une Marquise indignée par les attentats contre l'élégance perpétrés par la prude qui sonde Valmont :

« Qu'est-ce donc que cette femme ? des traits réguliers si vous voulez, mais nulle expression : passablement faite, mais sans grâces : toujours mise à faire rire ! avec ses paquets de fichus sur la gorge, et son corps qui remonte au menton ! Je vous le dis en amie, il ne vous faudrait pas deux femmes comme celle-là, pour vous faire perdre toute votre considération. »

Merteuil évoque le jour où ils qui se sont amusés à voir les gaucheries de la Présidente à l'église Saint-Roch pour ramener Valmont à la raison :

« Rappelez-vous donc ce jour où elle quêtait à Saint-Roch, et où vous me merciâtes tant de vous avoir procuré ce spectacle. Je crois la voir encore, donnant la main à ce grand échalas en cheveux longs, prête à tomber à chaque pas, ayant toujours son panier de quatre aunes sur la tête de quelqu'un, et rougissant à chaque révérence. » (V, p. 87-88)

Comment est-il possible que cette caricature effrayante d'inélégance et de maladresse soit devenue l'objet du désir d'un homme comme Valmont : « [...] vous dési[rez] cette femme ? Allons, Vicomte, rougissez vous-même, et revenez à vous. Je vous promets le secret. » (V, p. 88). Le portrait peu flatteur de la prude mal vêtue reçoit encore quelques touches :

« Peut-être surmonterez-vous cet obstacle, mais ne vous flattez pas de le détruire : vainqueur de l'Amour de Dieu, vous ne le serez pas de la peur du Diable ; et quand, tenant votre Maîtresse dans vos bras, vous sentirez palpiter son coeur, ce sera de crainte et non d'amour. Peut-être, si vous eussiez connu cette femme plus tôt, en eussiez-vous pu faire quelque chose ; mais cela a vingt-deux ans, et il y en a près de deux qu'elle est mariée. Croyez-moi, Vicomte, quand une femme s'est encroûtée à ce point, il faut l'abandonner à son sort ; ce ne sera jamais qu'une *espèce*. » (V, p. 88)

Valmont est indigné par ce portrait ou, au moins, il veut le paraître – « De quels traits vous osez peindre madame de Tourvel ! » Son impression est fort diverse – « vous la jugez froide et inanimée ? Je pense bien différemment » (VI, p. 90). Il admet que sa façon de s'habiller est condamnable, mais il admire sa simplicité :

« [...] pour être adorable il lui suffit d'être elle-même. Vous lui reprochez de se mettre mal ; je le crois bien ; toute parure lui nuit ; tout ce qui la cache la dépare : c'est dans l'abandon du négligé qu'elle est vraiment ravissante. » (VI, p. 90)

Le manque d'artifices, le fait que Tourvel ne suive pas la mode des décolletés généreux et ne se comporte pas avec coquetterie semble enchanter le libertin à tel point que les disgracieux « paquets de fichus sur la gorge » décriés par la Marquise se transforment en « une seule mousseline » qui « couvre sa gorge » et permet à Valmont de découvrir des formes séduisantes :

« Grâce aux chaleurs accablantes que nous éprouvons, un déshabillé de simple toile me laisse voir sa taille ronde et souple. Une seule mousseline couvre sa gorge, et mes regards furtifs, mais pénétrants, en ont déjà saisi les formes enchanteresses. Sa figure, dites-vous, n'a nulle expression. Et qu'exprimerait-elle, dans les moments où rien ne parle à son coeur ? Non, sans doute, elle n'a point, comme nos femmes coquettes, ce regard menteur qui séduit quelquefois et nous trompe toujours. » (VI, p. 90)

Le sujet de la polémique est-il vraiment l'apparence physique de la Présidente ? Il est évident que ce conflit de points de vue est informé par la jalousie de la Marquise

ainsi que par la compétition entre les deux libertins. Le lecteur peut-il savoir si Tourvel est vraiment cette femme adorable dépeinte par le Vicomte ? Ou bien si celui-ci veut cyniquement provoquer Merteuil en louant les qualités d'une femme qui est son contraire ?

Il se peut aussi qu'il s'agisse d'un personnage idéalisé par Valmont pour incarner le rôle de protagoniste de son aventure. Expliquons cette hypothèse: la réalité est que le Vicomte se trouve désœuvré dans le château de sa tante à la campagne, loin des salons et décide de séduire une prude qui passe son temps à lui faire des « sermons » (VI, p. 92), à prier et à jouer des cartes avec un curé et une vieille dame. En fait, il semble que « sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères » (IV, p. 85), reconnus par toute la société, constituent ses vrais attraits pour le Vicomte : « Voilà ce que j'attaque ; voilà l'ennemi digne de moi ; voilà le but où je prétends atteindre » (IV, p. 86). Il n'est pas impossible qu'il invente un personnage et transmute une femme mal mise et inintéressante en symbole de beauté et de grâce naturelles plus conforme au rôle d'héroïne de son aventure champêtre que la femme disgracieuse décrite par Merteuil. D'ailleurs, au fur et à mesure que son rapport à la Présidente progresse, les remarques du Vicomte concernant ses costumes ne deviennent pas plus objectives : « Je considérai quelque temps cette figure angélique; puis, parcourant toute sa personne je m'amusais à deviner les contours et les formes à travers un vêtement léger, mais toujours importun » (LXXVI, p.243-244).

Ainsi une autre dimension de cette polémique sur l'image de la Présidente pourrait être définie en termes de l'écart entre la vraie image de Tourvel – rendue par la vision de la Marquise – et son interprétation romanesque, fruit de l'égarement d'un libertin qui a « perdu la tête » et agit par un « ridicule caprice » (V, p. 87) comme les amoureux toujours tentés par le désir d'idéaliser l'objet de leur affection. Cette différence de perception manifestée tout au début du récit, serait-ce un signe précoce des effets d'une passion aveuglante qui va égarer le Vicomte au point de provoquer sa rupture avec Merteuil ?

Les vêtements portés par Merteuil sont encore moins commentés que ceux de Tourvel. Une explication possible est assez simple : la Marquise n'est pas « vue » par les autres personnages en ce qui concerne la description de ses costumes, car elle ne devient jamais objet de récit des autres personnages. Elle se raconte elle-même et il faut que le lecteur croie aux jugements qu'elle fait sur sa propre toilette parce qu'il n'y a pas d'autres voix à entendre à ce propos. Valmont et Danceny ne donnent jamais de détails sur elle. Belleruche et Prévan n'écrivent même pas de lettres, Gercourt écrit

une seule lettre à M^{me} de Volanges où, évidemment, il ne fait aucune mention à Merteuil.

Il est vrai que le jeune Chevalier sait bien débiter des galanteries sur la beauté de la Marquise – plus jolie que les « plus jolies femmes » –, mais il ne donne pas les précisions supplémentaires dont le lecteur a besoin pour se figurer son image :

« Nos plus jolies femmes, celles qu'on dit les plus aimables, sont encore si loin de vous qu'elles ne pourraient en donner qu'une bien faible idée. Je crois même qu'avec des yeux exercés, plus on a cru d'abord qu'elles vous ressemblaient, plus on y trouve après de différence : elles ont beau faire, beau y mettre tout ce qu'elles savent, il leur manque toujours d'être vous, et c'est positivement là qu'est le charme. » (CXVIII, p. 383-383)

En plus, la réponse de Merteuil à cette lettre discrédite un peu le témoignage de Danceny puisqu'elle critique « le ton de cajolerie, qui n'est plus que du jargon, » plus précisément du « jargon d'usage » qui se trouve encore « au-dessous du jargon des compliments », et ne devient qu'un « simple protocole, auquel on ne croit pas davantage [...] » (CXX I, p. 387). Est-ce que ce langage vidé de sens ne déguise pas la pensée du Chevalier ?

De toute façon ce manque d'information à propos de l'image de la Marquise est un indice du contrôle qu'elle exerce dans l'univers des *Liaisons dangereuses* : elle construit son image elle-même. Il est intéressant de remarquer que, même à la fin du roman, c'est par le truchement d'un récit au deuxième degré que le lecteur apprend sa disgrâce : d'abord l'humiliation d'être huée à la Comédie-Italienne et, après, la petite vérole qui l'a hideusement défigurée. M^{me} de Volanges n'a rien vu de tout cela, elle le sait par un « homme de [sa] connaissance » et aussi par ce que l'« on dit » (CLXXIII, p. 508 et 509) un peu partout ou encore « le Marquis de *** qui ne perd l'occasion de dire une méchanceté » (CLXXV, p. 511) qui font courir le bruit. Ces rumeurs colportés sont-ils crédibles ?

Revenons à la mode. Merteuil est indéniablement plus inventive pour s'habiller. Elle porte une toilette de femme de chambre pour aller en cachette à la petite maison où elle se change pour sa nuit d'odalisque avec Belleruche: « je choisis le déshabillé le plus galant. Celui-ci est délicieux ; il est de mon invention : il ne laisse rien voir, et pourtant fait tout deviner. Je vous en promets un modèle pour votre Présidente, quand

vous l'aurez rendue digne de le porter » (X, p. 100). À l'occasion de l'épisode Prévan, après la sortie des invités du « souper de cérémonie » qu'elle a offert, la Marquise se déshabille « fort vite » – comme si elle était dans les coulisses s'apprêtant pour entrer en scène – afin de se préparer pour le rendez-vous secret avec le redoutable libertin. Ce récit est d'ailleurs fortement visuel et peut faire penser à une didascalie :

« Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette légère, marcher d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assurée ouvrir la porte à mon vainqueur ? » (LXXXV, p. 287)

Il nous semble en plus que la façon dont les costumes des trois personnages féminins principaux des *Liaisons dangereuses* sont présentés (ou pas) – même s'il n'y en a que des indications éparses – s'harmonise avec leurs différents styles d'écriture. Ainsi Laclos ne commente pas les costumes de Cécile dont l'écriture (« petit radotage », CXV, p. 378 ; « petit bavardage », CV, p. 344) est aussi sans ornement ni élaboration, de vocabulaire pauvre. Si les vêtements de Tourvel mettent en évidence son manque de sophistication, ils révèlent toutefois une simplicité non étudiée, mais suggestive, qui la rend ravissante dans « l'abandon du négligé » (VI, p. 90) et laisse prévoir ses « formes enchanteresses » (VI, p. 90). La Présidente appartient à la classe cultivée, maîtrise la langue et s'exprime de façon cohérente. Ses lettres révèlent la passion, la simplicité sans niaiserie quand elle s'efforce de concilier les impératifs de la vertu et les intérêts de l'amour qu'elle vient de découvrir. Ce style sincère la rend intéressante de même que sa tenue légère, « de simple toile. » C'est, selon le Vicomte, une « femme modeste » (VI, p. 91), d'une « timidité naturelle et extrême » (CXV, p. 400), d'une « candeur naturelle » (CXXXIII, p. 425), d'une « douceur naturelle » (XL, p.160). Merteuil évoque aussi le naturel de Cécile, mais d'un point de vue tout à fait différent: « sans esprit et sans finesse, elle a pourtant une certaine fausseté naturelle » (XXXVIII, p. 156).

L'écriture de Merteuil est assez différente (ainsi que ses costumes) : le calcul, l'artifice et la composition élaborée de ses lettres dévoilent sa maîtrise du langage qui lui sert de masque. Il n'est pas surprenant que René Pommeau considère cette écriture comme un miroir magique d'où il fait sortir l'image qu'il se fait de la Marquise :

« Ses lettres brillent comme les plus vivement tournées, les plus riches en saillies heureuses. C'est un régal que de lire la prose de cette femme, que d'après son style on imagine délicieusement piquante, variée, constamment séduisante, dans

les entretiens du monde comme dans le commerce intime. »
(Introduction, p. 52)

Les costumes de Merteuil mettent en relief le même souci d'élaboration qui marque son style : comme son écriture qui lui permet de tromper et de manipuler d'autres correspondants, sa toilette se prête à ses jeux d'actrice et au besoin de déguisement si bien qu'elle devient elle-même styliste de ces vrais costumes de scène.

Ainsi il nous semble que la description (ou l'absence de description) des costumes dans *Les Liaisons dangereuses* est imprégnée de sens. Elle renvoie le roman encore une fois au modèle du texte théâtral marqué aussi par la rareté des portraits. À la suite d'une analyse concernant le portrait que monsieur Diafoirus fait de son fils Thomas Diafoirus à Argan dans *Le Malade imaginaire* de Molière, Marie-Claude Hubert conclue :

« Le portrait, au théâtre, renseigne sur la relation entre deux personnages (car il informe autant sur celui qui le fait que sur celui dont il est question), tandis que dans l'univers romanesque, lorsque le rôle de la description est dévolu au romancier, le portrait est vraiment descriptif. *Le genre dramatique ne permet pas le portrait.*¹³⁷ La description interromprait l'action, figerait le personnage dans une immobilité incompatible avec l'impression de vie qu'il doit créer. »¹³⁸

Nous avons vu que, chez Laclos également, le portrait renseigne le lecteur sur le personnage focalisé, sur celui qui le trace et sur le rapport entre les deux – Tourvel vue de façon si dissemblable par Merteuil et Valmont l'illustre bien – et sur le correspondant à qui se destine la peinture tracée par des mots.

Le lecteur doit construire ainsi l'image des personnages en tenant compte du caractère fragmentaire et composite de l'univers fictionnel du roman. Ce caractère subjectif et partiel d'une vérité difficile à appréhender est déjà suggéré par les aspects que nous avons précédemment commentés : les idées contradictoires exposées dans l'Avertissement de l'Éditeur, la Préface et les notes infrapaginales du Rédacteur, la défense du romanesque dissimulée sous une apologie de la forme théâtrale, un nombre de citations transformées au gré des libertins. Le lecteur des *Liaisons dangereuses* doit construire l'image de ses personnages tout en considérant le

¹³⁷ C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁸ HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin, « Coursus », 1988. p. 12-13.

déplacement continu du point de vue, la fragmentation du discours et les artifices repérables dans l'écriture et dans la conduite des libertins.

La question que l'on peut se poser maintenant concerne la façon dont ces personnages sont ancrés dans l'espace et dans le temps. Les traces de la théâtralité subsistent-elles toujours quand nous analysons ces catégories ? Passons d'abord au commentaire sur les décors où circulent les personnages des *Liaisons dangereuses*.

2.5.3 Des décors aux contours estompés : l'espace de la mondanité dans *Les Liaisons dangereuses*¹³⁹

« Vous trouverez dans l'antichambre de l'appartement que vous occupez, sous la grande armoire à main gauche, une provision de papier, de plumes et d'encre [...]. »
(Valmont signale certains détails du décor à Cécile, Lettre LXXIII, p. 235)

L'espace clos et les intérieurs dominant l'espace dans *Les Liaisons dangereuses* ; les lettres se limitent à n'y mentionner que les éléments indispensables à l'intrigue du roman. Cette économie révèle une certaine affinité avec l'espace dans le texte théâtral. Voyons ce que dit Anne Ubersfeld :

« [...] la spatialité n'y [dans le texte de théâtre] est pas décrite (les descriptions de lieux y sont toujours faibles, et, sauf notables exceptions, localisées en des points très particuliers du texte). Elles sont d'ailleurs fonctionnelles, rarement poétiques, orientées non vers une construction imaginaire mais vers la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la mise en espace. »¹⁴⁰

Les « points particuliers du texte » qui permettent la construction de l'espace sont les didascalies qui fournissent des indications de lieu, de gestes ou de mouvements.¹⁴¹ Il est intéressant de rappeler que les textes du théâtre classique ne font pas un usage fréquent de ces indications scéniques et le lieu est parfois à peine signalé : « La scène est à X », par exemple. Si elles ne sont pas jugées indispensables, explique Dominique Mainguenu, c'est parce que « les conventions du genre sont bien

¹³⁹ Parmi les analyses de différents auteurs concernant la question spatiale dans *Les Liaisons dangereuses*, celle de Jean Goldzink nous semble contribuer remarquablement à la compréhension de la dynamique de l'espace et des objets créés par Laclos : GOLDZINK, Jean. *Le vice en bas de soie ou le roman du libertinages*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2001.

¹⁴⁰ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tome I. Paris: Éditions sociales/Messidor, coll. « Essentiel », 1982. p. 140.

¹⁴¹ Il faut bien souligner que nos observations portent sur l'espace dans le texte théâtral c'est-à-dire sur les éléments tirés des didascalies ou des dialogues utilisés comme point de départ par le metteur en scène (et par le lecteur) pour construire le lieu où se produira l'action. Il ne s'agit pas de du lieu scénique, notion beaucoup plus complexe parce qu'elle a un double référent – une ville réelle, par exemple, et sa représentation matérielle sur scène –, parce qu'elle englobe le rapport scène-salle et dépend des habitudes scéniques d'une époque et d'un lieu.

connues » et que « la parole y [au théâtre classique] joue un rôle dominant. »¹⁴² Par contre, on peut trouver des indications de décors assez précises comme celles que donne Beaumarchais au début de chaque acte du *Mariage de Figaro* (1784) se rapprochent des descriptions romanesques. Les dialogues peuvent aussi fournir des informations dont se sert l'imagination du lecteur pour construire un lieu où se déroulera la pièce.

Les lettres des personnages de Laclos ne sont pas non plus riches en descriptions spatiales. Elles écartent tout ce qui est du domaine de la couleur locale de telle façon que l'évocation des lieux et des décors est restreinte au strict minimum pour créer un espace favorable à la formation de liens qui entraînent la communication entre les personnages : l'espace de la mondanité.

2.5.3.1 La ville

Les villes Dijon et Bastia sont rapidement mentionnées pour justifier l'absence de M. de Tourvel et celle du comte de Gercourt tandis qu'une Paris intra-muros – où se situent les hôtels, les salons, les théâtres, les petites maisons, le couvent – concentre une grande partie de l'action du roman. Quelques lieux sont identifiés sans que des détails puissent les particulariser, les distinguer les uns des autres. À peine nommés, ils semblent être évoqués d'un point de vue fonctionnel, comme simple toile de fond strictement nécessaire à l'action : l'église Saint-Roch (V, p. 87), le couvent de la rue Saint-Honoré (CXX, p. 385) – liés au personnage de Tourvel – ; « [le] Boulevard, devant les cafés » (X, p. 101) et Versailles (LIII, p. 193).

La mention des théâtres est significative. Ce sont les lieux de prédilection pour la rencontre des personnes et nouer des intrigues : l'Opéra (XII, p. 105 ; LXXIV, p. 237 ; CXXXV, p. 431 et LXXXV, p. 280), la Comédie-Française (LXXXV, p. 280), la Comédie-Italienne (CLXXIII, p. 508). Ainsi, le piège préparé par Merteuil pour prendre Prévan à son propre jeu commence à l'Opéra et à la Comédie-Italienne le libertin se venge : après la divulgation des lettres de la Marquise, elle y est huée tandis qu'il reçoit des applaudissements de la bonne société.

Une porte du Bois de Boulogne et la porte du Bois de Vincennes, village de Saint-Mandé, situées aux limites de la ville, représentent l'espace des duels : celui de Prévan contre les maris des trois inséparables (LXXIX, p. 254) et celui de Danceny contre Valmont (CLXII, p. 485).

¹⁴² MAINGUENAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Dunod, 1997, p. 144.

Il y a aussi les lieux désignés par des points de suspension ou simplement par une initiale. Au lieu de jouer à la discrétion avec l'excuse de ne pas révéler des détails qui pourraient compromettre la famille des correspondants du recueil dit authentique, ce procédé conduit à une généralisation de l'espace qui semble devenir plutôt motif de provocation : la note du Rédacteur, ajoutée à une lettre d'Azolan (CVII, p. 352) où celui-ci informe que la Présidente « n'a pas voulu s'arrêter à... * », apporte une information prétendument utile : « Toujours le même village, à moitié chemin de la route » ! Quelle sorte d'éclaircissement cette note peut-elle apporter à « l'intelligence des événements » que promet le Rédacteur dans sa sinueuse préface (PR, p. 72) ? De même quelle est l'importance de l'espace désigné par le château de « la comtesse de *** » qui se trouve « presque sur la route » (XLVII, p. 177) de Valmont et où il dîne avant de revenir à Paris ? de celui désigné comme étant chez Émilie à P. où il écrit l'infâme Lettre LXXI ? et du « château de... » où il raconte l'histoire de sa « réchauffée » avec la Vicomtesse de M... (LXXI, p. 233) sans qu'aucun détail concernant ces espaces soit donné ?

Les déplacements sont constants, mais le cadre qui circonscrit l'action est indifférent. Valmont passe d'un château à l'autre, de la ville à la campagne sans que cela signifie vraiment un changement de décor.

2.5.3.2 L'espace de l'intimité et les objets

L'espace de l'intimité n'est pas peint, lui non plus, en détail. Les rares éléments du décor évoqués ont toujours un rôle précis à jouer dans *Les Liaisons dangereuses*. Par exemple, tout au début du roman, le lecteur apprend que Cécile de Volanges, sortie du couvent pour se marier, a un « très joli secrétaire » qu'elle peut fermer à clef dans l'espace privé de sa chambre. Dans un texte où les adjectifs qualificatifs ne sont pas nombreux, l'épithète « joli » est remarquable. Le secrétaire évoque l'entrée du lecteur dans l'univers romanesque épistolaire ainsi que l'entrée de Cécile dans le monde des adultes (des femmes de chambre, des loisirs, des « bonnets », des « pompons » et des « parures », I, p. 79), ainsi que dans le monde de l'écriture, des secrets et de la transgression représentée par les lettres interdites. La jeune fille comprendra vite l'utilité de cette pièce du mobilier qu'elle utilise avec désinvolture : « Depuis que j'ai lu sa [de Danceny] lettre, j'ai tant de plaisir, que je ne peux plus songer à autre chose. Je l'ai relue quatre fois tout de suite, et puis je l'ai serrée dans mon secrétaire » (XVI, p. 110). Le « très joli secrétaire » réapparaît au moment où Cécile se rend compte que le contrôle qu'elle pense avoir sur son espace intime est illusoire. Pour que Danceny devienne plus actif dans la conquête de Cécile, Merteuil

décide de lui créer des obstacles : elle trahit les jeunes gens auprès de M^{me} de Volanges en lui révélant leur « liaison dangereuse » (LXIII, p. 209). La jeune fille raconte son petit drame et « le joli secrétaire » se trouve au centre de la scène :

« Je me déshabillais, quand Maman entra et fit sortir ma femme de chambre ; elle me demanda la clef de mon secrétaire. Le ton dont elle me fit cette demande me causa un tremblement si fort que je pouvais à peine me soutenir. Je faisais semblant de ne la pas trouver, mais enfin il fallut obéir. Le premier tiroir qu'elle ouvrit fut justement celui où étaient les lettres du Chevalier Danceny. » (LXI, p. 206)

Dans un roman épistolaire où abondent les références à la lecture et à l'écriture, il est naturel que le mobilier utilisé pour ces finalités soit objet de commentaire. Le lecteur apprend que M^{me} de Tourvel a aussi un secrétaire quand Azolan rapporte à Valmont ce que lui raconte Julie (la femme de chambre de la Présidente) : « Elle a trouvé sa maîtresse qui rangeait des papiers dans son secrétaire, et elle a vu que c'était des lettres » (CVII, p. 352). Danceny et Cécile se servent des cordes d'une harpe pour échanger des lettres secrètement. La petite Volanges emporte la lettre de son bien-aimé dans son lit (XVII, p. 110) et pour lui écrire en cachette elle s'y met également : « il faut que je me met sous mon rideau, pour qu'on ne puisse voir de clarté, et puis que j'écoute au moindre bruit pour pouvoir tout cacher dans mon lit » (LXXXIII, p. 272), explique-t-elle à Danceny. Valmont s'adresse à Cécile comme l'ami qui lui procure tout ce qu'il faut pour écrire et désigne un lieu secret avec une rare précision :

« Vous trouverez dans l'antichambre de l'appartement que vous occupez, sous la grande armoire à main gauche, une provision de papier, de plumes et d'encre, qu'il renouvellera quand vous voudrez, et qu'il lui semble que vous pouvez laisser à cette même place si vous n'en trouvez pas de plus sûre. » (LXXIII, p. 235)

Merteuil préfère se mettre à sa toilette (en face d'un miroir très probablement) pour lire un « énorme paquet » de lettres du Vicomte (XXXIII, p. 157). Après le terrible chagrin provoqué par l'aventure avec Prévan, elle tient à remarquer à M^{me} de Volanges: « Je vous écris de mon lit » (LXXXVII, p. 290). Dans une lettre à double sens où le récit d'une nuit d'amour voluptueuse avec Émilie passe pour une déclaration passionnée à la Présidente, la « table » – le corps de la courtisane – dont Valmont se sert pour écrire

est aussi objet du commentaire libertin : « la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour ; combien elle va s'embellir à mes yeux ! j'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours ! » (XLVIII, p. 180).

Toujours par rapport à l'espace de l'intimité dans *Les Liaisons dangereuses*, nous apprenons que la « petite maison » où Merteuil reçoit Belleruche est un « temple d'amour » où l'on peut se promener dans un « bosquet » – on reviendra à un bosquet au château de M^{me} de Rosemonde et au bois du mari de la comtesse de B*** – et qu'il y a un boudoir (Prévan sera également reçu dans le boudoir, mais chez la Marquise) « dans toute sa parure. » Valmont le confirme : « une petite maison délicieuse », (CLV, p. 474). Convenons que, quoique suggestif, c'est assez vague. Un des rares détails évoqué du mobilier est une ottomane où elle s'était déjà installée avec le Vicomte pour sceller leur rupture et qu'elle choisit aussi pour obtenir le pardon de Belleruche, « gaiement et de la même manière » (X, p. 100, 101). Élément signifiant de l'espace de la séduction, l'ottomane est encore objet de commentaire lorsque Valmont séduit la Présidente, mais cette fois parce qu'elle n'est pas choisie par le Vicomte. La raison est évidente – « en face d'elle était un portrait du mari » (CXXV, p. 402).

2.5.3.3 La campagne

La campagne ne se présente pas comme l'espace opposé à la ville et au monde des artifices qui domine *Les Liaisons dangereuses*. Il n'est pas question d'une nature maternelle et protectrice qui garantit une retraite sûre. Les manœuvres perfides du Vicomte troublent l'existence placide de sa tante et de ses amies qui viennent chercher la protection de la figure matriarcale à la campagne.

La nature se présente plutôt comme un espace qui apparaît en alternance à celui la ville, comme une campagne abstraite et non identifiée où se trouvent les châteaux, lieux de refuge et d'asile pour la société aristocratique. Merteuil y passe des périodes avec son mari, une retraite après son veuvage (LXXXI, p. 266), quelques jours pour s'occuper de son « grand procès » (CXIII, p. 367), « deux jours » pour se réfugier des « bruits » provoqués par la divulgation de ses lettres (CLXVIII, p. 494) avant de partir définitivement en Hollande. M^{me} de Volanges suit le conseil que lui donne Merteuil : pour que Cécile oublie Danceny il vaut mieux l'éloigner à la campagne chez M^{me} de Rosemonde (LXIII, p. 213). Tourvel va y passer son « affligeant veuvage » (comme le définit Valmont) pendant que son mari s'occupe d'un « grand procès en Bourgogne » (IV, p. 86).

Le pittoresque du paysage n'est pas du tout commenté, au contraire, on parle souvent de la campagne – selon Valmont, « ennuyeuse comme le sentiment, et triste comme la fidélité » (CXV, p. 376) – d'une façon moqueuse que parodie le sublime sentiment de la nature très populaire à l'époque et si cher à Rousseau. Être dans le château de M^{me} de Rosemonde, c'est la mort : « vous vous enterrez dans le tombeau de votre tante » (V, p. 88), reproche la Marquise au Vicomte qui reconnaît son profond ennui: « La vie que je mène ici est réellement fatigante, par l'excès de son repos et son insipide uniformité » (LX, p. 107).

La campagne anonyme offre les décors pour la petite scène pieuse de la charité aux infortunés paysans d'un village non identifié que joue Valmont. Elle devient excuse pour les jeux de mots licencieux du Vicomte qui raconte comment il a aidé la prude Tourvel à « sauter le fossé » pendant une promenade bucolique. Le Rédacteur ne peut pas d'ailleurs s'empêcher de registrer « le mauvais goût de l'expression » dans une note (VI, p. 91). L'invitation de la comtesse de B*** au libertin pour aller lui rendre visite à la campagne où « son mari a le plus beau bois du monde qu'il conserve pour les plaisirs de ses amis » rapportée par le Vicomte (LXI, p. 204) et le commentaire de la Marquise –

« [...] allez revoir, si vous en êtes tenté, le bois de B***. Vous dites qu'il le garde pour le plaisir de ses amis! Cet homme est donc l'ami de tout le monde ? » (LXIII, p. 214)

– réitérent le répertoire des calembours vulgaires et renforcent les contours d'une peinture cynique de la nature réduite ici à un décor pour le libertinage de Valmont.

À part ces scènes dans un plein air qui est finalement factice, on passe presque tout le temps dans les salons – par exemple dans « un salon mal éclairé ; obscurité douce, qui enhardit l'amour timide » (XXIII, p. 124) – et les appartements du château de M^{me} de Rosemonde. Les personnages s'occupent de quelques visites aux pauvres du canton, des prières du matin et du soir, des promenades, de pieux entretiens, quelquefois d'un « triste wisk » (IV, p. 86), d'une messe chaque jour, de la chasse (seul le Vicomte le fait et avec très peu d'enthousiasme), de la tapisserie, de la lecture de la gazette, des visites du curé du lieux et du vieux Commandeur de T. et de lettres (« l'usage ici est de se rassembler pour déjeuner et d'attendre l'arrivée des lettres avant de se séparer », explique Valmont, XXXIV, p. 148). Quand Valmont rentre au château de sa tante, après un séjour à Paris, il calcule son parcours « pour arriver pendant qu'on serait à table » et faire une entrée triomphale: « En effet, je tombai des

nues, comme une divinité d'opéra qui vient faire un dénouement. » Il transforme l'espace de la salle à manger en scène théâtrale :

« Ayant fait assez de bruit en entrant pour fixer les regards sur moi, je pus voir du même coup d'oeil la joie de ma vieille tante, le dépit de madame de Volanges, et le plaisir décontenancé de sa fille. Ma belle, 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 madame 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. Je m'étais alors assez avancé pour voir sa figure : le tumulte de son âme, le combat de ses idées et de ses sentiments, s'y peignirent de vingt façons différentes. Je me mis à table à côté d'elle ; elle ne savait exactement rien de ce qu'elle faisait ni de ce qu'elle disait. » (LXXVI, p. 242)

Les scènes des *Liaisons dangereuses* qui se passent à la campagne et en plein air ont rarement autant de détails – les regards, les expressions, les mouvements, la position des personnages – que ce repas saturé des artifices et des jeux mondains de la ville. Tout se passe comme si l'atmosphère du château à la campagne rendait Tourvel encore plus vulnérable au genre de surprise préparée par Valmont. Si elle se trouvait dans l'espace des salons mondains, elle saurait probablement s'armer plus efficacement contre le danger que représentent les attaques du libertin.

Quand la Présidente essaye d'échapper à Valmont en s'enfuyant dans le parc, le lecteur n'apprend jamais ce qu'elle fait ou pense pendant qu'elle cherche la solitude au « bosquet près du château » (LXXVI, p. 243). À une autre occasion, elle organise une « feinte promenade » dont le seul but était de remettre une lettre au Vicomte (XL, p. 161). Pour une fois, nous voyons que le choix calculé des décors n'est pas une pratique exclusive des libertins qui veillent soigneusement au cadre de l'accomplissement de leurs projets. Nous avons déjà vu comment Valmont organise soigneusement son arrivée au château « comme une divinité d'opéra » (LXXVI, p. 242) et choisit un village pour son geste de charité spectaculaire. Quant à Merteuil, ses machinations pour réunir Cécile et Tourvel au château de M^{me} de Rosemonde (LXIII) et pour séduire Prévan (loge au théâtre, cabinet de toilette, escalier dérobé, petite porte du jardin) attestent également un souci de l'espace.

Revenons aux décors naturels : pour la Marquise – qui sait profiter de l'air de la « triste campagne » et de l'hospitalité de gentils campagnards –, il s'agit d'« un champ plus vaste » aux expériences où elle a pu achever son autoformation auprès de « gens dont la distance avec [elle] [la] mettait à l'abri de tout soupçon. » Un espace, enfin, où elle peut jouir de « plaisirs rustiques » (LXXXI, p. 266). Quand Merteuil demande à Valmont de prendre en charge les prochains chapitres de l'histoire d'amour entre Danceny et Cécile (après le départ de celle-ci chez M^{me} de Rosemonde), elle rappelle les multiples possibilités du paysage champêtre: « La campagne offre mille moyens ; et Danceny, à coup sûr, sera prêt à s'y rendre à votre premier signal. Une nuit, un déguisement, une fenêtre ... que sais-je, moi ? » (LXIII, p. 214), raisonne-t-elle en connaissance de cause.

Il n'y a que M^{me} de Tourvel, en bonne disciple de Rousseau, qui croit aux merveilles de la nature et à la conversion du libertin: « Ici, où le tourbillon du monde ne le gêne pas, il parle raison avec une facilité étonnante, et il s'accuse de ses torts avec une candeur rare » (VIII, p. 95), explique-t-elle à M^{me} de Volanges. « C'est apparemment l'air de la campagne qui a produit ce miracle », dit-elle fortement trompée à propos des intentions du nouveau Vicomte qui y aurait prétendument retrouvé la qualité «de bon enfant » (XI, p. 103).

2.5.3.4 Le couvent

Si la nature n'arrive pas à constituer l'espace du naturel et de la sensibilité dans *Les Liaisons dangereuses*, on pourrait imaginer que le couvent représente l'opposé à l'espace des artifices, du théâtre, de la mondanité. Moins important que la ville et la campagne, cet espace apparaît surtout à la fin du roman: c'est le lieu de la solitude, du silence, de la discrétion où Tourvel se retire pour mourir loin du regard des autres. Quand elle s'y réfugie, Valmont saisit l'occasion pour un persiflage de plus : « Le couvent est le véritable asile d'une veuve » (CXLIV, p. 449). Au dénouement du roman, Cécile et Danceny renoncent aussi au monde et essayent de retrouver la paix à l'abri des dangers des liaisons dans l'isolement de la vie monastique. Cécile s'enfuit sans expliquer ses raisons, mais l'argument de Danceny pour justifier son exil est péremptoire :

« [...] je pars pour Malte : j'irai y faire avec plaisir, et y garder religieusement, des vœux qui me sépareront d'un monde dont, si jeune encore, j'ai déjà eu tant à me plaindre ; j'irai enfin chercher à perdre, sous un Ciel étranger, l'idée de tant

d'horreurs accumulées, et dont le souvenir ne pourrait qu'attrister et flétrir mon âme » (CLXXIV, p. 511).

Mais il s'agit aussi d'un espace problématique : l'isolement au couvent a un haut prix pour Cécile qui devait y être éduquée avant son mariage, mais, selon le diagnostic de Danceny, elle en sort « sans expérience et presque sans idées, et ne portant dans le monde, comme il arrive presque toujours alors, qu'une égale ignorance du bien et du mal » (CLXXV, p. 510). La vie cloîtrée n'est pas garantie de sagesse : le manque de clairvoyance du père Anselme (le confesseur de Tourvel) est remarquable. Il se laisse facilement manipuler au point d'aider Valmont à obtenir une entrevue avec la Présidente, totalement convaincu du repentir du libertin touché par la grâce. Le respectable confesseur se transforme en entremetteur au service des propos dissolus du Vicomte : « Vous verrez [...] quel médiateur j'avais choisi pour me rapprocher de ma belle, et avec quel zèle le saint personnage s'est employé pour nous réunir », se moque le libertin dans la lettre où il raconte à Merteuil la chute de M^{me} de Tourvel (CXXV, p. 401).

L'action des *Liaisons dangereuses* se passe comme si une description détaillée du cadre était redondante : ce qui importe vraiment c'est l'action. Les lieux permettent la création de liens – même ceux interdits – qui entraînent la communication entre les personnages. La lettre pénètre tous les espaces indistinctement, transgresse les interdits et surmonte les obstacles interposés entre les correspondants. Pour qu'elle circule tous les moyens sont bons : sous la forme de minutes, cachée dans une harpe, dictée, recopiée, volée, interceptée, déchirée, parvenue aux personnes malgré elles.

L'espace dans le roman de Laclos n'est donc montré qu'en fonction de l'action comme il arrive souvent aux décors de la scène théâtrale classique. Les rares descriptions sont fonctionnelles, jamais poétiques et ne cherchent ni à émouvoir ni à évoquer la beauté¹⁴³. Aussi important pour l'organisation du microcosme de la fiction, le temps est l'objet du commentaire qui suit.

¹⁴³ Jean Goldzink rappelle que, au XVIII^e siècle, la vision poétiques des lieux et des choses apparaît déjà dans *La Nouvelle Héloïse* (1761), *Paul et Virginie* (1788), *Le Tableau de Paris* de Mercier (1781-1788) et *Les Nuits de Paris* de Rétif (1788-1793) qui « nous rappellent que le roman pouvait accueillir choses et beauté du monde ». René Pomeau évoque Challe dans *les Illustres françaises*, Marivaux dans *Le Paysan parvenu* et Prévost dans *Manon Lescaut* qui avaient mis en place divers quartiers de Paris, nettement caractérisés, comme décors de leurs fictions. GOLDZINK, Jean. *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2001. p. 10 et POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993. p.151.

2.5.4 Sur quelques marques du temps dans *Les Liaisons dangereuses*

« Adieu, Vicomte ; songez que placé où vous êtes, le temps c'est précieux [...]. »
(Merteuil conseille à Valmont de ne pas perdre de temps, Lettre LXXIV, p.237.)

Nous avons déjà dit que, à la façon de la tragédie classique, l'auteur des *Liaisons dangereuses* présente ses personnages juste avant une crise (1.5.1). Une exposition efficace et complète en cinq lettres, le retranchement de tout épisode qui n'est pas essentiel à l'action – suppression des lettres de Sophie Carnay et de M. de Tourvel, de certaines lettres échangées entre Cécile et Danceny et de la correspondance concernant l'ancienne liaison entre Merteuil et Valmont – peuvent faire penser à la contrainte temporelle d'un texte théâtral où le dramaturge veut donner l'illusion que le temps de la représentation et celui de l'action se superposent. « Les exigences de la scène impliquent que ne soient retenus de l'action que des moments essentiels [...]. Le rythme d'une pièce doit être rondement mené. La division de l'action en actes permet de représenter uniquement les moments marquants et d'éliminer certains laps de temps », explique Marie-Claude Hubert.¹⁴⁴

Le rythme dans *Les Liaisons dangereuses* est fortement marqué. Le roman est divisé en quatre parties composées respectivement de cinquante, trente-six, trente-huit et cinquante lettres dont aucune ne présente des digressions, de longs récits. Les trois premières parties durent environ un mois et la quatrième recouvre deux mois et demi. L'intrigue se noue à la première partie où l'auteur présente personnages et situations. Merteuil domine la deuxième partie : elle provoque la séparation de Cécile et Danceny et, comme un vrai metteur en scène, elle réunit Valmont et ses victimes chez M^{me} de Rosemonde, puis en tant qu'actrice principale, triomphe de Prévan et écrit la lettre LXXXI qui, placée au centre du roman, est une des plus célèbres des *Liaisons dangereuses*. Dans la troisième partie, Valmont est l'acteur dans tout l'éclat de sa gloire : il achève la séduction de Cécile et prépare la chute de la Présidente rapportée dès la première lettre de la quatrième partie où se produit l'affrontement final entre Merteuil et Valmont.

Le temps est assez précisément défini dans *Les Liaisons dangereuses* si l'on compare le livre à d'autres romans épistolaires comme *La Nouvelle Héloïse*, par exemple, où aucune lettre est datée. Dans le roman de Laclos le millésime est omis, mais la correspondance indique le jour, le mois et parfois même l'heure, ce qui nous permet de suivre les événements au fil de la période qui va du 3 août 17** au 14

¹⁴⁴ HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre* Paris : Armand Colin, « Coursus », 1988. p. 19.

janvier 17**.¹⁴⁵ Malgré l'omission du millésime, le lecteur peut avoir une idée à cause de l'action qui retient le fiancé de Cécile en Corse : « Le Comte de Gercourt [...] me mande que son régiment passe en Corse ; et comme il y encore des mouvements de guerre, il lui sera impossible de s'absenter avant l'hiver » (IX, p. 97). René Pommeau considère que cette piste permettrait de dater l'action du roman de 1768 rappelant que la cession de la Corse à la France en mai 1768 a été suivie d'opérations militaires qui ne terminent victorieusement qu'en mai 1769 (Notes, p. 517). L'usage de la Petite-Poste (LXIII, p. 213) – en service à Paris depuis 1760 seulement (Notes, p. 526) – est aussi un repère temporel.

Ainsi qu'il arrive avec les indications spatiales, les saisons et les faits météorologiques ne sont jamais évoqués de façon pittoresque. Au début du roman, la chaleur de l'été ne renvoie pas aux ardeurs de la passion, mais motive la préférence de la Présidente pour les robes légères qui charment le Vicomte. « Une nuit orageuse » est choisie par Valmont pour la mise en scène libertine de sa nuit d'amour avec Émilie qu'il fait passer pour une déclaration d'amour à la Présidente dans la lettre XLVIII (p.179) où le second degré est partout. Le « temps affreux » de l'automne qui interdit la promenade habituelle aux hôtes de M^{me} de Rosemonde est providentiel parce qu'il permet au libertin de se trouver seul avec Tourvel au château et de lui faire sa « première déclaration » (XCIX, p. 323).

2.5.4.1 Le resserrement du temps

L'action des *Liaisons dangereuses* se passe en cinq mois et demi – du 3 août 17** au 14 janvier 17 – et, si l'on considère que le dernier échange de lettres entre Valmont et Merteuil date du 6 décembre, que le duel entre le Vicomte et Danceny s'accomplit le 7 décembre et la mort de Tourvel le 8 décembre, la durée se réduit encore plus : tout ce qui est vraiment important pour l'action se passe en quatre mois. Michel Delon souligne une conséquence de cette temporalité courte : « elle met aux prises des personnages qui ne peuvent pas se transformer »¹⁴⁶ au contraire de ce qu'il arrive dans un roman comme *La Nouvelle Héloïse* qui se déroule sur plusieurs années (de 1732 à 1745) et permet de suivre l'évolution, la maturation et les mutations des personnages. *Les Lettres persanes* couvrent une durée encore plus étendue : huit ans (de 1712 à 1720). Toujours selon Michel Delon, le roman de Laclos se distingue

¹⁴⁵ Laurent Versini rappelle qu'en fait la datation complète des lettres n'est pas pratique courante dans les romans par lettres, même à la fin du siècle. (VERSINI, Laurent. « *Le Roman les plus intelligent* » : '*Les Liaisons dangereuses*' de Laclos). Paris : Honoré Champion, « Unichamp » 1998. p. 69.

¹⁴⁶ DELON, Michel. P.-A. Choderlos de Laclos : « *Les Liaisons dangereuses* ». Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999. p. 65.

effectivement des autres romans par une affinité avec le texte théâtral du point de la temporalité:

« Alors que le roman s'est historiquement épanoui, contre le théâtre, en tant qu'art de la durée et du devenir, *Les Liaisons dangereuses* reviennent à une temporalité réduite à une crise. Elles choisissent de saisir les deux libertins à la veille de leur coup d'éclat qui se transforme en chant du cygne. [...]. Le passé n'est évoqué que sous forme d'une exposition rapide à l'intérieur des missives et dans la note II. Le futur reste indéterminé ; la note finale évoque la possibilité d'une suite que l'esthétique du resserrement rend peu plausible. *Les Liaisons dangereuses* comme une tragédie classique donnent à voir une crise et sa catastrophe. »¹⁴⁷

En fait, au quatrième acte du roman, l'action s'accélère, se condense et accentue la violence tragique qui se répand sur la destinée des personnages dans le dénouement des *Liaisons dangereuses*: cinquante lettres sont échangées et se succèdent comme les répliques d'un dialogue dont chacune présente un instant de la crise. Les projets de séduction sont achevés. Cécile est déjà corrompue et sa destinée se définit en trois semaines : fausse couche, rétablissement, retour au couvent. Le lecteur apprend la chute de la Présidente dans la première lettre de cette quatrième partie : elle vit le bonheur troublé d'une liaison avec le Vicomte pendant la période d'un seul mois et meurt peu après avoir reçu la lettre de rupture conçue par la Marquise (CXLI). Et les libertins n'échangent plus de boutades, d'anecdotes amusantes, de propos flatteurs, mais ils arrivent à l'incontournable combat : il s'écoule six jours entre la rupture de Valmont avec la Présidente et sa déclaration de guerre à Merteuil. Trois jours se passent entre cette déclaration et sa mort en duel.

Comment cet échange final de lettres se passe-t-il ? Ayant annoncé son triomphe à Valmont (« J'avoue de bonne foi que ce triomphe me flatte plus que tous ceux que j'ai pu obtenir jusqu'à présent. [...] vous l'[madame de Tourvel] aimiez comme un fou : mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée » (CXLV, p. 451), Merteuil fortifie ses relations avec Danceny. C'est le point de départ pour un échange épistolaire entre les libertins du 3 au 6 décembre presque ininterrompu par les lettres des autres personnages. Valmont fait des menaces pour la

¹⁴⁷ DELON, Michel. P.-A. Choderlos de Laclos : « *Les Liaisons dangereuses* ». Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999. p. 67.

forcer à renouer avec lui et à rompre avec Danceny (lettres CLI et CLIII), ce à quoi la marquise ne peut répondre que par l'indifférence ou par une nouvelle mise au défi (lettre CLII) où se révèle tout l'orgueil féminin du personnage. C'est enfin une déclaration de guerre (lettre CLIII) dont l'issue est immédiate : Valmont ironise sur le rendez-vous qu'il a fait manquer à Merteuil et donne un excellent pastiche de son persiflage (lettre CLVIII); celle-ci répond par un billet (lettre CLIX) où elle annonce sa vengeance. Ce seront les deux dernières lettres des personnages. Ce dénouement paraît d'autant plus rapide qu'il nous est appris par M^{mes} de Volanges et de Rosemonde à la façon du chœur des tragédies antiques qui prenait la parole pour commenter et déplorer le sort des personnages. Il est à cet égard significatif que la chute de M^{me} de Merteuil se consomme au théâtre (lettre CLXXIII).

2.5.4.2 Le temps de l'échange épistolaire

Dans un premier temps de cette analyse, nous avons repéré les données temporelles que le roman impose, c'est-à-dire nous avons essayé de déterminer concrètement quand se passe l'action et d'établir une chronologie. Mais si nous cherchons à appréhender la temporalité prenant en considération les autres structures du texte et la création du sens, nous verrons que la disposition des lettres – pas nécessairement présentées dans l'ordre chronologique – et le décalage entre la rédaction et la réception déterminent une espèce de temporalité spéciale, un temps encore plus fort, le temps des échanges qui ménage des effets significatifs de contraste, d'enchaînement, d'écho et d'ironie.

Ainsi, par exemple, en réponse à une lettre de M^{me} Tourvel du 25 octobre, M^{me} de Rosemonde lui écrit le 30 octobre – elle n'a pas pu lui répondre plus tôt à cause de ses rhumatismes - pour la féliciter chaleureusement de sa « courageuse résistance » (CXXVI, p. 410) aux assauts du Vicomte. Toutefois, le lecteur connaît déjà, par la triomphante lettre CXXV du 29 octobre que Valmont adresse à Merteuil, tous les détails de la chute de la Présidente: « elle n'a plus rien à m'accorder! » (CXXV, p. 399), résume-t-il. Cet agencement des lettres tourne en dérision tout le discours de la vieille dame évoquant pieusement « un coup de la Providence » (CXXVI, p. 409) responsable de la sauvegarde de la vertu (perdue) de la présidente.

Les exemples de ces effets d'ironie, de sarcasme, de mise en relief du contraste entre discours et caractères, de la puissance des libertins produits par l'organisation du recueil abondent. Ainsi, l'ignorance de Cécile contraste souvent avec la clairvoyance de la Marquise. D'entrée de jeu, la jeune fille avoue à Sophie Carnay

qu'elle ne sait « encore rien » (III, p. 83) à propos de son mariage, de son fiancé – « J'aimerais bien savoir ce qui en est » (III, p. 84). Le lecteur sait tout parce qu'il a déjà lu la lettre II de Merteuil qui commente même les avis du comte de Gercourt sur le mariage, sur la fiancée idéale. Autre exemple : un effet d'anticipation plus dramatique se produit quand Merteuil lit la confession troublée de Cécile dans la lettre XCVII – qui n'est même pas signée. Or la Marquise connaît déjà la stratégie victorieuse de séduction que Valmont lui a rapportée dans la lettre XCVI. « Vous m'exempterez bien de dire le reste » (XCVII, p. 315), écrit la jeune fille sans imaginer que Merteuil n'a aucun besoin de détails.

René Pomeau voit cet agencement ingénieux des lettres comme la manifestation de la présence de l'auteur du roman : « En réalité comme bien on pense, le romancier dirige le jeu tout autant que le dirige l'auteur de théâtre, bien qu'absent de la scène, par la disposition des lettres, il ménage des effets, comparables à ceux du dialogue théâtral. »¹⁴⁸ Quoique le critique n'approfondisse pas l'analogie avec le texte théâtral, il nous semble que la ressemblance avec le texte dramatique vient de la création d'un temps qui ressemble à ce que Jean-Pierre Ryngaert appelle « le temps de représentation (rythme, continuité, discontinuité) » qui communique au lecteur « le temps de la fiction »¹⁴⁹, celui qui règle l'organisation du récit et sa chronologie. Il est évident qu'un roman n'est pas fait pour la représentation, mais la façon dont l'auteur des *Liaisons dangereuses* choisit de faire circuler la parole parmi les personnages suggère une mise en scène élaborée dont le but est de transformer les événements narrés en spectacle. Quel effet est-il créé ? En plus des effets que nous avons discutés ci-dessus, ce temps de l'échange épistolaire des *Liaisons dangereuses* met en évidence la mobilité des sentiments, des desseins et de la vie ainsi que la difficulté de fixer un univers précaire et changeant. Cette temporalité forte renforce la valeur du dialogue dans le roman et rend stérile la lecture de la lettre hors contexte car la compréhension de sa portée et de sa valeur seront nécessairement incomplètes. La lumière projetée par les lettres avoisinantes dévoile des possibilités de rapprochements inattendus, supplémentaires, déconcertants. Cet éclairage n'est jamais fixe, il ne montre jamais une image plate d'un personnage, d'un fait, ou d'un sentiment. Il ne sera pas question de la dynamique lettre/réponse à la lettre, mais de l'interférence d'autres voix dans un système d'échos parfois défléchis et dissonants.

¹⁴⁸ POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993. p. 141.

¹⁴⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1991. p. 71.

2.5.4.3 Le temps des projets

La lettre dans *Les Liaisons dangereuses* situe l'épistolier au présent – projets et attentes –, mais il devient évident que ce présent est ouvert à un futur incertain car, au moment où la lettre sera lue, il se peut que le destinataire et/ou le destinataire ne se trouve pas tel qu'il était au moment de l'écriture. Le maintenant de l'autre échappe toujours au personnage écrivain ; quand il croit le saisir, il n'est déjà plus. On comprend alors le souci du temps que manifestent les libertins : ce sont des êtres à projets, ils ont le désir de contrôler, de donner une forme au futur et ils ont hâte : « La seule chose qui m'effraie, est le temps que va me prendre cette aventure » (VI, p. 92) dit le téméraire Vicomte à propos de la conquête de Tourvel, tandis que la Marquise se désespère de la lenteur de Danceny dans la conquête de Cécile : « Il fallait bien lui apprendre le prix du temps [...] » (LXIII, p. 208). Quoique une mémoire affective favorable à la rétrospection puisse affleurer un moment chez Valmont :

« [...] je ne me rappelle jamais sans plaisir le temps où vous m'honoriez de noms plus doux. Souvent même je désire de les mériter de nouveau, et de finir par donner, avec vous, un exemple de constance au monde. » (IV, p. 85)

et chez Merteuil :

« Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse ; et vous, Vicomte !... Mais pourquoi s'occuper encore d'un bonheur qui ne peut revenir ? Non, quoi que vous en disiez, c'est un retour impossible. » (CXXXI, p. 421)

c'est le point de vue prospectif qui les intéresse plus fortement car, pour eux, la durée s'articule sur des images de réussite future, d'applaudissements et d'affirmation du contrôle qu'ils veulent exercer. Ainsi il n'est pas difficile de trouver la marque du futur parsemée dans les lettres. Merteuil anticipe le sort du comte de Gercourt – « Prouvons-lui donc qu'il n'est qu'un sot : il le sera sans doute un jour » (II, p. 82) – et résume de façon péremptoire le destin qu'elle a tracé pour Prévan : « Quant à Prévan, je veux l'avoir, et je l'aurai ; il veut le dire, et il ne le dira pas : en deux mots, voilà notre roman » (LXXXI, p. 271).

Valmont a un style plus verbeux. Lorsqu'il essaye de justifier pourquoi la conquête de la Présidente l'intéresse, il se plonge dans une ivresse d'omnipotence croissante au fur et à mesure que le temps passe et elle lui résiste. Tout le discours est tendu vers des moments de triomphe dont le Vicomte est absolument sûr – le lecteur

va pouvoir vérifier plus tard qu' il a fort bien calculé – et où les autres personnages n'auront qu'un rôle secondaire à jouer : le foisonnement du « je » indique la position de l'acteur devant la scène :

« **J'aurai** cette femme ; **je l'enlèverai** au mari qui la profane : **j'oserai** la ravir au Dieu même qu'elle adore. [...] **Je serai** vraiment le Dieu qu'elle aura préféré. » (VI, p. 91)

« Quel plaisir **j'aurai** à me venger ! **je la retrouverai**, cette femme perfide ; **je reprendrai** mon empire sur elle. Si l'amour m'a suffi pour en trouver les moyens, que **ne fera-t-il pas**, aidé de la vengeance ? **Je la verrai** encore à mes genoux, tremblante et baignée de pleurs, me criant merci de sa trompeuse voix ; et moi, **je serai** sans pitié. » (C, p. 327)

« **Je ferai** plus, **je la quitterai** ; et je ne connais pas cette femme, ou **je n'aurai point** de successeur. **Elle résistera** au besoin de consolation, à l'habitude du plaisir, au désir même de la vengeance. Enfin, elle n'aura existé que pour moi ; et que sa carrière soit plus ou moins longue, **j'en aurai** seul ouvert et fermé la barrière. » (CXV, p. 375)¹⁵⁰

Pour donner la forme envisagée au futur et achever la réalisation de leurs projets, les libertins orientent leur conduite de façon à ne devoir rien au hasard, à l'occasion, à l'improvisation. Or la conduite préméditée de ceux qui veulent agir en maîtres du temps et du destin fait souvent penser à une mise en scène, au travail étudié d'un acteur. C'est leur jeu que nous passons à discuter maintenant.

2.6 Libertinage et théâtralité : Valmont et Merteuil sur la scène

« Je persiste, ma belle amie : non, je ne suis point amoureux ; et ce n'est pas ma faute, si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle. »
(Valmont ne cache pas son jeu, Lettre CXXXVIII, p. 437)

« Où nous conduit pourtant la vanité ! »
(Merteuil reconnaît que la vanité est un vilain défaut, Lettre CXLV, p. 451)

De la forme épistolaire à la construction de l'intrigue (paratexte, prise de position polémique par rapport au genre romanesque, personnages, espace et temps),

¹⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

nous avons discuté jusqu'ici plusieurs aspects concernant la présence du théâtre dans *Les Liaisons dangereuses*. La référence appuyée aux expressions dramatiques, aux pièces et à l'imaginaire des libertins rempli d'expédients, de scénarios et de personnages renforcent l'importance incontestable du monde du spectacle dans le roman.

2.6.1 Le théâtre, et la vanité et l'ennui

« Au fait, n'y ai-je pas jouissances, privations, espoir, incertitude ? Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre ? des spectateurs ? Hé ! laissez faire, ils ne manqueront pas. »
(Valmont se pénètre de l'esprit de son rôle, Lettre XCIX, p. 321.)

« 'Voyez mon ouvrage, et cherchez –en dans le siècle un second exemple ! »
(Le Vicomte assure à la Marquise que son renom sera sans second, lettre CXV, p. 375)

Mais pourquoi l'omniprésence de ce monde d'illusion ? La force du théâtre en tant que référence culturelle et littéraire et que divertissement mondain au XVIIIe siècle est indiscutable. Nous avons déjà vu que le théâtre est effectivement présenté comme un espace privilégié de la mondanité dans le roman de Laclos. On s'y donne rendez-vous, on commente les spectacles vus – « Au dessert, on parla d'une pièce nouvelle qu'on devait donner le lundi suivant aux Français » (LXXXV, p. 280). Arrivé à Paris, Valmont se rend aussitôt à l'Opéra pour revoir ses amies du foyer et son « ancienne Émilie » (XLVII, p. 178) ; en voiture, devant l'Opéra, Tourvel rencontre par hasard le Vicomte avec la même Émilie, « une fille, bien connue pour telle » (LXXXV, p. 431). C'est aussi à l'Opéra que commence la liaison dangereuse de Merteuil avec Prévan (LXXIV, p.235). C'est à la Comédie-Française que cette liaison se développe et malgré l'attention soutenue que la Marquise porte aux cajoleries du libertin assis à ses côtés, elle ne laisse pas de commenter l'échec du spectacle donné – « la pièce est tombée » (LXXXV, p. 281). C'est à l'Opéra que Merteuil sort définitivement de la scène sous les huées de la salle (CLXXIII, p. 508) qui réhabilite Prévan, le vil séducteur de même lignage que Valmont.

Le lecteur a souvent l'impression que la théâtralisation de leurs actes peut aider à dissiper l'ennui insupportable pour les libertins. Rappelons que la Marquise qui n'avait jamais fait attention à Prévan – « je l'ai rencontré souvent, ce superbe vainqueur ; à peine l'avais-je regardé » – semble décider de le séduire par désœuvrement : « je végète depuis si longtemps ! il y a plus de six semaines que je ne me suis pas permis une gaieté. » (LXXIV, p. 235 et 236). Valmont exprime souvent ce désir d'échapper à l'ennui : « pour m'en sauver l'ennui, je prétextai des lettres à

écrire » (XL, p. 160), « Instruisez-moi donc de ce qui est et de ce que je dois faire ; ou bien je déserte, pour éviter l'ennui que je prévois » (LIX, p. 204), « j'espère que ma feinte maladie, outre qu'elle me sauvera l'ennui du salon, pourra m'être encore de quelque utilité auprès de l'austère dévote [...] » (CX, p. 363). En fait, la compagnie du château de M^{me} de Rosemonde (les « automates près de qui je végète depuis ce matin », C, p. 330), les lettres de M. de Tourvel (« Je les ai lues ces lettres, j'en ai dévoré l'ennui » ; LXVI, p. 221), un mauvais roman (« Je n'ai pour toute lecture qu'un roman nouveau, qui ennuerait même une pensionnaire » ; LXXIX, p. 250) sont également fastidieux aux yeux du Vicomte.

À la recherche d'émotions, les libertins veulent fuir l'ennui et assaisonner la vie. M^{me} de Volanges a raison quand elle affirme que Merteuil « se plaît à conduire un char entre les rochers et les précipices » (XXXII, p. 142). Bonne description de l'espace où circulent les libertins quand ils échangent des lettres qui – ils le savent très bien – peuvent les perdre : « ne jamais écrire » (LXXXI, p. 268), écrit la Marquise justement dans sa lettre autobiographique, la plus compromettante de toute sa correspondance. Cette attirance de l'abîme est rendue évidente par les menaces constamment proférées par les deux libertins l'un vers l'autre. Au début, l'intimidation est masquée sous le ton du badinage et de la camaraderie : « Savez-vous, Vicomte, que votre lettre est d'une insolence rare, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de m'en fâcher ? » (V, p. 87), dit Merteuil. La riposte galante ne se fait pas attendre : « Il n'est donc point de femme qui n'abuse de l'empire qu'elle a su prendre. [...] De grâce, ne me mettez plus à d'aussi rudes épreuves ; je ne répondrais pas de les soutenir » (VI, p. 89-89). Cette complicité est dangereuse: le lecteur découvre que la Marquise connaît un secret – elle ne le révélera jamais – qui peut obliger Valmont à quitter la France :

« Comment voulez-vous que je supporte l'idée accablante d'encourir votre indignation, et surtout que je ne succombe pas à la crainte de votre vengeance ? d'autant que, comme vous savez, si vous me faisiez une noirceur, il me serait impossible de vous la rendre. J'aurais beau parler, votre existence n'en serait ni moins brillante ni moins paisible. Au fait, qu'auriez-vous à redouter ? d'être obligé de partir, si on vous en laissait le temps. Mais ne vit-on pas chez l'étranger comme ici ? et à tout prendre, pourvu que la cour de France vous laissât tranquille à celle où vous vous fixeriez, ce ne serait pour vous que changer le lieu de vos triomphes. » (CLII, p. 468)

La réponse sur le champ du Vicomte est une contre-attaque vigoureuse qui lance un ultimatum à sa complice :

« De longs discours n'étaient pas nécessaires pour établir que chacun de nous ayant en main tout ce qu'il faut pour perdre l'autre, nous avons un égal intérêt à nous ménager mutuellement : aussi, ce n'est pas de cela dont il s'agit. Mais encore entre le parti violent de se perdre, et celui, sans doute meilleur, de rester unis comme nous l'avons été, de le devenir davantage encore en reprenant notre première liaison, entre ces deux partis, dis-je, il y en a mille autres à prendre. Il n'était donc pas ridicule de vous dire, et il ne l'est pas de vous répéter que, de ce jour même, je serai ou votre amant ou votre ennemi. »
(CLIII, p. 471)

L'attrait du danger chez les libertins se manifeste également par le goût de scènes licencieuses hardies. Plus Valmont réitère ses avertissements contre Prévan – « un ennemi si redoutable », « cet homme si dangereux » (LXXVI, p. 240) – et avertit Merteuil d'un complot visant à la perdre (LXVIII, p. 266), plus elle est attirée à le séduire – « Que vos craintes me causent de pitié ! » (LXXXI, p. 260), dit-elle à son conseiller. La mise en récit de son aventure licencieuse avec le séducteur des malheureuses « trois inséparables » prouve que Merteuil ne manque pas d'audace. Virtuosité dans la séduction, piège ingénieux, rupture éclatante, publicité de l'aventure, dénigrement du libertin (LXXXV, p. 279-289) : « Le commandant du corps dans lequel M. de Prévan servait », nous informe la note du Rédacteur (LXXXV, p. 288), est allé rendre visite à la dame outragée et faire ses excuses. Le Vicomte, seul spectateur à vraiment jouir du spectacle, est impressionné : « cette fois vous avez surpassé mon attente » (XCVI, p. 309).

De même, Valmont choisit une aventure risquée quand il décide d'entreprendre ce qu'il appelle « réchauffé avec la vicomtesse de M... » la nuit où cette dame, son mari et son amant, Vressac, étaient tous logés dans des chambres voisines au château de la comtesse de ***. Ce scénario a des ingrédients de vaudeville : la porte de sa chambre étant refermée avec la clé dedans empêche la Vicomtesse d'y rentrer après la visite à la chambre de Valmont ; celui-ci lui propose alors une ruse: des cris de « au voleur, à l'assassin », un coup de pied contre la porte. Deuxième acte : le mari et l'amant trompés se réveillent, panique feinte de la dame, une providentielle veilleuse renversée, on suppose qu'un rat a été la cause de la confusion. *Happy end* de la

saynète: le mari prie sa femme «d'avoir à l'avenir des rats plus tranquilles » (LXXI, p. 229-233). Dans l'enthousiasme du récit de ces prouesses et dans la passion de la mise en scène que révèlent la lettre du Vicomte, le lecteur peut lire le plaisir de la mise en scène du libertinage.

En outre, les modèles dramatiques offrent aux libertins le moyen de réaliser leurs projets, d'orienter leurs conduites de façon strictement calculée tout en essayant d'imposer un scénario à la vie même. Or nous avons vu qu'au XVIII^e siècle le libertinage, en tant qu'affranchissement des servitudes religieuses, morales et sociales et remise en cause de l'ordre établie, devient, surtout séduction. Pour les libertins, séduire signifie détourner, corrompre, égarer, tromper, et aussi un exercice de vanité : Merteuil et Valmont ont le goût des applaudissements et veulent prouver qu'ils se placent au-dessus du commun des hommes en même temps que, en tant que rivaux, ils comparent leurs prouesses. C'est au *grand théâtre* qu'éclatera cette vanité.

2.6.2 Le grand théâtre du monde et le monde du grand théâtre

« Hé bien ! qu'ils osent seulement tenter cette carrière que j'ai parcourue en entier ; et si l'un d'eux obtient le moindre succès, je lui cède la première place. Mais ils éprouveront tous que, quand j'y mets du soin, l'impression que je laisse est ineffaçable. »
(La jactance d'un acteur qui voit grand, Lettre CXLIV, p. 449)

Nous avons remarqué que les références théâtrales interviennent de différentes façons dans *Les Liaisons dangereuses*. Soit quand Valmont et Merteuil interagissent avec les autres personnages soit quand ils offrent l'un à l'autre la représentation de leurs exploits, se conduisent en auteurs loquaces, en metteurs en scène imaginatifs, en comédiens versatiles et en spectateurs dans un espace plus vaste que celui de la circulation des lettres et du danger : le théâtre du monde ou « ce que nous appelons le grand théâtre » (LXX, p. 227). La même expression revient dans les lettres LXXXI (p. 268) et XCIX (p. 321) et elle est bien connue : à la Renaissance et au XVII^e siècle, on avait déjà traité de multiples façons la notion baroque de *theatrum mundi* qui se caractérise par une vision du monde réel conçu comme un grand théâtre où chacun joue son rôle sur la scène sous le regard de Dieu où l'artifice prédomine.¹⁵¹

Dans *Les Liaisons dangereuses*, ce topos est assimilé à la réalité mondaine : par le truchement du langage de la scène, le libertin transforme les lieux mondains en

¹⁵¹ Parmi de nombreux exemples du topos du *theatrum mundi*, la formule de Shakespeare dans *As you like it* (1597-1599) est devenue célèbre: «All the world's a stage,/ And all the men and women merely players:/ They have their exits and their entrances;/ And one man in his time plays many parts. » SHAKESPEARE. *As you like it*. Act II, scene 7. Routledge: London and New York, « Arden's Shakespeare », 1990. p. 90.

théâtres où il représente et dirige les acteurs (y compris ses complices libertins) selon son gré. Comme l'acteur de métier, il vit du regard d'autrui et la société est son grand théâtre : dominée par le culte des apparences, elle leur impose des conventions, elle lui offre un public.¹⁵² Son désir de produire une forte impression sur le public devient une espèce d'obsession. Valmont pense, par exemple, que la rupture brutale avec Tourvel par le truchement du modèle épistolaire dicté par la Marquise lui donnerait l'opportunité de répondre à l'opinion publique (ceux qui le croient amoureux, un libertin à la retraite), de supplanter ses rivaux et de se montrer dans tout l'éclat de sa « carrière » :

« Je vous le disais bien, il y a quelque temps, que malgré vos inquiétudes je ne reparâtrais sur la scène du monde que brillant d'un nouvel éclat. Qu'ils se montrent donc, ces critiques sévères, qui m'accusaient d'un amour romanesque et malheureux ; qu'ils fassent des ruptures plus promptes et plus brillantes : mais non, qu'ils fassent mieux ; qu'ils se présentent comme consolateurs, la route leur est tracée. Hé bien ! qu'ils osent seulement tenter cette carrière que j'ai parcourue en entier ; et si l'un d'eux obtient le moindre succès, je lui cède la première place. Mais ils éprouveront tous que, quand j'y mets du soin, l'impression que je laisse est ineffaçable. Ah ! sans doute, celle-ci le sera ; et je compterais pour rien tous mes autres triomphes, si jamais je devais avoir auprès de cette femme un rival préféré. » (CXLIV, p. 449)

Comment caractériser « ces critiques sévères » (CXLIV, p. 449), ces « juges » (XXXII, 142), « des spectateurs » (XCIX, p.321), le « public » (XXXV, p.150 ; XLI, p.162 ; XLII, p.164 ; LXXI, p.233), « la société » (XXXII, p.142), « ce qu'on appelle la bonne compagnie » (XXXII, p. 142)? Quand Valmont raconte l'aventure spectaculaire de Prévan avec « les trois inséparables », il caractérise l'inconsistance de ce public « qui se lasse de tout » et, « emporté par sa légèreté naturelle », cherche toujours des nouveautés avec « son inconséquence ordinaire. » Conclusion catégorique : « ici tout est de mode » (LXXIX, p. 251). Ce regard critique n'empêche pas le Vicomte de vouloir occuper « la première place » dans le grand théâtre. C'est pourquoi il ne

¹⁵² Rappelons une définition du métier : « On ne joue jamais pour soi-même. Être acteur, par définition, c'est être vu, rien ne peut exister sans la relation avec un public. » (VIEGNES, Michel. *Le Théâtre : problématiques essentielles*. Paris : Hatier, coll. « Profil », 1992, p. 57).

dissimule pas son antipathie à l'égard de Prévan : « je l'ai empêché longtemps, par ce moyen, de paraître sur ce que nous appelons le grand théâtre » (LXX, p. 227).

Le culte des apparences est fortement répandu dans la société tel qu'elle est dépeinte dans le roman. Au moment du désespoir motivé par la disparition de Cécile – en apprenant tout ce qui se dit sur Merteuil, la jeune fille a cherché refuge dans un couvent –, le zèle maternel de M^{me} de Volanges se confond avec le souci de ne laisser rien percevoir aux personnes de ce qui pourrait nuire à la réputation de sa fille :

« Mais le temps qui s'écoulait sans qu'elle revînt me rendit toutes mes inquiétudes. Chaque moment augmentait ma peine, et tout en brûlant de m'instruire, je n'osais pourtant prendre aucune information, dans la crainte de donner de l'éclat à une démarche, que peut-être je voudrais après pouvoir cacher à tout le monde. Non, de ma vie je n'ai tant souffert ! » (CLXX, p. 501)

Son embarras est doublé par le retour imminent de Gercourt : « faudra-t-il rompre ce mariage si avantageux ? », pense-elle toujours (CLXX, p. 502). Après tout ce qui s'est passé (la mort de Tourvel et la fuite de Cécile), elle continue à défendre les mêmes idées qu'elle avait au début du roman quand elle conseillait à Tourvel de fuir Valmont : « votre réputation sera entre ses [de Valmont] mains ; malheur le plus grand qui puisse arriver à une femme » (IX, p. 97). Lucide et consciente du caractère plutôt frivole de cette société, M^{me} de Volanges ne laisse jamais de participer à la comédie : « Sans doute, je reçois M. de Valmont, et il est reçu partout; c'est une inconséquence de plus à ajouter à mille autres qui gouvernent la société. Vous savez, comme moi, qu'on passe sa vie à les remarquer, à s'en plaindre et à s'y livrer » (XXXII, p. 142).

Les faux-semblants sont partout. Si l'avis de M^{me} de Rosemonde sur le duel – « ce reste de barbarie qui infecte encore nos mœurs » (CLXIV, p. 488) – reflète la position d'une partie de la société française à la fin du XVIII^e siècle où cette pratique était condamnée par la loi, l'opinion du respectable magistrat consulté par M. Bertrand à propos de la plainte que la vieille dame veut déposer contre Danceny diffère. M. le Président de *** considère non seulement qu'il est préférable « de se garder de faire aucune démarche », mais que « s'il y en avait à faire ce serait au contraire pour tâcher de prévenir que le ministère public ne prît connaissance de cette malheureuse aventure, qui n'a déjà que trop éclaté » (CLXVI, p. 493). Dans une lettre anonyme, Danceny est conseillé préventivement à quitter Paris et à persuader M^{me} de Rosemonde de ne pas le dénoncer : « Quoique ordinairement on ait de l'indulgence pour ces sortes d'affaires, on doit néanmoins toujours ce respect à la loi » (CLXVII, p.

494). On comprend pourquoi le destinataire a préféré garder l'anonymat. L'hypocrisie est explicite et l'intérêt de l'aristocratie qui veut éviter le scandale à tout prix – la mémoire et l'honneur de Valmont seraient compromises par l'arrêt de la Cour, garantit le respectable magistrat – l'emporte sur le respect de la loi.

La vision de la justice évoquée par Merteuil confirmait déjà cette image d'un faux ordre que nous trouvons à la fin du roman. Quoique le procès concernant l'héritage de son mari ne l'inquiète pas beaucoup – ses adversaires sont « des mineurs en bas âge et leur vieux tuteur » (CXIII, p. 371) –, elle se rassure « en songeant que le procureur est adroit, l'avocat éloquent, et la plaideuse jolie » et se demande : « Si ces trois moyens devaient ne plus valoir, il faudrait changer tout le train des affaires, et que deviendrait le respect pour les anciens usages ? » (CXXXIV, p. 429-430). Il n'est pas surprenant que, après la divulgation de la correspondance compromettante de la Marquise et l'humiliation qu'elle a endurée à cause des murmures et huées à la Comédie-Italienne, ce système détermine la perte du procès qu'elle était sûre de gagner (LXXV, p. 511). La justice est aussi sujette à caution et partage le culte des apparences avec les personnages du roman. Elle se confond avec le jugement mondain, devient changeable comme lui.

2.6.3 Le masque et le libertinage

« Permettez donc, Madame, que mon coeur se dévoile entièrement à vous. »
(Valmont se déclare à la Présidente, Lettre XXXVI, p. 152.)

« Le voile est déchiré, Madame, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur. »
(La Présidente avoue à M^{me} de Rosemonde qu'elle commence à y voir clair, CXLIII, p. 447).

Nous avons affirmé que, dans *Les Liaisons dangereuses*, le *grand théâtre* est l'espace de la mondanité où les libertins agissent comme des acteurs. Merteuil y exhibe les dons de libertine et d'actrice qu'elle a soigneusement développés – « Alors je commençai à déployer sur le grand théâtre les talents que je m'étais donnés » (LXXXI, p. 268) – et où Valmont cherche les applaudissements pour ses prouesses – « Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre ? des spectateurs ? Hé ! laissez faire, ils ne manqueront pas. S'ils ne me voient pas à l'ouvrage, je leur montrerai ma besogne faite; ils n'auront plus qu'à admirer et applaudir. Oui, ils applaudiront [...] » (XCIX, p. 321).

Il s'agit en outre de l'espace où les deux libertins fabriquent leurs petites fictions: la Marquise compose avec perfection le rôle de la femme éprise en même temps qu'elle guide la conduite de Prévan et le prend à son propre piège. Après avoir

discrètement accepté ses avances, elle lui donne un rendez-vous secret la nuit, cède au séducteur puis, outragée, sonne ses domestiques et chasse le séducteur à grand scandale (LXXXV, p.287-288). Aussi créatif que Merteuil, le Vicomte monte un sketch avec l'aide d'Azolan, « vrai valet de comédie » (XV, p.108), pour impressionner Tourvel : il organise cyniquement une visite à une famille de paysans très pauvres et leur fait l'aumône (XXI, p.118-120).

Le théâtre révèle ainsi de façon spectaculaire la fascination pour les masques que Merteuil et Valmont se permettent de porter. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis rappelle que, en plus des motivations anthropologiques (imitation des éléments, croyance en une transsubstantiation), l'usage du masque au théâtre est revêtu de plusieurs aspects dont le principal est l'observation des autres « en étant soi-même à l'abri des regards. » C'est justement ce qui devient possible à la fête masquée : les identités et les interdits de classe et de sexe sont libérés en fonction du déguisement. Au théâtre, « en cachant le visage, on renonce volontairement à l'expression psychologique, laquelle fournit généralement la plus grande masse d'informations, souvent très précises, au spectateur », explique Pavis.¹⁵³

Au XVIII^e siècle, le concept de masque est presque aussi présent que les idées de bonheur et de nature et sous-tend l'écriture et les relations humaines. Comme l'étiquette de la cour, le masque garde la dimension paradoxale dont parle Pavis : en même temps qu'il est contraignant, il abrite le sujet du regard de l'autre. Il est même légitime, selon Gilles Bertrand dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, de parler d'une civilisation du masque au XVIII^e siècle « parce que les élites du temps n'ont jamais eu autant de conscience de vivre avec le masque. » Cette familiarité se relie à la tradition de la civilité forgée à l'âge classique qui commence au XVI^e siècle avec de nombreux ouvrages concernant l'art de s'observer, de cacher les sentiments ou de gouverner par les apparences : « Grâce à la comédie qui le rend impénétrable aux autres sur le théâtre du monde – l'expression est de Méré¹⁵⁴ –, l'honnête homme se protège des blessures que la réalité pourrait lui infliger et montre qu'il est 'civilisé'. »¹⁵⁵ C'est une époque où les possibilités du masque sont largement exploitées : le jeu de feintes et d'esquives du marivaudage, les auteurs déguisés en éditeurs dans les préfaces – nous l'avons déjà commenté – et les philosophes qui veulent se protéger de la censure.

¹⁵³ PAVIS, Patrice. Article « Masque ». IN : Idem. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996. p. 198.

¹⁵⁴ Antoine Gombaud, chevalier de MÉRÉ (1607-1684), écrivain, hôte régulier des salons de M^{me} de Rambouillet ou de la duchesse de Lesdiguières, a incarné l'idéal de l'*honnêteté* au XVIII^e siècle.

¹⁵⁵ Cité par BERTRAND, Gilles. Article « Masque ». *Dictionnaire européen des Lumières*. Dirigé par Michel Delon, en collaboration avec Daniel Roche, Jochen Schlobach. Paris : PUF, 1997. p. 668.

Le libertinage n'échappe pas aux contraintes de cette société d'apparence, il y trouve aussi ses règles et son code : « il n'est plus permis d'être naturel, d'être amoureux, d'être soi-même, il faut toujours penser à l'image qu'on se donne de soi, être en représentation sur le ' grand théâtre du monde ', ne pas se laisser déchiffrer, jouer »¹⁵⁶, explique Laurent Versini. L'usage du masque démarque même un nouveau style de séduction : « Les petits-maîtres des générations précédentes faisaient le plus de tapage possible ; dans le style Louis XVI de la séduction, on se masque... »¹⁵⁷

Dans *Les Liaisons dangereuses*, l'usage du masque revêt un besoin impérieux pour les libertins car la fausseté constitue une des lignes principales de leur conduite. Ils sont obligés à changer de figure sans cesse pour jouer au jeu mondain selon les bienséances, à dissimuler leurs vraies intentions, à mentir. Il faut à ce propos rappeler la réflexion de Bernard Bray sur l'omniprésence de l'hypocrisie dans le roman. À partir de la référence à Tartuffe (à qui Laclos lui-même compare son héroïne dans sa correspondance avec M^{me} Riccoboni) et à Don Juan, personnages de Molière, le critique discute essentiellement les différentes formes d'association entre libertinage et hypocrisie chez des personnages littéraires dont Valmont et Merteuil. Il montre la duplicité de la conduite des personnages trompeurs de Laclos et de quelle façon l'hypocrisie (dans le sens étymologique, du grec *hupokrisis* « jeu de l'acteur, mimique », de *hupokrinesthai* « jouer un rôle, mimer ») leur permet de séduire leurs victimes en s'utilisant d'artifices, de rituels. Cette vision s'étend à l'écriture même du roman :

« L'acte épistolaire lui-même émission arbitraire d'un dire invérifiable, s'apparente à l'acte de tromperie. Aussi ne sera-ce pas seulement le lecteur d'un roman épistolaire à complexe organisation polyphonique comme [...] *Les Liaisons dangereuses*, qui se trouvera plongé dans l'incertitude par les contradictions apparentes de l'intrigue : toute réflexion actuelle sur la problématique épistolaire aboutit à souligner le caractère toujours douteux du message aux yeux de son lecteur [...]. »¹⁵⁸

La forme même du roman épistolaire favorise donc l'action des personnages libertins : l'écriture et la représentation se font complices. Même les lettres échangées entre les

¹⁵⁶ VERSINI, Laurent. « *Le Roman les plus intelligent* » : '*Les Liaisons dangereuses*' de Laclos. Paris : Honoré Champion, « Unichamp » 1998. p. 13

¹⁵⁷ VERSINI, Laurent. « *Le Roman les plus intelligent* » : '*Les Liaisons dangereuses*' de Laclos. Paris : Honoré Champion, « Unichamp » 1998. p. 11.

¹⁵⁸ BRAY, Bertrand. « L'hypocrisie du libertin ». In : *Laclos et le libertinage 1782-1982 : actes du colloque du bicentenaire des 'Liaisons dangereuses'*. Paris : PUF, 1983, p. 104.

deux libertins sont des représentations flatteuses qu'ils donnent d'eux-mêmes à un complice blasé qu'ils veulent impressionner. Masques de mots, les lettres permettent aussi à Merteuil et à Valmont d'engager les autres destinataires dans la comédie qu'ils construisent : ils mentent, ils miment des sentiments, ils se métamorphosent. Ils essaient des stratégies d'écriture comme des costumes pour caractériser les personnages qu'ils incarnent. Le Vicomte expose de façon exemplaire les possibilités illimitées du système épistolaire quand, sous sa dictée, Cécile répond à une lettre de Danceny. Après avoir imité du mieux qu'il peut le « petit radotage » de la jeune fille (CXV, p. 378), le commentaire infâme du libertin évoque les métamorphoses rendues possibles par la lettre « Que n'aurai-je pas fait pour ce Danceny ? J'aurai été à la fois son ami, son confident, son rival et sa maîtresse ! » (CXV, p. 378).

Merteuil est aussi un virtuose de la feintise : en même temps qu'elle encourage Cécile à poursuivre sa relation avec Danceny, elle dénonce la « liaison dangereuse » des deux jeunes gens à M^{me} de Volanges. Toute contente de soi, elle explique au Vicomte le rôle de directrice de conscience qu'elle a pris auprès de la mère et de la fille après avoir travaillé contre chacune : « N'est-il pas plaisant, en effet, de consoler pour et contre, et d'être le seul agent de deux intérêts directement contraires ? Me voilà comme la Divinité ; recevant les vœux opposés des aveugles mortels, et ne changeant rien à mes décrets immuables ? » (LXIII, p. 211). Cette capacité de changer ses jeux de langage selon l'interlocuteur – un détournement du concept de bienséances – devient maîtrise d'autrui, et Valmont, Danceny, Prévan et Belleruche en sont aussi des victimes. Comment arriver à une telle excellence dans l'art de la représentation ? L'hypocrisie chez la Marquise est un art de vivre qui découle de l'observation, de son esprit critique. La lettre LXXXI retrace le dur apprentissage qu'elle s'est imposé pour se donner les moyens de ne révéler jamais sa pensée et d'être capable de remplacer tout genre de spontanéité par le jeu d'acteur devenu chez elle une seconde nature. Un certain nombre de passages de cette lettre autobiographique font penser à une autre œuvre du siècle des Lumières : *Paradoxe sur le comédien* de Dennis Diderot. C'est à une lecture croisée des deux textes que nous allons passer.

2.6.4 *Le Paradoxe du comédien et le paradoxe du libertin*

« Mais voulant frapper le coup décisif, j'appelai les larmes à mon secours. Ce fut exactement le 'Zaïre, vous pleurez'. Cet empire qu'il se crut sur moi, et l'espoir qu'il en conçut de me perdre à son gré, lui tinrent lieu de tout l'amour d'Orosmane. »
(Merteuil joue, avec Prévan, la tragédie de Voltaire, LXXXV, p.284.)

« Semblable au voyageur, qui revient détrompé, je reconnâtrai comme lui que j'avais laissé le bonheur pour courir après l'espérance et je dirai comme d'Harcourt :
'Plus je vis d'étrangers, plus j'aimai ma patrie'. »
(Valmont emprunte des accents plaintifs à la tragédie *Siège de Calais* de Du Belloi pour convaincre la Marquise de son amour, p. 426.)

Une des singularités du rapprochement entre les deux textes est le fait que Laclos ainsi que les contemporains de Diderot n'ont jamais lu le *Paradoxe sur le comédien* qui, élaboré en 1773 et retouché en 1778, ne sera publié qu'en 1830, malgré la circulation de quelques rares copies. Cette oeuvre traite fondamentalement des enjeux esthétiques concernant la représentation théâtrale qui étaient au centre d'une discussion qui préoccupait le XVIII^e siècle : pour impressionner le public, le comédien doit-il sentir les passions du personnage ? Ou bien faut-il simuler, cesser d'être soi pour faire illusion ? La théorie moderne donnait le primat à la sensibilité et au naturel ; la théorie traditionnelle suivait l'esthétique classique et privilégiait la distanciation, la technique. Diderot défend celle-ci et choisit le paradoxe (thèse absurde en apparence mais qui au fond est vraie) pour refuser la vision qui semble incontestable à une époque qui privilégie la sensibilité et où l'esthétique du naturel s'impose.¹⁵⁹ Il opte pour l'entretien – exercice rhétorique traditionnel qui permet de défendre une thèse de façon argumentée et persuasive – entre un « premier » et un « second » interlocuteurs pour convaincre le lecteur de la validité d'une théorie dont il sait qu'elle sera matière à controverse.

Pour Diderot, la maîtrise de l'art du comédien exige une longue étude, beaucoup de pratique et d'incessantes répétitions. L'acteur doit se consacrer à « l'étude des grands modèles », à la « connaissance du cœur humain » et à « l'usage du monde » (PSC, p. 47)¹⁶⁰ afin de répertorier les gestes naturels qu'il doit imiter sur scène. La mimésis prend ainsi sa source dans la nature – « fonds inépuisable » (PSC, p. 51) – et privilégie le vraisemblable au lieu du vrai : « Moi je lui [au bon comédien]

¹⁵⁹ Il est important de souligner ici que si Diderot défend une pensée classique dans le *Paradoxe sur le comédien*, il y aborde aussi certaines questions théoriques nouvelles – l'âge de l'acteur, le besoin qu'a celui-ci de s'adapter à plusieurs rôles, parmi d'autres –, critique les conventions de la tragédie classique, le manque de naturel de son langage pompeux et défend un théâtre plus proche du public (comme dans le drame bourgeois).

¹⁶⁰ L'indication PSC suivie du numéro de page renvoie à DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*. Chronologie, présentation, notes et commentaires, dossier, bibliographie et glossaire par Sabine Chaouche. Paris : Flammarion, « GF », 2000.

veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cette homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité [...] » (PSC, p. 49), c'est la thèse de Diderot sur les qualités premières du bon comédien. En plus, ajoute-t-il, un acteur sensible serait inégal dans son jeu, il jouera moins bien la troisième fois que la première alors qu'un technicien sera toujours le même, et s'améliorera au fil du temps : « le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait » (PSC, p. 50).

Pour argumenter qu'un bon acteur n'est pas le jouet de sa sensibilité, Diderot évoque justement la figure du séducteur parmi d'autres acteurs de la « comédie du monde » d'autant plus convaincants qu'ils ne croient pas eux-mêmes ce qu'ils disent :

« Le bon comédien pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte de l'église qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras. » (PSC, p. 56)

Nous sommes sans doute dans l'univers du grand théâtre évoqué dans *Les Liaisons dangereuses* et le souvenir du conseil de la Marquise à Cécile – « vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage » – est ravivé.

Commençons par le rapprochement entre les idées concernant le métier de l'acteur exposées dans le *Paradoxe sur le comédien* et la lettre LXXXI *Les Liaisons dangereuses* que nous voulons aborder. Dans cette lettre, Merteuil raconte par quels moyens, dès son plus jeune âge, elle s'est créée des stratégies qui lui permettent de s'accorder toutes les fantaisies sans compromettre sa réputation, d'exercer pleinement le libertinage dans une société qui montre une grande condescendance envers les exploits masculins, mais exige de la femme la « modestie convenable à son sexe » (LXXXV, p. 290) et lui destine le rôle de victime. M^{me} de Volanges explicite cette réalité quand elle parle de Valmont : « Il sait calculer tout ce qu'un homme peut se permettre d'horreurs, sans se compromettre ; et pour être cruel et méchant sans danger, il a choisi les femmes pour victimes » (IX, p. 96).

Puisqu'elle avait décidé de refuser ce rôle, la Marquise a dû apprendre à en représenter d'autres. Tout commence quand, « fille encore », elle éprouve une forte curiosité, un sens d'observation aigu. Elle commence ensuite à s'entraîner dans le contrôle des « divers mouvements de [sa] figure » (LXXXI, p. 264) et dans la dissimulation des émotions. Cette formation fait souvent penser à l'instruction d'un acteur selon les principes énoncés par Diderot, d'abord par la valeur attribuée à l'observation, à la réflexion, à la répétition dans l'acquisition de ce que la Marquise considère une connaissance:

« Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. » (LXXXI, p. 263)

« Ce travail sur moi-même avait fixé mon attention sur l'expression des figures et le caractère des physionomies ; et j'y gagnai ce coup d'oeil pénétrant [...] Je n'avais pas quinze ans, je possédais déjà les talents auxquels la plus grande partie de nos politiques doivent leur réputation, et je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir. » (LXXXI, p. 264)

En plus, comme il arrive au bon acteur du *Paradoxe sur le comédien* qui, avant d'atteindre l'excellence, doit se surveiller attentivement – « L'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment » (PSC, p. 55) – la Marquise s'observe elle-même: « Je m'amusais à me montrer sous des formes différentes ; sûre de mes gestes, j'observais mes discours ; je réglais les uns et les autres, suivant les circonstances [...]: dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, et je ne montrai plus que celle qu'il m'était utile de laisser voir » (LXXXI, p. 264). Chez elle, l'éveil de la sexualité se mêle avec le désir de s'instruire – « je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir » –, une curiosité que le mariage avec M. de Merteuil n'a pas rassasié : « Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce ne me présentait qu'une occasion d'expérience : douleur et plaisir, j'observai tout exactement, et ne voyais dans ces diverses sensations que des faits à recueillir et à méditer » (LXXXI, p. 265).

Selon la théorie de Diderot, le bon acteur, comme le bon auteur dramatique, est avant tout un bon observateur. Comme Merteuil, il regarde froidement le spectacle du

monde et l'analyse au profit de son art tandis que l'homme sensible est trop ému pour observer. Dans la pratique de l'imitation des modèles observés, la Marquise a réussi à refréner ses mouvements spontanés et à dominer ses émotions – « je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure » (LXXXI, p. 263) – et s'est entraînée au contrôle de sa conduite – « Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air 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 » (LXXXI, p. 264). Diderot évoque également l'expression de la plus extrême douleur sur scène : c'est n'est qu'un jeu purement physique qui doit créer l'illusion chez le spectateur (PSC, p. 55).

Merteuil fixe son attention sur « les expressions des figures et le caractère des physionomies » (LXXXI, p. 264) et ce travail vaut la peine ; il suffit de rappeler Valmont lorsqu'il ne laisse pas d'exalter chaleureusement ses talents d'actrice même s'il s'agit d'une scène qu'il considère ratée par la faute de l'acteur qui joue le second rôle :

« 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 quelquefois échappent au trouble ou au repentir. Je conviens même encore que vos **regards dociles** vous ont parfaitement servie ; et que s'ils avaient su se faire croire aussi bien que se faire entendre, loin que j'eusse pris ou conservé le moindre soupçon, je n'aurais pas douté un moment du chagrin extrême que vous causait ce tiers importun. Mais, pour ne pas déployer en vain d'aussi **grands talents**, pour en obtenir le succès que vous vous en promettiez, pour produire enfin l'illusion que vous cherchiez à faire naître, il fallait donc auparavant former votre amant novice avec plus de soin. » (CLI, p. 465-466)¹⁶¹

Après la mort de son mari, au lieu d'entrer au couvent ou d'aller vivre avec sa mère, Merteuil fait un séjour à la campagne pour compléter sa formation en étudiant justement ce Diderot appelle « les grands modèles » et « l'usage du monde » (PSC, p. 47) » elle évoque en ces termes :

« Je les [les observations] fortifiai par le secours de la lecture : mais ne croyez pas qu'elle fût toute du genre que vous la supposez. J'étudiai nos mœurs dans les romans ; nos opinions

¹⁶¹ C'est nous qui soulignons.

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. » (LXXXI, p. 266)

Ainsi, avant de retourner à Paris, elle trace toute une stratégie qui va lui permettre de jouir d'une réputation de femme sensible, mais difficile. Tout cet effort « ce travail sur [elle]-même » (LXXXI, p. 264) lui a fait acquérir la qualité que Diderot souhaite chez l'acteur: « ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout » (PSC, p. 53). Ainsi, en dépit de ce qu'elle lit et ce qu'on lui dit, Merteuil ne croit pas que l'amour soit un sentiment qu'on ne puisse pas feindre: « pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur, le talent d'un comédien » (LXXXI, p. 267).

Et Valmont ? Et l'interlocuteur de cette lettre ? A-t-il travaillé avec la même persévérance au perfectionnement de son art? Il est indéniable qu'il a, comme Merteuil, le souci de la mise en scène, qu'il sait jouer les silences, les gestes et les larmes de l'amant passionné. Il choisit les décors, la lumière de façon à suggérer l'écriture didascalique – « [...] tête à tête ma belle et moi, dans un salon mal éclairé ; obscurité douce, qui enhardit l'amour timide » (XXIII, p. 124). Comme un acteur, il demande à la Marquise-scénariste : « donnez-moi les réclames de mon rôle » (LIX, p. 203). Quoique les libertins des *Liaisons dangereuses* se comportent en complices et, selon la déclaration de Valmont, partagent une éthique et des principes communs –

« ... conquérir est notre destin ; il faut le suivre : peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore ; car, soit dit sans vous fâcher, ma très belle Marquise, vous me suivez au moins d'un pas égal; et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. » (IV, p. 85)

– les différences dans leurs conduites sont considérables et découlent surtout de la complaisance de la société à l'égard du libertinage masculin, nous l'avons déjà signalé. M^{me} de Volanges, la porte-parole des opinions de la bonne société en convient non sans perplexité : quoique qu'elle reconnaisse que Valmont a passé « sa vie à porter dans les familles le trouble, le déshonneur et le scandale », elle avoue le recevoir chez elle, car « loin d'être rejeté par les gens honnêtes, il est admis, recherché même dans ce qu'on appelle la bonne compagnie » (XXXII, p. 141-142).

Il ne faut donc pas au Vicomte les mêmes artifices que Merteuil pour cacher ses prouesses libertines, au contraire, il essaye toujours de le rendre publiques. La réputation qu'il doit soutenir est celle de libertin incorrigible, réputation qui n'est menacée, par exemple, que par les commentaires de la société galante qui l'accusent de rester à la campagne à cause d'un « amour romanesque et malheureux » (CXIII, p. 366). La Marquise rend bien claire cette différence quand elle l'interroge avec véhémence :

« Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes : mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est là le mérite qui soit véritablement à vous ? Une belle figure, pur effet du hasard ; des grâces, que l'usage donne presque toujours ; de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin ; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès ; si je ne me trompe, voilà tous vos moyens : car, pour la célébrité que vous avez pu acquérir, vous n'exigerez pas, je crois, que je compte pour beaucoup l'art de faire naître ou de saisir l'occasion d'un scandale. » (LXXXI, p. 261)

Valmont se comporte plutôt comme un acteur dont les conquêtes demandent la duplicité et la feinte qu'il pratique grâce aux dispositions naturelles – « la figure, la voix, le jugement, la finesse » (PSC, p. 47), énumère Diderot à propos des atouts de l'acteur médiocre – sans art, sans avoir vraiment perfectionné les dons de la nature comme a dû le faire Merteuil. Le Vicomte improvise souvent. Quand il raconte à sa complice la scène de la première déclaration d'amour à Tourvel, il reconnaît qu'il a été surpris par ses propres larmes : « Par bonheur je m'étais livré à tel point, que je pleurais aussi ; et, reprenant ses mains, je les baignais de pleurs. » Refait de la surprise, il donne l'impression de reprendre promptement le rôle du libertin quand il raisonne froidement : « Cette précaution était bien nécessaire ; car elle était si occupée de sa douleur, qu'elle ne se serait pas aperçue de la mienne, si je n'avais pas trouvé ce moyen de l'en avertir » (XXIII, p. 125).

Le mot *projet* revient souvent sous la plume du Vicomte : lettres IV, XXI, XXIII (quatre fois), XLII, XLVII, LVII, LXVI (deux fois), LXX, LXXVI (trois fois), LXXIX (deux fois), XCXI (quatre fois), C, CX, CXV (trois fois) et CLV. Il est vrai aussi qu'il insiste sur sa complicité totale avec Merteuil – « je ne perds jamais de vue ni projets ni les miens » (CX, p. 361) – et refuse le hasard – « je n'ose rien donner au hasard » (VI, p.

92). Mais malgré ce discours, sa conduite fait penser plutôt à celle des « hommes chauds, violents et sensibles » (PSC, p. 53) qui, selon le renversement ironique de Diderot, se donnent en spectacle aux hommes lucides: « Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre » (PSC, p. 54). Y a-t-il dans le roman des indices qui peuvent dévoiler chez Valmont un homme sensible qui « à la moindre circonstance inopinée » perd la tête (PSC, p. 53) ?

« Ma tête s'échauffait, et j'étais si peu maître de moi, que je fus tenté de profiter de ce moment. » (XXIII, p. 125)

« Quelle est donc notre faiblesse ? quel est l'empire des circonstances, si moi-même, oubliant mes projets, j'ai risqué de perdre, par un triomphe prématuré, le charme des longs combats et les détails d'une pénible défaite [...]. » (XXIII, p.126)

« Vous me connaissez ; je n'ai pas besoin de vous peindre ma fureur. Il fallut pourtant reprendre son sang-froid, et chercher de nouveaux moyens. » (XXXIV, p. 147)

« [...] c'est ce soir même que s'est passée, entre Madame de Tourvel et moi, la scène dont j'ai à vous rendre compte, et j'en conserve encore quelque émotion. J'ai besoin de me faire violence pour me distraire de l'impression qu'elle m'a faite, c'est même pour m'y aider, que je me suis mis à vous écrire. Il faut pardonner quelque chose à ce premier moment. » (XCIX, p.322)

« Comment m'en rapprocher ? je n'ose tenter aucune démarche; je sens que pour prendre un parti il faudrait être plus calme, et mon sang bout dans mes veines. » (C, p. 329)

Surpris par l'amour, Valmont perd le contrôle, la maîtrise de ses actes et de son rôle à tel point que la question que lui pose Merteuil devient incontournable: « 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 de choix qu'entre ces deux sentiments : lequel est le véritable ? » (CXLI, p. 443).

L'émerveillement déclaré du libertin devant la femme naturelle pourrait, au début du roman, suggérer une provocation pour éveiller la jalousie de la Marquise (VI, p. 90-91), mais après la séduction de Tourvel, le Vicomte a beau affirmer qu'il a toujours su vaincre les « moments de faiblesse qui ressemblaient à cette passion pusillanime » (CXXV, p. 399) – l'amour – Merteuil et le lecteur le croient amoureux.

Il est bien vrai qu'il prépare la scène de la séduction de la Présidente avec une pureté de méthode digne de sa complice: il calcule ses mouvements, ses postures, les silences, la dose exacte de désespoir pour ne pas tomber dans le ridicule ni exagérer le ton tragique et observe attentivement les réactions de sa victime. Mais malgré ce coup d'éclat, le vainqueur, bouleversé par la victoire, ne peut pas taire un grand étonnement causé par le sentiment d'être « maîtrisé comme un écolier par un sentiment involontaire et inconnu », par « l'ivresse complète et réciproque », par « ce charme inconnu » et, justifiant toute cette émotion par les qualités d'une femme exceptionnelle, il occupe la moitié de cette longue lettre à exprimer son trouble (CXXV, p. 399-408).

Même avant cet épisode de séduction ne parle pas-t-il du cœur qu'il croyait « flétri » ravivé par « les charmantes illusion de la jeunesse » (VI, p. 92), des « transports de jeune homme », de la difficulté « à mettre de l'ordre dans le récit » (XLIV, p. 169) ? La sensibilité de Valmont émerge même à l'occasion du geste de charité spectaculaire qu'il met en scène comme un tableau retiré d'un drame bourgeois pour impressionner Tourvel. La scène édifiante pourrait être inspirée d'une peinture de Greuze : jour d'été, petit village, famille de paysans pauvres qui ne pouvait pas payer la taille, patriarche reconnaissant, bénédictions des misérables pour le bienfaiteur. Tout a été bien calculé, sauf la réaction de l'imposteur qui venait de représenter si bien la sensibilité : « j'avouerai ma faiblesse ; mes yeux se sont mouillés de larmes, et j'ai senti en moi un mouvement involontaire, mais délicieux. J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant le bien. » (XXI, p. 120)

Ces évidences nous permettent de nous demander si, après tout, le libertinage n'est un autre masque porté par Valmont afin de cacher une nature sensible dont il est peu fier parce qu'elle est pressentie comme une faiblesse. Ainsi par une inversion ironique, le vrai projet du personnage serait de cacher la passion et d'essayer de paraître libertin. Mû par vanité, le Vicomte outrage la femme qu'il semble aimer, lutte contre l'amour, sentiment qui ne rime ni avec l'intelligence ni avec la liberté ni avec le pouvoir dans l'univers des *Liaisons dangereuses*. Les élans de sensibilité, l'aliénation de la nature sont du côté des *sentimentales* (CXLIV, p. 450), des dupes. Les intelligents n'aiment ni le roman, ni la passion.

Les doutes sur les réelles intentions de Valmont n'arrivent jamais à se dissiper totalement. Sa dernière lettre aurait peut-être dévoilé ses motivations, mais M^{me} de Volanges décide de supprimer et le Rédacteur choisit aussi d'occulter (CLIV, Note, p. 473). Son mouvement de balancier entre la Présidente et la Marquise, la rupture

brutale avec la première sont des effets troublants qui n'empêchent pas que le lecteur constate l'effet ravageur de la présence de la Présidente dans le système libertin : le ton sentimental de la confession à Danceny – « je regrette Madame de Tourvel ; c'est que je suis au désespoir d'être séparé d'elle ; c'est que je paierais de la moitié de ma vie le bonheur de lui consacrer l'autre. Ah ! croyez- moi, on n'est heureux que par l'amour » (CLVI, p.) –, la trahison réciproque des complices, la mort en duel de Valmont, le déshonneur de Merteuil.

Le *Paradoxe sur le comédien* peut ainsi nous aider à envisager la théâtralité dans *Les Liaisons dangereuses* à partir de la perspective d'une claire affinité entre le jeu théâtral de Merteuil et celui de l'acteur de tête et, d'autre part, des similitudes entre Valmont et l'acteur de tempérament, selon l'optique de Diderot. Cette différence entre les deux libertins entraîne des conséquences importantes pour le développement de l'intrigue, mais elle acquiert aussi les dimensions significatives d'une autre forme de mise en abyme : elle fait réfléchir sur la dynamique même du roman, sur la création efficiente de l'illusion vraisemblable, sur l'adhésion du lecteur au jeu de la fiction. C'est ce que dit Jean M. Goulemot à propos du *Paradoxe sur le comédien* : « il met en œuvre un art très consciemment travaillé de la manipulation (ou de la séduction) du lecteur. »¹⁶²

En plus, la confrontation entre la pureté de la méthode basée sur l'observation et l'expérience adoptée par la Marquise et les improvisations imposées par la passion est représentative de la tension qui marque la fin du siècle des Lumières, entre une raison rigoureuse et la sensibilité. Comment la lettre, écriture solitaire, peut-elle traduire la vérité d'une vie sociale marquée par la sociabilité, la conversation des salons ? Le roman réussit à saisir certaines contradictions et nuances et à prouver qu'il est un art – non pas comme le théâtre dont « le protocole de trois mille ans » (PSC, p. 58) est bien connu du spectateur –, comme tous les autres arts avec des artifices, des lois, des mensonges. À quelle condition un recueil de lettres peut-il être qualifié de roman ? Produits du travail, du projet d'un auteur, les lettres doivent créer une trame et s'intégrer parfaitement à l'action ; il faut que l'ordre de leur présentation contribue à la dynamique du récit, à la création de nouvelles significations. Il ne s'agit pas du discours épistolaire de lettres authentiques, de manuels qui enseignaient à écrire, mais, comme dit Rousseau dans la deuxième préface de *La Nouvelle Héloïse*, du travail dans le cabinet d'un « bel esprit qui veut briller. »¹⁶³ À l'image du comédien de

¹⁶² GOULEMOT, J. M. « Introduction ». In : DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 2001. p. 60

¹⁶³ ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris : Flammarion, « GF », 1967. p. 574.

Diderot, le personnage du roman épistolier de Laclos « ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène ; c'est un autre monde » (PSC, p. 135). Le monde du roman est un autre monde.

D'où l'importance du théâtre dans *Les Liaisons dangereuses* qui se révèle par l'évocation de modèles, par le souci de mettre en scène un monde en constante représentation et de produire une forte impression sur l'interlocuteur. Cette présence imprègne le roman – nous avons essayé de le montrer dans ce premier chapitre – et signifie plus qu'un désir de rapprochement entre le roman et le théâtre, genre de prestige, considéré comme exemple idéal de mimésis réussie. Il nous semble pertinent de discuter ensuite si cette affinité avec la représentation par l'art dramatique, si la tension et le mouvement imprimés par l'échange de lettres s'actualisent dans les images des projets d'adaptation des *Liaisons dangereuses* pour la scène et pour l'écran.

Chapitre 3

Réécritures du roman : l'alchimie théâtrale et cinématographique

« Dans la communication orale, des formes innombrables de renforcement extra-linguistique (gestuel, ostensif, etc.), de multiples procédés de redondance et de feedback interviennent et se soutiennent réciproquement. [...]. Mais qu'en est-il d'un texte écrit, que l'auteur génère et confie ensuite à divers actes d'interprétation, comme on jette une bouteille à la mer ? »

Umberto Eco¹⁶⁴

« Un écrivain qui réécrit le texte d'un autre est un lecteur qui passe à l'acte. Il prend des risques devant les autres lecteurs. [...]. Le travail de réécriture peut se donner comme objectif précisément de diviser les lecteurs, de les troubler. À l'inverse, il permet un réexamen de la stratégie que poursuivait le texte initial. Il conduit à proposer d'autres solutions plus conformes aux vœux personnels du nouveau lecteur. »

Christian Klein¹⁶⁵

Les Liaisons dangereuses est un roman épistolaire de 1782 dont l'univers est étroitement lié à la société française de l'Ancien Régime. Un des signes qu'il demeure séduisant pour le lecteur contemporain sont les nombreuses réécritures modernes de l'oeuvre dans différents supports – film, téléfilm, pièce de théâtre, opéra, ballet, spectacle musical – qui attirent l'attention des critiques, des médias, du public. En sont un autre signe les oeuvres littéraires qui instaurent également un dialogue avec le roman de Laclos à partir de contextes historiques et culturels différents comme *Une Liaison dangereuse* (1976), roman épistolaire de la romancière néerlandaise Hella Haasse ou *L'Hiver de la Beauté* (Gallimard, 1987 et Folio, 1990), roman-prolongement des *Liaisons dangereuses* écrit par Christine Baroche et *Fanfare* (2002) d'Emmanuel Adely, roman-monologue qui se passe au théâtre, le temps d'une représentation des *Liaisons dangereuses* de Laclos.¹⁶⁶ N'oublions pas non plus l'interprétation picturale surréaliste que Magritte a donnée du roman en 1936 : dans le tableau *Les Liaisons*

¹⁶⁴ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985. p. 65.

¹⁶⁵ KLEIN, Christian. « Introduction. » In : KLEIN, Christian (dir.). *Réécritures : Heine, Kafka, Celan Müller*. Presses Universitaires de Grenoble, 1989, p. 8.

¹⁶⁶ Michel Delon cite la liste complète des romans créés dans le même sillage : *Nouvelles Liaisons dangereuses : Roman de moeurs modernes* (1925) de Marcel Barrière, *Les Vrais mémoires de Cécile de Volanges : Rectifications et suites aux Liaisons dangereuses* (1927) de Lucas de Peslouan, *Les Amants* (1957, rééd. Phébus, 1990), *La nuit de masques* de Marc Lambron et *Les Successions amoureuses* de Georges-Noël Lambron (Seuil, 1990). DELON, Michel. P.-A. Choderlos de Laclos : /'Les Liaisons dangereuses'. Paris : PUF, 1999. p. 109.



Figure 2 – René Magritte, *Les Liaisons dangereuses*, 1936. Formerly with the collection of Galerie Octave Negru, Paris (<http://www.univ-montp3.fr/~pictura/RepertoireNotices/>).

dangereuses il y a un corps de femme fragmenté, coupé en son milieu par son propre reflet donné par un miroir qu'elle tient elle-même.

Quoique le milieu, les mentalités et les moeurs aient changé, le public semble toujours captivé par l'intrigue et l'ironie des *Liaisons dangereuses* dans l'abordage d'une thématique liée aux mécanismes qui gouvernent les passions ainsi que par son portrait d'une société dominée par l'artifice et les apparences. Reste-il une place pour la franchise et l'authenticité ? Une autre question prenante – centrale dans *Les Liaisons dangereuses* – concerne le pouvoir : sa conquête, son exercice et sa perte, ses liens avec le langage, le savoir, le désir amoureux, les normes sociales et le plaisir de nuire. Toutes ces interrogations demeurent troublantes à notre époque et le livre

continue à inspirer les créateurs : sous la forme d'adaptations, des lectures très diverses des *Liaisons dangereuses* circulent et occupent encore, au XX^e et XXI^e siècles, les espaces des articles culturels des journaux et des magazines.

Nous pouvons citer, par exemple, *Quartet* (1982), la transposition polémique du dramaturge allemand Heiner Müller (qui recrée l'action du roman sur la scène, dans un salon avant la Révolution ou dans un bunker après la troisième guerre mondiale) présentée en octobre 2005 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris, dans une mise en scène de Matthias Langhoff.¹⁶⁷ Et aussi la mini-série télévisée d'après le roman de Laclos avec, en prime, la toute première apparition de Catherine Deneuve sur le petit écran dans le rôle de la marquise de Merteuil en 2003. Adaptation réalisée par Josée Dayan, spécialiste des grandes fictions télévisuelles (*Les Misérables*, *Le Comte de Monte Cristo*, *Balzac*), signée par l'écrivain Eric Emmanuel-Schmidt, et que *Le Monde* a appelée, à notre avis avec justesse, les « 'Liaisons' décevantes. »¹⁶⁸

Par contre, *The New York Times* a fait un accueil enthousiaste à l'adaptation du réalisateur et écrivain coréen E J-Young qui a transposé l'intrigue des *Liaisons dangereuses* dans la Corée du XVIII^e siècle dans un film aussi lancé en 2003.¹⁶⁹ Roger Vadim (*Les Liaisons dangereuses* 1960, 1959), Stephan Frears (*Dangerous Liaisons*, 1988), Milos Forman (*Valmont*, 1989) et Roger Kumble (*Cruel Intentions*, 1999) ont également adapté le roman pour l'écran.

Comme nous l'avons déjà dit, il nous semble intéressant d'analyser dans quelle mesure les éléments de la théâtralité que nous avons repérés dans *Les Liaisons dangereuses* se manifestent aussi quand le roman quand les personnages deviennent effectivement des acteurs. Ainsi, dans cet univers très riche de relectures du roman, nous avons choisi d'étudier *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephan Frears dont le scénario a été écrit par le réalisateur anglais lui-même en collaboration avec Christopher Hampton, auteur de l'adaptation théâtrale du roman de Laclos intitulée aussi *Les Liaisons dangereuses* (1985).

¹⁶⁷ « Aux yeux de Kafka, un vrai livre devait être 'la hache qui brise la mer gelée en nous'. L'aphorisme vaut pour les spectacles ceux du moins qui agissent sur nous, tantôt comme un malheur dont nous souffririons, tantôt comme un bonheur revigorant. *Quartet*, pièce qu'Heiner Müller élaborera à partir des *Liaisons dangereuses*, compte parmi les oeuvres vitales du répertoire dramatique. » BARDONNE, Mathilde La. « Un penchant pour les liaisons. » *Libération.fr* 29 octobre 20005. <http://www.liberation.fr/page.php?Article=334645>. Sur l'Internet. 29/10/05.

¹⁶⁸ FRAISSAND, Guillaume. « 'Liaisons' décevantes sur TFI. » *Le Monde.fr*. Le 5 juillet 2003. Sur l'Internet, 05/07/03.

¹⁶⁹ MITCHELL, Elvis. « *The Dangerous Liaisons in Korean's Finest Homes*. » *The Arts /Cultural Desk*. *The New York Times*. 19/03/04. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E00E7DE1E30F93AA15750C0A9629C8B63>. Sur l'Internet, 24/03/04.

Puisque nous voulons poursuivre notre réflexion sur le passage du récit écrit au récit filmique, on pourrait se demander pourquoi ce film et non pas un des autres ? Plusieurs raisons ont motivé le choix de *Dangerous Liaisons* comme objet de notre deuxième étude sur le passage des *Liaisons dangereuses* aux images. Notre mémoire a eu comme objet le film de Roger Vadim, qui est trop souvent oublié ou bien cité de façon rapide, voire anecdotique, quand on aborde les adaptations cinématographiques de l'œuvre de Laclos. Nous y avons montré que quoique certains choix du réalisateur soient effectivement discutables, il s'agit d'une lecture filmique très créative. Son aspect polémique n'est pas non plus sans intérêt: différemment des autres lectures filmiques plus récentes des *Liaisons dangereuses*, le film de Vadim a scandalisé et a suscité des réactions passionnées au moment de son lancement, surtout en France.

Presque trente ans après, Stephan Frears a lui-aussi porté le roman de Laclos à l'écran et montré qu'il demeure une oeuvre d'actualité. *Dangerous Liaisons* (1988) n'a pas soulevé une controverse aussi vive que celle des *Liaisons dangereuses* 1960, mais il a donné matière à discussion aux critiques, aux journalistes et au public qui connaissait le livre adapté : production hollywoodienne, avec une distribution notamment nord-américaine, le film a été réalisé par un cinéaste anglais qui en a rédigé également le script en collaboration avec Christopher Hampton, un scénariste anglais connu pour ses adaptations de textes littéraires pour la scène et pour l'écran. En plus, celui-ci est l'auteur d'une transposition théâtrale très réussie du roman, ce qui devient une donnée non négligeable si, comme nous l'avons déjà dit, ce qui nous intéresse est de chercher à retrouver, sur l'écran, les marques de la théâtralité que nous avons repérées dans *Les Liaisons dangereuses*. Finalement, il faut avouer que le choix de *Dangerous Liaisons* (1988) répond aussi à des affinités personnelles : notre admiration pour la filmographie de Stephan Frears – nous allons la commenter plus tard – a été également déterminante dans le choix du corpus de notre étude.

Une fois délimité l'objet sur lequel nous allons nous pencher, à quoi ce troisième chapitre sera-t-il consacré ? Avant de passer à l'analyse de *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephan Frears, nous pensons qu'il est intéressant de discuter certains principes du passage de l'écrit à l'écran en général, afin de situer quelle est la perspective adoptée dans ce travail pour étudier la réécriture cinématographique du roman.

En plus, comme nous l'avons déjà mentionné, puisque la formule qui apparaît dans le générique du film de Frears explicite sa double origine – « Based on the play by Christopher Hampton, adapted from the novel *Les Liaisons dangereuses* de

Choderlos de Laclos » –, il paraît évident que certaines questions théoriques concernant la théâtralisation des romans doivent aussi être abordées. Nous voulons toutefois réaffirmer que notre intérêt majeur dans ce travail concerne le passage du livre au film – ce qui n'implique pas du tout une dévalorisation de la pratique du passage du roman au texte théâtral – et que la pièce de Hampton ne constitue pour nous qu'une espèce de texte intermédiaire, c'est-à-dire la première étape dans le processus qui a transformé l'échange de lettres des *Liaisons dangereuses* en récit filmique.

Il y a une distinction importante qui peut contribuer à légitimer l'option de privilégier l'analyse du film : c'est que notre lecture des *Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton se basera exclusivement sur le texte publié car, quoique des informations sur certaines représentations de la pièce soient disponibles dans des articles de presse et dans des études, nous n'avons malheureusement pas assisté celle-ci, nous n'avons pas vu le spectacle lors de sa représentation. Mais est-il légitime d'aborder une pièce de cette façon ?

La question de la lecture du texte théâtral a toujours provoqué nombre de commentaires de la part des auteurs. Jean-Pierre Ryngaert rappelle que « l'analyse du texte et l'analyse de la représentation sont deux démarches différentes, même si elles sont complémentaires. Aucune représentation n'explique miraculeusement le texte. »¹⁷⁰ Pour Pierre Larthomas, « le texte [théâtral] est écrit non seulement pour être dit, mais encore, dans une certaine mesure, pour donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit. »¹⁷¹ Anne Übersfeld parle, à son tour, d'une combinaison de textes : « Tout se passe comme si la représentation théâtrale était confiée à une série de producteurs différents : comédien, scénographe, éclairagiste, chacun construisant son texte, le texte d'ensemble étant contrôlé et/ou produit par le metteur en scène, non sans distorsions »¹⁷².

Pour essayer de répondre à la question « Théâtre d'images ou théâtre de textes ? », Marie-Christine Autant-Mahieu discute différentes positions prises par quelques auteurs et metteurs en scène modernes et montre clairement qu'il y a une contestation de l'écriture dramatique traditionnelle : « Le texte dramatique, écrit pour être joué, peut être publié. Le doit-il ? La réticence [...], l'indifférence [...], le rejet [...] manifestés par certains auteurs à l'égard de l'édition de leur oeuvre viennent de la

¹⁷⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre. « Le texte peut-il se passer de la représentation ? » In : RYNGAERT, Jean-Pierre *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1994. p. 19

¹⁷¹ LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris : PUF, 1991. p. 21

¹⁷² ÜBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur*. Paris : Éditions sociales, 1981. p.31.

conviction plus ou moins consciente que la pièce est un compromis entre le dit et l'écrit, qu'elle n'est pas un texte comme un autre. »¹⁷³ André Helbo souligne le caractère particulier du texte théâtral dans le cas spécifique de l'adaptation cinématographique d'une oeuvre théâtrale : « L'adaptation ne porte pas seulement sur les éléments textuels dans leur acception verbale *stricto sensu*. Les rapports entre scénario, texte dramatique, texte de régie ne constituent qu'une des composantes du travail. »¹⁷⁴

En dépit de ces positions, nous ne doutons pas qu'analyser le texte d'un discours virtuel, qui contient en puissance la pièce représentée, reste une façon valable d'appréhender une pièce de théâtre. Comme le rappelle Dominique Mainguenu :

« La lecture [d'une pièce théâtrale] n'est pas une représentation incomplète, un pis aller. À partir du XIX^e siècle d'ailleurs, de nombreuses pièces, et non des moindres, ont été délibérément écrites pour la lecture. *Lorenzaccio*, d'Alfred Musset (1834), avec ses 39 tableaux ne fut pas d'emblée conçu pour être joué. Le même Musset publiera même certaines pièces en 1833 et 1834 sous le titre significatif d'*Un spectacle dans un fauteuil*. »¹⁷⁵

Nous allons faire une analyse des *Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton exclusivement à partir de la lecture du texte dramatique tandis que notre étude de l'adaptation réalisée par Stephan Frears portera fondamentalement sur le film (ses images, sa bande-son, ses mentions écrites) et non pas sur le scénario publié. C'est la représentation du récit romanesque – la transformation des personnages en acteurs, la matérialisation des espaces et de la temporalité imaginés – qui est au centre de nos intérêts.

Il est encore important de rappeler encore que même une étude confrontant le texte filmique et la pièce pourrait poser des problèmes, car les différences entre scénario filmique et texte théâtral sont importantes. André Helbo le souligne : « Le film privilégie l'action, ignore la dimension de performance *in praesentia*, renvoie à un scénario dont la fonction ne recouvre pas totalement celle du texte théâtral. »¹⁷⁶

¹⁷³ AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. « Auteurs, écritures dramatiques. » IN : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *Écrire pour le théâtre : Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions, Paris, 2003. p. 13-28.

¹⁷⁴ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 31.

¹⁷⁵ MAINGUENAU, Dominique. « Duplicité du dialogue théâtral. » In : *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Dunod, 1997. p. 143.

¹⁷⁶ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 31.

Voilà pourquoi nous allons concentrer notre analyse essentiellement sur l'adaptation cinématographique des *Liaisons dangereuses* de Laclos et que, malgré des références occasionnelles à la pièce de Christopher Hampton, nous allons étudier l'œuvre cinématographique du point de vue du passage du roman au film et non pas de la pièce au film.

C'est d'ailleurs une différence considérable entre le film — qui comme le roman est un produit fini — et la pièce qui ne se réalise vraiment que dans sa mise en scène. Se renouvelant toujours dans la représentation par le travail du metteur en scène, le texte théâtral « est par essence une pièce virtuelle, susceptible d'un nombre illimité d'interprétations », rappelle Dominique Mainguenu.¹⁷⁷

Une note de l'auteur (« Author's note »), placée juste après les didascalies initiales des *Liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton, est symptomatique du caractère changeant du texte théâtral: « What is published here is the text of the play as it stood on the first day of rehearsal; and the various minor cuts and abrasions (and improvements) sustained during rehearsal are therefore not included » (LLD-H, p. 6).¹⁷⁸ Le texte de la pièce, tel qu'il a été publié ne correspond donc pas exactement à celui représenté ni même à la première des *Liaisons dangereuses* mise en scène par son auteur, Christopher Hampton, à Stratford-Upon-Avon en 1985.

L'oeuvre cinématographique est différente. Dans *L'OEuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*, texte célèbre où Walter Benjamin aborde les changements que les nouvelles techniques ont apporté dans l'art et dans la sensibilité, il en souligne un trait essentiel : elle est reproductible par essence.¹⁷⁹ Quoique les conditions de projection puissent varier, le film sera toujours le même, parce qu'il est un produit achevé dans le passé et c'est la répétition immuable du défilement qui le caractérise. Le film est réalisé pour un grand nombre de spectateurs, il ne dépend pas de la grandeur de la salle, ni du nombre de représentations.

Par contre, la représentation théâtrale a une durée, elle est éphémère et ne sera jamais la même, sa reproduction étant impossible. Elle se réinvente de soirée en soirée et ne présuppose obligatoirement aucun moyen technique pour se réaliser. Il lui suffit, par essence, la scène, la rencontre des acteurs avec le public dans l'ici et

¹⁷⁷ MAINGUENAU, Dominique. « Duplicité du dialogue théâtral. » In : Pragmatique pour le discours littéraire. Paris : Dunod, 1997. p. 144.

¹⁷⁸ L'indication LLD-H suivie d'un numéro de page renvoie à HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. London : Faber and Faber, 1986.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *OEuvres*, tome 2 : Poésie et révolution, essais traduits de l'Allemand par Maurice de Grandillac. Paris : Denoël, « Les Lettres Nouvelles », 1971. p. 171-210.

maintenant de la représentation conçue par le metteur en scène. André Helbo résume cet aspect :

« L'interprétation par les instances scéniques, par le spectateur, par le critique, stratégies incontrôlables, choix de moments, de cohérences possibles constituent autant de réécritures défiant la matérialité du texte et de l'histoire ; une nouvelle création émerge dans l'instant même de la représentation, dans le collectif d'énonciation qui se réinvente chaque soir [...]. »¹⁸⁰

En plus des arguments déjà invoqués à l'appui de notre décision de privilégier l'étude du film de Stephan Frears en tant qu'une adaptation cinématographique du roman de Laclos et non pas de la pièce de Christopher Hampton (quoique l'importance de cette transposition soit indiscutable pour le film), il nous semble que cet aspect renforce encore plus ce choix.

Quand le paysage extérieur ou intérieur du récit littéraire est adapté à la scène ou à l'écran, les transformations nécessaires pour que sa recreation trouve la forme, la structure et l'image idéales varient selon les spécificités de chacune des langages. Dans le passage du roman à ces deux supports, le travail individuel du romancier se métamorphose, s'adapte à deux nouvelles expériences collectives très différenciées, esthétiquement et socialement.

Pensons donc au passage du roman à ces deux manières de parler à l'imagination que nous nous proposons d'étudier pour approfondir notre réflexion sur *Les Liaisons dangereuses* de Laclos : l'écriture dramatique du théâtre, régie par des conventions héritées d'une très ancienne tradition (« le protocole de trois mille ans » dont parlait Diderot en 1773¹⁸¹), et le cinéma, ce « moderne théâtre d'ombres » comme l'appelle Jeanne-Marie Clerc, « où les hommes du XX^e siècle vont reconnaître, à la fois, l'image trompeuse mais aussi le reflet véridique d'une réalité qui, de toutes parts, leur échappe davantage au fur et à mesure que s'affirment les progrès de la science et les conquêtes. »¹⁸² Nous allons commencer par la réécriture théâtrale des romans ; nous l'aborderons, il est important de le réitérer, plus rapidement que l'adaptation cinématographique.

¹⁸⁰ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 10.

¹⁸¹ DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Flammarion, « GF », 2000. p. 58.

¹⁸² CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac. Cinéma », 1993. p. 9.

3.1 L'adaptation théâtrale du roman

« Il n'y a aucune contradiction pour moi parce que le théâtre me paraît le plus haut des arts littéraires en ce sens qu'il demande la formulation la plus simple et la plus précise à l'intention du plus grand public possible et, pour moi, c'est la définition même de l'art. »

Albert Camus¹⁸³

« Theater for me is a relaxation from work on the novel. You have a definite space and people in this space. That is relaxing. »

Samuel Beckett¹⁸⁴

Les caractéristiques de l'écriture dramatique ont été discutées par un grand nombre d'auteurs et les points de vue sur la question sont pluriels.¹⁸⁵ Les études – surtout les plus récentes – qui abordent la question soulignent la désacralisation du texte théâtral, la mise en valeur de l'écriture du spectacle et le véritable culte aux images prêché par la modernité. Il suffit de suivre les commentaires publiés dans la presse sur les spectacles présentés au festival d'Avignon de 2005 en France pour se rendre compte qu'il s'agit d'un moment de profonde mutation dans les choix esthétiques et idéologiques des metteurs en scène, un moment où le théâtre semble plus proche des arts plastiques que de l'écriture, plus visuel que littéraire.

« 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes » est le titre du bilan que fait *Le Monde* d'une édition du festival qui « restera sans doute dans les annales par le nombre d'éditoriaux et de commentaires dans les médias. » Les commentaires tranchants « sur la violence, le vide et l'absence de sens qui se sont exprimés dans certains spectacles » mènent à la conclusion inéluctable: « On a vu à Avignon des artistes qui ne savent plus où ils en sont, au point d'en devenir touchants ou exaspérants, et un public qui s'interroge sur sa place et son rôle. »¹⁸⁶ Le bilan du *Nouvel Observateur* n'est pas moins sévère et critique l'usage exagéré de la vidéo (devenue synonyme de modernité) et la rareté de textes saisis par le « bonheur du

¹⁸³ Extrait du script d'un entretien radiophonique avec Albert Camus réalisé par Martine de Barcy pour Radio-Canada, autour de la création de la pièce *Les Possédés* (1959) à partir du roman de Dostoïevski.. Date de diffusion 20 novembre 1959. http://ms.radio.canada.ca/archives/2004/fr/wmc/1959_rencontre_albert_camus_19591220.wma. Sur l'Internet, 12/03/05.

¹⁸⁴ À Michel Haerdtter pendant les répétitions de *Fin de partie* à Berlin en 1967. Cité par AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. « Beckett dramaturge : de la mise en espace à la mise en voix. » In : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *Écrire pour le théâtre : Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions, Paris, 2003. p. 1.

¹⁸⁵ Pour en citer à peine quelques uns : HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin, « Coursus », 1988 ; RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1994 ; ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris : Bordas, 1990 ; VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques*. Arles : Actes Sud, 1993 ; UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales, « Essentiels », 1982 ; LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris : PUF, 1980 ; PRUNER, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1998 ; AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *Écrire pour le théâtre : Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions, Paris, 2003.

¹⁸⁶ DARGE, Fabienne et SALINO, Brigitte. « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes. » *Le Monde*, 27/07/05. <http://www.lemonde.fr/web/sequence/0,2-3246,1-0,0.html>. 27/07/05. Sur l'Internet, 28/0705.

verbe » : « Les spectacles, jugés parfois hybrides ou inaboutis, étaient à l'avis du public trop centrés sur la danse et la vidéo, à défaut du théâtre. »¹⁸⁷

Conscient de ces débats qui remettent de plus en plus en cause la spécificité de l'écriture dramatique et les critères capables de regrouper les oeuvres dramatiques contemporaines étant donné leur extrême diversité,¹⁸⁸ nous allons adopter ici l'approche d'auteurs comme Jean-Pierre Ryngaert dans son *Introduction à l'analyse du théâtre*, c'est-à-dire l'étude des textes de théâtre dans ce qu'il considère leur spécificité du point de vue de l'espace et du temps, des personnages, du dialogue : « Il s'agit en définitive, de renouveler l'appétit de lecture en saisissant le texte de théâtre dans sa spécificité, sans la scène mais dans la tension et le mouvement qui les projettent toujours vers une scène à venir. »¹⁸⁹ C'est d'ailleurs, comme nous l'avons déjà affirmé, du point de vue de l'analyse du texte et non pas de sa mise en scène que nous allons analyser *Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton.

Dans le deuxième chapitre de ce travail (« *Les Liaisons dangereuses* de Laclos et le théâtre »)¹⁹⁰, nous avons signalé qu'une conscience de la spécificité de l'écriture narrative et de l'écriture dramatique apparaît déjà chez Platon et chez Aristote quand ils discutent la *diegesis* et la *mimesis* : les dialogues des personnages rapportés au style direct et la voix d'un narrateur qui fait des commentaires, des descriptions et des récits de l'action constituent le texte narratif, tandis que dans un texte dramatique ce sont les personnages qui ont la parole. Dans la pratique, les dramaturges font souvent appel aux vertus du récit, qui permet de dépasser les limites de la scène, tandis que les auteurs de romans et de nouvelles exploitent l'efficacité dramatique du dialogue entre les personnages.

Lorsque nous avons commenté quelques affinités de l'écriture théâtrale avec l'écriture des romans épistolaires, certains traits généralement constitutifs de la première ont été soulignés : la dynamique des dialogues, la rareté des descriptions, l'écriture didascalique et la double énonciation qui vise toujours deux destinataires (l'acteur parle à un autre acteur et en même temps au public) et, sauf cas exceptionnel, l'instance du narrateur qui est supprimée au théâtre. Le temps dramatique n'est pas

¹⁸⁷ « Avignon 2005 aura déçu les spectateurs. » *Le Nouvel Observateur en ligne*, 29/07/05. <http://www.permanent.nouvelobs.com/culture/20050726.OBS4469.html>. Sur l'Internet, le 29 /07/05.

¹⁸⁸ Marie-Christine Autant-Mathieu se demande à ce propos : « Comment saisir l'objet de l'étude ? Les critiques, les praticiens de théâtre, les auteurs eux-mêmes constatent, amèrement pour les uns, triomphalement pour les autres, que les marques permettant l'identification d'une pièce de théâtre (fables, personnages, situations, composition en actes, scènes et tableaux, dialogues, didascalies, typographie particulière) tendent à disparaître. » AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. « Avant-propos. » In : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *Écrire pour le théâtre : Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions, Paris, 2003. p. 9.

¹⁸⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. « Avant-propos. » *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1994, p. 2.

¹⁹⁰ Voir : 2..2 « Le roman épistolaire : la scène tournante des lettres » (page 14-21).

non plus le temps du roman : c'est un temps contracté et dense, partagé par les spectateurs ; l'espace de la scène est à la fois fonctionnel et symbolique et les objets qui y apparaissent sont moins des objets que des signes, faisant partie d'un ensemble qui englobe aussi les costumes, les déplacements des personnages, leur gestuelle, leurs voix, le son, la lumière, le rythme de l'action, bref tout ce qui fait la mise en scène. Le texte théâtral se double ainsi d'un deuxième texte virtuel, que suggèrent les indications scéniques proposées par l'auteur, et qui traduit la possibilité de la représentation de la pièce, de sa mise en espace et en mouvement.

Il est indiscutable que, dans l'histoire du théâtre, de nombreuses pièces sont dérivées d'oeuvres antérieures diverses dont le sujet, la fable centrale, les personnages ont été empruntés. Le passage du récit à la pièce de théâtre était un processus ordinaire. Ainsi, par exemple, au Moyen Âge, les mystères mettaient en scène des passages de la Bible ; de nombreux drames de Shakespeare ont été inspirés de nouvelles (par exemple, de l'italien Bandello) et plusieurs tragédies de Racine siècle proviennent de pièces grecques. Shakespeare et Racine ont toujours signé leurs oeuvres comme auteurs, même s'ils indiquaient la source dans une préface.

De la même façon, dans leurs pièces sur le mythe de Don Juan, ni Molière (*Don Juan ou le festin de Saint Pierre*, 1665) ni Michel de Ghelderode (*Don Juan ou les amants chimériques*, 1926) ne se présentent comme adaptateurs de l'oeuvre de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla y convivado de piedra*, 1624). Au XVIII^e siècle, les traducteurs de pièces théâtrales ont souvent opéré des modifications importantes dans les oeuvres originales – c'est le cas, par exemple des traductions que Voltaire a faites de l'oeuvre de Shakespeare – de telle façon qu'il est devenu souvent difficile d'établir une frontière entre traduction et adaptation. A propos de ces passages de la scène à la scène, André Helbo évoque l'image d'un « palimpseste adaptatif » et en cite un exemple :

« OEdipe sera comparé chez Eschyle, Sophocle, Euripide, Sénèque, Stace, Corneille, Voltaire, Von Hoffmannstal, Cocteau, Gide ; ces représentations se réfèrent parfois explicitement ou implicitement les unes aux autres, posant le problème de la connaissance du contexte (la situation et les clefs historiques du moment) et du cotexte de la tradition (les références implicites, postulées chez le spectateur, à la connaissance des versions scéniques antérieures). On parlera moins en l'occurrence

d'adaptation que d'inspiration de contenu ou de formes dans les limites de la genèse du spectacle théâtral. »¹⁹¹

Mais ce qui nous intéresse à cette étape de notre réflexion concerne une pratique spécifique d'emprunt : l'adaptation théâtrale des romans qui, différemment de l'adaptation cinématographique des romans, nous semble encore un sujet en marge des grandes synthèses théoriques. Pour essayer de caractériser la transformation du texte romanesque à partir de sa forme originelle en pièce de théâtre comme spectacle potentiel, prenons tout d'abord la définition du terme « adaptation » que donne Patrick Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

« Transposition ou transformation d'une oeuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en une pièce par exemple). L'adaptation (ou dramatisation) porte sur les contenus narratifs (le récit, la fable) qui sont maintenus (plus ou moins fidèlement avec des écarts parfois considérables), alors que la structure discursive connaît une transformation radicale, notamment du fait du passage à un dispositif d'énonciation entièrement différent. [...] Au cours de cette opération sémiotique de transfert, le roman est transposé en dialogues (souvent différents de ceux de l'origine) et surtout en actions scéniques utilisant tous les matériaux de la représentation théâtrale (gestes, images, musique, etc.). Exemple : les adaptations par Gide ou Camus d'oeuvres de Dostoïevski. »¹⁹²

Les modifications du texte-source sont ainsi motivées par le changement de support – comme spectacle potentiel, la pièce présuppose la visualisation ou l'oralisation de ce qui était écriture –, par les limites spatio-temporelles du spectacle théâtral et par les motivations esthétiques, sociales, politiques, didactiques de l'adaptateur ainsi que par son désir de parler à son public.

L'adaptation théâtrale des romans commence au XVIII^e siècle (le rapprochement dans le choix des personnages et des sujets du roman, comme prêchait Diderot dans son drame bourgeois, l'adaptation intitulé *Oxtiern* (1791) qu'a fait Sade pour une de ses nouvelles, *Ernestine*) et se répand au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, par l'exploitation au théâtre de romans à succès comme ceux de

¹⁹¹ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 21.

¹⁹² PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996. p. 12.

Charles Dickens, de Walter Scott (Victor Hugo puise dans son *Kenilworth*, (1821) pour écrire son premier drame, *Amy Robsart*, 1822), d'Émile Zola et des Gercourt.

L'adaptation était souvent objet de la méfiance d'un certain nombre d'auteurs et de critiques trop soucieux de la fidélité à l'oeuvre source et dont les commentaires portent sur la trahison, sur la défiguration du roman adapté surtout si celui-ci est réputé complexe du point de vue de la composition, du style, de la multiplicité des voix, de la psychologie des personnages – comme dans le cas des romans de Dostoïevski. Ainsi il n'est pas gratuit qu'un des exemples donnés dans la définition de Patrick Pavis concernent justement les romans de l'auteur russe. On se rappellera, par exemple, les adaptations des *Frères Karamazov* de Dostoïevski par Jacques Copeau et Jean Crevé (1945) et des *Démons* par Camus, sous le titre *Les Possédés* (1959).

Passionné du théâtre, Émile Zola veut y réaliser la révolution naturaliste, il est un des rares auteurs à avoir transformé un drame en roman : *Madeleine Férat* (1868) est une adaptation de la pièce *Madeleine* (1865). Il transpose ses propres romans à la scène, *Thérèse Raquin* (1873) tiré du roman (1867) ou *Renée* (1887) à partir de *La Curée* (1871). Les mots d'Émile Zola dans la préface qu'il a donnée à *L'Assommoir, drame en cinq actes et huit tableaux* de William (1881) Busnach et Octave Gastineau (avec la collaboration du propre auteur du roman) traduisent cette suspicion à l'égard de la pratique de l'adaptation :

« Personnellement, je regardais la mise à la scène du roman comme une tentative grave et dangereuse. Jamais je n'aurais risqué cette tentative moi-même. Fatalement, lorsqu'on transporte un roman au théâtre, on ne peut obtenir qu'une oeuvre moins complète, inférieure en intensité ; en un mot, on gâte le livre, et c'est toujours là une besogne mauvaise quand elle est faite par l'auteur lui-même. »¹⁹³

La théâtralisation des romans s'est poursuivie au XX^e siècle, devenant, cette fois, le fait d'écrivains ou de metteurs en scène connus et reconnus de telle façon que les exemples de cette pratique sont très nombreux.¹⁹⁴ Quand André Helbo en cite

¹⁹³ Texte établi sur un exemplaire (coll. part.) de l'édition de la Typographie Bernouard, Paris 1927-1929, des oeuvres complètes de Zola, volume 50 : *Mélanges, préfaces et discours. "L'Assommoir" au Théâtre* (1881). Saisie du texte : M.-E. Carbonnel pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux (20.II.2000). <http://www.bmlisieux.com>. Sur l'Internet, 21/03/05.

¹⁹⁴ Parmi d'autres, nous citons *Sanctuaire* de Faulkner adapté en *Requiem pour une nonne* de Camus, *L'allé du roi* de Françoise Chandernagor adapté par Jean-Claude Idée en *Ombre du soleil*, *Vendredi ou la Vie sauvage* de Tournier adapté en *Vendredi* d'Antoine Vitez et Jacques Lang. HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 22.

quelques-uns qu'il considère intéressants du point de vue de la réflexion sur la transposition de l'écrit à la scène, il définit cette pratique qui « consisterait à permettre à des personnages en actes de présenter un monde en vision directe, de faire voir un discours plutôt que d'exprimer une substance linguistique par le canal d'une instance racontante. »¹⁹⁵

Une question semble pertinente : est-ce que l'adaptation théâtrale peut être envisagée comme un type de production mineure, une écriture bâtarde à mi-chemin entre deux modes d'expression? Ou bien est-elle motivée par le désir de surprendre le public, d'accepter le défi de travailler avec un texte célèbre? S'agit-elle d'un signe du déclin de l'invention proprement dramatique? Pour Marie-Christine Autant-Mathieu, la préférence de certains metteurs en scène pour les textes non théâtraux – romans, essais philosophiques, correspondance – vient du fait que ceux-ci ne sont pas prédéterminés par des didascalies, ils sont plutôt résistants, autonomes et « libérés des contingences scéniques », ce qui stimule un travail créatif et innovateur, un travail d'expérimentation.¹⁹⁶

L'adaptation théâtrale peut explorer des virtualités inattendues et inviter même à des relectures enrichissantes du texte premier, surtout si elle devient non pas son redoublement, son illustration, mais si elle se libère de la soumission à l'original, s'en émancipe et se définit comme une pratique de création, de production de significations dans un certain contexte de réception. La question posée par André Helbo à ce propos est éloquente : « comment soutenir l'idée selon laquelle un auteur demeurerait propriétaire du sens à travers les sociétés, par-delà les univers de référence des spectateurs et des praticiens? Comment accréditer la thèse d'une vérité ultime du texte, dont l'image scénique ne sera que l'accomplissement ancillaire? »¹⁹⁷

Et l'image cinématographique? C'est de son rapport au roman que nous nous allons parler maintenant.

¹⁹⁵ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 31.

¹⁹⁶ AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. « Auteurs, écritures dramatiques. » In : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *Écrire pour le théâtre : Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions, Paris, 2003. p. 15-17.

¹⁹⁷ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 18.

3.2 Dialogue et froissements entre littérature et cinéma : lire des images, voir des mots

« Une femme dessinée ressemble à une femme voilà tout. L'idée est déjà fermée, complète, et toutes phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement tout espèce d'illustration. »
 Flaubert¹⁹⁸

« Leia 'ele entrou na sala' e imagine mil encenações. Veja 'ele entrou na sala' no cinema como o conhecemos e você ficará limitado a uma única encenação. O cinema tem a ver com outras coisas que não a narração. O que você lembra de um bom filme – e vamos falar apenas de bons filmes – não é a história, mas uma experiência especial e quem sabe única que tem a ver com a atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos [...]. »
 Peter Greenaway¹⁹⁹

Le propos tranchant de Flaubert qui se méfie des images – on raconte souvent qu'il détestait les illustrations – et les paroles provocantes de Peter Greenaway suggèrent d'entrée de jeu le caractère polémique des questions que nous nous proposons de commenter ici. Comme tout rapport passionné, le dialogue entre littérature et cinéma se révèle souvent tendu : alternant de bons et de mauvais arguments, des découvertes et des malentendus, la tentative d'établir une connexion entre ces deux langages différents a produit un grand nombre de réflexions sur leurs spécificités. Selon une des anecdotes les plus remémorée à ce sujet, Jean-Paul Sartre, invité par John Huston à écrire un scénario sur la vie de Freud, aurait produit un texte de sept cents pages pour un film de douze heures...

Nous savons très bien que les rapports entre la littérature et le cinéma ne se limitent pas au travail de l'adaptation filmique du texte littéraire²⁰⁰ ou même à l'incorporation de la part de celui-ci d'éléments et de stratégies caractéristiques du discours cinématographique. Citations, évocations, dialogues subliminaires, contaminations et provocations réciproques, dialogue avec d'autres langages artistiques, demandes culturelles et politiques insérées dans le temps et l'espace font de ce dialogue une zone d'intersection complexe et mouvante. Ici, puisque notre perspective est celle d'établir une lecture croisée entre les manifestations de la théâtralité présentes dans *Les Liaisons dangereuses* et dans sa mise en scène au

¹⁹⁸ FLAUBERT, Gustave : Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, Correspondance III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 221-222.

¹⁹⁹ GREENWAY, Peter. «105 anos de texto ilustrado. » *Aletria*. Traduit par Samantha Schnee. *Revista de estudos de literatura*, UFMG, dezembro, 2001. p. 9.

²⁰⁰ Il est important de remarquer que lorsque nous utiliserons simplement le mot «adaptation» nous parlons d'adaptation cinématographique du texte littéraire (Jeanne-Marie Clerc observe bien que l'on ne doit pas restreindre le champ de l'adaptation comme allant du domaine du roman ou du théâtre vers le cinéma et oublier le parcours des images aux mots. CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, « Fac.cinéma », 1993. p. 76).

cinéma réalisée par Stephan Frears, c'est par le biais de certaines idées concernant l'adaptation — la traduction, la transmodalisation, la transcréation, c'est-à-dire le passage du récit littéraire au récit filmique—, que nous allons ouvrir la voie à notre réflexion sur *Dangerous Liaisons* (1988).

Notre question fondamentale est : dans quelle perspective étudierons-nous le rapport entre le texte littéraire et le texte filmique? Tout d'abord nous emprunterons à Michel Serceau sa définition de l'adaptation cinématographique:

« *Lecture* de l'œuvre littéraire, aspect de sa fortune et de son influence, elle en est une autre forme de sémiotisation, où s'inscrit et se structure une part non négligeable de l'imaginaire de l'homme d'aujourd'hui. [...] lieu d'une transformation et d'une réinterprétation constantes des interrogations véhiculées et cristallisées par les œuvres littéraires, preuve de la prégnance de la littérature, preuve que [...] le cinéma ne se nourrit pas de lui-même, qu'il n'est ni un art pur ni une symbiose des arts. »²⁰¹

Le parcours de la réflexion qui aboutit à cette définition est long. Dès 1906, les emprunts du cinéma à la littérature se généralisent en Italie, aux États-Unis et en France où est fondée la Société cinématographique des auteurs. Dans les années 20, l'adaptation dominait déjà la production cinématographique pour des raisons commerciales – un film tiré d'un livre célèbre attirait plus l'attention que celui tiré d'un scénario d'auteur inconnu – et aussi parce que le recours aux œuvres littéraires de prestige contribuait à changer l'image du cinéma alors vu comme un divertissement forain: on voulait attirer le public habituel de la Comédie française dans les salles de projection et, parallèlement, on évoquait le besoin de relever le niveau des masses en leur offrant de consommer la littérature sous une forme simplifiée et plus accessible.

Sans avoir la prétention de faire ici un historique de la confrontation souvent dissymétrique entre les deux arts – d'un côté la littérature, dont on peut retracer l'évolution depuis les sources de notre civilisation occidentale ; de l'autre côté, un art qui n'a encore qu'un passé et une histoire récents, produit d'une technique récente, vue à ses débuts comme un divertissement populaire –, nous rappellerons rapidement

²⁰¹ Pour cette définition ainsi que pour les autres éléments de la discussion sur l'adaptation cinématographique nous nous sommes fondés sur SERCEAU, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège: Éditions du CÉFAL, 1999. p. 10. C'est lui qui souligne.

que c'est à partir de la Seconde Guerre Mondiale que le cinéma commence à s'imposer comme un art de plein droit.²⁰²

Cette reconnaissance se doit à la multiplication des revues de cinéma, à la découverte de nouvelles cinématographies (surtout celles du cinéma étasunien), à la reconnaissance de la production de réalisateurs remarquables comme Jean Renoir ou Robert Bresson. On commence alors à penser sérieusement au rapport entre le cinéma et la littérature, mais celle-ci, en dépit du développement de certains critères particuliers de l'esthétique du film, continue toujours à donner des modèles, à servir comme repère pour le cinéma.

Toutefois l'autonomie et la créativité du cinéma commencent quand même à être reconnues par certains critiques de l'époque. Théoricien du cinéma, rendu célèbre par un article paru dans *L'Écran français* (un des précurseurs des *Cahiers du Cinéma*) en 1948 – « Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo » –, Alexandre Astruc voit dans le cinéma un moyen d'expression neuf, une forme « dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est de l'essai ou du roman », d'où la fameuse « caméra-stylo »²⁰³.

En 1949, Denis Marion – éditeur de *Paris-cinéma* et co-auteur du scénario de *L'Espoir* (1939), film d'André Malraux – avait aussi des idées avancées pour l'époque: « Pour ma part, je professe à ce sujet une théorie d'autant plus ferme qu'elle n'est partagée par aucun critique et qu'elle est, peu ou prou, consciemment ou non, celle de tous les adaptateurs: la liberté absolue. »²⁰⁴ Et, avertit Marion, la fidélité peut devenir servilité, surtout quand il s'agit d'adapter des chefs-d'œuvre littéraires.

C'est justement la question de la fidélité qui a provoqué une polémique fondamentale pour l'approfondissement de tout ce débat et pour l'histoire même du cinéma. À l'opposé des idées novatrices exposées par certains critiques et cinéastes, il persistait une conception de cinéma conservatrice produisant des films corrects, mais sans innovations, selon des normes strictes qui définissaient un certain *cinéma de*

²⁰² Pour tracer ce parcours, nous avons utilisé l'oeuvre de Michel Serceau déjà citée, ainsi que LEUTRAT, Jean-Louis. *Le Cinéma en perspective : une histoire*. Paris : Nathan, « Cinéma 128 », 2002 ; CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-roman*. Paris : Klincksieck, 1985 ; CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*. Paris : Nathan, « Fac.Cinéma » 1993 et CLÉDER, Jean. « L'Adaptation cinématographique. » Atelier de théorie littéraire. <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>. Sur l'Internet, 22/10/04.

²⁰³ ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », article de *L'Écran français*, 30 mars, 1948. In : *Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo : écrits (1942-1984)*. Paris : Éds de l'Archipel, 1992. p. 327.

²⁰⁴ MARION, Denis. « Les Adaptations. » In : *COCTEAU, Jean (org.). Almanach du théâtre et du cinéma*. Paris : Éditions de Flore et Gazette des Lettres, 1949. p. 132-137.

qualité. Aurenche et Bost (scénaristes-adaptateurs), Claude Autant-Lara, René Clément et Jean Delanoy (réalisateurs) parmi d'autres ont fait plusieurs adaptations de grands romans du XIX^e siècle selon ce modèle contre lequel, quelques années plus tard, François Truffaut s'est insurgé après la publication dans les *Cahiers du Cinéma* en 1959 d'un article (« Une certaine tendance du cinéma français ») qui est devenu célèbre.

Truffaut y dénonçait « l'insignifiance dorée des transpositions fondées sur l'atomisation du roman initial en plans ingénieux, mettant en valeur les angles recherchés et les cadrages savants, et sur l'escamotage des paroxysmes dramatiques au profit d'ellipses, de rebondissements et de mots d'auteur. »²⁰⁵ Tous ces films lancés eux aussi en 1959, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, *Les Cousins* de Claude Chabrol et *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut, précèdent la naissance de la Nouvelle Vague et marquent les années 50 comme une période de transition pour une nouvelle approche critique du film.

Le cinéma gagne en audience culturelle, on commence à parler du cinéaste-auteur et du langage cinématographique comme écriture et instrument de lecture du visible non pas simplement comme représentation. L'acte d'écriture du cinéaste n'est plus exclusivement dans l'élaboration du scénario, mais dans la réalisation même.

N'oublions pas le cinéaste qui dès la fin de la guerre avait déjà ébranlé les enjeux de la fidélité au texte d'origine : Robert Bresson et ses deux adaptations – *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), épisode de *Jacques le fataliste* de Diderot, et *Le Journal d'un curé de campagne* (1950) de Bernanos. Ce dernier a motivé une réflexion d'un autre théoricien important, René Bazin :

« Il ne s'agit pas de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'oeuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une oeuvre à l'état second. Non point un film 'comparable au roman', ou 'digne' de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma. »²⁰⁶

²⁰⁵ CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et Cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et cinéroman*. Paris : Klincksieck, 1985. p. 15.

²⁰⁶ BAZIN, René. « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson. » *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin, 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 1983. p. 126.

Pour s'en tenir compte que cette vision sur l'adaptation n'était pas répandue à l'époque. Il suffit de lire, par exemple, la critique de Jean Domarchi à propos des *Liaisons dangereuses* 1960 (1959) de Roger Vadim dans les *Cahiers du Cinéma*. Pour lui, le principe de l'adaptation en général est dangereux, non pas tant parce que la durée romanesque est irréductible à la durée du cinéma, mais « parce que le roman (par la seule vertu du langage) donne moins à voir qu'à penser et à rêver. » Ainsi il critique même des productions comme *La Chartreuse de Parme* et *Le Rouge et le Noir* – considérées trop conservatrices par Truffaut – parce que la vision qu'elles donnent des chefs d'œuvres est arbitraire et truquée. « Et s'il ne me plaît pas de voir Julien Sorel sous les traits de Gérard Philipe? », demande-t-il.²⁰⁷

À vrai dire, il est étonnant que, plus de vingt ans après, dans les articles sur *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephan Frears – que nous allons citer plus tard au moment de discuter la réception du film –, on découvre certaines affirmations qui suggèrent que le film peut encore être envisagé comme une espèce de profanation du territoire sacré de la littérature, voire une mutilation. Certains critiques reproduisent encore l'indignation que l'on trouve chez certains critiques de la première moitié du XX^e siècle. Un exemple rapide : Guy Gautier dans *La Revue du cinéma* en 1989. Bien qu'il reconnaisse le « droit souverain de l'adaptateur » prôché par les théories modernes, il ne peut pas s'empêcher de le refuser à Frears quand il est question d'un « monument » littéraire comme *Les Liaisons Dangereuses*.²⁰⁸

Une fois cette parenthèse fermée, revenons aux idées sur l'adaptation au fil du temps. À partir du début des années soixante, la narratologie et la sémiologie – avec les travaux de Christian Metz, André Gaudreault, François Jost parmi d'autres – proposent une approche différente de celle de René Bazin : l'étude de catégories telles que celles du narrateur, de l'énonciation, de la focalisation, de la temporalité et de l'espace au cinéma confirme la spécificité et l'autonomie du langage cinématographique par rapport au littéraire.

Plus tard, selon une approche narratologique envisagée par Gérard Genette, l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire se présente sous la perspective de la transtextualité définie comme le phénomène selon lequel tout texte renvoie implicitement ou explicitement à d'autres textes. Plus spécifiquement, cette étude peut se faire en recourant à l'un des types de transtextualité que distingue Genette: soit l'hypertextualité selon laquelle toute œuvre (hypertexte) se greffe sur une œuvre

²⁰⁷ DOMARCHI, Jean. « Des Liaisons sans importance. » *Cahiers du cinéma*, n° 101, novembre 1959. p. 29.

²⁰⁸ GAUTIER, Guy. « Stephen Frears et *Les Liaisons dangereuses*. » *La Revue du cinéma*, n° 448, avril 1989. p.74.

antérieure (hypotexte) par transformation ou imitation²⁰⁹, soit la transmodalisation qui peut être définie comme « toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. »²¹⁰

Pour une analyse de la transmodalisation qu'opère l'adaptation cinématographique par rapport à son hypotexte (le roman), il faut considérer ce que remarque André Gardies: « adapter un roman à l'écran ce n'est pas établir une équivalence entre l'écrit et le film » et ainsi « l'adaptation cinématographique ne consiste pas en ce que le film tente de trouver des équivalents langagiers, expressifs ou artistiques au texte littéraire. »²¹¹ C'est de ce point de vue que nous envisageons la transposition du roman à l'écran: le roman n'est pas un modèle à suivre par rapport auquel il faudrait chercher des équivalences et repérer les emprunts. Chaque adaptation cinématographique définit son identité par sa manière de gérer la transtextualité: les transformations, les suppressions et les adjonctions peuvent se produire à plusieurs niveaux (perspective, points de vue, thème, genre, personnages, conflits, thématique), qu'elles soient motivées par les caractéristiques spécifiques ou par les contraintes du langage cinématographique ou bien qu'elles soient le résultat de la singularité créatrice de certain réalisateur, de certain scénariste, de la lecture qu'ils font du texte littéraire, leurs visions étant inscrites dans un certain moment historique ainsi que dans le contexte particulier de la production du film.

João Manuel dos Santos Cunha signale que c'est justement la création qui va déterminer les choix qui seront faits dans le passage d'un système de signes à l'autre. On s'éloigne ainsi de plus en plus de l'idée de fidélité à l'œuvre littéraire:

« É que na tradução intersemiótica os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que acabam por se desvincular do original que está sendo traduzido. Sendo assim, ainda que a tradução não oculte o texto primeiro, há um sentido de complementação quanto ao texto original, alargando o seu sentido, consistindo no que Júlio Plaza chama de 'tradução criativa' ou 'transcrição': a criação transitando de texto a texto pela tradução. Essa 'tradução' deve considerar a potencialidade da imagem fílmica

²⁰⁹ « Tout ce qui le met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. p. 7).

²¹⁰ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. p. 395.

²¹¹ GARDIES, André. *Le Récit filmique*. Paris: Hachette, 1993. p. 4 et 6.

em criar estados de participação muito mais intensos do que os produzidos pela palavra escrita na literatura. »²¹²

Les possibilités ouvertes par cette idée de « traduction créatrice » comme élargissement du sens du texte d'origine sont développées par certains auteurs qui pensent que le passage à l'écran est plus qu'une relecture du texte littéraire, mais une véritable réécriture, un prolongement ou une remise en oeuvre.

D'autres approches contribuent à cette discussion : l'étude de certaines littératures dites cinématographiques, le travail sur des films regardés comme littéraires quand ils créent de nouvelles figures et dévoilent des articulations du récit littéraire, quand ils détournent les attentes du spectateur et se proposent comme alternatifs à l'esthétique hollywoodienne. *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick, *Le Temps retrouvé* (1999) de Raoul Ruiz et *La Lettre* (1999) de Manuel de Oliveira, – soit les adaptations de *Traumnovelle* d'Arthur Schnitzler, du *Temps retrouvé* de Marcel Proust et de *La Princesse de Clèves* de M^{me} de Lafayette, respectivement – en sont des exemples. Le fait que ces films aient profondément revitalisé les textes littéraires adaptés anime encore plus cette discussion qui s'épanouit et, aujourd'hui, semble ancrée dans la reconnaissance de l'autonomie du récit filmique et dans la réflexion sur les potentialités de ce qu'Ítalo Calvino appelle le « cinéma mental » – le mécanisme subjectif qui « [...] funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. »²¹³

Selon notre hypothèse de travail, l'étude de *Dangerous Liaisons* de Stephan Frears nous donnera l'occasion de nous pencher sur *Les Liaisons dangereuses* de Laclos à partir de la perspective envisagée par Michel Serceau : l'adaptation est une « lecture et une interprétation de l'œuvre littéraire » et aussi « réception de cette œuvre. »²¹⁴ Le mot « interprétation » se comprend ici non pas en tant que l'opération qui consiste à dégager du texte un sens unique et définitif, mais en tant que procès de

²¹² CUNHA, João Manuel dos Santos. *A tradução criativa: « A hora da estrela » do livro ao filme*. Pelotas: EDUFPEL/Livraria Mundial, 1993. p. 10-11. L'idée de traduction utilisée par Cunha est basée sur la définition de « traduction intersémiotique » donnée par Júlio Plaza: « [...] tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos-não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema e a pintura » (PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 20).

²¹³ CALVINO, Ítalo. « Visibilidade. » In : *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 99.

²¹⁴ SERCEAU, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège: Éditions du CÉFAL, 1999. p. 70. C'est lui qui souligne. Il s'agit aussi de la vision de Jeanne-Marie Clerc: « les adaptations cinématographiques constituent aujourd'hui un des aspects essentiels, et trop souvent négligé, de la fortune d'un texte, et il semble qu'elles doivent être étudiées de façon approfondie au même titre que ses traductions. » CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et Cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-roman*. Paris : Klincksieck, 1985. p.11.

lecture, de production de sens déterminée par les codes cinématographiques, par les savoirs et les discours liés au contexte social, par le réseau d'œuvres littéraires et cinématographiques produites dans le même champ historique et culturel et par l'expression de la création individuelle du cinéaste.

Avant de passer à l'analyse des *Liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton et *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears aux chapitres IV et V respectivement, nous allons ouvrir une brève parenthèse pour discuter quelques aspects de la relation entre le cinéma et le théâtre.

3.3 Théâtre et cinéma : la parole fugace et l'image définitive

« L'on assiste à une représentation théâtrale tandis que l'on voit un film [...] qui est présentation bien plus que représentation »
Jean Mitry²¹⁵

« Au cinéma, on saisit plus aisément des choses furtives. Au théâtre, si je fais improviser une scène après l'avoir beaucoup nourrie, la première répétition est superbe, mais comment la reproduire le lendemain ? »
Patrice Chéreau²¹⁶

L'idée qu'une salle de cinéma ressemble à un théâtre – qu'elle en garde au moins le souvenir, le contour – a certainement traversé l'esprit de tous les spectateurs assidus du septième art. Tout un paradigme théâtral résiste dans le cinéma qui, dès ses débuts, a entretenu des relations étroites et complexes avec la scène.²¹⁷ Pour exercer la vocation de montrer et de raconter et surtout quand il est devenu parlant, le cinéma a dû non pas simplement enregistrer le monde – comme c'était le cas de la voie documentaire et réaliste suivie par Louis et Auguste Lumière –, mais le représenter (à la façon de Méliès issu du Théâtre Robert Houdin). L'emprunt de certains éléments à la scénographie théâtrale a été alors inévitable – accessoires, costumes, décor (souvent fondé sur l'existence d'un quatrième côté à l'instar de la scène à l'italienne), éclairage, effets sonores – sans parler des jeux de scène et du rapport à un texte, de la direction d'acteurs. Les transpositions plus ou moins directes

²¹⁵ MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Éditions universitaires, 1965, p. 339.

²¹⁶ ASSLAN, Odette. « Entretien avec Patrice Chéreau. » *Voies de la création théâtrale*, 14, Paris, CNRS. p. 78. Cité par HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 35.

²¹⁷ Pour cette discussion concernant les rapports entre cinéma et théâtre nous avons consulté surtout HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997 et aussi AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire critique et théorique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001; PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-Sous-Bois : Bréal, « Amphi Lettres », 2004. MAINIERI, Flávio. « A representação da cena teatral no cinema. » *Revista Cena*, n° 3, 2004. p. 51-58.

de pièces déjà mises en scène représentaient un nombre considérable parmi les premiers films parlants.

Les rapports entre le film et la pièce ont toutefois motivé une forte dispute autour de l'autonomie de l'image, point de vue défendu avec vigueur par les pionniers du cinéma. La « querelle du théâtre filmé » est bien représentative de cet antagonisme : elle fut suscitée par Marcel Pagnol en 1930 quand il a affirmé que, avec le cinéma parlant, « l'art du théâtre ressuscitait sous une autre forme et allait connaître une prospérité sans précédent » et qu'« un champ nouveau s'ouvrait à l'auteur dramatique. »²¹⁸ Ces déclarations ont déplu tant aux gens du cinéma qu'aux gens du théâtre et, selon Jeanne-Marie Clerc, il semble qu'un antagonisme nouveau remonte à cette époque-là, « les deux arts ayant coexisté jusqu'en 1930 dans une sorte de convivialité faite d'échanges réciproques où apparemment, mis à part le cas du 'cinéma pur' et celui des détracteurs inconditionnels du 7^e Art, chacun trouvait son compte. »²¹⁹

Le cinéaste René Clair a réagi à la vision de Pagnol : « le cinéma parlant n'existera que si l'on trouve la formule qui lui est propre, s'il peut se dégager de l'influence du théâtre et de la littérature [...]. Il tombe sous le sens que les dramaturges et les écrivains sont fort mal placés pour mener à bien cette tâche qui exigerait d'eux une lutte difficile contre les habitudes que leur a données leur métier. »²²⁰ D'autres cinéastes de l'époque ont adhéré à cette revendication dans la mesure où ils ne voulaient pas renoncer au travail sur l'image développé par l'esthétique muette avec sa recherche d'équivalents essentiellement visuels des émotions, des sentiments et même de la parole en dépit de l'apparition du parlant. Ils craignaient l'excès de réalisme, la copie d'une réalité vulgaire conçue sur le modèle du théâtre de boulevard.

L'évolution des rapports entre le cinéma et le théâtre – la littérature d'une façon générale – est complexe et a avancé par un nombre d'étapes différentes que nous n'allons pas discuter ici, mais cette *querelle du théâtre filmé*, menée entre Marcel Pagnol et René Clair, a mis en évidence un certain nombre de questions dont la plus importante – qui est l'auteur du film ? – a commencé à préoccuper la critique tandis que le cinéma et le théâtre ont continué à se frayer des chemins qui se sont souvent croisés ou opposés ou superposés. André Helbo a trouvé une formule intéressante pour

²¹⁸ PAGNOL, Marcel. Cité sans référence par CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac. Cinéma », 1993. p. 31.

²¹⁹ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac. Cinéma », 1993. p. 31.

²²⁰ CLAIR, René. *Cinéma d'hier, cinéma, d'aujourd'hui*. Paris : Idées/Gallimard, 1970, p. 228. Cité par CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac. Cinéma », 1993. p. 31.

synthétiser ces relations changeantes : « Théâtre et film pratiquent un curieux ballet. Oscillant, dès le cinéma des premiers temps, entre l'effusion et la séparation, ces démarches spectaculaires s'adosent à des traditions, à un imaginaire et à des codes en dialectique permanente. »²²¹

La multiplication des plans, des points de vue et des décors, le contrepoint son/image, la fragmentation du récit sont possibles grâce au développement de techniques spécifiques qui affirment la spécificité du cinéma. De toute façon, par la suite, la référence au théâtre n'a jamais cessé d'être présente dans les films. Il suffit de penser aux acteurs et aux réalisateurs qui ont mené une double carrière, qui se partageaient entre le cinéma et la scène. David Griffith e Serguei Eisenstein étaient des hommes de théâtre ainsi que Sacha Guitry, Jean Cocteau, Ingmar Bergman, Elia Kazan, Nicholas Ray, Rainer Fassbinder, Patrice Chéreau, pour prendre des exemples très différents.

Quelques classifications de films s'approprient encore des genres théâtraux – drame, comédie, comédie musicale. L'usage de la caméra immobile pour reproduire le regard du spectateur qui contemple une scène à l'italienne et le privilège souvent accordé au point de vue selon le « quatrième côté » imaginaire des espaces évoquent également l'univers théâtral. Toutefois on ne peut pas ignorer que le qualificatif « théâtral » a très souvent un sens négatif pour désigner un film – peu naturel, statique, outré (quand il s'agit du jeu des personnages), peu spontané (quand il s'agit des dialogues).

Un grand nombre de films adaptés de textes théâtraux illustrent la fascination qu'a toujours exercée la scène sur les cinéastes. Il suffit de penser aux séries filmiques relatives aux pièces de Shakespeare portées au grand écran : pour n'en citer qu'un exemple, il y a selon l'*Internet Movie Database*, 33 films dont le nom est, tout court, *Hamlet*, le premier étant réalisé par Clément Maurice en 1900, avec Sarah Bernhardt. Si l'on considère les titres où apparaît le nom Hamlet, comme dans *Hamlet X* (2003), *The Fifteen Minute Hamlet* (1995) ou *Discovering Hamlet* (1990), par exemple, il faut ajouter plus de 40 films à ce total.²²²

La diversité de ces oeuvres cinématographiques met en évidence les aspects singuliers des productions de chaque cinéaste : de la situation socioculturelle de départ et d'arrivée, les modifications dans la versification, dans le rythme, dans les décors et

²²¹ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 10-11.

²²² *Internet Movie Database*. « Othello ». IMDB Title Search. <http://us.imdb.com/find?q=othello;s=tt>. Sur l'Internet12/04/05.

dans le temps, dans la configuration des personnages, la visualisation d'images suggérées ou racontées dans la pièce, la fréquente référence implicite ou explicite à d'autres textes théâtraux et filmiques ou à d'autres adaptations. Au sujet de la portée des altérations profondes dans le mode d'écriture et de la représentation de l'oeuvre shakespearienne à l'écran, André Helbo évoque *Kumonosu jô* (1957) de Akira Kurosawa, une version filmique de *Macbeth* qui renvoie plutôt au drame lyrique du Nô, théâtre japonais ou le film de Kenneth Branagh *Much ado about nothing* (1993), qui ignorant les versions filmiques antérieures de la pièce, se rapporte plutôt à l'opéra de Berlioz (*Beatrice et Benedict*, 1862).

Le même Kenneth Branagh réalise un *Henri V* (1989) perçu par la presse spécialisée non pas comme une transposition shakespearienne, mais surtout comme un dialogue avec Lawrence Olivier, qui avait tourné sa version de la pièce en 1944. André Helbo rappelle encore le film d'Orson Welles, *Othello*, « primé à Cannes en 1952 par un jury qui avoue oublier délibérément la relation à Shakespeare et souhaite récompenser la perfection formelle d'une oeuvre [...] ». ²²³ Ces exemples indiquent que l'identité de chaque adaptation se construit dans un rapport complexe – dont la référence est transparente ou opaque – à l'oeuvre source et aux oeuvres qui ont également fait l'expérience du passage à l'écran.

Portant sur la forme d'expression et sur le contenu, la transposition de la pièce à l'écran opère des modifications dans le texte original et dans la mise en scène – la logique de la scène théâtrale marquée par le regard du spectateur s'éclatant en un espace multiple – qui concernent les différentes instances de ces deux pratiques du spectacle. Cela veut dire que l'adaptation ne concerne pas seulement les éléments textuels.

La perspective filmique dépend des choix de la caméra qui va alterner les regards possibles, les visions étant sélectionnées par le cinéaste, tandis que le spectateur du théâtre peut choisir une multiplicité de points de vue, selon son propre regard, un regard extérieur par rapport à l'action. En outre de certaines techniques génériques, la scène et l'écran ont leurs codes et leurs conventions spécifiques qu'il faut prendre en considération pour faire un film à partir d'une pièce. Au cinéma, il y a la médiation de l'écran, les mouvements de la caméra (travelling, panoramique), la variations d'échelles de plans (gros plan, plan américain, plan moyen), l'utilisation du hors champ, de la voix off, le montage des plans (fondu, raccords), le montage sonore.

²²³ HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997. p. 11, 20 et 24.

Mais les techniques de découpage, de gestuelle, de mimique, de déclamation, le jeu de l'acteur *in praesentia*, l'occupation du plateau, la composition des décors sont liés à l'histoire théâtrale.

La complexité de ces transformations renforce l'option (que nous avons faite pour des raisons que nous avons déjà expliquées au début de ce chapitre) d'aborder *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears par le biais de l'adaptation filmique du roman de Laclos et non pas par le biais de la transposition des *Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton à l'écran. Cela n'empêche pas que, tout de même, avant de passer à l'étude du film, nous consacrons le prochain chapitre à une analyse de cette lecture théâtrale du roman de Laclos.

Chapitre 4

Les Liaisons dangereuses (1985) : les duels verbaux de Christopher Hampton

« Literateness, wit and thoughtfulness are the hallmarks of Hampton's work. »

Robert Gross²²⁴

« I once heard Christopher Hampton make a very interesting point about the novel, the theatre and cinema. He said that the novel and the film have much more in common than either of them does with the stage play, and the main reason for that is the close-up. The narrator of a novel, and the director of a film, can look where they like, and as close as they like, and we have to look with them; but each member of the audience in a theatre is at a fixed distance from the action. There are no close-ups on the stage. »

Philip Pullman²²⁵

Le film *Dangerous Liaisons* de Stephan Frears doit beaucoup au dramaturge Christopher Hampton : celui-ci est son producteur, son scénariste et auteur de l'adaptation théâtrale des *Liaisons dangereuses* qui est à la base du récit filmique. C'est ce que renseigne le générique du film : « D'après la pièce de Christopher Hampton. Adapté du roman *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. » Ce parcours de la scène à l'écran suscite un intérêt particulier quand il s'agit de la relecture d'un roman épistolaire du XVIII^e siècle imprégné de références théâtrales. Les descriptions de décors, d'ambiance et de personnages – comme nous l'avons vu dans le chapitre 2 – y sont moins importantes que le rapport entre les personnages et le dialogue épistolaire. Nous avons déjà comparé l'échange de lettres à l'échange de répliques, et commenté les références au vocabulaire, aux pièces et aux auteurs théâtraux, ainsi que le caractère tragique d'une action condensée dans le temps et dans l'espace, et le véritable souci de mise en scène que manifestent Valmont et Merteuil.

Comment cette fiction à l'intrigue complexe racontée par le truchement de cent soixante-quinze lettres est-elle livrée dans un discours capable de la montrer sur scène ? Comment dessiner des personnages qui existent plutôt comme des

²²⁴ GROSS, Robert. « Introduction ». In : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists ». 1990. p. ix.

²²⁵ PULLMAN, Philip. « Let's pretend. » *The Guardian Unlimited*. 24/11/04. <http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,,1358066,00.html>. Sur l'Internet. 21/04/05.

écrivains ? Nous allons consacrer ce chapitre à une analyse – sans aucune prétention d'exhaustivité – de certains aspects des *Liaisons dangereuses* (1985), pièce de Christopher Hampton.

4.1 Les libertins de Laclos entrent en scène : les adaptations théâtrales des *Liaisons dangereuses*

« Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps, et par les incommodités de la représentation [...]. Le roman n'a aucune de ces contraintes : il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut pour arriver; il place ceux qu'il fait parler, agir ou rêver dans une chambre, dans une forêt, en place publique [...]; il a pour cela tout un palais, toute une ville, tout un royaume, toute la terre, où les promener [...]. »
Pierre Corneille²²⁶

Quoique le roman épistolaire présente certaines affinités avec le texte théâtral, le défi de donner corps à des personnages qui se révèlent uniquement par le truchement de lettres n'est pas facile et concerne des choix fondamentaux : changement de forme, de focalisation, retranchements, ajouts, altération, imitation, création. Christopher Hampton n'a pas été le premier à le faire, plusieurs auteurs ayant voulu avant lui transformer *Les Liaisons dangereuses* de Laclos en texte dramatique. Michel Delon raconte que la première adaptation théâtrale du roman de Laclos date de 1783, une année après sa publication : *Le Danger des liaisons*, comédie en un acte de Beaunoir. Puis Ancelot et Saintine transforment le roman en drame bourgeois en 1834; Lucien Gumpel et Georges Delaquys créent *Monsieur de Prévan ou le législateur de Cythère* en 1907 en recréant exclusivement l'épisode Prévan; la même année, Pierre Nozière (pseudonyme de Fernand Weyl) écrit ses *Liaisons dangereuses* dans le ton du théâtre de boulevard. Paul Achard crée un montage présenté d'abord à la radio en 1950 et après au théâtre Montparnasse-Gaston Baty en 1952.²²⁷

Quartett d'après Laclos (1982) ou tout simplement *Quartett* (comme la pièce est devenue connue) de Heiner Müller – dont la première mise en scène en France a été dirigée par Patrice Chéreau au théâtre des Amandiers de Nanterre en 1985 – a suscité un grand nombre de critiques en fonction des transformations hardies proposées par le dramaturge berlinois.

²²⁶ CORNEILLE, Pierre. *Deuxième Discours*. Cité par HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin, « Coursus », p. 18.

²²⁷ Pour cet historique des adaptations théâtrales du roman nous avons consulté DELON, Michel. P-A Choderlos de Laclos / *Les Liaisons dangereuses*. Paris: PUF, 1999. p. 110-111 et VERSINI, Laurent. «Les Liaisons dangereuses à la scène et à l'écran». In: *Cent ans de littérature française 1850-1950 : mélanges offerts à M. le Professeur Jacques Robichez*. Paris: SEDES, 1987. p. 33-34.

Au XXI^e siècle, *Les Liaisons dangereuses* continuent à fréquenter les scènes de France et d'ailleurs. Philippe Faure en a proposé une adaptation pour le théâtre de la Croix-Rousse de Lyon, présentée en 2001 au théâtre Sylvia Monfort à Paris. En 2003, Giles Havergal a composé une relecture commandée par le prestigieux American Conservatory Theater de San Francisco. La même année, Amy Powers, David Topchik et Megan Cavallari ont créé le spectacle musical *The Game* pour la compagnie théâtrale nord-américaine Barrington Stage. En 2005, le chorégraphe et danseur anglais Adam Cooper a composé un ballet non traditionnel, une version dansée mais aussi très théâtralisée des *Liaisons dangereuses* qui a divisée l'opinion des critiques. Au milieu de la polémique, Nadine Meisner du journal *The Independent* n'a pas manqué de souligner ironiquement la longévité du roman de Laclos : « We've had the play, we've had the films. *Les Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos' epistolary novel of 18th-century manners, has become a self-perpetuating industry. »²²⁸

Il est vrai que de nouvelles incarnations du roman de Laclos se succèdent et il est courant d'entendre dire à propos des adaptations théâtrales que, au bout de dix ans, elles deviennent datées, il faut en inventer d'autres. La pièce de Christopher Hampton semble montrer le contraire : dans les commentaires concernant toutes les adaptations postérieures à sa création, elle est toujours citée comme exemple de travail réussi, espèce de référence idéale qu'il faut poursuivre. « A brief overview of critical reactions to Hampton's *Les Liaisons dangereuses* reveals almost universal admiration for the dramatic adaptation of Laclos' 18th Century novel », confirme Stephanie Barbé Hammer qui cite plusieurs articles des principaux quotidiens londoniens dans un des chapitres du volume qui réunit les essais de différents auteurs sur la production théâtrale de Christopher Hampton.²²⁹

Quelles sont les raisons de cette fortune ? Est-ce le film de Frears qui lui a donné de la notoriété ou est-ce parce que la pièce est encore souvent jouée en Europe et aux États-Unis ? Il se peut aussi que la qualité de la pièce justifie sa renommée. Qui

²²⁸ MEISNER, Nadine. « *Les Liaisons dangereuses*. Sadler's Wells, London. Take another piece of my heart. » *The Independent*. 31/07/05. <http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/reviews/article302854.ece>. Sur l'Internet, 31/07/05.

²²⁹ HAMMER, Stephanie Barbé. « Romanticism and reaction: Hampton's Transformation of *Les Liaisons dangereuses*. » In : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists », 1990. p. 109.

est donc Christopher Hampton, pourquoi a-t-il choisi le roman de Laclos pour une adaptation? C'est ce à quoi nous allons essayer de répondre ensuite.²³⁰

4.2 Christopher Hampton – traducteur, adaptateur, auteur – invente ses liaisons dangereuses

« Christopher Hampton, très bon connaisseur du dix-huitième siècle français [...] »

Laurent Versini²³¹

Né en 1946 à Fayal aux Açores, Christopher Hampton est un des auteurs dramatiques vivants le plus influents de la Grande-Bretagne. Après une licence en français et en allemand avec un *First Class Honours Degree* au New College à Oxford, il travaille comme *resident dramatist* au Royal Court Theatre à Londres et devient l'auteur le plus jeune à avoir une pièce – *When did you last see my mother?* – jouée à Londres en 1966.

Pendant les années 1970, il continue à écrire pour le théâtre et produit un nombre de pièces réussies – *Total Eclipse*, *The Philanthropist*, *Treats* et *Savages* – toujours au Royal Court Theatre et évolue à contre-courant d'une époque dominée par les expériences avec le théâtre non verbal et par la critique acérée qui attaquait le théâtre de Somerset Maugham, George Bernard Shaw, Terence Rattigan et Noel Coward. Ignorant les débats des magazines intellectuels sur la mort du langage au théâtre, Hampton s'inspire du *Misanthrope* de Molière pour écrire *The Philanthropist*, fréquente la *comedy of manners*, et se sert des répliques bien envoyées tout en abordant les thèmes de l'actualité tels que l'aliénation, les limites du langage, les privilèges de l'académie.

Hampton traduit des classiques comme *Oncle Vanya* de Tchekhov, *Hedda Gabler* et *A Doll's House* d'Ibsen, et le *Don Juan* de Molière ainsi que des pièces plus actuelles comme *Art* de Yasmina Reza. Dans les années 1980, il écrit aussi pour la télévision où il a fait une brillante carrière, travaillant pour la première fois avec Stephen Frears dans *Able's Will*. Hampton compose aussi *Tales from Hollywood*

²³⁰ Les informations sur Christopher Hampton, ses textes théâtraux et cinématographiques ont été retirées de : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists », 1990; The Guardian's profile: Christopher Hampton. « Worlds of his own ». *The Guardian Unlimited*. 21/04/01. <http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,4173071-103418,00.html>. Sur l'Internet. 12/24/05; « *Les Liaisons dangereuses* reviewed ». *Plays and Players*. Feb, 1986. http://members.iconn.net/~ab234/Plays/Les_Liaisons_Dangereuses/LLDPP.html; *British Film Directors. A Searchable Directory*. <http://www.britfilms.com/>. Sur l'Internet, 12/007/04; le site Internet Movie Database. www.imdb.com. Sur l'Internet 23/04/2004.

²³¹ VERSINI, Laurent. « Des *Liaisons dangereuses* aux liaisons farceuses ». In : *Travaux de littérature*. Vol. 6. Paris : Adirel/Klincksieck, 1993. p. 212.

(1982), *White Chameleon* (1991), *The Talking Cure* (2002) et des adaptations théâtrales – *Tartuffe* (1983) de Molière, *Les Liaisons dangereuses* (1985) de Laclos et *Sunset Boulevard* (1995) de Billy Wilder – qui, acclamées par la critique et par le public, ont consolidé sa carrière au théâtre.

En ce qui concerne le cinéma, avant *Dangerous Liaisons* (1988) – Hampton avait écrit d'autres scénarios aussi basés sur des romans qu'il avait d'abord adaptés pour le théâtre : *A Doll's House* (1973) adapté du roman d'Ibsen, *Tales from the Vienna woods* (1979) de Maximilian Schell, *The Honorary Consul* (1983) du roman de Graham Greene, *The Good Father* (1987) basé sur le roman de Peter Prince, *Gauguin, le loup dans le soleil* (1986) de Henning Carlsen.

Avec *Dangerous Liaisons*, dans la catégorie de meilleur scénario adapté, il a gagné l'Oscar et le Writers Guild of America en 1989, le BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) et le London Critics Circle Film Award en 1990. Après, il écrit encore plusieurs scénarios : *Carrington* (1995, son premier film en tant que réalisateur et pour lequel il a obtenu le prix spécial du jury en 1995 au Festival de Cannes), *Total Eclipse* (1995, adapté de sa propre pièce sur la vie de Rimbaud et Verlaine), *The Secret Agent* (1996, adapté du conte de Joseph Conrad) et *Mary Reilly* (1996, adapté du roman de Valérie Martin encore une fois en collaboration avec Stephen Frears), *The Quiet American* (2002, adapté du roman de Graham Green), *The Moon and sixpence* (2003, adapté du roman de Somerset Maugham sur la vie de Gauguin), *Imaging Argentina* (2003, adapté du roman de Lawrence Thornton).²³²

Il est évident qu'il s'agit d'un auteur qui porte un intérêt considérable à la littérature, à la relecture de romans et pièces théâtrales des auteurs les plus divers et aux thèmes variés. Pourquoi Christopher Hampton a-t-il choisi Laclos ? C'est la question qui se présente naturellement à l'esprit des spectateurs et des lecteurs de la pièce et à laquelle l'auteur a répondu dans une interview à la revue *Eighteenth Century Life* :

« The thing about Laclos was that it was the first book I read in my chosen course of literature, which was sort of 1780 to 1920. And, of course, right at the head of that period was Laclos [...]. I think almost the first book – 'cause we sort of did it roughly chronologically – was Laclos. [...]. I was about nineteen, I suppose, but I thought this is the most extraordinary book I've

²³² Pour la filmographie complète de Christopher Hampton, voir l'Annexe 1.

ever read in my life. [...] I read the book every couple of years, 'cause it was one of my bedside books really; and the idea of dramatizing it came to about '76. »²³³

Cet intérêt est d'ailleurs explicité après la didascalie initiale du texte publié de ses *Liaisons dangereuses*. Hampton écrit « A Note on Laclos » où il présente l'auteur avec un enthousiasme non caché, trace les lignes générales de sa biographie – le contexte historique y est spécialement mis en relief – et conclut :

« Geometrician, inventor, military strategist, feminist, revolutionary, devoted husband and father : all of these qualities, some initially surprising in the author of *Les Liaisons dangereuses*, other less so, make their contribution towards a way of looking at this extraordinary and meteoric work; without, however, exhausting the pleasures of its mystery and merciless intelligence. » (LLD-H, p.7)²³⁴

Pour lui, le seul roman écrit par Laclos – « not merely a masterpiece, but the supreme example of its genre », « his vigorously classical novel », « this extraordinary and meteoric work » – demeure une énigme que la biographie de l'auteur n'éclaire qu'avec « an intriguing light. » Les attentes du lecteur avisé sont orientées par cette « Note on Laclos » : il s'agit du regard d'un universitaire, licencié en littérature française à Oxford (qui aime s'attaquer aux classiques de la littérature comme on l'a vu dans sa production pour le théâtre) sur un roman qu'il admire profondément et dont il a sans aucun doute voulu explorer certaines qualités. Il souligne « its rare mystery and merciless intelligence » (LLD-H, p. 7). C'est en tout cas notre conclusion à nous car Hampton ne parle que de Laclos et de son roman dans cette note introductrice. Pas un mot à propos de son propre texte. « A note on Laclos » suggère une attitude assez respectueuse, une grande admiration pour l'œuvre de l'auteur français.

C'est donc un intérêt personnel et une persistance considérable qui motivent sa dramatisation des *Liaisons dangereuses* pour la Royal Shakespeare Company (RSC); celle-ci a eu, au début, une certaine résistance en fonction d'une adaptation théâtrale antérieure apparemment désastreuse (et très peu connue) du roman que John Barton avait fait pour la compagnie en 1961, *The Art of Love*, avec Judi Dench. En plus l'échec récent d'une adaptation de *La Dame aux camélias* n'encourageait pas non plus

²³³ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990. p. 81-82.

²³⁴ L'indication LLD-H suivie d'un numéro de page renvoie à HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. London : Faber and Faber, 1986.

Howard Davies à diriger une autre transposition d'un roman français à la scène. En outre, il s'agissait d'un roman épistolaire : « people sort of looked at the book and thought they didn't see how it could be done »²³⁵, explique Hampton.

Touts ces obstacles finalement vaincus, un certain pessimisme persistait : on n'avait programmé que vingt-trois représentations des *Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton dans *Other Place*, l'espace le plus petit de la RSC à Stratford-Upon-Avon. La pièce est jouée pour la première fois en janvier 1985 avec Howard Davies comme metteur en scène, et Alain Rickman et Lindsay Duncan dans les rôles principaux. La pièce a eu beaucoup de succès; le même retentissement se répète à l'Ambassador Theatre à Londres qui donne la pièce pendant cinq ans et demi, à Broadway et dans plusieurs pays dont la France. La RSC a présenté la version anglaise des *Liaisons dangereuses* de Hampton au théâtre Renaud-Barrault à Paris en 1990 et une adaptation de celle-ci en français, signée par Jean-Claude Brisville, a été jouée pour la première fois en 1986 au théâtre Édouard VII, avec Bernard Giraudeau et Caroline Cellier dans les rôles principaux.

Le travail d'adaptation de Hampton a enthousiasmé la presse anglaise. *The Sunday Telegraph* explique pourquoi : « An exact dramatic transcription of Choderlos de Laclos' 1782 *Les Liaisons dangereuses* would consist merely of a man and a woman alternately reading the letters that make up the novel. Christopher Hampton's play is not such a transcription, but a transformation through the powerful lens of modern sensibility. The result is a remarkable play [...]. »²³⁶ Le guide anglais de théâtre *Plays & Players* a comparé la réception de la pièce à celle du roman : « it retains a blend of icy elegance, sophistication, wit and unleashed passion in quantities sufficient to recreate the frisson that must have thrilled a generation when the novel was first published. »²³⁷ En effet, le roman de Laclos a provoqué un grand scandale en Angleterre lors de sa traduction en anglais (en 1924 seulement !) sous le titre de *Dangerous Acquaintances*. Jouée au théâtre en 1986, l'histoire de Valmont et Merteuil a motivé encore un certain frisson : « It was still creating a stir, although not a scandal. »²³⁸

²³⁵ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990. p. 82.

²³⁶ KING, Frances. Sans Titre. *The Sunday Telegraph*. 19/10/86. Cité par HAMMER, Stephanie Barbé. « Romanticism and reaction: Hampton's Transformation of *Les Liaisons dangereuses*. » In : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London : Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists », 1990. p. 109.

²³⁷ « *Les Liaisons dangereuses*. *Plays & players*, February 1986. http://w3.nai.net/ab234/Plays/Les_Liaisons_Dangereuses/Laclosbio.html. Sur l'Internet, 14/05/ 1999.

²³⁸ "Cinebooks' Motion Picture Guide Review. *Dangerous Liaisons*". In: *Cinemanía 96, Interactive Guide to Movies and the Moviemakers*. Microsoft, 1996. CDRom.

Une rapide parenthèse : les productions postérieures des *Liaisons dangereuses* de Hampton au West End n'ont jamais eu le succès de la première, dirigée par Howard Davies : elle était « so perfect that few have dared tackle the play since », explique *The Guardian*.²³⁹ Récemment (décembre 2003, au Playhouse Theatre), le metteur en scène Tim Fayell a donné son coup d'essai, toutefois le résultat a été désastreux. Les critiques ont été impitoyables – «The complex psychology of emotional damage and dissolution is lost and Hampton's script, without sophisticated acting, is left looking shoddy, surprisingly low-grade and lackluster. »²⁴⁰ Trois semaines après, la pièce a été suspendue, mais en dépit de l'échec de cette production, les nombreux éloges au texte de Hampton font croire que la pièce n'a pas vieilli et que son intrigue fait encore impression au XXI^e siècle : « This stately *pavane* of sex and death remains as seductive as ever it was, with plenty of lines to make you laugh or gasp or both at once. »²⁴¹

L'opinion des spécialistes de l'oeuvre de Laclos est un peu différente. Michel Delon n'est pas élogieux à l'égard de l'adaptation de Hampton – pour lui le dramaturge voulait « rendre un certain libertinage à la française » – et arrive même à déplorer sa publication et représentation en France : « On peut regretter que cette adaptation anglaise ait été retraduite en français sinon dans la langue de Laclos par Jean-Claude Brisville (Actes Sud, 1988) et montée à Paris avec Caroline Cellier et Bernard Giraudeau. »²⁴²

Pour Laurent Versini, en dépit de certaines inadéquations de gestes et de langage dans la traduction française de Jean-Claude Brisville et d'une méconnaissance de « la thématique et de la stylisation de la tradition française » qu'il ne spécifie pas –, la pièce est « un centon du roman » et Christopher Hampton un « très bon connaisseur du dix-huitième siècle français formé à l'université de Cambridge [sic] » qui « n'ignore pas la technique de la contraction de texte. »²⁴³

Maintenant que nous avons une idée de la réception des *Liaisons dangereuses* (1985), nous allons passer au texte de Hampton sans aucune intention d'en réaliser un étude exhaustive. Nous n'avons pas non plus l'intention de faire un bilan des

²³⁹ BILLINGTON, Michael. «*Les Liaisons dangereuses*». *The Guardian Unlimited*. 15/12/03. <http://www.guardian.co.uk/arts/critic/review/0,1169,1107027,00.html>. Sur l'Internet, 15/12/03

²⁴⁰ BASSET, Kate. «*Les Liaisons dangereuses*. As sexy as pickled frog». *The Independent*. 21/12/03. Sur l'Internet. <http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/reviews/story.jsp?story=475539>.

²⁴¹ KOENIG, Rhoda. «Children playing adultery» *The Independent*. 16/12/04. Sur l'Internet <http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/reviews/story.jsp?story=473653>.

²⁴² DELON, Michel. P.-A. Choderlos de Laclos : «*Les Liaisons dangereuses*». Paris: PUF, 1999. p. 113.

²⁴³ VERSINI, Laurent. «Des *Liaisons dangereuses* aux liaisons farceuses» In: *Travaux de littérature*. Vol. 6. Paris: Adirel/Klincksieck, 1993. p. 212-213.

modifications, suppressions, resserrements et ajouts par rapport au roman. Tâchons donc de regarder de plus près les tableaux que le dramaturge Christopher Hampton a créés et d'y chercher les traces de théâtralité comme on l'a fait pour le roman de Laclos.

4.3 Ouverture et finale des *Liaisons dangereuses* (1985) : les dames jouent aux lettres, Merteuil est à la tête du jeu

«I dare say we would not be wrong to look forward to whatever the nineties may bring. Meanwhile, I suggest our best course is to continue with the game. » (LLD-H, p. 101)
(À la fin, la Merteuil de Hampton, la figure, la fortune et la réputation intactes, ne s'inquiète pas du futur.)

Christopher Hampton a transposé *Les Liaisons dangereuses* en une pièce en deux actes contenant chacun neuf tableaux. Selon la didascalie initiale, l'action se situe « *in various salons and bedrooms in a number of hôtels and châteaux in and around Paris, and in the Bois de Vincennes, one autumn and winter in the 1780s.* »²⁴⁴ Après les indications de l'espace scénique et du temps, s'ensuivent les noms des neuf personnages principaux – marquise de Merteuil, M^{me} de Volanges, Cécile de Volanges, vicomte de Valmont, Azolan, M^{me} de Rosemonde, présidente de Tourvel, Émilie, chevalier Danceny et la référence à « *various servants in the Merteuil, Rosemonde, Tourvel and Valmont households* »²⁴⁵ (LLD-H, p. 6).

Avant même de commencer la lecture des dialogues, le lecteur découvre l'emploi de plusieurs termes en langue française (marquise, Madame, vicomte, présidente, chevalier, hôtels, châteaux, Opéra, Bois de Boulogne), y compris le titre préservé de l'original en français. Il est aussi remarquable que le dramaturge situe l'intrigue « *in the 1780s.* » Le roman mentionne seulement le jour, le mois et le siècle « 17** » quoiqu'un certain nombre d'indications permette de situer l'action vers les années 1760 comme nous l'avons commenté dans le chapitre précédent.

Au premier tableau de l'acte premier des *Liaisons dangereuses* de Hampton, comme dans une scène d'exposition classique, le lecteur est présenté aux principaux personnages de la trame ainsi qu'aux motifs qui la déclenchent. À part l'absence de verbes dans certaines phrases, une longue indication scénique au début de ce premier tableau fait penser à une description romanesque. Voyons : l'action commence pendant une chaude soirée au mois d'août dans le somptueux salon principal

²⁴⁴ Nous avons fait la citation de toutes les didascalies de la pièce en italique.

²⁴⁵ Les noms de personnages sont accompagnés des noms des acteurs qui ont participé à la première à *The Other Place*, Stafford-upon-Avon, le 24 septembre 1985. En plus apparaissent : Director : Howard Davies et Designer : Bob Crowley.

(« *suggestions of great opulence* ») de l'hôtel de la marquise de Merteuil à Paris. Elle joue au piquet avec M^{me} de Volanges qui est assise à côté de sa fille Cécile (« *a slim and attractive blonde girl of 15* ») qui semble s'ennuyer et avoir sommeil (« *politely stifling the occasional yawn* »). Merteuil interrompt le silence – on a l'impression que les dames sont concentrées au jeu, il n'y a que le claquement des cartes qui est audible (« *the large playing cards slap down on one another* », LLD-H, p. 9) – et la conversation commence.

Elles parlent de Cécile, qui vient de sortir du couvent et commence à avoir des expériences dans « *the outside world* » (LLD-H, p. 9). Le majordome arrive et annonce discrètement la présence de monsieur le vicomte de Valmont. Avant qu'il arrive, les deux femmes parlent de sa mauvaise réputation et du fait que celle-ci ne l'empêche pas d'être reçu par la bonne société. Un dialogue cordial s'établit mais, après la sortie de la mère et de la fille, Merteuil et Valmont adoptent un autre ton.

Pour se venger de monsieur de Gercourt, un ancien amant, la Marquise demande au Vicomte (lui aussi un ancien amant) de corrompre la jeune Cécile de Volanges, l'invitée qui vient de sortir, promise à Gercourt. Valmont refuse à cause d'un autre projet : il va partir à la campagne, au château de M^{me} de Rosemonde, sa vieille tante, dont il veut séduire l'hôte – la vertueuse présidente de Tourvel. Le point de départ de l'histoire est donc exactement le même du roman.

Après ces moments initiaux, l'intrigue se déroule : pour se venger de M^{me} de Volanges – elle a prévenu la Présidente contre lui –, le Vicomte change d'idée et décide de participer au projet de la Marquise. Cécile et le timide Chevalier Danceny tombent amoureux. Les deux libertins feignent de les aider et deviennent leurs confidents. Valmont séduit Cécile et devient son amant. À la fin du dernier tableau du premier acte, M^{me} de Rosemonde conseille à la Présidente qui vient de lui avouer son amour pour le Vicomte : « *If he's let you go, you must go.* » (LLD-H, p. 65). Les recommandations sont inutiles. Recourant à des ruses habiles avec l'aide de son chasseur Azolan et même du confesseur de Tourvel – Father Anselme, « *an amiably dim-witted Cistercian* » (LLD-H, p. 76) –, le libertin finit par la conquérir tout en s'éprenant d'elle. Jalouse, Merteuil se brouille avec son complice et le défie de rompre brutalement avec la Présidente, qui tombe malade. À son tour, Valmont frustré les plans de la Marquise qui voulait prendre Danceny comme amant.

C'est la guerre entre les libertins. La libertine incite le jeune homme à se battre en duel avec Valmont qui meurt après avoir avoué à Danceny son amour pour la

Présidente. Au dernier tableau de la pièce, mesdames de Volanges, de Rosemonde et de Merteuil jouent aux cartes dans le salon de la Marquise. Le lecteur apprend que la Présidente est morte au couvent aussitôt après avoir reçu la nouvelle de la mort de Valmont. Le Chevalier s'enfuit à Malte. M^{me} de Volanges ne comprend pas pourquoi Cécile a décidé d'entrer au couvent. De façon énigmatique, M^{me} de Rosemonde raconte qu'elle a reçu « a very strange letter from Danceny » (LLD-H, p.100) et suggère, sans donner d'explications, que la décision de la jeune fille doit être respectée.

Dans la dernière réplique de la pièce, Merteuil exprime des propos optimistes sur le futur : « I dare say we would not be wrong to look forward to whatever the nineties may bring. » Les trois personnages reprennent leur jeu de cartes. C'est un signe visuel, une image brève mais nette qui termine la pièce – « *The atmosphere is serene. Very slowly, the lights fade, but just before they vanish, there appears on the wall, fleeting but sharp, the unmistakable silhouette of the guillotine* » (LLD-H, p.10).

Du point de vue de l'intrigue, on peut donc remarquer que cette adaptation ne présente aucune modification significative, elle a essentiellement gardé l'action du roman de Laclos et même repris plusieurs discours des personnages et plusieurs situations. Il est évident que certains épisodes et personnages secondaires –, Sophie Carnay, la superbe Tanville, la mère Perpétue, la bonne Joséphine (personnages liés à l'univers du couvent de Cécile), Prévan, les trois Inséparables et leurs maris, Victoire, M. Bertrand, le père Anselme (qui est à peine cité), la Maréchale, Vressac, la vicomtesse et le vicomte de M. – du roman de 379 pages ont été éliminés pour accélérer l'allure du récit, mais c'est à la fin de la pièce qu'émerge un élément radicalement nouveau et différent : la destinée finale de Merteuil. Avant de commenter ce changement radical, voyons comment se dessinent les tableaux des *Liaisons dangereuses* sur scène – la temporalité, l'espace, les personnages.

4.4 Les espaces clos, le temps pressant : l'univers obscur des personnages en conflit

« The century is drawing to its close, Vicomte » (LLDH- p. 56).

(*Les Liaisons dangereuses* de Hampton se nouent dans une atmosphère de fin de siècle.)

Les dix-huit tableaux des deux actes créés par Hampton sont séparés par des laps de temps variables et n'ont pas tous la même longueur. Au deuxième acte ils deviennent plus courts, il y a une évidente accélération des événements. Les dialogues

intenses aux répliques brèves – les longues tirades sont pratiquement inexistantes – et enchaînées font de la scène le lieu d'un conflit essentiellement verbalisé : à l'exception des majordomes, il n'y a pas de personnages qui ne parlent pas sur scène.

Les didascalies ont un rôle important dans le texte de Christopher Hampton. Il est intéressant donc de réfléchir à leur fonction. Dans le théâtre grec, elles étaient destinées aux interprètes. Rares dans le théâtre classique (les codes de représentation étaient figés) devenues de plus en plus nombreuses à partir du XVIII^e, elles leur importance se consolide au XIX^e siècle. Ces indications scéniques sont considérées, au XX^e siècle, aussi essentielles que les dialogues, car souvent l'auteur ne se contente pas de son rôle d'auteur du texte : il veut intervenir aussi dans la forme de représentation.

Pour Diderot, la pantomime – la désignation qu'avaient ces indications scéniques au siècle des lumières – est « le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait; et qu'il voulait que la scène montrât à chaque instant, lorsqu'on joue. C'est la manière la plus simple d'apprendre au public ce qu'il est en droit d'exiger de ses comédiens. »²⁴⁶. Quand est-elle nécessaire ? Toujours pour Diderot : « il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau; qu'elle donne de l'énergie et de la clarté au discours; qu'elle lie le dialogue; qu'elle caractérise; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes. »²⁴⁷ Pour Anne Ubersfeld, les didascalies sont la part textuelle de l'écriture théâtrale « dont l'auteur est sujet. »²⁴⁸ Dominique Mainguenu en propose la définition suivante :

« [...] les didascalies, c'est-à-dire toutes les informations que donne l'auteur pour la mise en scène, ou plus généralement l'actualisation de son texte. Car le destinataire peut en être les professionnels du théâtre comme les lecteurs. Ces didascalies, à la différence des répliques des personnages, sont des énoncés directement rapportables à l'auteur et relèvent du métadiscours. »²⁴⁹

²⁴⁶ DIDEROT, Denis. *Discours sur la poésie dramatique*. Chapitre XXI. In : OEuvres complètes [document électronique]; rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage / de Diderot. Tome septième, 4. Belles-Lettres, théâtre, critique dramatique. Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle / [publ.] par J. Assézat. 1995. p. 386. <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23394&I=381&Y=Image>. Sur l'Internet le 23 octobre 2004

²⁴⁷ Ibidem, p. 379.

²⁴⁸ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Messidor/Éditions Sociales, 1982. p. 22.

²⁴⁹ MAINGUENU, Dominique. « Duplicité du dialogue théâtral. ». In : *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Dunod, 1997. p.143.

S'il est vrai qu'elles peuvent alourdir le texte dramatique ou même « rebuter le lecteur », comme l'affirme Marie-Claude Hubert²⁵⁰, elles sont essentielles à la lecture du texte dramatique parce qu'elles aident à la création d'une mise en scène dans l'imaginaire du lecteur. Toutes ces positions sont analysées dans *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, de Thierry Gallèpe, qui discute les diverses définitions données à la didascalie sous différentes perspectives (fonctionnelle, énonciative, pragmatique, poétique) et en montre certaines imprécisions, insuffisances, inexactitudes. On y découvre une grande diversité de formes et de propos par le truchement d'un grand nombre d'exemples.

Christopher Hampton n'est pas économique par rapport à ces indications scéniques que l'on peut facilement reconnaître car elles sont toujours présentées en italique tel que nous les reproduisons ici. Recouvrant une grande partie des contenus listés par Thierry Gallèpe, elles identifient le locuteur à chaque tour de parole, des indications sur le temps et sur l'espace²⁵¹. Placées après un saut de ligne, entre parenthèses et insérées inter-répliques ou intra-répliques, elles décrivent et racontent l'apparence physique, la posture, les déplacements (qui permettent au lecteur d'imaginer le mode d'occupation de l'espace), les gestes, l'état affectif, émotionnel et les regards des personnages. Et aussi l'expression des sentiments, des éléments sonores, du déroulement de la conversation et de l'action.

Comme il arrive aux lettres du roman où la date et la provenance sont toujours indiquées, chaque tableau est introduit par une indication de temps et d'espace. La temporalité est indiquée de façon assez précise de telle façon que le lecteur situe la date – jour, mois ou saison de l'année – et, souvent, même la partie de la journée où se passe l'action. Par exemple : « *A warm evening in August* », « *Three weeks later. Early evening* », « *A couple of days later. The middle of the night* », « *Ten days latter. A September afternoon* », « *A week later. After lunch* », « *A fortnight later. The middle of the night* », « *It's the following day, 1 October. The low afternoon sun slants through the windows [...]* », « *Six o'clock in the evening, a couple of days later* » (LLD-H, p. 9, 18, 27, 29, 40, 50, 72 respectivement). La division du temps est équilibrée entre les deux actes : l'acte premier commence au mois d'août et termine en octobre, l'action du deuxième acte se développe de la fin d'octobre jusqu'au 31 décembre – « *New year's eve* » (LLD-H, p. 99).²⁵²

²⁵⁰ HUBBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin. « *Cursus* », 1988. p. 16.

²⁵¹ GALLÈPE, Thierry : *Didascalies : Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, « *Sémantiques* », 1997. p.102-103.

²⁵² Il semble que la didascalie initiale ne soit pas très exacte puisque elle indique le temps comme : « *one autumn and winter in the 1780s* » (LLD-H, p. 6).

L'espace est aussi indiqué dans la didascalie qui précède chaque tableau. Le lecteur y perçoit également un souci de précision. Quels sont les trois noyaux de l'espace scénique ? La ville de Paris concentre l'action. C'est où se trouvent les hôtels de Merteuil (tableaux 1, 4, 12, 14, 16 et 18) et de Valmont (tableaux 10 et 13), et la maison de Tourvel (tableaux 11 et 15). Aux environs de Paris il y a la maison d'Émilie (tableau 3) et le Bois de Vincennes (tableau 17). Et finalement à la campagne où l'action se passe au château de M^{me} de Rosemonde (tableaux 2, 5, 6, 7, 8 et 9).

Le lecteur apprend d'autres détails sur l'espace, soit sur la pièce où se déroule l'action – le salon principal, les chambres d'Émilie, de Cécile, de Valmont –, soit sur certains éléments comme les « *french windows* », un fauteuil, la disposition des chaises, une chaise longue (on apprend même que Tourvel est assise tout au bout de la chaise longue), une « *card table* » dans le salon de M^{me} de Rosemonde (LLD-H, p. 18, 20, 22, 22, 40). À l'hôtel de Merteuil, le Vicomte se cache derrière un paravent pendant que la Marquise parle à M^{me} de Volanges. La Marquise écrit sur un « *small escritoire* » (LLD-H, p. 92) et il y a une horloge sur sa secrétaire (LLD-H, p. 94). Chez M^{me} de Tourvel le salon est discret, « *furnished in sombre good taste* », il y a un fauteuil et une ottomane (p. 72). Valmont écrit sur une secrétaire avec un tiroir où il garde les « *small bags of money* » qu'il donne à Azolan et à Émilie (LLD-H, p. 67, 83). Dans le château de M^{me} de Rosemonde, un dialogue prosaïque entre Valmont et Cécile informe le lecteur que le matelas de la chambre du Vicomte est moins souple que celui du lit de la jeune fille : il fait donc moins de bruit et permet à l'ex-pensionnaire de s'amuser en rebondissant, avant de se mettre sous les draps pour commencer les jeux érotiques avec le libertin (LLD-H, p. 59).

Le lecteur se rend vite compte que, dans *Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton, l'action se concentre dans l'espace privé des hôtels, des châteaux, des maisons, et qu'il n'est jamais question d'un lieu public comme un théâtre, par exemple. Le tableau dix-sept qui raconte le duel au bois de Vincennes est le seul qui se passe en plein air (LLD-H p. 96-98). Une longue didascalie en fait la description : sa dynamique, le choix des épées, les mouvements, l'habileté de chaque duelliste.

Les autres mentions à des extérieurs se trouvent dans les rapports que font les personnages. Valmont commente avec Azolan la comédie de l'aumône aux paysans d'un village soigneusement choisi pour impressionner la Présidente (LLD-H, p. 18). Il se vante à la Marquise – le jeu de mots est d'un goût douteux – des progrès obtenus dans les promenades avec Tourvel : « *we go for a walk every day : a little further every*

time down the path that has no turning. » (p. 57) Pour Merteuil, le château de M^{me} de Rosemonde à la campagne est une « lugubrious address » (LLD-H, p. 56). En aucun cas sont suggérées des indications sur le paysage.

Il s'agit donc d'une action confinée aux espaces clos où il fait sombre la plupart du temps : les tableaux un, deux, trois, six, sept, huit, neuf (Acte I), onze, douze, quatorze, seize et dix-huit (Acte II) se passent le soir. Le tableau dix est le seul à ne pas situer l'action pendant la période nocturne. Les éléments sonores sont peu mentionnés, sauf le claquement de cartes dans les jeux (LLD-H, p. 9) et de la sonnerie pour appeler le majordome (LLD-H, p. 38).

Par contre la lumière est un élément souvent évoqué. La pénombre contribue à créer un climat de conspiration, de secret, mais aussi d'étouffement: « *the late sun* », « *the light is beginning to die* » (LLD-H, p 18, 22), « *candlelights* » (LLD-H, p. 27), « *a dark-lantern* » (LLD-H, p. 47), « *a couple of lights casting a dim glow* » (LLD-H, p. 59). De façon suggestive, après avoir déclaré son amour à une Tourvel terrifiée, Valmont « *hurries away into the darkness* » (LLD-H, p. 26). Le duel fatal a lieu au petit matin d'un jour d'hiver « *Dawn on a misty December morning* » (LLDH, p. 96). Un « black-out » se produit au tableau seize juste après la déclaration de guerre proférée par Merteuil (LLD-H, p. 95). La lumière s'obscurcit progressivement à la fin du tableau où Valmont et Émilie sont au lit (LLD-H, p. 28), après la confession de M^{me} de Tourvel à M^{me} de Rosemonde sur son amour pour Valmont (LLD-H, p. 65) et finalement à la clôture de la pièce, avant le surgissement de l'image de la guillotine (LLD-H, p.101). Tous ces éléments contribuent à la création d'un espace oppressant, d'une atmosphère étouffante qui domine toute la pièce.

La caractérisation des personnages des *Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton se fait par le moyen de didascalies internes, de portraits au second degré, fournis par les personnages mêmes et qui se limitent aux données essentielles pour la compréhension de l'intrigue. Ainsi les indications scéniques informent que Cécile de Volanges est une « *slim and attractive blonde girl of 15* », mais Merteuil et Valmont collaborent aussi au portrait de la jeune fille :

« VALMONT : [...] who could have foretold she would flower so gracefully? » (LLD-H, p. 11)

« MERTEUIL : She's a rosebud. » (LLD-H, p. 13)

« MERTEUIL : She's very pretty, and she has a rather promising air of languor. » (LLD-H, p.13)

« MERTEUIL : [...] She has a certain innate duplicity which is going to stand her in very good stead. She has no character and no morals, she's altogether delicious. » (LLD-H, p. 30)

La Marquise est une veuve respectable « *of considerable means* » il est intéressant que – comme dans le roman – on ne parle pas de son apparence physique et que ce soit plutôt elle qui fasse son propre portrait. En réponse à la provocation de Valmont : « I often wonder how you managed to invent yourself » (LLD-H, 31), elle raconte son histoire, en écho à la lettre LXXXI du roman. M^{me} de Volanges est aussi veuve (LLD-H, p. 9). VALMONT est une « *strikingly elegant figure* » (LLD-H, p. 10), AZOLAN, le valet de chambre, « *a dapper young man, resplendent in the livery of a chasseur* » (LLD-H, p. 18). M^{me} de Rosemonde « *is 84, arthritic, intelligent and sympathetic* » (LLD-H, p. 20); d'après Merteuil, « [...] she's been able to maintain a kind of youthfulness of her own » (LLD-H, p. 11). Le « CHEVALIER DANCENY, a Knight of Malta, an eager and handsome young man of about 20 » (LLD-H, p. 33), est vu de façon critique par les yeux de la Marquise et du Vicomte :

« MERTEUIL : Like most intellectuals, he's intensely stupid. He really is an incompetent boy. Charming, but hopeless. » (LLD-H, p. 30)

« MERTEUIL : [...] All his energies go into writing her poems of great ingenuity and minimum impact. » (LLD-H, p. 31)

« VALMONT : I think you might have consulted me before offering my services as general factotum to that exasperating boy. I don't find lovers' complaints remotely entertaining outside of the Opéra. » (LLD-H, p. 35)

« VALMONT : [...] that mawkish school boy. » (LLD-H, p. 87)

La Présidente est mariée depuis deux ans : « a woman famous for strict morals, religious fervor and the happiness of her marriage », selon ce que raconte Valmont (LLD-H, p. 14). Une didascalie complète sa caractérisation : « *a handsome woman of 22, dressed not as MERTEUIL described, but in an elegantly plain linen gown* » (LLD-H, p. 20). Cette dernière observation nous renvoie à la discussion du chapitre précédent (2.5.2) concernant les costumes des héroïnes du roman. On se rappelle que Valmont, dans la lettre VI, est séduit par la simplicité et la grâce naturelle de Tourvel, tandis que la Marquise, dans la lettre V, ne voit que son inélégance et sa maladresse. La même polémique est reprise dans la pièce, mais de façon inévitablement abrégée :

« MERTEUIL : [...], she's such a frump. Bodice up to her ears in case you might catch a glimpse of a square inch of flesh.

VALMONT : You're right, clothes don't suit her. » (LLD-H, p. 14)

Mais si l'ambiguïté persistera toujours dans le livre – quelle est finalement la véritable image de Tourvel ? –, elle cesse tout de suite dans le texte théâtral quand la didascalie informe le lecteur que Merteuil a tort : « *dressed not as MERTEUIL described, but in an elegantly plain linen gown* » (LLD-H, p. 20).

Curieusement, à ce sujet, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos se rapprochent plus de l'écriture dramatique que de celle des romans qui sont, en général, beaucoup plus riches en détails concernant l'apparence physique des personnages. Le texte de Hampton par contre ne dépend pas de sa mise en scène – du choix d'une actrice et de costumes – pour montrer quelle est la véritable image de la Présidente.

Une fois situés l'espace, le temps et la caractérisation des personnages des *Liaisons dangereuses* (1985), il est intéressant de se demander – question inéluctable – si la lecture de Hampton porte les marques d'un regard anglais sur le roman de Laclos.

4.5 Les libertins à l'heure du thé

«The MAJORDOMO reappears and crosses the room to murmur something to MERTEUIL. » (LLDH-p. 34)
(Hampton met en scène un majordome dont on n'entend jamais la voix.)

Certaines traces du regard anglais de Christopher Hampton sur *Les Liaisons dangereuses* de Laclos portent la marque de l'ironie. C'est le cas de l'inévitable thé de cinq heures – « *A September afternoon. VALMONT is taking tea with LA MARQUISE DE MERTEUIL in her grand salon* » (LLD-H, p. 29) –, de la figure d'un majordome (LLD-H, p. 9, 10, 33, 34, 36, 38, 76) et du commentaire sur la pluie :

« VALMONT : I fear the weather as it is, we can look forward to very few more of them.

MERTEUIL : This heavy rain is surely exceptional. » (LLD-H, p. 61)

Nous ne voulons pas dire qu'il était anormal de prendre le thé ni que la présence d'un majordome était inhabituelle dans l'aristocratie française au XVIII^e siècle. La référence au mauvais temps n'est pas non plus absente des conversations en France (l'expression « parler de la pluie et du beau temps » y est typique). Mais considérons

que le thé n'est cité qu'une fois dans le roman dans une circonstance tout à fait différente de celle de la pièce (affligée, Tourvel « n'a pas soupé; elle n'a pris que du thé », CVII, p. 353), que les personnages ne parlent du temps qu'une fois : « le temps affreux qu'il a fait tout aujourd'hui » (XCIX, p. 323) et que les mots pluie et pleuvoir n'apparaissent jamais. En plus, les personnages de Laclos n'ont pas de majordome. Valmont a un valet de chambre (Azolan qu'il appelle parfois chasseur, XV, p. 108) ainsi que Danceny (CLV, p. 473) et M^{me} de Volanges (CLXVIII, p. 496). Tourvel a un domestique (celui qui fait le rôle d'espion, XXII, p. 121) et Julie, une femme de chambre (CI, p.331). Les gens de Merteuil sont Victoire, sa femme de chambre (LXXXV, p. 286), un valet (« mon valet de chambre, brave et vigoureux », LXXXV, p. 288) et un suisse (LXXXV, p. 284).

Il nous semble évident que le choix de Hampton n'est pas gratuit : ce sont des éléments – le thé, la pluie, le majordome – populairement reconnus comme emblématiques de la culture anglaise. Mais il y a certainement plus. Si certains tableaux des *Liaisons dangereuses* de Hampton sont caractérisés par une grande mobilité des personnages qui leur donne un caractère fragmentaire que l'on pourrait comparer à l'échange épistolaire, ce va-et-vient évoque aussi un genre très connu dans le théâtre anglais : *the comedy of manners*. Le quatrième tableau en est un bon exemple : la Marquise et le Vicomte conversent chez elle, le majordome annonce l'arrivée de Danceny qui, présenté à Valmont, entame une conversation avec lui. Nouvelle interruption : le majordome annonce l'arrivée de M^{me} de Volanges. Merteuil demande au jeune homme de partir immédiatement et à son complice de se cacher derrière un paravent pour entendre clandestinement – un peu comme les lecteurs pirates des lettres du roman de Laclos – la conversation entre les deux femmes. La Marquise dénonce une liaison dangereuse entre Cécile et Danceny (LLD-H, p. 37), la mère de la jeune fille est choquée. Merteuil sonne. Le majordome va accompagner M^{me} de Volanges à la porte, mais juste avant qu'elle sorte, le Vicomte apparaît et lui fait des grimaces. Merteuil le gronde, ils discutent encore un peu, prennent congé et finalement : « *VALMONT smiles, turns and strides away* » (LLD-H, p. 39).

Nous n'avons pas l'intention d'approfondir l'étude des rapports de la pièce de Hampton et de la dramaturgie anglaise dans ce travail, mais il est intéressant de rappeler que ce genre de tableau renvoie à un type de théâtre très caractéristique de l'Angleterre et proche de la comédie de Molière en France. Avec très peu d'action, une intrigue artificielle et chargé de dialogues cérébraux, cyniques et pleins d'esprit – le fameux *wit* anglais –, ce genre a eu son apogée pendant la période de la Restauration

(1660-1685) et était essentiellement fondé sur la satire des mœurs, de l'hypocrisie et du matérialisme chez les aristocrates. À la fin du XVIII^e siècle, irlandais Richard Sheridan et Oliver Goldsmith ont renouvelé cette comédie et une mise en scène qui est devenue connue comme la *comedy of manners*.²⁵³ Au XIX^e siècle, Oscar Wilde reprend cette tradition avec *The Importance of Being Earnest* (1895) et au XX^e siècle on peut en retrouver les traces dans certaines comédies de Noel Coward et de Somerset Maugham.

Il y a une scène dans *The School of scandal* (1777) de l'irlandais Richard Sheridan où l'on trouve un paravent utilisé de la même façon que celui du tableau quatre des *Liaisons dangereuses* (1985). C'est probablement un clin d'oeil au théâtre du XVIII^e siècle : Hampton emploie également des dialogues éloquentes et ironiques dans la tradition anglaise des *battles of wit* où le langage devient une arme dans un jeu où la perception et la réponse rapides sont exigées et des personnages et du public.

Mais ce qui dans la pièce de Sheridan relève de la comédie légère et élevée devient, chez Hampton, une vision poignante de la décadence morale et intellectuelle à la clôture du siècle qui rappelle plutôt une « *tragedy of manners*. » L'épigraphe empruntée à Malraux (« Ça ne peut pas durer ainsi ») anticipe cette lecture confirmée par la cruauté de l'univers dépeint qui arrive à l'extrême de la violence physique. Quand Valmont récite les mots suggérés par la Marquise pour provoquer sa rupture avec Tourvel, la question dictée par le désespoir de la Présidente – « *Do you want to kill me?* » – provoque une réaction bestiale : « *VALMONT strides over to her, takes her by the hair and jerks her head up, shocking her into a moment's silence* » (LLD-H, p. 91). Le Vicomte avait déjà utilisé la force comme moyen de la soumettre lorsque Tourvel l'avait surpris avec Émilie et avait décidé de partir sur le champ. « *VALMONT catches her arm* » [...] « *He's pinioning her in his arms. She struggles violently for a moment and then goes limp* » (LLD-H, p. 82-83). Laurent Versini conteste cette violence qu'il crédite à la crudité, au mauvais goût d'une époque qui n'est pas celle de l'honnêteté et de la distinction et rappelle que, quoique Valmont ait, chez Laclos, les traces de la violence de Don Juan ou de Lovelace, ce comportement n'est pas adéquat à un aristocrate, c'est plutôt la « brutalité d'un portefaix. »²⁵⁴

Le caractère brutal de la scène du viol de Cécile (LLD-H, p. 47-48), le grotesque de la vision d'un aristocrate « *making faces* » dans le dos d'une dame (LLD-

²⁵³ Pour la définition de *comedy of manners*, nous avons consulté on-line l'Encyclopaedia Britannica premium service. <http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9050579>. Sur l'Internet, 27/10/04.

²⁵⁴ VERSINI, Laurent. « Des *Liaisons dangereuses* aux liaisons farceuses » In: *Travaux de littérature*. Vol. 6. Paris : Adirel/Klincksieck, 1993. p. 219.

H, p. 38) contribuent aussi à la création de cette atmosphère de décadence. Le jeu cérébral des libertins se heurte à ces images d'une perversité intolérable, d'un révoltant mépris porté à leur victimes, d'un égoïsme extrême dans la satisfaction de leur désirs.

Les Liaisons dangereuses de Christopher Hampton sont ainsi parsemées de références à la culture anglaise dont la verbalisation du conflit à la manière des *battles of wit* est fondamentale pour rendre visible une caractéristique essentielle du roman : le dialogue vif entre le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil. Par ce choix du dramaturge anglais, le style crispé, le caractère tranchant des propos, l'ironie et la maîtrise du langage de leur échange épistolaire sont, à notre avis, restitués de façon très perspicace. Et la théâtralité ? Est-ce que Hampton s'en est servi de façon similaire à celle du roman ? Il est évidemment un peu bizarre de parler des signes de théâtralité dans une pièce de théâtre. Mais peut-on parler d'une espèce de théâtre dans le théâtre ? Passons à réfléchir sur la question de la référence au théâtre dans cette adaptation des *Liaisons dangereuses*.

4.6 La comédie des libertins : la mise en scène remplace la lettre

« Hopes and fears, passion and suspense : even if you were in the theater, what more could you ask? »
(Valmont parle du grand théâtre sur scène, LLD-H, p. 57)

Nous avons vu dans le chapitre antérieur que, dans le roman de Laclos, Valmont et Merteuil font un grand nombre de références à l'art dramatique et se comportent souvent comme des acteurs à la recherche des applaudissements sur le *grand théâtre du monde*, métaphore parfaite de l'espace où ils agissent soit parce qu'il est question d'un espace social limité où tout est mis en spectacle et où les apparences dominent, soit parce qu'ils ont besoin de jouer des rôles pour mieux tromper, pour mieux exercer leur libertinage. C'est par le truchement des lettres – qui fonctionnent comment de vrais masques – que le lecteur découvre leur duplicité.

Dans sa pièce, Hampton, lui, se sert avant tout de la complicité du lecteur pour démasquer l'hypocrisie de ses libertins. Ainsi, le lecteur va se souvenir très bien qu'au tableau trois, le corps d'Émilie avait servi de pupitre – elle fournit aussi « pen, ink and paper » pour l'écriture d'une lettre à Tourvel (LLD-H, p. 28) – au Vicomte quand, plus tard, au moment de justifier auprès de la Présidente d'avoir gardé des relations avec la courtisane, il dit : « My relations with Émilie have for some years now been quite

blameless. She's even done a little secretarial work for me on occasion » (LLD-H, p. 83-84). En plus « She has, in short, the free time to do a great deal of charity work; donations to hospitals, soup for the poor, protection for animals, anything that touches her sentimental heart » (LLD-H, p. 83). On dirait qu'elle est membre d'une des ONG britanniques si populaires dans les années 1980... Modernisation ironique de la vignette libertine et clin d'œil appuyé au lecteur.

Mais, si l'intertexte théâtral n'émerge pas aussi vigoureusement dans *Les Liaisons dangereuses* de Hampton que dans le roman – avec ses références, citations, champ sémantique théâtraux –, il ne laisse pas de s'y manifester. Sur scène, les libertins pensent à leur expérience en terme de spectacle donné à voir. Ainsi pour dire à quel point il a dû s'appliquer pour excuser la disparition de Danceny – trop occupé avec Merteuil – auprès de Cécile, Valmont explique : « I've had to do more improvising than an Italian actor » (LLD-H, p. 85). D'autre part Merteuil fait à Danceny une critique révélatrice de ce souci de la mise en scène : le Chevalier doit se perfectionner vu que les platitudes qu'il débite pour charmer la Marquise sont loin de l'impressionner – « We shall get on a good deal better if you make a concerted effort not to sound like the latest novel » (LLD-H, p. 80). Le Vicomte se plaint aussi du jeune Chevalier : « I don't find lover's complaints remotely entertaining outside the Opéra » (LLD-H, p. 35).

La dimension théâtrale de l'existence des libertins est d'ailleurs rendue explicite dans la pièce :

« VALMONT : Hopes and fears, passion and suspense : even if you were in the theater, what more could you ask? »

MERTEUIL : An audience?

VALMONT : But you : you are my audience. » (LLD-H, p. 57)

La Marquise – le public – pense que l'accomplissement de la séduction de Cécile a été une entreprise trop facile, c'est la chute immédiate de M^{me} de Tourvel qu'elle réclame. Voilà pourquoi elle ne peut pas encore féliciter son complice : « One does not applaud the tenor for clearing his throat » (LLD-H, p. 57). L'opinion que Valmont et Merteuil manifestent sur la qualité d'une stratégie libertine pour séduire la Présidente se fait dans les termes d'un jugement critique sur une oeuvre de fiction :

« MERTEUIL : I'm afraid I can't say I find that very original.

VALMONT : Effective though. »

[...]

VALMONT : It's extraordinary, isn't it?

MERTEUIL : Is it? It sounds to me perfectly common place. »
(LLD-H, p. 76-78)

Il y a ainsi une dimension théâtrale dans le théâtre de Hampton qui ne va pas sans rappeler celle du roman et de l'art calculé du bon acteur tel que Diderot le conçoit dans *Paradoxe sur le comédien*. Dans la pièce, le lecteur a l'impression de voir toujours les libertins en train de jouer pour leurs victimes et parfois même pour eux-mêmes : *VALMONT has recovered his equilibrium; and thought very fast* » (LLD-H, p. 25), « *Silence, as VALMONT searches for a way forward momentarily at a loss* » (LLD-H, p. 44), « *Silence. MERTEUIL is thinking fast* » (LLD-H, p. 54).

En plus, après avoir partagé la scène avec une des proies de leurs intrigues, aussitôt qu'il se trouvent seuls, les libertins changent nettement d'attitude, de ton, de discours. C'est comme si, en présence des autres, ils étaient toujours en train de représenter un rôle selon le besoin. En tête-à-tête, ils jettent leurs masques et parlent sans détours, ils se révèlent ou bien au contraire – surtout à partir du moment où Valmont commence à se montrer épris de Tourvel et où leur mésentente s'aggrave – ils continuent à représenter. Avant même les discours, ce sont les didascalies qui dévoilent cette pratique. Mais avant de passer au commentaire sur ces indications scéniques révélatrices, essayons de répondre à une question fondamentale quand il s'agit de l'adaptation d'un roman épistolaire pour la scène.

4.6.1 Qu'a-t-on fait des lettres ? Les héros mûs par l'éloquence

« Naturally, writing to someone is poor substitute, but since I really had no choice in the matter, at least
I've found a way to keep the thing alive. »
(Valmont préfère le direct au différé, LLD-H, p. 29.)

Dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, la manipulation qu'exercent Valmont et Merteuil se réalise surtout par le truchement de la lettre qui met en évidence leur esprit, leur éloquence, leur talent dans l'art de convaincre – comme de bons acteurs. Leurs écritures, nous l'avons déjà dit, leur permet de créer leur image au gré de leurs projets, de leur fantaisie. Par exemple, quand le lecteur du roman les voit en action comme dans le cas de l'épisode Prévan ou de la chute de Tourvel – deux exploits éclatants du point de vue de leur mission comme libertins –, c'est toujours par la lecture de ces prouesses transformées en récit selon les intérêts (ou la vanité ?) du protagoniste principal qui veut toujours impressionner son lecteur. C'est par la lettre qui s'opère la séduction de Tourvel.

Mais, dans une pièce de théâtre, que faire des lettres et comment les traiter comme référent ? Voilà les premières questions que probablement se pose l'adaptateur d'un roman épistolaire. La distance entre les personnages n'est pas la seule motivation pour la correspondance, car ceux qui se rencontrent, s'écrivent également, mais l'ajournement constant du rendez-vous du Vicomte avec la Marquise – qui ne se rencontrent qu'une seule fois dans le roman (Lettre CLI, p. 465-466)– contribue à aggraver leur mésentente, provoque une tension croissante qui aboutira à l'éclatement de la guerre (Lettre CLI) lorsque finalement se produit leur unique rencontre. Il est difficile d'imaginer cette même dynamique au théâtre, un éloignement physique se prêterait mal à la scène où l'interaction directe, le dialogue dramatique entre les personnages semblent essentiels.

À notre connaissance, il y a deux adaptations des *Liaisons dangereuses* de Laclos où les lettres sont lues sur scène. Malheureusement le texte de ces pièces n'ont pas été publiés et nous n'avons que quelques commentaires critiques sur leurs représentations. Sur *Les Liaisons dangereuses* (1999) de Philippe Faure, nous apprenons que « [...] la sobriété du décor, qui neutralise l'action hors de tout contexte spatio-temporel, permet au spectateur de pénétrer la conscience des personnages, leur monde intérieur, à travers les lettres, lues en partie ou évoquées, soit par les personnages sur la scène, soit par une voix off qui envahit alors l'espace. »²⁵⁵

Les lettres dans *Les Liaisons dangereuses* (2003) de Giles Havergal sont perçues autrement : « Much of Havergal's show has the letters being held, passed from hand to hand, read out loud. It all seems artificial and strained. There are a few scenes in which the form is abandoned for direct interaction between characters [...] and in those scenes the play almost comes alive. »²⁵⁶

Pour remplacer les lettres – où les confidences et les machinations du couple sont présentées et commentées en ayant le lecteur comme seul témoin –, Hampton choisit justement l'interaction, une espèce de dialogue confidentiel entre Valmont et Merteuil et qui contraste avec leur comportement tout à fait affecté à l'égard des autres personnages. Remplis de révélations compromettantes et de propos machiavéliques – tout comme les lettres du roman –, ces dialogues sentent la conspiration. Les échanges sont souvent brutaux et expriment une cruauté qui est l'opposé des images – de confidents discrets et sages, de bon neveu, d'amant passionné, de pêcheur

²⁵⁵ MOUVEAUX, Vladimir. « Valmont rempli de rage et de feu. ». Théâtreonline.com. Sur l'Internet, 01/06/01. http://www.theatreonline.com/journal/detail_article.asp?i_Production=78&s_LibelleDetail=Actualité%20en%20continu.

²⁵⁶ LAZÈRE, Arthur. « *Les Liaisons dangereuses*. Adapted by Giles Havergal from the novel by Choderlos de Laclos » *culture.vulture.net* 18/09/03. <http://www.culturevulture.net/Theater6/Liaisons.htm>. Sur l'Internet, 23 /03/ 2004.

repenti, de veuve vertueuse, enfin – qu'ils offrent d'eux mêmes à leurs victimes. Les projets, les motifs, les principes et surtout la duplicité du Vicomte et de la Marquise sont ainsi révélés de façon claire et effective au lecteur dès le premier tableau du premier acte des *Liaisons dangereuses* de Hampton.

L'omniprésence du couple de libertins est remarquable : Valmont ou Merteuil participent à tous les dialogues de tous les tableaux de la pièce, à l'exception des dernières répliques du tableau neuf où Tourvel et M^{me} de Rosemonde dialoguent après le départ du Vicomte : « I shall leave her in your capable hands, aunt » (LLD-H, p. 63). Très sûr de lui, le libertin a pris l'initiative de les laisser seules, il connaît le sujet de la conversation, c'est comme si même absent il dominait la scène.

Si l'échange épistolaire est transformé en conversation de vive voix où la verve orale remplace l'écriture, les lettres ne sont pas totalement absentes de cette adaptation théâtrale, leur rôle étant évidemment plus restreint que dans le roman. C'est comme si le dramaturge tenait à ne pas faire oublier l'épistolarité de l'oeuvre source et l'évoquait par la présence matérielle de la lettre, par sa condition d'alibi dans certaines circonstances que nous allons commenter.

Ainsi Hampton essaye non seulement d'incorporer les lettres à l'intrigue, mais aussi de restituer au moins une des dimensions importantes de l'épistolarité chez Laclos : la multiplicité des points de vue sur un même événement. Le dialogue entre Valmont et Tourvel au deuxième tableau de l'acte I est décisif. Quand ils se trouvent seuls, après la sortie de M^{me} de Rosemonde, le Vicomte parle d'amour à la Présidente pour la première fois. Il vient d'échanger des propos extrêmement cyniques avec Azolan sur la comédie de la bienfaisance réussie qu'il a mise en scène pour impressionner la dévote – « Fifty-six livres to save an entirely family from ruin, that seems a genuine bargain » (LLD-H, p. 18) –, et sur les stratégies pour découvrir l'auteur des lettres qui ont prévenu la Présidente contre lui – « I wish I knew how to pick pockets. Why don't our parents ever teach us anything useful? » (LLD-H, p.19) Quant à Tourvel, très touchée par cette histoire de l'aumône aux paysans dont son domestique a été témoin, elle la rapporte avec grand enthousiasme à M^{me} de Rosemonde qui loue aussitôt la modestie de son neveu – « It's so like you to make a secret of something like that » (LLD-H, p. 21) – et sort pour raconter la bonne nouvelle à monsieur le Curé. La dynamique épistolaire selon laquelle un même événement est vu de plusieurs façons selon celui qui le raconte et selon l'objectif visé est reproduite par la simple juxtaposition de deux dialogues et par la disparité entre leur contenu, leur point de vue, leur ton.

En plus, on voit la Marquise en train d'écrire – on ne sait pas à qui – « *at a small escritoire* » (LLD-H, p. 92), elle commente le style de Tourvel (« I see she writes as badly as she dresses », LLD-H, p. 87). On parle des lettres de Danceny à Cécile (« Everything has gone wrong since the day Maman found Danceny's letters », LLDH-p. 50). Mais c'est Valmont qui s'occupe le plus souvent de missives. Avant de s'en aller du château de sa tante pour satisfaire la supplique de Tourvel, il lui dit catégoriquement un « I'll write soon » qui sonne plutôt comme un menace (LLD-H, p. 26).

Effectivement le Vicomte envoie des lettres à la dévote, y compris celle qu'il écrit en se servant du corps d'Émilie comme d'un secrétaire (LLD-H, p. 28). C'est la seule lettre lue dans toute la pièce. Dans une mise en scène libertine par excellence (Lettre XLVIII du roman), Valmont fait passer la description de sa nuit d'amour avec Émilie pour une déclaration d'amour à la Présidente. Le deuxième degré est partout : dans les jeux de mots, dans les métaphores, dans les images du genre: « The position in which I find myself as I write has made me more than ever aware of the power of love. I can scarcely control myself sufficiently to put my thoughts in order; but despite these torments I guarantee that at this moment I am happier than you » (LLD-H, p. 28), lit-il à haute voix à mesure qu'il écrit. Tout y est véridique et en même temps fallacieux.

Même si la lettre XLVII de Laclos est recréée par Hampton sur scène, elle ne garde pas la même dimension du jeu épistolaire qu'elle possède dans le roman où, en plus de la Présidente, d'Émilie et du lecteur, Merteuil est aussi destinataire du récit de Valmont car il lui envoie cette lettre ouverte, lui demandant de la timbrer et de la poster de Paris (Lettre XLVII, p. 179). L'exhibitionnisme de la virtuosité du Vicomte contribue à augmenter la suspicion du lecteur par rapport au système épistolaire – quel est après tout le sens ultime de cette missive et comment faire confiance aux rapports épistolaires établis dans ce roman? Le Vicomte veut-il prouver à la Marquise ou à lui-même qu'il n'est pas épris de Tourvel? Veut-il abuser Merteuil, tromper Tourvel? –, mais aussi à transformer la complicité entre les libertins en rivalité. La Marquise est invitée à participer à la prouesse simplement comme spectatrice, comme messagère – nous savons qu'elle n'aime pas les rôles secondaires – et le lecteur peut évaluer sa réaction au côté excessif de cette mise en scène par le fait qu'elle ne va jamais commenter la lettre XLVIII et aussi par son opinion à propos du rapport de Valmont aux femmes : « jamais vous n'êtes ni l'amant ni l'ami d'une femme; mais toujours son tyran ou son esclave » (CXXI, p. 445).

Voilà la didascalie initiale du tableau dix où plusieurs lettres sont mentionnées : « *The principal salon in the Vicomte de Valmont's Paris hotel. VALMONT sits at his desk writing. He signs with a flourish [...]* » (LLD-H, p. 66) Le Vicomte écrit au confesseur de Tourvel – Father Anselme – pour essayer d'obtenir un rendez-vous avec elle. Juste après, il lit deux lettres de la Présidente interceptées par Azolan : l'une pour le même Father Anselme, l'autre pour M^{me} de Rosemonde. Une troisième lettre de Cécile (« *unusually witty* », LLD-H, p. 69) devient l'objet de la conversation après l'arrivée de Merteuil et de Danceny. C'est d'ailleurs avec l'excuse d'aider les deux jeunes gens et de servir comme messager de leurs lettres que Valmont réussit à s'approcher de Cécile – elle lui a même donné la clé de sa chambre pour faciliter ce travail – et à la violer : « *I thought he'd just come to bring me a letter* » (LLD-H, p. 51), expliquera celle-ci à Merteuil avec embarras.

Dans le tableau onze, un paquet de lettres assume une importance considérable. D'abord parce que le Vicomte s'utilise comme excuse la nécessité de rendre les lettres qu'il a écrites à Tourvel et qu'elle lui a retournées sans lire – « *you refuse to answer or even receive my letters* » (LLD-H, p. 72) – pour obtenir un rendez-vous. La didascalie initiale le raconte : « *VALMONT (...) crosses the room to hand M^{me} DE TOURVEL a packet of letters, which she takes from him apprehensively. As she inspects it, VALMONT, still silent, looks round the room* » (LLD-H, p.72). Après un intense échange de répliques, les lettres acquièrent une signification encore plus importante dans la tactique du Vicomte :

« *VALMONT : (He picks up the packet of letters, which M^{me} DE TOURVEL has let drop by her chair.)*

These are the only things which might weaken my courage: these deceitful pledges of your friendship. They were all that reconciled me to life.

(He puts them down on the chair. M^{me} DE TOURVEL moves towards him, concerned.)

TOURVEL : *I understood you wanted to return them to me. »*
(LLD-H, p. 74)

Les lettres utilisées par Valmont comme excuse pour l'obtention d'un rendez-vous avec Tourvel font aussi partie de l'intrigue du roman : « [...] je suis venu, n'est-il pas vrai, pour vous rendre vos lettres ? » (CXXV, p. 404), dit le Vicomte de Laclos à la belle dévote. Avec grand effet, il tire de sa poche le précieux paquet pour déclarer : « Le voilà, dis-je, ce dépôt trompeur des assurances de votre amitié ! Il m'attachait à la vie,

prenez-le » (CXXV, p. 405) et suggérer subtilement qu'il envisageait la possibilité de mettre fin à ses jours. Argument – chantage au suicide ? – décisif pour décider Tourvel à se donner au libertin. Hampton a pratiquement reproduit cette situation sur scène.

Mais un autre paquet de lettres, qui assume une importance capitale dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, est absent au théâtre : celui que le Vicomte a confié à Danceny après leur duel et qui contenait les lettres prouvant la conduite scandaleuse de la Marquise et l'innocence de Prévan. On essaiera d'analyser les conséquences de cette disparition pour le dénouement proposé par Hampton, mais avant, nous allons discuter l'utilisation des didascalies dans *Les Liaisons dangereuses* (1985).

4.6.2 Les didascalies dévoilent le jeu du libertin

« CÉCILE : I'm so unhappy.

(She bursts into tears. MERTEUIL takes her in her arms and soothes her mechanically, her expression, as long as it's not seen by CÉCILE, bored and impatient.) LLD-H, p. 50. »

(La didascalie montre au lecteur le masque porté par la Marquise).

Revenons au début de la trame, au premier tableau du premier acte : pendant que la Marquise et M^{me} de Volanges jouent aux cartes, Cécile s'ennuie et somnole, et le Vicomte arrive. Mère et fille s'en vont et, après une conversation formelle et légère, des salutations et des révérences protocolaires, une didascalie annonce une transformation – « *(Eventually, MERTEUIL moves back towards him [Valmont]. They are alone together and look at each other for a while before MERTEUIL speaks, in a quite different tone* », (LLD-H, p. 11). Cette didascalie anticipe une conversation de nature piquante et tout à fait différente de celle que les libertins ont entretenue avec la mère et la fille. Avec beaucoup d'esprit ils échangent des propos incisifs, entrecoupés; ils se battent à coups de mots au rythme saccadé et fluide. Voyons la différence entre la conversation concernant M^{me} de Rosemonde en présence de M^{me} de Volanges et de Cécile et après le départ des deux. Valmont explique pourquoi il doit partir à la campagne chez sa tante en dépit de l'opposition de Merteuil qui veut qu'il reste à Paris :

« VALMONT : Paris in August, you know : and it's time I paid a visit on my old aunt, I've neglected her disgracefully.

MERTEUIL : I approve of your aunt. She takes such an intelligent interest in the young, she's been able to maintain a kind of youthfulness of her own. [...].

VOLANGES : Will you please give Madame de Rosemonde our warmest regards? She's been good enough to invite us to stay at the château, and I hope perhaps later in the season...

VALMONT : I shall make a point of it, Madame. Please don't let me interrupt your game.

VOLANGES : I think I may have lost enough for this evening. »
(LLD-H, p. 11)

Aussitôt qu'il se trouvent seuls, l'attaque de la Marquise est directe et la conversation se transfigure :

« MERTEUIL : Your aunt?

VALMONT : That's right.

MERTEUIL : Whatever for? I thought she'd already made arrangements to leave you all her money

VALMONT : She has. But there are other considerations, family obligations, that kind of thing.

MERTEUIL : Do you know why I summoned you here this evening?

VALMONT : I'd hoped it might be for the pleasure of my company. » (LLD-H, p. 11-12)

La Marquise explique ensuite ses plans sordides de vengeance – « a heroic entreprise », (LLD-H, p. 12) – contre Gercourt qui l'a quittée pour Cécile, l'innocente ex-pensionnaire, et demande à Valmont de séduire la jeune fille pour que son ex-amant revienne de sa lune de miel « to find himself the laughing-stock of Paris » (LLD-H, p. 13). Mais le Vicomte refuse et se voit obligé d'expliquer ses vraies raisons :

« VALMONT : I can see I'm going to tell you everything.

MERTEUIL : Of course you are.

VALMONT : Yes. Well. My trip to the country to visit my more or less immortal aunt. The fact to the matter is that it's the first step towards the most ambitious I've ever undertaken.

MERTEUIL : Well, go on.

VALMONT : You see, my aunt is not on her own just at the moment. She has a young friend staying with her. Madame de Tourvel.

MERTEUIL : Yes.

VALMONT : She is my plan. » (LLD-H, p.14)

Les silences, les échanges de regards – révélés toujours par les didascalies – se multiplient dans le dialogue entre les deux et contribuent à la création d'un rapport de complicité ou plutôt de rivalité au fur et à mesure que l'intrigue avance. C'est comme s'ils s'étudiaient pour calculer le prochain coup. Le lecteur a l'impression qu'ils jouent aussi l'un pour l'autre. Toujours au premier acte :

- « *(Silence. VALMONT smiles at her.)* » (LLD-H, p. 12)
 « *(Silence.)* » (LLD-H, p.12, entre deux phrases de MERTEUIL)
 « *(Silence. VALMONT considers for a moment. Finally, he shakes his head, smiling.)* » (LLD-H, p. 13)
 « *(Silence. VALMONT looks at her.)* » (LLD-H, p. 14)
 « *(Silence. He smiles at her.)* » (LLD-H, p. 15)
 « *(They look at each other.)* » (LLD-H, p. 16)
 « *(Long silence. They look at each other, MERTEUIL amused, Valmont eager.)* » (LLD-H, p. 17)
 « *(VALMONT rises to his feet and bows. MERTEUIL watches him, smiling.)* » (LLD-H, p. 12)
 « *(Silence. VALMONT smiles at her.)* » (LLD-H, p. 12)
 « *(He kisses her hand, releases it and stands looking at her for a moment, before turning away.)* » (LLD-H, p. 17)

Sur scène, ces silences et ces regards ralentissent un peu la marche du dialogue, contrastent avec la vitalité des répliques échangées et mettent en évidence une tension progressive entre les deux personnages.

Dans le roman, les silences sont d'une autre nature, ils sont un symptôme du stade avancé de la détérioration des relations entre Merteuil et Valmont et deviennent l'objet du commentaire des libertins – « je ne doute même pas que vous n'ayez pris un peu d'humeur de mon long **silence**²⁵⁷ : mais que voulez-vous? » (XCVI, p. 308), écrit le Vicomte à Merteuil qui, à son tour, veut que la signification de son silence à elle lui soit claire :

« Si je n'ai pas répondu, Vicomte, à votre lettre du 19, ce n'est pas que je n'en aie eu le temps; c'est tout simplement qu'elle m'a donné de l'humeur, et que je ne lui ai pas trouvé le sens commun. J'avais donc cru n'avoir rien de mieux à faire que de la laisser dans l'oubli; mais puisque vous revenez sur elle, que vous paraissent tenir aux idées qu'elle contient, et que vous

²⁵⁷ C'est nous qui soulignons.

prenez mon **silence** pour un consentement, il faut vous dire clairement mon avis. » (CXXVII, p. 411)

La mésentente entre les libertins est déjà insupportable quand le Vicomte revient à la charge : « Mais y a-t-il encore quelque intérêt commun entre vous et moi ? Votre **silence** m'en ferait douter [...] » (CXL, p. 442). À ce que la Marquise riposte promptement (deux jours après parce qu'il s'agit de la poste) – « Que vous importe mon **silence**? croyez-vous, si je le garde, que ce soit faute de raisons pour me défendre? » (CXL, p. 443).

Revenons aux libertins sur scène. Après le premier tableau de l'acte premier, les didascalies continuent à jouer un rôle important dans l'écriture théâtrale de Christopher Hampton au fur et à mesure qu'elles révèlent les deux faces de Valmont et de Merteuil : celle qu'ils montrent à leurs victimes et celle qu'ils laissent voir sans fard au lecteur. Ainsi il est souvent question de dévoiler la physionomie « exercée » – le terme est employé par Valmont dans le roman (CLI, p. 465) – des libertins qu'ils réussissent toujours à cacher à leurs victimes :

« *(A frown crosses VALMONT's face : but by the time DANCENY [...] turns to him, it's vanished.)* » (LLD-H, p.34)

« *(She bursts into tears. MERTEUIL takes her in her arms and soothes her mechanically, her expression, as long as it's not seen by CÉCILE, bored and impatient.)* » (LLD-H, 50)

« *(VALMONT holds him for a moment, smiling wickedly at MERTEUIL over DANCENY's shoulder.)* » (LLD-H, p. 67)

« *(MERTEUIL listens, her practiced expressionless intact, except for the glitter of satisfaction of her eyes.)* » (LLD-H, p. 99)

« *(VALMONT moves swiftly and is only behind the screen in time not to be seen by MME DE VOLANGES, as she's shown by the MAJORDOMO. MERTEUIL, who has assumed a grave expression, rises to greet her, kissing her on both cheeks.)* » (LLD-H, p. 36)

Cette dernière didascalie rappelle le ton de la *comedy of manners* ou du vaudeville : elle décrit l'arrivée de M^{me} de Volanges chez Merteuil – « the Volanges bitch » (LLD-H, p. 30) justement au moment où Valmont veut s'en venger car il a découvert qu'elle a prévenu Tourvel contre lui. Caché derrière un paravent, le Vicomte exagère ce procédé et fait des grimaces à la mère de Cécile dans un geste osé puisque elle a failli le voir – « (...) VALMONT emerges from behind the screen before she's disappeared, to

MERTEUIL's alarm. But MME DE VOLANGES doesn't look back and VALMONT can't resist making faces at her retreating back, causing MERTEUIL to hiss at him » (LLD-H, p. 38).

De même que le jeu physionomique, les didascalies concernent les mouvements des personnages. Ceux du Vicomte suggèrent une stratégie calculée comme celle d'un metteur scène pour gêner Tourvel, pour la forcer à rompre le silence, pour la coincer, mais aussi pour contrôler ses propres émotions et maîtriser la situation. Voyons ce qu'elles disent : « *VALMONT finds a chair facing her, watches and waits.* » (LLD-H, p. 22), « *He's across the room in an instant, drops to one knee in front of her and takes her hand.* » La Présidente se désespère : « *She buries her face in her hands, sobbing.* » Le libertin se complaît, esquisse un sourire, mais se contrôle et reprend son jeu : « *for an instant, a shadow of a smile twitches Valmont's face, before he speaks in a voice on the edge of tears* » (LLD-H, p. 23). Surpris par la requête de Tourvel (« I would like you to leave this house »), le Vicomte a failli perdre le contrôle (« *There flashes momentarily across Valmont's face the expression of a chess champion who has just lost his queen* »), mais il récupère vite son sang froid (« *By now, VALMONT has recovered his equilibrium; and thought very fast* », LLD-H, p. 24).

Ce recours persistant aux didascalies pour révéler la conduite libertine des personnages donne matière à réflexion. Destinées au lecteur, ces indications scéniques, on le répète souvent, constituent une espèce d'élément romanesque (descriptif et narratif) à l'intérieur du dialogue dramatique et peuvent contribuer activement à la production du sens. Michael Issacharof caractérise cette duplicité : « Les didascalies ont [...] un statut paradoxal car elles constituent en partie la singularité du texte théâtral par opposition aux autres discours littéraires; elles peuvent être aussi le trait d'union entre texte théâtral et texte romanesque. »²⁵⁸ Nous avons déjà commenté que le premier tableau de l'acte premier des *Liaisons dangereuses* de Hampton font penser à une scène d'exposition classique où le lecteur est présenté aux principaux personnages de la trame ainsi qu'aux motifs qui la déclenchent. À part l'absence de verbes dans certaines phrases, une longue didascalie, au début de ce premier tableau et avant le début de l'interaction, rappelle une description romanesque du salon de M^{me} de Merteuil. En tête de chacun des tableaux de la pièce, des indications scéniques donnent des informations sur le cadres dans lequel se déroulent les interactions et sur la situation avant que celles-ci commencent. Encore une fois on

²⁵⁸ ISSACHAROFF, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris: José Corti, 1985. p. 26.

pourrait penser à un récit romanesque. Voyons un exemple qui se trouve au début du tableau six au premier acte :

« [...] CÉCILE is fast asleep. After a while, there's the sound of a key in the lock. It operates smoothly and VALMONT lets himself quietly into the room. He's wearing a dressing-gown and carrying a dark-lantern. He crosses the bed and stands for a moment, contemplating the still-sleeping CÉCILE. He puts the lantern down carefully and, after some thought, leans forward and very gently eases back the covers. Disturbed, she stirs but still doesn't wake. VALMONT puts a hand across her mouth. Her eyes open, wide and starring. VALMONT smiles down at her and speaks in a whisper. » (LLDH, p. 47)

Effectivement, en plus des fonctions habituelles qui leur sont ordinairement attribuées – désigner le lieu, l'époque, le nom des personnages, leurs gestes, leurs déplacements –, les didascalies peuvent offrir des commentaires, des points de vue dont la représentation sur scène serait difficile ou même impossible. On se demande alors si elles ne s'adressent plutôt au lecteur.²⁵⁹ Dans *Les Liaisons dangereuses* de Hampton, les didascalies semblent également manquer parfois de l'objectivité qu'exigerait une simple directive du jeu des personnages :

« (There flashes momentarily across VALMONT's face the expression of a chess champion who has just lost his queen.) » (LLD-H, p. 24)

« (By now, VALMONT has recovered his equilibrium; and thought very fast.) » (LLD-H, p. 25)

« (MERTEUIL is thinking fast.) » (LLD-H, p. 54)

« VALMONT chooses not to answer this : he looks at Merteuil for a moment, assessing the damage. » (LLD-H, p. 54)

C'est toujours d'une didascalie – la plus longue de toute la pièce et qui relate le duel entre Valmont et Danceny (LLD-H, p. 96-98) – que nous continuerons à parler

²⁵⁹ Thierry Gallèpe donne des exemples de cette pratique (GALLÈPE, Thierry. *Didascalies : Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, « Sémantiques », 1997. p. 78-79) :

« [...] La jeune femme s'allonge aux pieds de Madeleine, elle ferme les yeux. Il s'agit d'un rituel coutumier à elles deux qui a trait à une événement essentiel de leur vie passée. Cette événement, Madeleine l'aurait connu. La jeune femme non. »

Savannah Bay de Marguerite Duras.

« Il ont une carte des opérations qui est en réalité celle du Tour de France, replié temporairement en Suède. C'est dire qu'il s'agit d'une carte de Suède. »

Le Goûter des généraux de Boris Vian.

comme point de départ pour la discussion que nous ferons ensuite : quelle est la lecture proposée par Hampton pour le dénouement des *Liaisons dangereuses* de Laclos ? Nous avons déjà annoncé qu'il y a des différences non négligeables par rapport au roman, essayons donc de réfléchir aux conséquences de ces adaptations et métamorphoses opérées sur scène.

4.7 Le chant des oiseaux et le libertin racheté

« (*The silence is broken by snatches of birdsong. DANCENY suddenly overcome puts a hand up to brush away a tear.*) »

(Quand l'irruption du chant des oiseaux devient signe de changement, LLD-H, p. 95)

Dans *Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton, une didascalie de la longueur d'une page donne (LLD-H, p. 96-98) des détails sur le duel entre le Vicomte et le Chevalier de Malte. La grande majorité de ces informations ne sont pas repérables dans le roman de Laclos. Voyons tout d'abord comment le duel y est rapporté par le truchement d'une lettre de Monsieur Bertrand, l'intendant du Vicomte, écrite à M^{me} de Rosemonde pour lui annoncer le décès de son neveu, blessé à mort par Danceny.

Ce procédé de Laclos ne va pas sans rappeler le récit de Thérémène sur la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* de Racine, l'un des récits les plus célèbres du théâtre classique que l'on rapproche souvent des oraisons funèbres de Bossuet. L'humble Bertrand (« malgré le peu que je suis », « dans tous les états on a un cœur et de la sensibilité », CLXII, p. 486 et p. 487) semble d'ailleurs s'appliquer à trouver les accents du *Grand Siècle* pour son discours touchant : « Bon Dieu, quand j'ai reçu dans mes bras à sa naissance ce précieux appui d'une maison illustre, aurais-je pu prévoir que ce serait dans mes bras qu'il expirerait, et que j'aurais pleuré à sa mort? Une mort si précoce et si malheureuse !»; « Et il faut que ce soit lui que le ciel ait permis qu'il succombât ! » (CLXIII, p. 486-487).

L'effet de ce langage pompeux et dramatique est chargé d'une extrême ironie. Pourquoi ? Parce que le responsable du récit connaît très peu – ou rien – de ce qui s'est passé avant le duel et le lecteur peut juger les faits avec plus de clairvoyance que lui. Bertrand exalte les qualités du Vicomte (« Mais c'est là que M. le Vicomte s'est montré véritablement grand [...] et celui-là même qui était son meurtrier, il lui a pris la main, l'a appelé son ami, l'a embrassé devant nous tous », CLXIII, p. 486-487) et se

révolte contre Danceny (« Ah ! sans doute, il doit pleurer, mais il est bien temps de répandre des larmes, quand on a causé un malheur irréparable ! », CLXIII, p. 486).

Toutefois, le lecteur sait que Valmont a commis les actes les plus condamnables, il a fait de Danceny un jouet méprisable, l'a trompé, l'a ridiculisé, l'a trahi, il est responsable – ainsi que la Marquise – de ce conflit. C'est le jeune homme qui « s'est montré grand » quand il se réconcilie avec le libertin malgré tout ce qui s'est passé.

Ceci dit, il faut rappeler que l'intendant n'a pas été témoin du duel : il patientait à l'hôtel de Valmont et n'a vu que l'arrivée de son seigneur « porté par deux de ses gens, et tout baigné dans son sang. Il avait deux coups d'épée dans le corps, et il était déjà bien faible » (CLXIII, p. 486). Le lecteur n'apprendra rien sur le combat. Un seul fait rapporté en passant par Bertrand est d'une importance capitale pour le dénouement du roman : Valmont a remis à Danceny « des papiers fort volumineux [...] auxquels il attachait beaucoup d'importance » (CLXII, p. 487). Le lecteur imagine naturellement ce que ce sont ces « papiers fort volumineux » : les lettres qui compromettaient la Marquise. La confirmation viendra avec une missive de M^{me} de Volanges à M^{me} de Rosemonde. La mère de Cécile rapporte ainsi les rumeurs parisiens qui couraient après le duel :

« [...] les deux rivaux ont commencé par se battre, et ne sont venus qu'après aux éclaircissements; que ceux-ci ont produit une réconciliation sincère; et que, pour achever de faire connaître Madame de Merteuil au Chevalier Danceny, et aussi pour se justifier entièrement, M. de Valmont a joint à ses discours une foule de lettres, formant une correspondance régulière qu'il entretenait avec elle, et où celle-ci raconte sur elle-même, et dans le style le plus libre, les anecdotes les plus scandaleuses

On ajoute que Danceny, dans sa première indignation, a livré ces lettres à qui a voulu les voir, et qu'à présent, elles courent Paris. On en cite particulièrement deux : l'une où elle fait l'histoire entière de sa vie et de ses principes, et qu'on dit le comble de l'horreur; l'autre qui justifie entièrement M. de Prévan, dont vous vous rappelez l'histoire. » (CLXVIII, p. 495)

La vision sentimentale de Bertrand à propos du duel est ainsi ébranlée : il s'agit effectivement d'un épisode brutal, mais les propos en jeu sont également ignobles ; il

n'y a ni grandeur ni noblesse dans le comportement de Valmont. Le lecteur se demande inévitablement si cette réconciliation avec Danceny, juste avant le dernier soupir du Vicomte, n'a pas été une manipulation finale pour donner le coup de grâce à Merteuil, pour continuer leur dispute, même après sa mort. Revenons au texte théâtral.

Pas de récit à la façon de Thérémène au théâtre : la description du combat à l'épée y gagne une dimension de spectacle, ce qui est remarquable dans une pièce où le dialogue domine largement les tableaux. À notre avis, c'est le seul moment où l'on peut y déceler une pulsion cinématographique, présumer que ce texte théâtral pourrait devenir un scénario cinématographique.

Ainsi, Hampton donne à voir le gant noir et le choix minutieux de l'arme du Vicomte, Azolan qui tient la boîte d'épées, l'impétuosité du chevalier de Malte, la façon de se battre des duellistes et comment Valmont a-t-il reçu deux coups d'épée, nombre d'ailleurs mentionné dans le roman. Après une pause due à une blessure infligée au Vicomte, la situation qui était au début plus favorable à celui-ci se retourne. Voyons comment se passe le combat :

« For some reason, connected or not with his wound. Valmont seems to have lost heart, or even interest, and at one point when the deflection of a too committed DANCENY seems to leave him wide open, VALMONT fails to take advantage of what looks like a golden opportunity. Eventually, it's some piece of inattention very close to carelessness on VALMONT's part which allows DANCENY through his guard with a thrust which enters VALMONT's body just below his heart. » (LLDH- p. 96)

Le lecteur du texte théâtral a l'impression de lire le récit du duel fait par un narrateur omniscient et non pas une didascalie qui simplement oriente le jeu des acteurs duellistes. En dépit d'expressions comme « *For some reason, connected or not with his wound* », « *Valmont seems to have lost his heart* », « *what looks like a golden opportunity* », « *some piece of inattention very close to²⁶⁰ carelessness* » qui ont un caractère plutôt flou et impondérable, la lecture que fait Hampton semble indiquer que Valmont s'est laissé tuer par Danceny, qu'il n'a pas saisi l'occasion – « a golden opportunity » – de blesser le Chevalier.

En plus de cette interprétation, d'autres faits nouveaux : Valmont ne donne pas la correspondance à Danceny pour qu'il l'aide à se venger de Merteuil. Sans apporter

²⁶⁰ C'est nous qui soulignons.

aucune preuve, il lui conseille tout simplement de se méfier de la Marquise d'une façon assez énigmatique – « In this affair, both of us are her creatures » (LLD-H, p. 97). Il prie le jeune homme d'aller voir M^{me} de Tourvel et de lui transmettre une déclaration d'amour éloquente et sans équivoque comme il ne l'avait jamais fait :

« VALMONT : That's why this is most important to me. I want you to tell her I can't explain why I broke with her as I did, but that since then, my life has been worth nothing. I pushed the blade deeper than you just have, my boy, and I want you to help me withdraw it. Tell her it's lucky for her that I've gone and I'm glad not to have to live without her. Tell her her love was the only real happiness I've ever known.

DANCENY : I will.

VALMONT : Thank you.

(The silence is broken by snatches of birdsong. DANCENY suddenly overcome puts a hand up to brush away a tear.) »

(LLD-H, p. 98)

En plus de l'aveu d'amour inédit du Vicomte, l'introduction de cet élément sonore — les fragments du chant harmonieux des oiseaux, — par la didascalie qui termine la réplique imprime un ton de sentimentalité qui nous semble assez discordant de la cacophonie (duels verbaux, propos agressifs et ironiques, mécontentes) qui domine largement la pièce où la nature n'est jamais évoquée. Cette sensation est renforcée par un élément également nouveau qui est introduit au moment où Azolan manifeste son indignation à l'égard du Chevalier : Valmont répond magnanimement comme dans le roman, mais avec une espèce d'autocritique, de reconnaissance de ses torts, étrangère à sa rhétorique dans le roman. Il arrive même à se comparer défavorablement au jeune homme. Voyons ce qu'il dit :

« VALMONT : Let him be. He had a good cause. It's something I don't believe anyone's ever been able to say about me. » (LLD-H, p. 98)

La didascalie qui clôt le tableau du duel continue dans le ton émotif :

« *(He [Valmont] raises his hand towards DANCENY : but the effort of doing so is too great, and he slumps back before DANCENY can take his hand. He's dead)* ». (LLD-H, p. 98)

On apprendra au tableau suivant – le dernier tableau de la pièce où Merteuil joue aux lettres avec M^{mes} de Volanges et de Rosemonde – les atroces souffrances et la mort de Tourvel au couvent. M^{me} de Volanges raconte que son état s'est aggravé après la visite de Danceny qui l'a renseignée sur la mort du Vicomte : « Apparently as he was dying, the Vicomte managed to convince Danceny that Madame de Tourvel was the only woman he ever loved » (LLD-H, p. 99), affirme-t-elle pour confirmer encore une fois les déclarations de Valmont dans le dialogue après le duel.

Il y a un seul mystère qui n'est pas éclairci chez Hampton : quand M^{me} de Volanges demande à M^{me} de Rosemonde pourquoi elle croit si fermement qu'il faut renoncer à l'idée de marier Cécile à Gercourt, la vieille dame ne répond pas. Elle se limite à dire qu'elle a reçu une étrange lettre de Danceny.

Revenons encore aux *Liaisons dangereuses* de Laclos. Le contenu de la réplique où, dans la pièce de Hampton, le Vicomte déclare son amour pour Tourvel n'est basé sur aucune ligne du roman. Selon le récit de Bertrand dans la lettre CLXIII, après le duel, la conversation entre Valmont et Danceny est réservée, leurs gestes sont retenus : le Chevalier pleurait, le Vicomte « lui a pris la main, l'a appelé son ami, l'a embrassé » et a dit à son entourage – « Je vous ordonne d'avoir pour Monsieur, tous les égards qu'on doit à un brave et galant homme. » Ensuite, il a remis des « papiers volumineux » à Danceny, « il a voulu qu'on les laissât seuls ensemble pendant un moment » (CLXIII, p. 487) peu après, il est mort après avoir reçu l'extrême onction. Et c'est tout.

Le lecteur ne saura que plus tard (nous l'avons déjà mentionné) que Valmont a expressément chargé Danceny d'une vengeance commune contre Merteuil par la publication de ses lettres compromettantes (CLXIX, p. 499). Le Chevalier ne devient jamais le porte-parole du Vicomte auprès de la Présidente, il ne lui rend pas visite au couvent. M^{me} de Volanges, qui a tout le temps accompagné l'agonie de la malade, raconte à M^{me} de Rosemonde que Tourvel a entendu par hasard lorsque le médecin lui a appris « le triste événement de la mort de M. de Valmont » (CLXV, p. 489) et s'est abandonnée au désespoir. La détresse de la Présidente de Hampton est certainement amoindrie par le fait que Danceny lui transmet l'aveu de l'amour enflammé du Vicomte.

Et les sentiments du Valmont de Laclos envers la Présidente après leur rupture? Il est vrai qu'il en a parlé à Danceny dans la lettre CLV, mais dans un contexte complètement différent de celui de la pièce de Hampton : il s'agit d'un persiflage, d'une stratégie pour exercer sa vengeance, porter le coup de grâce contre Merteuil. Cette

lettre est une tentative de convaincre le jeune homme à sacrifier son rendez-vous nocturne avec la Marquise pour se rendre finalement chez Cécile. Ajoutés à une tendre lettre de Cécile qui invite le Chevalier à « profiter de ce temps de liberté » (CLVI, p. 477) en l'absence de sa maman, les arguments du Vicomte sont les plus divers : l'amitié sincère (« si j'avais eu votre confiance entière », CLVI, p. 474), la camaraderie masculine (« vos nouveaux principes que j'avoue bien aussi un peu les miens », « à votre âge, quelle femme n'adore-t-on pas, au moins les huit premiers jours ! », CLVI, p. 475 et 474), la suggestion de propos cyniques pour s'excuser (« alors demain vous aurez à choisir l'obstacle insurmontable qui vous aura retenu », CLVI, p. 476) et finalement l'échange de confidences sentimentales qui n'ont pas du tout le même ton enflammé que la réplique après le duel de Hampton – « Tell her her love was the only real happiness I've ever known » (LLD-H, p. 98).

« Ce que j'ajoute encore, c'est que je regrette Madame de Tourvel; c'est que je suis au désespoir d'être séparé d'elle; c'est que je paierais de la moitié de ma vie le bonheur de lui consacrer l'autre. Ah ! croyez- moi, on n'est heureux que par l'amour. » (CLVI, p. 476)

Peut-on croire à la sincérité de cette déclaration où s'agit-il, comme tout le reste de cette lettre, d'une stratégie pour convaincre Danceny à manquer son rendez-vous avec Merteuil pour aller voir Cécile? En tout cas, cette phrase – « Ah ! croyez- moi, on n'est heureux que par l'amour » – sonne faux. Étrangère à la rhétorique de Valmont, elle semble appartenir plutôt au répertoire du jeune Chevalier de Malte.

De toute façon, Hampton choisit de croire ce que dit le libertin et opère une expansion considérable de sa déclaration d'amour à la Présidente, ainsi qu'un changement dans le contexte de son énonciation, car ce n'est plus un Valmont enragé qui persifle contre la Marquise, c'est un Valmont moribond et repentí qui dit au Chevalier :

« VALMONT : That's why this is most important to me. I want you to tell her I can't explain why I broke with her as I did, but that since then, my life has been worth nothing. I pushed the blade deeper than you just have, my boy, and I want you to help me withdraw it. Tell her it's lucky for her that I've gone and I'm glad not to have to live without her. Tell her her love was the only real happiness I've ever known. » (LLD-H, p. 98)

Toujours dans le roman, c'est M^{me} de Volanges que le Vicomte choisit, avant le duel, « pour sa confidente et même pour sa médiatrice » quand il lui demande de remettre une lettre à Tourvel qui s'était retirée au couvent et refuse de le recevoir après la rupture brutale provoquée par le modèle épistolaire que Merteuil lui avait suggéré. En fonction de l'état de santé de la Présidente – « son délire est continuel » –, Volanges décide de ne pas la lui livrer et pose la question que le lecteur se posera lui-même sur « le désespoir » exprimé par le Vicomte dans cette lettre : « D'abord faut-il y croire, ou veut-il seulement tromper tout le monde, et jusqu'à la fin ? » La Marquise avait déjà formulé le même type de doute lorsqu'elle a posé la question inquisitoriale au Vicomte : « 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 de choix qu'entre ces deux sentiments : lequel est le véritable ? » (CXLI, p. 443).

Il est évident que Laclos tient à laisser planer un doute à ce sujet : le lecteur ne pourra jamais se former une opinion sur la sincérité de la lettre de Valmont parce que le Rédacteur a arbitrairement décidé de la supprimer du recueil ! Dans une note de bas de page, il fournit un mauvais prétexte pour justifier sa décision – « C'est parce qu'on n'a rien trouvé dans la suite de cette correspondance qui pût résoudre ce doute, qu'on a pris le parti de supprimer la lettre de Valmont » (CLIV, p. 473). Comme s'il n'y avait pas d'autres incertitudes de ce genre dans ce récit épistolaire...

En plus, le comportement du Valmont de Laclos contribue à cette énigme. Il est vrai que le libertin a souvent vanté avec enthousiasme les qualités exceptionnelles de Tourvel (« cette femme superbe [...] étonnante »; « adorable », CXXV, p. 399 et 407) et qu'il a avoué le sentiment d'être « maîtrisé comme un écolier, par un sentiment involontaire et inconnu » (CXXV, p. 400). Toutefois, il ne va jamais laisser de protester emphatiquement sa préférence pour Merteuil et d'insister que revenir à elle est son seul désir (CXXIX, CXXXIII, CXLII, CLXII, CXKLV). Le libertin s'obstine aussi à avoir sa récompense pour sa prouesse libertine – les faveurs de sa complice – qu'il réclame le jour même où il a éprouvé « l'ivresse [...] complète et réciproque » (CXXV, p. 408) auprès de la Présidente. La résistance de la Marquise ne fait qu'aviver son désir. Il joue la scène de jalousie provoquée par les visites de Danceny (CLI, CLVIII). De même, Valmont poursuit sa liaison avec « l'attachante » Cécile (CXXIX, p. 416, CXXXIII, CXXXIII) et avec Émilie. Il trompe et humilie Tourvel en lui imposant un face à face avec la courtisane (CXXXVIII), il rapporte avec un cynisme débridé la fausse couche de Cécile (CXL) et, finalement, au bout d'un mois de liaison, il rompt de façon

brutale avec la Présidente en lui envoyant « le petit modèle épistolaire » (CXLII) que Merteuil lui avait suggéré.

Voilà la somme de ses actes dans le roman. Quoiqu'on puisse les attribuer à un refus d'accepter un sentiment nouveau, à la résistance à l'idée d'être tombé amoureux contre tous ses principes, ils sont loin de traduire une indubitable conversion de Valmont. Ses machinations classiques de libertin, qui n'ont jamais été interrompues pendant qu'il expérimentait la passion, ainsi que son comportement après le duel ne permettent pas d'avoir la certitude d'une conversion motivée par la découverte de l'amour. Chez le libertin qui a découvert un ordre nouveau – qui a ébranlé les certitudes du libertinage –, l'ambiguïté persiste toujours, les conclusions ne sont pas définitives. Il est sans doute amoureux, pourquoi donc a-t-il rompu avec la Présidente ? Cette rupture peut signifier une tentative désespérée de prouver son éthique libertine, sa volonté et sa liberté, qui, comme l'orgueil, est aussi une passion fondamentale chez le Vicomte. Voilà son ambiguïté fondamentale et, à notre avis, l'intérêt qu'il posera toujours comme personnage. L'amour et la liberté sont radicalement antinomiques, l'amour – auquel il ne peut pas renoncer – est toujours l'aliénation de la liberté de soi.

Il est parfaitement légitime que Christopher Hampton propose une lecture différente du dénouement des *Liaisons dangereuses* (1782), qu'il décide de dissiper les doutes qui y persistent à propos de la conduite de Valmont pour en donner une nouvelle signification conforme à sa vision. L'adaptation, nous l'avons déjà affirmé, choisit un aspect de l'oeuvre littéraire et revendique son affranchissement.

Sans aucun souci du point de vue de la fidélité à l'oeuvre littéraire, il est quand même intéressant d'essayer de comprendre les choix du dramaturge anglais en ce qui concerne la transformation du personnage. Le Valmont de Hampton est converti par l'amour de la Présidente : il se rend compte du vide de son existence, ne s'associe pas à Danceny pour se venger de la Marquise et la démasquer et, très olympien, abandonne la dispute acharnée de pouvoir avec elle. Les ambiguïtés du personnage se dissipent. Comme conséquence de cette attitude, Merteuil aura un sort tout à fait différent de celui du roman. Pourquoi Hampton a-t-il choisi de la faire échapper au destin qu'elle a eu dans le roman, c'est-à-dire la mort sociale et mondaine – l'humiliation à la Comédie-Italienne, la perte de son procès, la banqueroute, la petite vérole, la fuite en Hollande et le silence ?

Quelques critiques ont déjà discuté les conséquences de cette transformation. Stéphanie Barbé Hammer trouve que si le Valmont de Laclos devient « the perversely

perfect incarnation of 18th Century rationalism, and as such he represents a radical *mise en question* of the Enlightenment's faith in the power of the intellect »²⁶¹, dans le dénouement de la version dramatique de Hampton, un autre type de personnage surgit :

« Thus, this Vicomte expires, not like Laclos' remorseless 18th century libertine, but in a manner which anticipates the deeply dissatisfied, proudly regretful villain-heroes of Romanticism – Chateaubriand's René, Byron's Don Juan, and certainly Goethe's Faust, the quintessentially misguided desiring male who is also eventually redeemed by the love of his innocent victim. »²⁶²

À partir de cette affirmation et dans la perspective de la critique féministe, l'auteur décèle les changements dans la perception des personnages féminins provoqués par les modifications du texte romanesque et approfondit surtout ce qu'elle considère un anéantissement de la force de Merteuil : « no longer a victim of gender, she is in the final scene the most repellent of the play's corrupt pre-revolutionary aristocrats. »²⁶³ Toujours sous l'angle de la critique féministe, dans un article appelé « Losing the feminist drift : Adaptations of *Les Liaisons dangereuses* », Karen Hollinger remarque que l'adaptation théâtrale donne une vision plus favorable à Valmont qu'à la Marquise – « this wilful woman is defeated by the glorious triumph of romantic love »²⁶⁴ – et privilégie également l'analyse des personnages féminins.

Ce que nous voulons discuter ensuite, c'est un autre aspect du dénouement proposé par Hampton : l'hypothèse d'un déplacement visant mettre en relief un autre type de punition infligé à Merteuil non pas comme conséquence du conflit des vanités de libertins, mais par les circonstances d'un moment historique. Voyons ce qui nous semble avoir motivé Christopher Hampton à créer de nouvelles liaisons dans sa relecture de la destinée finale des libertins.

²⁶¹ HAMMER, Stephanie Barbé. « Romanticism and reaction: Hampton's Transformation of *Les Liaisons dangereuses*. » In : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists », 1990. p. 116.

²⁶² HAMMER, Stephanie Barbé. « Romanticism and reaction: Hampton's Transformation of *Les Liaisons dangereuses*. » In : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists », 1990. p. 118.

²⁶³ HAMMER, Stephanie Barbé. « Romanticism and reaction: Hampton's Transformation of *Les Liaisons dangereuses*. » In : GROSS, Robert (ed.). *Christopher Hampton. A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, « Casebooks on Modern Dramatists », 1990. p. 125.

²⁶⁴ HOLLINGER, Karen. « Losing the feminist drift: Adaptations of *Les Liaisons dangereuses*. » *Literature/Film Quarterly*. 24.3, 1996. p. 298.

4.8 Les Liaisons dangereuses et la politique

« Comme devant tant d'œuvres de notre temps – pas seulement littéraires – le lecteur des *Liaisons* eût pu dire : 'Ça ne peut durer ainsi'. »
André Malraux

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'édition des *Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton porte en épigraphe un commentaire emprunté à André Malraux : « Comme devant tant d'œuvres de notre temps – pas seulement littéraires – le lecteur des *Liaisons* eût pu dire : 'Ça ne peut pas durer ainsi'. » Ce choix peut suggérer d'emblée un côté politique dans la relecture d'une œuvre qui a précédé de quelques années la Révolution française de 1789. D'ailleurs, le choix des années 1780 comme repère temporel (différemment, comme nous l'avons déjà dit, de l'intrigue du roman qui situe l'action en 17**) posé explicitement au début de la pièce, semble confirmer cette option.

En effet, il y a, chez la majorité des critiques anglais, le sentiment que la pièce de Hampton est un produit des années 1980 et traduit l'esprit de l'époque. En Grande-Bretagne, c'était le gouvernement de Margaret Thatcher qui avait une forte identification avec l'administration Ronald Reagan aux États-Unis : « In 1985, the play seemed the perfect emblem of Thatcherite Britain, with the ruthless win-or-die mentality of its characters and its portrayal of the callous, self-obsessed vanity and heedless cruelty of the rich. »²⁶⁵

C'est peut-être le bon moment pour faire une brève parenthèse et commenter certains aspects politiques des *Liaisons dangereuses*, le roman. Pour certains auteurs, le roman est un signe précurseur de la Révolution de 1789. Baudelaire, par exemple, y reconnaît l'énergie satanique du mal qui allait détruire l'ancien ordre social – « La Révolution a été faite par des voluptueux [...]. Les livres libertins commentent donc et expliquent la Révolution. »²⁶⁶ Roger Vailland, dans son *Laclos par lui-même*, arrive même à détecter la lutte de classes dans les relations entre Valmont et Tourvel. René Pommeau conteste la vision de ceux qui ont vu dans le roman « les prémices de la

²⁶⁵ « A dangerous resurrection », *The Independent*, 11/12/03. Sur l'Internet. <http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/reviews/story.jsp?story=473653>. Il s'agit évidemment d'une question complexe, mais la discussion sur le libéralisme qui touche profondément la Grande-Bretagne dans les années 1980 – « a sort of sanctification of institutionalized selfishness », selon Christopher Hampton (MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990. p. 82) trouve peut-être des échos dans une des polémiques qui dominent le XVIIIe siècle du point de vue de l'économie politique : depuis Bernard Mandeville jusqu'à Adam Smith en passant par les physiocrates, et avec des variations selon chaque théoricien, on prêchait une diminution du contrôle des gouvernements et une augmentation des libertés individuelles comme condition nécessaire à la prospérité des pays. Pour les critiques de ces idées, la liberté individuelle donnait libre cours à l'exercice de la cupidité, de l'avidité.

²⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles. « Sur *Les Liaisons dangereuses* ». In : *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris : Seuil, 1968. p. 644.

révolution politique et sociale qu'avec le recul nous voyons poindre à l'horizon en 1782 » (Préface, p. 58) :

« Laclos sans doute pas plus que ses contemporains ne devinait le tour qu'allaient prendre les événements. Mais il partage leur état d'esprit prérévolutionnaire, et son roman en porte la marque. On se gardera pourtant d'appliquer ici des schémas adaptés aux sociétés industrielles des XIX^e et XX^e siècles, dont il ne pouvait avoir aucune idée. » (Préface, p. 60)

Effectivement, le roman peut être lu dans une perspective politique si l'on considère le portrait des aristocrates désœuvrés qui passent leur temps à jouer aux cartes, à aller à la chasse, à potiner ou à tisser des toiles pour prendre leurs victimes et les empêtrer. Laclos y dépeint aussi l'inégalité des sexes, les déficiences de l'éducation religieuse pour les jeunes filles, l'hypocrisie et la corruption d'une société frivole dominée par les apparences, et l'inefficacité de la justice, symbolisée par le « vieux ministre » (LXXXI, p. 270), par « les anciens usages » (CXXXIV, p. 430). Cette société donne à Merteuil la certitude de gagner sa cause contre les orphelins (CXXXIV, p. 430) et change d'avis quand la Marquise perd sa réputation.

En plus, il est aussi question d'une inégalité sociale remarquable. Le peuple n'est représenté que par la présence de quelques servants, mais il est évident qu'ils sont les victimes faciles et les complices des manigances des seigneurs : c'est le cas d'Azolan, le chasseur de Valmont, de Victoire, femme de chambre de Merteuil, et de Julie, la servante de Tourvel qui est forcée de donner des informations sur la Présidente au Vicomte. On ne trouve pas, chez ces domestiques des *Liaisons dangereuses*, les vertus du peuple couramment célébrées par contraste avec la corruption de l'aristocratie comme il arrive dans le drame bourgeois de Diderot ou dans *La Nouvelle Héloïse*. L'humble M. Bertrand est peut-être la seule exception : très loyal à la famille de Valmont, il est effrayé quand il voit le Vicomte « tout baigné dans son sang » après le duel avec Danceny (CLXIII, p. 486).

La famille de paysans misérables qui participe à la comédie de la philanthropie de Valmont (XXII, p. 118-120) a une dette de cinquante-six livres « pour lesquelles on réduisait cinq personnes à la paille et au désespoir » (XXI, p.119). Il est vrai que cette scène n'a pas de portée politique significative dans le roman, c'est le cynisme de Vicomte – et peut-être aussi la critique du drame bourgeois – qui est plus en évidence, mais on ne peut pas s'empêcher de comparer ces cinquante-six livres aux soixante mille livres de rente de Cécile – qui n'a que quinze ans. En plus, il y a le raisonnement

cynique de Merteuil pour qui cette somme ne suffit pas pour garantir à la jeune fille une vie confortable auprès d'un jeune homme sans fortune :

« Leur naissance est égale, j'en conviens; mais l'un est sans fortune, et celle de l'autre est telle que, même sans naissance, elle aurait suffi pour le mener à tout. **J'avoue bien que l'argent ne fait pas le bonheur; mais il faut avouer aussi qu'il le facilite beaucoup.** Mademoiselle de Volanges est, comme vous le dites, assez riche pour deux : cependant, soixante mille livres de rente dont elle va jouir ne sont pas déjà tant quand on porte le nom de Danceny, quand il faut monter et soutenir une maison qui y réponde. Nous ne sommes plus au temps de Madame de Sévigné. **Le luxe absorbe tout : on le blâme, mais il faut l'imiter, et le superflu finit par priver du nécessaire.** » (CIV, 340)²⁶⁷

Dans les années 1980, en Angleterre, une scène comme celle des paysans victimes d'impôts injustes peut devenir prétexte à des développements sociopolitiques : la grande polémique à propos de la création d'une poll tax (une taxe fixe que tous les adultes résidents devaient payer) dans le Royaume-Uni par le gouvernement de Margaret Thatcher commence justement en 1985, l'année où *Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton ont été représentées pour la première fois. Comment ne pas y penser au moment où Valmont sauve « une malheureuse famille dont on vendait les meubles, faute d'avoir payé les impositions » (XXII, p. 121) ?

Un autre aspect de la transposition de Hampton à la scène, qui suggère une lecture politisée du roman et qui dialogue avec la phrase en exergue du texte (« Comme devant tant d'œuvres de notre temps – pas seulement littéraires – le lecteur des *Liaisons* eût pu dire : 'Ça ne peut pas durer ainsi.' »), se trouve dans le dénouement, qui n'aurait évidemment pas pu exister à l'époque de Laclos. Comme nous l'avons déjà dit, au dernier tableau de la pièce, mesdames de Merteuil, de Volanges et de Rosemonde jouent aux cartes chez la première – le lecteur se rappellera le premier tableau du premier acte de la pièce où la Marquise jouait au piquet avec M^{me} de Volanges. Elles parlent du destin de Tourvel, de Valmont, de Cécile et de Danceny. Quoique M^{me} de Rosemonde cite « a very strange letter from

²⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

Danceney » (LLD-H, p.100) qu'elle a reçue, le lecteur n'est pas sûr si la vieille dame connaît tous les faits et vilénies de la Marquise.

En contraste avec la tristesse de ses amies, Merteuil entend la conversation impassiblement (« Merteuil listens, her practised expressionlessness intact, except for the glitter of satisfaction in her eyes », LLD-H, p. 99). Elle semble émerger indemne des événements tragiques et, dans la dernière réplique de la pièce, elle réfléchit sur les effets bienfaisants du temps et déclare son optimisme par rapport à l'avenir :

« This has been a terrible few weeks. But time passes so quickly. A new year tomorrow and more than half-way through the eighties already. I used to be afraid of growing old, but now I trust in God and accept. I dare say we would not be wrong to look forward to whatever the nineties may bring. Meanwhile, I suggest our best course is to continue the game. » (LLD-H, p. 101)

La Marquise est victime de l'ironie de l'auteur qui a le dernier mot : la didascalie finale évoque de façon explicite la dimension politique de sa lecture suggérée déjà par l'épigraphe. Après les mots de Merteuil, une fugace atmosphère de sérénité domine la scène, les femmes reprennent leur jeu, mais alors : « Very slowly, the lights fade; but just before they vanish, there appears on the black wall, fleeting but sharp, the unmistakable silhouette of the guillotine » (LLD-H, p. 101).

Cette projection de l'image de la guillotine apparaît dans le scénario publié où une deuxième note de l'auteur – « Author's Note » – fait la remarque suivante : « What is published here is the text of the play as it stood on the first day of rehearsal; and the various minor cuts and abrasions (and improvements) sustained and effected during rehearsals are therefore not included » (LLD-H, p. 6). En fait, peu de temps après la première de la pièce à Londres la silhouette de la guillotine a été remplacée par la projection de l'étendard bleu, blanc et rouge de la Révolution.²⁶⁸

Ni l'image de la guillotine ni l'étendard de la Révolution ont été montrés au dénouement dans la version de la pièce présentée à Paris où la punition de Merteuil revient à ce qu'elle était dans le roman – les hués à l'Opéra, la petite vérole et la défiguration cachée sur scène sous un voile noir – ne semble pas donner à l'auteur la même opportunité d'évoquer la dimension politique de sa lecture du roman. Voyons ce

²⁶⁸ CARSON, Kathryn. « *Les Liaisons dangereuses* on Stage and Film ». *Literature/Film Quarterly*. 19 (1), 1991. p. 36.

que Hampton raconte lui-même à propos de ce changement par rapport aux premières représentations en Angleterre :

« My translator said that this was such a famous book in France, he couldn't change the ending. So [...] we wrote a different last scene in which Mme de Rosemonde and Mme de Volanges discuss everything that has happened. At the back of the stage the mirror comes in slowly; as they get to the end of their conversation, they begin to talk about what happened to Merteuil, that she had been booed at the opera and that she'd got smallpox, and so on and so forth, as the actress playing Merteuil comes on in black with a veil and then stands in front of the mirror with her back to the audience and raises the veil. And the mirror is a distorting mirror, so that this awful face appears in the mirror. Rather effective. On the other hand, I prefer my ending. »²⁶⁹

Hampton semble sensible à la réception de sa pièce, au goût du public et à son adhésion au spectacle, mais même s'il attribue la raison de ce changement à l'attitude respectueuse du traducteur français vis-à-vis de l'œuvre de Laclos, la concession qu'il fait en dépit de ses préférences personnelles nous semble indiquer plutôt que l'image de la guillotine (ou de l'étendard tricolore), comme une nouvelle forme signifiante, était plutôt pertinente au spectacle montré au public anglais qui, un peu comme Merteuil – mais au XXe siècle –, était « more than half-way through the eighties already » en attendant « to whatever the nineties may bring » (LLD-H, p. 101).

La réception joue donc un rôle important dans la pratique de l'adaptation, les réactions du spectateur étant liées à sa culture, à son expérience individuelle. Les changements opérés dans la relecture d'une œuvre littéraire peuvent ainsi répondre au besoin de véhiculer des idées nouvelles dans un contexte socio-historique différent (la Grande-Bretagne de Thatcher dans les années 1980), mais dont les caractéristiques (« a sort of sanctification of institutionalized selfishness », selon Hampton²⁷⁰) légitiment la réinterprétation et la transformation de l'intrigue ainsi que de nouvelles interrogations posées sur le roman. Quand le dramaturge anglais termine sa pièce avec une didascalie évoquant l'image d'une guillotine (ou de l'étendard tricolore) il veut signaler

²⁶⁹ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990. p. 85.

²⁷⁰ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990. p. 82.

que les jeux de l'aristocratie vont bientôt terminer avec la fin des années 1780. Merteuil ne sera pas vaincue par le repentir, par l'émotion ou par la faiblesse comme les autres personnages de la pièce, mais par les forces de l'Histoire.

Hampton choisit ainsi de privilégier une interprétation très liée au moment historique où il produit sa version théâtrale des *Liaisons dangereuses*. Sa vision me semble plus optimiste que celle de Laclos : nous avons l'impression qu'il croit au pouvoir rédempteur de l'amour et à la possibilité d'un triomphe sur le despotisme, quand il suggère que l'univers rationnel et insensible des libertins et de l'aristocratie est destiné à périr.

L'auteur anglais apporte au roman du XVIII^e siècle les reflets de la contemporanéité, du moment historique en face duquel il prend position. Il fait ainsi éclater les limites de la scène pour parler de son temps, de sa propre culture et pour construire une intrigue littérairement très riche aux personnages remarquables inspirés par ceux du roman de Laclos. L'échange de lettres étant transformé en dialogue tranchant, c'est par le truchement des jeux d'acteur révélés par les didascalies, que les personnages – devenus effectivement des acteurs sur scène – dévoilent leur condition de libertins.

Ayant réfléchi sur ces aspects concernant les choix de Christopher Hampton dont le texte théâtral est, comme le roman de Laclos, à l'origine de *Dangerous Liaisons* (1988), nous passons au prochain chapitre : l'analyse des images de Stephan Frears pour y étudier également l'occurrence d'éléments théâtraux dans la représentation filmique. Le roman de Laclos y est-il lu dans une nouvelle optique ?

Chapitre 5

Dangerous Liaisons (1988) : le jeu des libertins de Laclos dévoilé par l'objectif de Stephen Frears

« Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe. On ne regarde pas la vie, on la pénètre. Cette pénétration permet toutes les intimités. Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente... C'est le miracle de la présence réelle, la vie manifeste, ouverte comme une belle grenade pelée de son écorce, assimilable, barbare. Théâtre de la peau. »

Jean Epstein²⁷¹

Les traces de théâtralité que nous avons discutées dans le roman de Laclos – l'intrigue qui se développe grâce à l'échange épistolaire et à la diversité des points de vue subjectifs assimilables à la forme dramatique, l'action ramassée dans le temps et dans l'espace, la hiérarchie des personnages qui fait penser à l'esthétique théâtrale, l'utilisation systématique du masque, les nombreuses allusions au théâtre, le comportement des libertins, leur souci du public et leur conscience de jouer pour le *grand théâtre du monde* – nous incitent à poser un certain nombre de questions à propos de son adaptation cinématographique : ces traces sont-elles aussi repérables quand les personnages deviennent effectivement acteurs dans *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears? Comment va-t-on raconter une intrigue tracée par un ensemble compact où les lettres restituent le même événement sous différentes optiques, agissent sur l'action, servent de masque, illustrent un art des feintes ? L'espace cinématographique est-il l'espace idéal pour que Valmont et Merteuil exhibent leurs talents d'acteurs, est-il la matérialisation du *grand théâtre du monde*, une traduction en images de leurs rituels galants ? Quand ces êtres de papier gagnent un corps deviennent-ils plus attirants, plus convaincants ? Que va apporter le plaisir de l'œil à un roman si peu visuel (nous avons déjà remarqué à quel point les descriptions sont rares dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos) ?

Avant d'essayer de répondre à toutes ces questions, nous chercherons à mettre le film *Dangerous Liaisons* (1988) en contexte : un commentaire sur la carrière

²⁷¹ EPSTEIN, Jean. *La Poésie d'aujourd'hui*. p. 171. Cité par BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris : PUF, « Que sais-je », 1994. p. 31-32.

et sur la filmographie de son réalisateur – à l'époque où il a filmé l'adaptation il n'était connu qu'en Angleterre –, ainsi que les faits concernant sa production et sa réception peuvent nous aider à comprendre les images inventées par Stephen Frears pour récréer le XVIII^e siècle de Laclos en 1988.

5.1 Les liaisons téméraires : un film étasunien, un réalisateur anglais inconnu, une histoire passée au XVIII^e siècle français

« Given his love of marginal society, it may be assumed that Frears might feel at home in such a harvest of pain, perversity and sexual treachery. »

Mark Hunter²⁷²

« Mes décors, je préfère aller les chercher loin de chez moi. »

Stephen Frears²⁷³

Comme beaucoup de metteurs en scène britanniques de sa génération, Stephen Frears (né à Leicester, Angleterre, en 1941) a commencé sa carrière au théâtre et à la télévision. Après avoir terminé ses études de droit à Cambridge, il entre comme assistant metteur en scène au Royal Court Theatre de Londres. Il bifurque en 1966 vers le cinéma comme assistant de Karel Reiz et d'Albert Finney.²⁷⁴

Après son premier long métrage comme réalisateur, *Gunshoe* (1972), un *thriller* inspiré des films noirs des années 40, Frears a fait une carrière très prolifique à la télévision anglaise où il a collaboré avec les meilleurs scénaristes de l'époque (David Hare, Alan Bennet et Christopher Hampton) et a rencontré d'autres cinéastes notables comme Ken Loach et Mike Newel. En 1984, le cinéaste revient au grand écran et au *thriller* avec *The Hit*. Mais Frears ne devient vraiment connu qu'à partir du tournage pour la télévision de *My beautiful laundrette* (1986) qui évoque les troubles raciaux entre Anglais et Pakistanais à travers les relations homosexuelles de ses deux héros. Motivé par des critiques enthousiastes, Channel Four fait gonfler des copies en 35 mm pour les distribuer dans toute l'Europe. Le film a aussi lancé l'acteur Daniel Day-Lewis. S'ensuit *Prick up your ears* (1987), histoire de la vie du dramaturge Joe Orton, dont la

²⁷² HUNTER, Mark. « Marquise de Merteuil and Comte de Valmont get laid ». *American Film*, Dec., 1988. p. 28.

²⁷³ POIRIER, Catherine. « Visite guidée à Notting Hill, quartier d'adoption du réalisateur anglais ». *Libération*, le 16 août 2003. Sur l'Internet, 17/08/03. <http://www.liberation.fr/page.php?Article=1309228&AG>.

²⁷⁴ Nous avons retiré ces informations de plusieurs sources: GAUTIER, Guy et BRISSET, Stéphane. « Stephen Frears et Les Liaisons dangereuses ». *La Revue du Cinéma*. no 448, avril, 1989. p. 68-78; MACCUBIN, Robert. « Stephen Frears interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, no 2, May 1990, p. 75-80. FRIEDMAN, Lester et STEWART, Scott. « Keeping his own voice: an interview with Stephen Frears ». In : DIXON, Wheeler Winston (ed.), *Re-viewing British cinema 1900-1992: essays and interviews*. London : State University of N.Y. Press, 1994. p. 221-241.

mort a révélé à l'Angleterre conservatrice son homosexualité et sa vie conduite scandaleuse. La même année, Stephen Frears signe *Sammie and Rosie get laid* qui, comme l'avoue franchement le cinéaste, « was an attempt to bring Margaret Thatcher down »²⁷⁵. Ces trois films très virulents et inspirés par la déliquescence de la société anglaise constituent la plus intéressante trilogie de films britanniques des années quatre-vingts dans l'opinion de plusieurs historiens du cinéma.

La thématique des premiers films de Frears était donc liée à la peinture caustique d'une Angleterre trop thatchérienne dont il attaquait sans subterfuges l'ordre établi et la moralité pesante, avec un style direct et réaliste – influencé par le genre documentaire – qui lui a accordé un statut de nouvel auteur. Il abordait la famille, du couple, de personnages exclus dans la société britannique – handicapés mentaux, étrangers, homosexuels, marginaux, la classe ouvrière de la banlieue londonienne.

Son passage des téléfilms au cinéma lui permet une plus grande liberté de ton et la possibilité de discuter plus franchement les questions politiques (comme le discours de Margaret Thatcher qui ouvre *Sammie and Rosie get laid*) et sexuelles vues souvent comme un corollaire de la politique, comme forme de libération. Il s'est naturellement heurté à la résistance d'une partie de la critique – surtout celle de la presse de droite – qui trouvait son cinéma répétitif et d'un réalisme trop sombre. Comment pouvait-il parler de misère au moment où le miracle économique de Margaret Thatcher était si évident pour les partisans du libéralisme ? Pour condamner ces films ancrés dans la critique politique et sociale, dans la conscience de classe et qui allaient à l'encontre du nouvel ordre économique, Norman Stone, du *The London Sunday Times* a su trouver des épithètes peu louangeurs : il s'agit d'un cinéma « depressing », « dominated by left-wing orthodoxy » « and generally disgusting. »²⁷⁶

Frears affirme que, en dépit des ressemblances, ces trois films – *My beautiful laundrette* (1986), *Prick up your ears* (1987) et *Sammie and Rosie get laid* (1987) – n'ont pas été conçus comme une trilogie et, justement pour changer complètement de thématique et d'ambiance, il a décidé d'accepter l'invitation d'un grand studio à diriger l'adaptation d'une œuvre du XVIII^e siècle à Hollywood : *Dangerous Liaisons* (le titre de la pièce de Hampton a été anglicisé). On l'a souvent questionné sur son association

²⁷⁵ FRIEDMAN, Lester and STEWART, Scott. « Keeping his own voice: an interview with Stephen Frears ». In : DIXON, Wheeler Winston (ed.). *Re-viewing British cinema 1900-1992: essays and interviews*. London : State University of N.Y. Press, 1994. p. 233.

²⁷⁶ STONE, Norman. «Through a Lens Darkly ». *London Sunday Times*, January, 10 1988. Cité par FRIEDMAN, Lester and STEWART, Scott. « Keeping his own voice: an interview with Stephen Frears ». In : DIXON, Wheeler Winston (ed.). *Re-viewing British cinema 1900-1992: essays and interviews*. London : State University of N.Y. Press, 1994. p. 223.

avec des producteurs nord-américains qui étaient vus à l'époque par beaucoup comme les responsables de l'asphyxie du cinéma anglais, car Alan Parker, Ridley Scott, David Puttnan étaient déjà partis aux USA. Mais les décors, les costumes (coiffures, perruques, maquillage), les lieux de tournage et les conditions de production exigés pour réaliser un film d'époque étaient très dispendieux et Frears n'aurait jamais eu les moyens de les payer s'il l'avait réalisé en Angleterre. Même pour ceux qui, comme lui, avaient toujours travaillé avec des budgets très modestes, après les années soixante-dix et en conséquence du contexte politique et économique, le manque de conditions pour tourner des films était devenu un problème pour les cinéastes anglais qui n'avaient pas autre choix que de s'en aller.

En outre, on lui a demandé s'il ne risquait pas de voir entamée sa liberté de création par le système hollywoodien dont les films étaient complètement différents de ceux qu'il avait réalisés. Frears justifie ce premier travail aux États-Unis en fonction de son intérêt pour le roman et pour la pièce de son ami Christopher Hampton, et du fait que les studios étasuniens possédaient les droits d'adaptation de la pièce.²⁷⁷

En réalité, la perspective de la concurrence avec l'adaptation déjà annoncée du même roman par Milos Forman, avait découragé plusieurs metteurs en scène invités avant l'Anglais. Forman était très connu en raison de son énorme succès avec *Amadeus* (1984) et son budget était le double de celui sur lequel Frears (14 millions de dollars) a compté. Face au refus d'autres cinéastes de s'engager dans le projet, Lorimar Film Entertainment Pictures a donc accepté la suggestion de Christopher Hampton, qui lui avait vendu les droits d'auteur de sa pièce, et invité Frears. Pendant le tournage, Hampton a travaillé en collaboration permanente avec Frears : il n'a jamais quitté le plateau prêt à éclaircir des détails sur l'intrigue, à proposer des changements dans le dialogue et dans la mise en scène.

Dans le prolongement de la polémique concernant le départ de Frears à Hollywood, une autre question a soulevé une vive controverse : pourquoi a-t-il choisi un des acteurs nord-américains ou plutôt est-ce que *Warner Brothers* le lui a imposé ? Le cinéaste évoque des raisons commerciales ou « réalistes » comme il préfère les appeler : ce serait un moyen d'attirer un public plus nombreux puisque, surtout à l'époque, ces acteurs étaient plus populaires. En plus il présente des raisons artistiques : il voulait prendre ses distances du label Royal Shakespeare Company ; ce n'était pas la rigueur historique, une espèce de version officielle des *Liaisons*

²⁷⁷ MACCUBIN, Robert. « Stephen Frears interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p.75.

dangereuses qu'il voulait créer. Il était à la recherche de l'émotion et d'une certaine transgression :

« I wanted to make a film that was about emotion rather than about manners. British actors are very good about playing manners, but if you cast a lot of British actors it would be perceived as being a fashionable play, something behind glass, and it would become a piece of culture, something I didn't want it to be. British actors would be less interesting and less irreverent, in a way more respectful to customs practiced. It would be more outrageous with a cast of American actors. »²⁷⁸

De toute façon, Frears a travaillé avec une équipe multinationale : des acteurs étasuniens et écossais (tous ceux qui ont fait un de rôle de serviteur), les anglais Stuart Craig (chef décorateur de plusieurs films où il recrée de différentes époques tels que *The Elephant Man*, *Greystoke*, *Gandhi* et *The Mission*), Christopher Hampton (scénariste et coproducteur) et James Acheson (chef costumier), George Fenton (compositeur) ; et Philippe Rousselot – le célèbre directeur de photographie – qui est français comme pratiquement tous les autres techniciens de l'équipe.

Malgré l'insistance initiale du studio qui leur avait suggéré de trouver des lieux de tournage en Hongrie, Christopher Hampton et le chef décorateur Stuart Craig ont réussi à convaincre les producteurs de filmer en France en utilisant des parties – jardin, façades, intérieurs, chambres, salon, corridors, chapelle, parc – de différents bâtiments : les châteaux de Champs-sur-Marne, de Guermantes et de Lesigny en Seine-et-Marne ; les châteaux de Maisons-Laffitte et de Neuville dans les Yvelines ; le château de Vincennes au Val-de-Marne, le château de Saussay dans l'Essone, l'abbaye du Moncel dans l'Oise et le studio Taksen à Joinville.

C'est ainsi que Stephen Frears, connu comme cinéaste de films à fort accent politique sur des ghettos, a pris la décision de s'aventurer pour la première fois par des territoires inconnus – cette adaptation d'un classique de la littérature française du XVIII^e siècle est d'ailleurs devenue une espèce de film de transition pour lui – et l'expérience semble avoir fructifié, car il continue à désacraliser des patrimoines nationaux. Pour ne citer que des exemples d'adaptations qui ont suscité une certaine polémique dans sa filmographie, il s'est déjà essayé au film de gangsters californiens

²⁷⁸ FRIEDMAN, Lester and STEWART, Scott. « Keeping his own voice: an interview with Stephen Frears ». In : DIXON, Wheeler Winston (ed.). *Re-viewing British cinema 1900-1992 : essays and interviews*. London : State University of N.Y. Press, 1994. p. 232.

avec *The Grifters* (1990) – adapté du roman *pulp* de Jim Thompson, produit et narré par Martin Scorsese – et au western avec *Hi-Lo Country* (1998) – adapté avec son regard *low-key* britannique influencé par David Lynch et Wim Wenders d'un roman-référence pour le mythe du western écrit par Max Evans et longtemps convoité par des spécialistes nord-américains du genre tels que Sam Peckinpah. Causant l'indignation de beaucoup de critiques anglais, Frears s'est mis encore une fois en danger quand, en 2000, il a commis un autre délit d'adaptation : il a osé transplanter à Chicago l'action de *High Fidelity* (2002), roman-culte de l'auteur anglais Nick Hornby, foncièrement lié à la vie de la banlieue nord de Londres.

Plus récemment, avec un scénario original de Steve Knight, Frears plonge encore une fois dans l'envers du décor pour réaliser un film noir, à l'heure de l'Europe des accords sur la suppression des contrôles aux frontières intérieures de Schengen et de l'immigration clandestine. *Dirty Pretty Things* (2003) est un polar sur la clandestinité et le trafic d'organes qui se passe dans une Londres méconnaissable pour les spectateurs d'une vague du cinéma britannique représentée surtout par les films du scénariste Richard Curtis – *Four Weddings and a Funeral* (1994), *Notting Hill* (1999), *Bridget's Jones Diary* (2001), *Love, Actually* (2003) et *Bridget Jones : The Edge of reason* (2004) – qui raconte des histoires légères et sentimentales dans les décors « oh, so British ! » d'une Londres de carte postale.

Une vaste filmographie aux thèmes et aux déplacements multiples, un cinéaste très actif qui avoue que, pour lui, chaque film « est une façon de comprendre quelque chose sur le monde » et aussi façon de découvrir : « J'ai tendance à faire des films sur des sujets que je ne maîtrise pas comme la France du XVIII^e siècle. »²⁷⁹ Revenons donc à ses *Liaisons dangereuses*. Pour finir cette mise en contexte du film, il nous semble indispensable de commenter sa réception. Comment les critiques ont-ils perçu ce voyage de Stephen Frears vers un territoire étranger ?

²⁷⁹ BORDE, Dominique. « Stephen Frears, simple artisan ». *Le Figaro*, le 20 mai 2004. Sur l'Internet, le 23/004/ <http://www.lefigaro.fr/cgi/edition/genimprime?cle=20040520.FIG0301>.

5.2 Les liaisons insoupçonnées : Frears et Laclos

« Notre valeureux cinéaste s'avance en pays inconnu, obligé de se débarrasser des oripeaux des signes de sa culture. »
Frédéric Saboraud²⁸⁰

Du point de vue de l'industrie cinématographique *Dangerous Liaisons* a été un succès : trois Oscars, deux British Academy Awards, un César, un prix du Writers Guild of America ont fait de Stephen Frears un cinéaste reconnu par les grands studios. Les comptes rendus de journaux, des revues spécialisées et des spécialistes de l'oeuvre de Laclos ont été nombreux et différents, mais jamais tièdes. Nous allons en commenter quelques-uns.

Le film de Stephen Frears a été accueilli en général avec une certaine perplexité. Pourquoi ? Le metteur en scène était connu comme auteur de films qui abordaient certains aspects de la vie anglaise sous l'optique d'un référent culturel fortement daté, notamment celui de la problématique des ghettos, des minorités, des chômeurs, de la classe ouvrière à Londres. Ses positions de gauche et anti-Thatcher de réalisateur indépendant ainsi que son humour mordant faisaient aussi sa réputation. On considérait donc qu'il n'était pas le candidat le plus probable à l'adaptation d'un roman sur l'aristocratie du XVIII^e siècle français, encore plus parce que c'était un film commandé par un grand studio de Hollywood : « On était curieux de découvrir comment le réalisateur de *My beautiful laundrette*, *Prick up your ears* et *Sammie and Rosie s'envoient en l'air* prendrait le virage dans une oeuvre au style si différent », admet le *Magazine littéraire*. Surprise agréable : « on sort comblé de ce spectacle et on restera longtemps hanté par ces splendides versets ô combien sataniques », reconnaît Nelly Kaplan.²⁸¹

Frédéric Sabouraud des *Cahiers du cinéma* exprime une expectative pareille rappelant en plus qu'il s'agissait de la première incursion du cinéaste étranger dans l'univers des grandes productions à Hollywood :

« L'adaptation des *Liaisons dangereuses* par Stephen Frears avait tout d'un exercice périlleux, et, pour parler plus crûment, on guettait, avec curiosité chez les uns et inquiétude chez les autres, comment le réalisateur anglais allait s'en sortir. Le risque était double : soit l'emblématisation, à la façon de ses premiers films, qui risquait ici de paraître insupportable, soit l'esthétique

²⁸⁰ SABOURAUD, Frédéric. « Le Cinéma de l'immédiat ». *Cahiers du cinéma*, n° 417, 1989. p. 42.

²⁸¹ KAPLAN, Nelly. « Fiat Luxure ». *Magazine littéraire*, n° 264, avril, 1989. p. 10.

« film de commande » où l'on aurait pu reprendre le refrain de la fable du petit réalisateur dévoré par la grosse Major. »²⁸²

Pour compliquer encore plus la situation il s'agissait d'une tâche difficile pour un metteur en scène non français : « [...] le voilà qui se met en danger en s'attaquant à des pavés de la littérature du XVIII^e siècle, française de surcroît. Notre valeureux cinéaste s'avance en pays inconnu, obligé de se débarrasser des oripeaux des signes de sa culture. Le sujet, et rien d'autre. »²⁸³ Le résultat selon Sabouraud a été positif, « brillant et plaisant », malgré une certaine tendance à trop conclure, à laisser peu d'espace à l'inattendu qu'il associe aux premières réalisations du metteur en scène.

Certains critiques adoptent la même perspective, c'est-à-dire que, pour eux, *Dangerous Liaisons* est le film qui rompt avec le travail d'observation critique de la société anglaise qui caractérisait le cinéma de Frears, ce qui les mène à manifester une certaine nostalgie pour ces premiers films : « *Dangerous Liaisons* [...] displayed the customary Frears trademarks : good performances and witty dialogue. But it was also his most glossy, most stylised film, lacking the conviction of his earlier efforts. »²⁸⁴

Les interprétations des acteurs sont aussi souvent commentées dans les comptes rendus critiques. Pour Hal Hinson du *Washington Post*, « *Dangerous Liaisons* is not a tragic masterpiece of Shakespearean scope but in the winter of our discontentment with second rate cinema, the film is rewarding on many levels – chiefly for the performance of Glenn Close and Frears' skilful direction. »²⁸⁵ L'actrice n'a reçu que des critiques favorables tandis que l'interprétation de John Malkovich a divisé les opinions. On critique sa diction, son inélégance, on rappelle qu'il n'est pas un acteur de théâtre.²⁸⁶ D'autres sont, par contre, impressionnés par l'acteur principal : « There is a sublime perversity in Frears casting [...] Malkovich brings a fascinating dimension to his character that would be missing with a more conventionally handsome leading man. His presence underlines just how small a role physical beauty plays in seduction. »²⁸⁷ Laurent Versini apprécie les deux protagonistes qui « ont une certaine noblesse, et une

²⁸² SABOURAUD, Frédéric. « Le Cinéma de l'immédiat ». *Cahiers du cinéma*, n° 417, 1989. p. 42.

²⁸³ SABOURAUD, Frédéric. « Le Cinéma de l'immédiat ». *Cahiers du cinéma*, n° 417, 1989. p. 42.

²⁸⁴ <http://www.tomboy-films.co.uk/frears.htm>. Baseline's Encyclopedia of Film. *Stephen Frears. Biography*. Sur l'Internet le 14/05/2000.

²⁸⁵ <http://kelclancy.tgsolutions.com/articles/liaisons.htm>. *Glenn Close fills screen in Liaisons*. By Pat Berman. 9 February, 17, 1989. Disponible sur l'Internet le 18 /04/ 2004.

²⁸⁶ A vrai dire, Malkovich a commencé sa carrière au théâtre et a toujours déclaré sa passion pour les planches qu'il continue toujours à préférer au cinéma, selon ses déclarations. Mais il n'a pas de formation, comme a dit Stephen Frears : « he does work on the stage, but he's not a trained actor. He kept saying 'I don't know how to breathe in the middle of a sentence.' » MACCUBIN, Robert. « Stephen Frears interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 78.

²⁸⁷ http://www.washingtonpost.com/wp-srv/syl.ideos/dangerousliaisonrhinson_a0a8d4.htm. *Dangerous liaisons*. Hal Hinson. Washington Post Staff Writer. January 13, 1989. Disponible sur l'Internet le 18 mai 1999.

froides qui conviennent [...] » et Michelle Pfeiffer qui est « belle, distinguée et émouvante. »²⁸⁸

Deux des plus grands spécialistes de l'oeuvre de Laclos n'ont pas exactement apprécié *Dangerous Liaisons*. Michel Delon est succinct : le film de Frears a abandonné les subtilités verbales du texte classique « au profit de belles images », c'est « un bon spectacle surtout pour ceux qui ne connaissent pas Laclos »²⁸⁹. Pour René Pomeau, le film fait « l'évocation historique d'un monde disparu depuis longtemps, et fort étranger au nôtre », mais « nous régale d'une somptueuse illustration. » Sa constatation – « Il remportera un succès mérité surtout aux États-Unis où on fut pas gêné par l'allure trop américaine de M^{me} de Merteuil (Glenn Close). »²⁹⁰ – montre clairement que le critique n'approuve pas la sélection des acteurs de l'adaptation.

Quant à Laurent Versini, il a écrit un article assez détaillé sur l'oeuvre de Frears et sur *Valmont* (1989) de Milos Forman où il commente les choix et les transferts de significations de chacune des adaptations. Le bilan pour *Dangerous Liaisons* n'est pas positif en dépit de l'éloge de la compétence de Christopher Hampton – un « très bon connaisseur du dix-huitième siècle français formé à l'université de Cambridge (sic) » –, de certains passages considérés bien mis en scène, de quelques trouvailles, de « superbes décors. » D'une façon générale, Versini déplore la qualité du dialogue « maladroit » qui a perdu son énergie, le fait que certaines maximes célèbres du texte – « dont Giraudoux avait reconnu les qualités dramatiques » et qui auraient pu passer au style oral – ont disparu ; quant au « texte retraduit de l'anglais » il est « fade, appauvri, anachronique. » En plus, il remarque l'absence des lettres et de certains personnages, des « erreurs d'anglo-saxons qui connaissent mal la thématique et la stylisation française. » Malgré tous ces problèmes, Versini apprécie les images du film qu'il appelle « *Liaisons* somptueuses. » Pour lui, l'art et le goût sont plutôt du côté de Frears que de Milos Forman.

Il est remarquable que les critiques de l'adaptation en reviennent à la conception du roman comme objet sacré, comme modèle que l'adaptation

²⁸⁸ VERSINI, Laurent. « Des *Liaisons dangereuses* aux liaisons farceuses ». In : *Travaux de littérature*. Vol. 6. Paris : Adirel/Klincksieck, 1993. p. 221-222.

²⁸⁹ DELON, Michel. « Fortune et infortune des *Liaisons* ». In : Idem. *P.-A. Choderlos de Laclos : « Les Liaisons dangereuses »*. Paris : PUF, 1999. p. 109.

²⁹⁰ POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993. p. 11.

cinématographique peut *abîmer*.²⁹¹ Ainsi ils donnent souvent l'impression que le film peut être bien fait *malgré* les différences qu'il présente par rapport à l'œuvre écrite qui devient « une sorte d'horizon de référence, sinon une pierre d'achoppement quant à l'évaluation esthétique », comme l'explique André Gardies qui propose une démarche de comparaison « non plus sur la base des équivalences, mais en procédant par différence et contraste. »²⁹²

Or ce n'est pas la démarche qu'adopte Guy Gautier de *La Revue du cinéma* qui compare le film de Frears au roman de Laclos en termes de ce qui manque (l'épisode de Prévan, par exemple), de ce qui a été réduit (le contenu de la fameuse lettre LXXXI de Merteuil – « cet étonnant manifeste du cynisme vengeur se ramène à quelques répliques » – de ce qui est *regrettablement* différent (dans le film, la défaite de la Marquise « n'est plus qu'une exclusion mondaine : rien à voir avec sa fuite ignominieuse, le visage défiguré ») ou de ce qui a été augmenté (le duel Valmont-Danceney duquel Frears aurait voulu tirer le « maximum de spectaculaire tandis que Laclos ne nous dit absolument pas comment le duel s'est passé »). Conscient de l'inadéquation de l'idée de « fidélité » quand il s'agit d'une adaptation cinématographique et tout en reconnaissant la qualité de *Dangerous Liaisons* de Frears, le critique de *La Revue du cinéma* essaye de justifier ces propos :

« On dira que Stephen Frears ne devait pas fidélité à Laclos et qu'il jouit du droit souverain de l'adaptateur, tandis que le cinéma ne pouvait que manifester ses exigences esthétiques particulières. C'est vrai. Mais il est certains monuments de la littérature qui sont encombrants au point de ne pas pouvoir s'empêcher de se rappeler à notre souvenir dès qu'on entend faire fructifier leur richesse et leur prestige. »²⁹³

Ainsi on a l'impression que les « monuments de la littérature » adaptés, surtout quand un étranger les prend en main, sont en général mal vus ou, à la limite, regardés avec suspicion soit par la critique universitaire soit par la critique spécialisée du cinéma, l'une et l'autre trop soucieuses de préserver le patrimoine littéraire.

²⁹¹ Alain Garcia met en évidence cette « supériorité » du roman en affirmant que « travailler à partir d'un fait divers, d'une anecdote ou d'un souvenir n'a rien en commun avec cette difficile mission qui consiste à adapter pour l'écran un matériau littéraire. Et qui plus est, un réel matériau littéraire. [...] Pour être clair, disons que le scénariste peut être à même d'explorer deux domaines : un premier fondé sur l'exploration de n'importe quel type de document publié ou non, fruit de son imagination ou de celle d'autrui ; un second totalement distinct, et, qui appartient à la plus pure tradition littéraire, celle qui confère au roman son statut d'art. C'est donc la littérature qui fait l'adaptation. GARCIA, Alain. « Avant propos ». In idem. *L'Adaptation du roman au film*. Paris: Diffusion, 1990. p. 4.

²⁹² GARDIES, André. *Le Récit cinématographique*. Paris: Hachette, 1993. p. 7.

²⁹³ GAUTIER, Guy. « Stephen Frears et *Les Liaisons dangereuses* ». *La Revue du cinéma*, n° 448, avril 1989. p.74

Pour finir notre commentaire concernant la réception de l'oeuvre de Frears, il est intéressant de mentionner que, sous l'impulsion du film *Les Liaisons dangereuses* 1960 de Roger Vadim, une nouvelle traduction en langue anglaise par P. W. K. Stone a été publiée par Penguin Classics en 1961. En 1962, la traduction de Richard Aldington, datée de 1924, a paru en livre de poche chez Penguin/New American Library ; c'était la première fois qu'on présentait *Les Liaisons dangereuses* sous ce format au Royaume Uni et aux États-Unis avec le titre *Dangerous Liaisons : Les Liaisons dangereuses with 8 Pages of Movie Photos*. En 1988, la même année de la parution de l'adaptation de Frears, Penguin met en vente une treizième édition avec la photo de Glenn Close, John Malkovich et Michelle Pfeiffer sur la couverture. Il est indéniable que ces adaptations ont attiré l'attention de nouveaux lecteurs ou bien renouvelé l'intérêt pour la lecture de l'oeuvre source.

Après cette tentative de mise en contexte de la production de *Dangerous Liaisons* – sa place dans la filmographie de Stephen Frears, certaines données de sa production, des attentes et des réactions motivées par le travail d'adaptation –, il est temps de commenter le passage du texte théâtral de Christopher Hampton (que nous avons analysé dans le chapitre précédent et qui, comme le roman, est à l'origine du film) au texte filmique.

5.3 De la scène à l'écran

« [...] I think that there is a danger in making film versions of plays, because what you wind up with is often something that looks like neither a film nor a play and somehow sort of smells of the theatre in some slightly unhelpful way. »
Christopher Hampton²⁹⁴

La formule « Based on the play of Christopher Hampton. Adapted from the novel *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos », comme nous l'avons déjà affirmé, révèle la double origine du film de Stephen Frears. Dans la vision du réalisateur, l'action de *Dangerous Liaisons* « emprunte davantage au roman de Laclos qu'à la pièce de Christopher Hampton; le dialogue, en revanche, vient principalement

²⁹⁴ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin. » *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 83.

de la pièce. »²⁹⁵ Frears a suggéré à Hampton de revenir au roman pour élaborer le scénario de son film :

« Je n'avais ni lu le livre ni vu la pièce, et Christopher Hampton est venu me voir avec son scénario. Les séquences étaient plus longues et plus théâtrales, ce qui me préoccupait. Puis, j'ai lu le roman et comme je pensais que le film devait être plus narratif, c'est le retour au livre qui a permis à Christopher d'aller dans cette direction. »²⁹⁶

Pour le cinéaste, la première version du scénario de Hampton était trop concentrée sur les batailles verbales entre les personnages et il y manquait l'action exigée par le film qu'il voulait réaliser. Il est vrai que le théâtre semble être une excellente transition de la lettre en style romanesque à la conversation dans sa version cinématographique et qu'il donne un visage et une chair à des personnages qui depuis 1782 ne sont qu'une abstraction, sauf pour les illustrations célèbres de Monnet, Fragonard, Déréria et Barbier.²⁹⁷ Mais les visages en scène restent changeants, ils dépendent toujours de la mise en scène du texte, nous en avons déjà discuté dans le Chapitre III de cette thèse.

Il est évident qu'il a fallu faire des modifications dans le scénario de la pièce, il suffit de penser que les dix-huit tableaux de la pièce de Hampton sont transformés en cinquante-quatre séquences filmiques : l'action devient moins condensée, l'espace et le temps se multiplient. Rappelons encore rapidement pourquoi. Si certains éléments visuels et sonores sont partagés par les deux moyens d'expression – dialogue, expression corporelle et faciale, décors, costumes, bruitage, musique –, il s'agit cependant de deux langages tout à fait différents du point de vue de la production, des procédés techniques, du jeu d'acteurs, de l'espace et du temps.

Sur scène, il y a simultanément de la création (la représentation) et de la communication avec public, qui regarde le jeu des acteurs sans intermédiaires. Ce contact ne se produit jamais au cinéma où il y a un grand décalage entre la production (le tournage) et la communication avec le public qui ne verra que bien plus tard les

²⁹⁵ FREARS, Stephen et HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. Adaptation du scénario en français par Eric Kahane. Paris : Jade - Flammarion, 1989. p.16.

²⁹⁶ Cité sans référence par DUDOIGNON-VALADE, Charles. *Adaptation et engagement dans 'Les Liaisons dangereuses' au cinéma*. Mémoire de maîtrise en lettres modernes option cinéma. Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1995. p. 34.

²⁹⁷ Pour la liste de ces illustrations, voir le site du projet *Utpictura18* un programme de recherche développé à l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières, UMR 5186 du CNRS, avec le concours de l'Université Paul Valéry et de la Région Languedoc-Roussillon. [http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/RechercheMenusDeroulants/ResultatRechercheST.php?source=Laclos,+Pierre+Choderlos+de+\(1741-1803\)](http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/RechercheMenusDeroulants/ResultatRechercheST.php?source=Laclos,+Pierre+Choderlos+de+(1741-1803)). Sur l'Internet, 10/10/ 2004.

images projetées sur la toile. En plus, les séquences ne sont jamais tournées en une seule fois. Le film se crée par fragments, par successives prises de vue qui sont assemblées dans une opération essentielle : le montage qui déplace, raccourcit et supprime les fragments. Le directeur de la photographie et les techniciens qui développent la pellicule apportent encore des retouches à la couleur et à l'exposition pour créer un produit achevé qui, pendant sa projection, donne au spectateur une illusion de réalité, de continuité, de matérialité d'objets et de personnages.

Pour Youri Lotman, le récit du cinéaste « se construit selon le type de narration littéraire : les éléments discrets se réunissent en une micro-chaîne » et une des particularités qui distingue « l'homme à la scène » de « l'homme à l'écran » et rapproche celui-ci de « l'homme dans le roman » est la possibilité de « retenir l'attention sur des détails de l'apparence extérieure – par un gros plan ou en faisant durer l'image sur l'écran (en littérature l'analogie sera une description détaillée ou tout autre mise en relief d'ordre sémantique) [...] »²⁹⁸

Quoique la scène théâtrale utilise les trois dimensions de l'espace, il s'agit en général d'un espace clos, d'un cadre fixe où le public voit de ses propres yeux évoluer les acteurs dans un espace limité. Le film, comme la peinture, donne à voir l'illusion du relief, de la profondeur en deux dimensions à travers l'objectif de la caméra. Cet *oeil* détermine ce que verra le spectateur : la caméra se déplace, se rapproche, s'éloigne, fragmente le sujet, offre de multiples points de vue. L'espace devient mobile, ouvert et peut se multiplier : immenses paysages naturels, décors authentiques, villes différentes, les possibilités sont nombreuses.

Du point de vue de l'acteur, le gros plan d'un visage est capable de capter avec précision les variations les plus subtiles du regard, de l'expression faciale, des gestes. Quoique les ressources de l'éclairage puissent mettre en évidence le visage d'un acteur sur scène, son jeu doit être beaucoup plus expressif pour exprimer non seulement ce que dit le dialogue, il doit être vu et entendu de tous. En plus, il y a une différence fondamentale en ce qui concerne la mobilité. Youri Lotman souligne que le rapport entre « l'homme et les choses qui l'environnent, entre le personnage et le fond, a un caractère profondément différent dans un plan d'actualités et sur une scène. » Cela veut dire qu'au cinéma, « l'homme est mis au même niveau que les objets photographiés » et que « la signification peut être répartie d'une manière égale entre tous les objets, ou même se concentrer non pas sur les gens, mais sur les objets. » Au théâtre, les personnages et le monde qui les entoure n'ont ni la même charge

²⁹⁸ LOTMAN, Youri. *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris : Éditions Sociales, 1977. p. 149.

sémantique, ni la même mobilité. Lotman rappelle ainsi que ce qui a le plus frappé les spectateurs de *Bébé mange la soupe* des frères Lumière en 1895, c'est le mouvement des arbres :

« Ceci traduit la force d'inertie exercée par le spectacle théâtral : la mobilité des personnages était habituelle et ne provoquait aucun étonnement. L'attention a été attirée par le caractère insolite d'un fond qui se déplaçait et auquel on continuait d'appliquer les normes du décor théâtral. »²⁹⁹

Ainsi il est sûr que la recreation d'un roman en l'adaptant à deux moyens d'expression si particuliers que le théâtre et le cinéma implique des choix très différents, même si les deux adaptations sont du même scénariste. En ce qui concerne la relecture cinématographique des *Liaisons dangereuses*, les lieux se multiplient, le spectateur peut visualiser l'écriture des lettres parallèlement à leur réception ou aux conséquences qu'elles entraînent, les faits rapportés par les personnages sur scène peuvent devenir partie de l'action : Merteuil et Cécile vont au théâtre – on voit la Marquise dans sa loge observer les spectateurs avec ses jumelles de théâtre –, Valmont et Tourvel vont à la messe, on apprécie les duos chantés par Danceny et Cécile, les comédies de la chasse et de la charité du Vicomte sont effectivement mises en scène et non pas racontées.

Aux *Liaisons dangereuses* (1985) Frears a emprunté surtout les dialogues qui sont devenus une espèce de transition de la lettre romanesque au dialogue cinématographique. Hampton a en fait admis avoir repensé l'adaptation du roman quand il était question de le transformer en scénario : « [...] the alternations between dialogue sections and sections where you just present certain images are a completely different equation from what you have in theatre, which is dialogue dependent. »³⁰⁰

Avant de chercher les traces de théâtralité dans *Dangerous Liaisons*, comme nous l'avons fait pour le roman de Laclos et pour la pièce de Hampton, nous adopterons la même démarche du commentaire sur l'intrigue, les personnages, l'espace et le temps dans *Dangerous Liaisons* à fin de commencer à explorer les méandres du récit filmique.

²⁹⁹ LOTMAN, Iouri. *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris : Éditions Sociales, 1977. p. 148.

³⁰⁰ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 84.

5.4 Espace, temps, personnages : de l'écrit à l'écran

« Les personnages de Laclos se déplacent sans rien remarquer de ce qui ne sert pas directement à la poursuite de leurs obsessions amoureuses. Pour eux, tout ce qui est vraiment important semble destiné à se passer à l'intérieur, dans les couloirs, dans les chambres à coucher, dans les salons où ils sont directement confrontés les uns avec les autres. [...] La plupart des éléments cruciaux des *Liaisons dangereuses* prennent place après la tombée de la nuit et sont circonscrits par la lueur d'une chandelle pointée comme un projecteur sur les protagonistes. »

Biancamaria Fontana.³⁰¹

Comme dans les *Liaisons dangereuses* (1985) de Hampton, le point de départ du récit filmique répète celui du roman : à Paris, la marquise de Merteuil (Glenn Close) demande à son ex-amant, le vicomte de Valmont (John Malkovich) de séduire et déflorer Cécile (Uma Thurman), la fille de M^{me} Volanges (Swoosie Kurtz), une cousine de la Marquise. Jeune et candide, Cécile vient de sortir du couvent pour se préparer au mariage avec le comte de Bastide, autre ex-amant de Merteuil de qui elle veut se venger. D'abord Valmont refuse de participer à la conspiration considérant la mission trop facile et surtout parce qu'il s'occupe à séduire la Présidente de Tourvel (Michelle Pfeiffer) qui, jouissant d'une réputation de femme pieuse et sage, lui semble un défi beaucoup plus difficile. La vertueuse dame est l'hôte de M^{me} de Rosemonde (Mildred Natwick), la vieille tante du Vicomte, dans son château à la campagne.

Puis, fâché contre M^{me} de Volanges qui a essayé de prévenir la Présidente contre lui, Valmont décide de satisfaire non seulement le désir de vengeance de Merteuil mais encore le sien. Il part au château de sa tante où il accomplit sa mission après être devenu le confident des histoires d'amour de la jeune fille avec un professeur de harpe passionné, le chevalier Danceny (Keanu Reeves). Plus que séduire Cécile, il en fait une disciple. Valmont réussit la conquête de M^{me} de Tourvel, mais en tombe amoureux. Furieuse, Merteuil l'avertit du risque que court sa réputation de séducteur et lui ordonne de rompre cette liaison sans préambule en lui promettant de, finalement, le recevoir pour lui accorder ses faveurs. Valmont cède à l'exigence de la Marquise qui, à son tour, ne respecte pas sa partie de leur accord et, en plus, prend le jeune Danceny comme amant. Ils se déclarent la guerre. Blessé en duel par Danceny, Valmont réaffirme son amour pour Tourvel, donne au Chevalier les lettres compromettantes de Merteuil et meurt. Retirée dans un couvent, la Présidente meurt. Ensuite Danceny fait circuler les lettres de la Marquise dans la société parisienne, ce qui provoque sa condamnation par l'opinion publique: le film termine quand après

³⁰¹ FONTANA, Biancamaria. *La Politique de Laclos*. Paris : Éditions Kimé, 1996. p. 141.

s'être enfuie de l'opéra sous les lazzis de l'assistance, elle se mire dans le miroir et retire son maquillage.

Il n'est pas difficile d'identifier d'emblée une différence importante par rapport au roman et à la pièce : la destinée de la Marquise qui ne part ni en exil défigurée par la petite vérole ni sort apparemment indemne des événements tragiques qui marquent la fin de l'histoire. Nous reviendrons à cette question un peu plus tard.

Quand et où se passe cette histoire ? Au début de la séquence d'ouverture, le scénario publié du film le précise: « Nous sommes à Paris, au cœur de l'été 1788. »³⁰² Le livre, nous l'avons déjà remarqué dans le deuxième chapitre de ce travail, commente certains événements qui permettent de circonscrire son intrigue aux années 1760. Dans le scénario filmique, on maintient l'option de rapprocher l'action de la date de la Révolution française de 1789 avec encore plus de précision que la pièce qui se passe, selon la didascalie initiale, dans les années 1780 ou, selon ce que dit la Marquise à la fin de la pièce « more than half-way through the eighties » (LLD-H, p. 101).

Les images ne nous donnent pas d'indices sur cette date précise de 1788 – dans la séquence de présentation du castrat chez Madame de Rosemonde la Marquise dira à Valmont pour critiquer la lenteur de la conquête de Tourvel : « The century is drawing to its close » –, la ville de Paris est vite mentionnée – « Paris in August, you know » déclare le Vicomte pour justifier son départ chez sa tante à la campagne dans la première séquence après le générique.

Le spectateur est également capable de situer l'époque par le truchement des décors, costumes et coiffures. Il s'aperçoit du passage de l'été à l'hiver à cause du temps qu'il fait et des vêtements portés dans les séquences extérieures. Au château de M^{me} de Rosemonde, les fenêtres ouvertes du salon, les promenades, la chasse, la pelouse baignée de soleil et les roses cueillies dans le jardin confirment que c'est l'été. Le film déroule son intrigue, les personnages reviennent à Paris. Les indications concernant le passage du temps sont absentes jusqu'à ce que dans la séquence de la rupture – celle du refrain « it's beyond my control » –, on voit un feu qui brûle dans la cheminée du salon de Tourvel à qui le Vicomte explique pourquoi leur relation l'ennuie: « After all, it's been four months. » Peu après, les flammes de deux feux de bois de part et d'autre du grand salon de Merteuil se reflètent dans les portes à miroir et dans

³⁰² FREARS, Stephen et HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. Adaptation du scénario en français par Eric Kahane. Paris: Jade - Flammarion, 1989. p. 45.

les cristaux des lustres quand Valmont vient lui raconter qu'il a rompu avec la Présidente : c'est l'hiver. Cela se confirme au moment du duel entre Danceny et le Vicomte : le cadre en est un fossé asséché blanc de neige, la terre est gelée et brunâtre pendant une l'aube hivernale.

À Paris, l'action se passe dans différentes pièces de l'hôtel de Merteuil: le cabinet de toilette (où se passent la séquence d'ouverture et la séquence finale), l'antichambre du grand salon (d'où Cécile regarde par la fenêtre après la fin de la séquence générique), le grand salon (où Merteuil joue aux cartes et entretient des conversations avec M^{me} de Volanges, Valmont, Cécile, Danceny), le palier du premier étage qui ressemble à une galerie tapissée de miroirs, le grand escalier, la chambre. Toujours dans l'espace de la ville, se trouvent l'hôtel du Vicomte, la maison d'Émilie, la loge de Merteuil à l'Opéra et le couvent.

À la campagne, le film montre la chapelle privée, le jardin, la cour, les chambres (de M^{me} de Tourvel, de Valmont, de Cécile, d'Azolan), les couloirs, l'escalier et le grand salon du château de M^{me} de Rosemonde, domaine entouré par un mur d'enceinte où se trouve la boîte à lettres. Et aussi le bois où le Vicomte part pour la chasse, le hameau choisit comme décor pour la mise en scène de son geste de charité ainsi que l'humble cabane de la famille aidée.

Dans le jardin de M^{me} de Rosemonde, le spectateur du film peut souvent remarquer le contraste entre l'art topiaire, les haies soigneusement taillées et symétriques, et le bois sauvage que l'on entrevoit au-delà des limites du château. Cela peut faire penser à l'illusion de l'ordre apparent qui règle ce petit monde de l'aristocratie, mais qui côtoie un paysage tout à fait différent du sien. L'effet de contraste se répète dans la présentation du hameau misérable où Valmont se rend pour jouer la comédie de l'aumône. Composé de quelques cabanes de torchis entourant une clairière au sol boueux où circulent des gamins aux pieds nus et des goretts, ce hameau est encadré par un château imposant au fond et à droite. Aussi évident, le contraste entre l'apparence physique du Vicomte confrontée à celle de M. Armand et de sa femme renforce l'opposition entre ces deux mondes qui est traduite encore dans le discours : « Fifty-six livres to save an entire family from ruin, that seems a genuine bargain », commente sarcastiquement le Vicomte.

L'espace des demeures semble caractérisé de façon à refléter les traits du personnage qui y habite. Chez Merteuil, le doré, le bleu et le blanc prédominent ; beaucoup de miroirs et quelques portes secrètes créent une atmosphère théâtrale,

parfois tapageuse. Le miroir devient d'ailleurs une espèce de thème récurrent dans le récit filmique que nous allons commenter plus tard. Présent déjà dans la séquence initiale du film dans le cabinet de toilette de la Marquise, il réapparaît de façon remarquable au palier du premier étage de l'hôtel : au passage de la Marquise à la lumière des candélabres, ses reflets multiples exécutent une danse dans les nombreux miroirs qui couvrent une galerie.

Chez M^{me} de Rosemonde, surtout dans les séquences nocturnes, il y a une intense activité – on monte et on descend l'escalier, on ouvre des portes sans frapper, on regarde par le trou de la serrure –, un sens de mystère, du labyrinthe y est créé : le spectateur a l'impression qu'il est facile de s'y perdre, et il n'arrive jamais à avoir une vision complète de cet espace qui se constitue comme un adjuvant aux activités des libertins. Il s'agit de la maison la plus ample et aussi du plus neutre des décors – Stuart Craig, le chef décorateur a eu l'intention de donner l'impression d'« old money »³⁰³ – le style est sobre, le rococo est absent, la façade monolithique et imposante. Cette caractéristique se présente comme un reflet du style des lettres de la vieille dame que Laurent Versini synthétise : « On a souvent remarqué dans la langue de Mme de Rosemonde les tours du grand siècle, voir les archaïsmes, qui suffisent à signaler l'appartenance à une génération différente [...]. »³⁰⁴

D'autres exemples démontrent que l'utilisation de l'espace dans *Dangerous Liaisons* est souvent significative. Comme l'histoire d'amour entre le libertin et la prude, l'allée où Valmont et Tourvel se promènent après la messe dans la chapelle privée du château ne semble mener nulle part. On ne visualise pas nettement où va donner ce chemin. À vrai dire le spectateur attentif peut le deviner : il lui suffit de faire attention à la bande sonore, aux accents passionnés de l'aria : « Ô, malheureuse Iphigénie » de l'opéra *Iphigénie en Tauride*, tragédie lyrique en quatre actes de Glück (1714-1787) qui se poursuit dans la séquence suivante à celle de la promenade. La Marquise, Cécile et sa mère assistent à l'opéra de Glück de la loge de la première. Danceny y est aussi et fera ensuite la connaissance de la jeune fille. Plus tard, quand le Chevalier est engagé comme professeur de musique de Cécile, on les voit exécuter en duo une aria de *Paride et Elena* du même compositeur.

La musique sert, de la même façon qu'*Iphigénie en Tauride*, à produire un effet de continuité se poursuivant à la séquence suivante qui se passe encore un fois à

³⁰³ MACCUBIN, Robert. « Stuart Craig interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 92

³⁰⁴ VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris: PUF, 1998, coll. « Littératures Modernes », p. 150.

l'Opéra : Cécile avoue à la Marquise que Danceny et elle se correspondent, alors que, sur scène, le duo d'amour atteint les sommets de la passion.

Le choix de Glück comme compositeur des pièces associées aux personnages sensibles de l'intrigue, c'est-à-dire Tourvel et surtout Danceny – « Monsieur Danceny is one of those rare eccentrics who come here to listen to the music », explique la Marquise qui préfère observer l'auditoire (le *grand théâtre du monde*) à travers ses jumelles de théâtre – est très pertinent. Le compositeur allemand du XVIII^e siècle est connu en tant que créateur d'un nouveau style d'opéra italien avec l'incorporation des chœurs et ballets de l'opéra français qui se caractérisait surtout par l'abandon de la virtuosité formelle au profit de la vérité dramatique et de la simplicité touchante de l'expression.³⁰⁵

Passons à la présentation de l'espace du couvent. Intercalée dans le dialogue off où Merteuil explique à Valmont les raisons de sa vengeance contre Bastide, elle illustre et enrichit les informations sur la jeune fille qu'ils veulent corrompre. Pendant que les libertins parlent de sa fortune et de sa virginité, on apprend des détails sur l'éducation cloîtrée de Cécile, ses rapports distants avec sa mère : il fait jour quand, au couvent, la jeune fille attend sa mère au parloir sous la surveillance de deux religieuses, son visage encadré par les barreaux de bois de la séparation fait penser à l'atmosphère lugubre d'une prison. M^{me} de Volanges arrive dans un carrosse magnifique, on lui ouvre la porte et elle suit une religieuse le long d'un couloir surplombé d'une voûte de pierre. La mère s'approche d'un pas hésitant de la séparation de bois. De l'autre côté, Cécile fait la révérence : il n'y a aucune manifestation d'affection, de tendresse. Il ne sera pas difficile de comprendre pourquoi jusqu'à la fin mère et fille n'auront jamais de dialogue.

Cette vision de l'obscurité et du dépouillement du couvent contraste avec les images initiales de Cécile : elle se tient debout, bien au centre du salon somptueux de l'hôtel de Merteuil, au-dessous du grand lustre dont deux valets viennent d'allumer les bougies. Pendant que M^{mes} de Merteuil et de Volanges jouent aux cartes, la jeune fille songe peut-être à ce qui lui arrivera dans le nouveau monde de l'artifice, des « bonnets et pompons » (I, p. 79).

Plus tard, au château de M^{me} de Rosemonde, le spectateur voit M^{lle} de Volanges en train de broder, assise à côté d'une grande fenêtre qui donne sur un ciel

³⁰⁵ Ces informations ont été obtenues dans le *Concise Dictionary of Music*. London : Harpers Collins, 1982. p. 195-196.

ouvert d'été et un bois. Quoique cet espace lumineux de la campagne contraste aussi avec l'obscurité des couloirs du couvent il n'est pas un signe de liberté : son confinement continue pendant qu'elle attend un mariage de convenance et elle se trouve au château parce que sa mère a voulu l'éloigner du jeune homme qu'elle aime. Dans ce paysage champêtre, Cécile est séduite et corrompue par le Vicomte.

L'usage effectif de l'ombre et de l'obscurité devient un *leitmotiv* dans *Dangerous Liaisons*. À la seule exception des images à l'extérieur du château de M^{me} de Rosemonde, c'est un univers où les rideaux de voilage qui laissent filtrer la lumière du jour, les chandeliers, les bougies, les cierges – disposés autour du lit de mort de Tourvel au couvent – garantissent une lumière tamisée, la pénombre. La plus grande partie de l'action se passe la nuit. Par contre, deux séquences cruciales et violentes se passent dans des pièces baignées de la lumière du soleil comme si cela aidait à dévoiler la vérité des personnages. La première lorsque Valmont fait son discours du refrain « it's beyond my control » à Tourvel et la deuxième quand la Marquise, après le duel qui a tué son ex-complice, entre dans son cabinet de toilette, crie, sanglote et balaye de la main les pots et les flacons de sa coiffeuse, se rue à travers la pièce, brisant tout sur son passage, bibelots, vases, miroirs. Dans le jeu du clair-obscur de *Dangerous Liaisons*, la lumière n'évoque pas la lucidité, la joie, la liberté.

Et les personnages de *Dangerous Liaisons* ? Ils incorporent plusieurs caractéristiques et comportements repérables dans le roman de Laclos et dans la pièce de Hampton que nous avons déjà commentés. Valmont n'a pas la beauté physique conventionnelle que l'on pourrait attendre d'un Don Juan hollywoodien de telle sorte que son pouvoir de séduction acquiert une dimension plus intéressante : il se trouve plutôt dans l'art de persuader que le Vicomte maîtrise parfaitement. La figure de la Marquise impressionne par son élégance, une certaine froideur – le contrôle total de ses actes l'exige – et surtout par un regard foudroyant. La Présidente n'a pas besoin de jouer la vertu : elle semble l'incarner avec une beauté angélique, des costumes soigneusement élaborés pour transmettre la simplicité et la retenue. Cécile figure « le bouton de rose » (II, p. 83) dont parle Merteuil avec une lueur de malice dans le regard toujours marqué d'une certaine perplexité. Danceny, jeune homme très sensible qui semble avoir toujours la larme à l'œil. Le spectateur entrevoit rapidement Belleruche, l'amant de M^{me} de Merteuil : c'est lui et non pas Danceny (comme dans le roman et dans la pièce) qui parle à la Marquise comme « le premier roman du jour » (CXXI, p. 388).

Par rapport aux personnages secondaires, l'espion et domestique de M^{me} de Tourvel gagne un prénom – Georges – ainsi que M. Armand, le patriarche de la famille aidée par Valmont. Gercourt est devenu Bastide pour une raison absolument prosaïque expliquée par Christopher Hampton lui-même et qui dépose peut-être contre les habilités d'élocution des acteurs américains: « Because various people couldn't pronounce 'Gercourt'. » Il ne révèle évidemment pas quel acteur a eu cette difficulté, mais à son avis, Bastide, « a little-known eighteenth century pornographer »³⁰⁶, était assez approprié. Contingences du travail d'adaptateur...

Ainsi se dessinent, en gros, l'espace, le temps et les personnages dans les images de *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears. Pour réfléchir sur la question de la théâtralité – comme nous l'avons déjà fait pour le roman et pour la pièce –, nous avons choisi d'étudier un moment stratégique du film : son ouverture, c'est-à-dire les séquences classiquement associées au générique et qui offrent en général les premières données du récit.

Nous croyons que dans cette adaptation cinématographique, ce fragment est particulièrement riche en références à l'art du théâtre, au jeu du comédien. Avant de nous consacrer à l'étude détaillée de l'ouverture de *Dangerous Liaisons*, nous allons discuter la fonction du générique et l'importance des premières images dans les récits filmiques qui, pour beaucoup, servent tout simplement comme un fond anodin pour une énumération de crédits obligatoires entassés. Or, il s'agit très souvent d'une forme discursive singulière, d'un discours informatif précieux sur le film, un acte d'énonciation qui dit au spectateur – *voilà le film que vous allez voir* – et qui mérite d'être discuté en profondeur.

C'est ce que nous avons fait dans notre mémoire : une lecture croisée entre l'ouverture des *Liaisons dangereuses* 1960 de Roger Vadim et certains éléments paratextuels du roman de Laclos.³⁰⁷ Nous reprenons ici la même réflexion sur ce moment stratégique pour l'adhésion du spectateur à l'univers narratif pour analyser, cette fois, l'ouverture filmique de *Dangerous Liaisons*.

³⁰⁶ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 81.

³⁰⁷ MACHADO, Maristela G. S. *L'Art des Lumières et le roman des lumières – de Roger Vadim: une lecture filmique des "Liaisons dangereuses" (1782) de Choderlos de Laclos*. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Orientação de Robert Ponge. 2000. 162 fls.

5.5 Entrées, arrivées, réveils, irruption de la lumière : les ouvertures filmiques

« De fait, nous sommes habitués à ce que les films aient un générique [...] et souvent nous n' y prêtons même pas attention. Sa présence nous tranquillise vaguement : tout est dans l'ordre, c'est un vrai film.

Seuls les cinéphiles le regardent vraiment. Mais les choses toutes simples ont beaucoup à nous dire (davantage, souvent, que les raretés véritables ou prétendues), car si elles sont si courantes, si nous y sommes « faits » à ce point, c'est que leurs racines sont solides et profondes. »

Christian Metz³⁰⁸

« Pourquoi ne pas appeler *incipit* les toutes premières images d'un film, celles qui parfois servent de support au générique dont les mentions écrites équivalent quant à elles aux pages de garde des ouvrages littéraires? »³⁰⁹ En fonction de sa position inaugurale, Nicole Mourgues, auteur d'un ouvrage sur ce fragment, compare le générique aux *incipits* littéraires – « riches en entrées, arrivées, réveils... »³¹⁰

À l'instar du paratexte – « ni à l'intérieur, ni à l'extérieur » mais « sur le seuil », comme le dit Gérard Genette³¹¹ –, le générique, selon Sylvie Rollet, « assure le passage entre le monde réel, l'espace de fabrication et de réception du film, et le monde fictionnel. »³¹² Il sert « d'embrasseur à la fiction », affirme Nicole Mourgues.³¹³ Situé souvent de façon compacte en ouverture, quelquefois à la clôture ou encore réparti entre les deux bords du film et l'encadrant, le générique est « la partie du film qui dit au public qu'il est film. »³¹⁴ Christian Metz signale sa « fonction d'adresse évidente »: il s'agit d'un discours dirigé aux spectateurs à propos du film tout comme le paratexte dans les livres.³¹⁵

Le générique informe le titre, le nom du réalisateur, des acteurs, des techniciens, du producteur et, en plus – commentaire important quand il s'agit d'une adaptation cinématographique –, les formules qui essayent de définir le type de rapport de l'adaptation au texte d'origine. En général, le titre peut déjà donner les premières informations diégétiques par l'indication du personnage principal, du genre, du cadre spatio-temporel ou par un commentaire sur le récit ainsi que par son graphisme. De même, les mentions qui informent sur la fabrication du film et les premières images orientent la réception, déterminent l'horizon d'attente du spectateur et le sensibilisent

³⁰⁸ METZ, Christian. « Pour servir de Préface ». In : MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994. p. 9.

³⁰⁹ MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994. p. 38.

MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994. p. 12.

³¹¹ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1982. p. 8.

³¹² ROLLET, Sylvie. *Enseigner le cinéma et la littérature*. Paris: Nathan, « Perspectives didactiques », 1996. p. 115.

³¹³ MOURGUES., Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994. p. 13.

³¹⁴ MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994. p. 12.

³¹⁵ METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991. p. 63.

au traitement filmique de l'espace, du temps, de la thématique. Superposée aux images et aux mentions écrites, la musique contribue souvent à la création d'un climat dramatique, à l'affirmation de l'appartenance à un genre, à l'anticipation de la suite du récit filmique que le spectateur peut imaginer à partir des attentes créées par l'ouverture.

Jacques Aumont et Michel Marie font remarquer qu'« il est rare que le début du film 'représente' le film entier, auquel il ne fait qu'introduire. » Toutefois ils relèvent l'idée d'un « engendrement » du film en son début et l'importance décisive du rapport du spectateur aux premières images d'un film: « ce sont elles, entre autres, qui déterminent le régime de fiction et de croyance propre à chaque film et à chaque genre. Il s'agit toujours d'opérer un transfert radical d'une instance de réalité, celle de la salle, à une instance imaginaire, celle de la diégèse filmique. »³¹⁶

« Moments contractuels », pour André Gardies, « ces tout premiers instants qui préparent le spectateur à la suite des événements [...] ont aussi (et peut-être surtout) pour fonction de fixer le bon régime de réception. »³¹⁷ Sylvie Rollet considère qu'effectivement il s'agit du moment stratégique de l'entrée dans la fiction et « le plus propre à manifester d'emblée les traits spécifiques de chaque mode de narration », raison pour laquelle « nombre de chercheurs ont choisi l'ouverture des films comme objet d'étude privilégié. »³¹⁸ Nous pouvons en citer plusieurs exemples: Marie-Claire Ropars analyse minutieusement le prologue d'*Octobre* d'Eisenstein;³¹⁹ Roger Odin aborde pas à pas le déroulement du début de *Partie de campagne* de Jean Renoir.³²⁰ Jean-Louis Leutrat étudie l'entrée dans la fiction de plusieurs films (*Senso* de Visconti, *Othello* de Welles, *Smorgärsbord* de Lewis, *Rear Window* de Hitchcock, *Mélo* de Resnais et *Le Mépris* de Godard).³²¹ Le même fragment est choisi par François Vanoye (*La Règle du jeu* de Renoir, *Jules et Jim* de Truffaut)³²², par Yuri Lotman (*Blow-up* d'Antonioni)³²³ et par André Gardies (*La Nuit de San Lorenzo* des frères Taviani, *Le Salaire de la peur* de Georges Clouzot, *Manhattan* d'Allen, *Moderato Cantabile* de Brook)³²⁴. Ces auteurs font des analyses sous différentes perspectives et

³¹⁶ AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, «Fac.cinéma», 1988. p. 83 et 85.

³¹⁷ GARDIES, André. *Le Récit filmique*. Paris: Hachette, 1993. p. 44.

³¹⁸ ROLLET, Sylvie. *Enseigner le cinéma et la littérature*. Paris: Nathan, « Perspectives didactiques », 1996. p. 20 et 25.

³¹⁹ ROPARS, Marie-Claire. «L'Ouverture d'Octobre ou les conditions théoriques de la révolution». In: *Octobre, écriture et idéologie*. Paris, Albatros, 1976. Citée par AUMONT et MARIE. Op. cit., p. 131.

³²⁰ ODIN, Roger. «L'Entrée du spectateur dans la fiction». Cité par AUMONT et MARIE. Op. cit., p. 115.

³²¹ LEUTRAT, Jean-Louis. *Kaléidoscope. Analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, «Regards et écoutes»,1988.

³²² VANOYE, François. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, «fac. Cinéma», 1989. p. 68.

³²³ LOTMAN, Iouri. *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris : Éditions sociales, 1977. p. 173.

³²⁴ GARDIES, André. *Le Récit filmique*. Paris: Hachette, 1993. p. 10, 45, 92 et 99.

soulignent l'importance des premières images responsables du passage à l'univers de la fiction.

Pour nous, le choix de la séquence-générique de l'ouverture du film comme objet d'étude dans une analyse du passage du littéraire au filmique se justifie aussi par le fait que, si le réalisateur peut y mobiliser tous les modes d'expression utilisables dans le cinéma, c'est la matière du roman, c'est-à-dire la langue qui y est privilégiée, c'est le discours sur l'origine de l'œuvre, c'est la nomination – du titre (qui désigne le film aux individus qui ont collaboré à sa fabrication) – qui indique sa situation par rapport à l'industrie cinématographique, par rapport à un genre, par rapport à la filmographie de tous ceux qui y participent, par rapport à l'œuvre source s'il s'agit d'une adaptation. Ce n'est pas par hasard que, statistiquement, les génériques écrits sont les plus fréquents.

L'ouverture filmique est ainsi un fragment où l'imbrication de la langue – les inscriptions écrites – aux images et aux sons est mise en évidence de façon semblable à ce qui se passe dans l'adaptation cinématographique où les relations entre un mode de narration fondé sur le verbal et un mode de narration filmique sont aussi essentielles. En plus, dans un film qui recrée une œuvre littéraire, le discours sur l'origine, caractéristique du générique, acquiert des contours spéciaux: de quelle façon la voix filmique singulière sera-t-elle entendue par le spectateur qui connaît le roman qui est traduit dans des images?

Ayant fermée cette parenthèse, nous allons délimiter les séquences qui composent le générique de *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears et procéder ensuite à leur découpage – c'est-à-dire à la description qui segmente le film en unités narratives, en séquences composées de plusieurs plans –, ce qui nous permettra d'analyser le traitement donné au texte d'origine dans les rapports de l'expression et du contenu, pour produire des significations spécifiques à ce moment stratégique du film.³²⁵

³²⁵ Malgré les mentions qui seront faites à certains éléments fondamentaux de la sémiologie du cinéma – mouvements de caméra, angles de prise, échelle de plans, etc. –, nous n'allons pas employer un discours sémiotique spécialisé. Pour les termes techniques employés dans le découpage des séquences de *Dangerous Liaisons*, voir le glossaire filmique (Annexe 3).

5.6 Description de l'ouverture de *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears³²⁶

« Le générique c'est – déjà ou encore – le film. »

Nicole Mourgues³²⁷

Nous considérons que l'ouverture de l'adaptation cinématographique de *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears est composée de trois séquences: la première, que nous avons appelée **Prologue**, où le générique se déroule superposé aux images des mains qui ouvrent l'enveloppe d'une lettre, la **Séquence I** qui montre la toilette du vicomte de Valmont et de la marquise de Merteuil et, finalement, la **Séquence II** où Valmont entre dans la cour de l'hôtel de Merteuil en carrosse et dont la fin coïncide avec la dernière mention du générique.

La présentation des mentions écrites est introduite dans un seul plan sur fond noir en caractères jaunes: « Warner Bros. Pictures presents a Lorimar Film Entertainment Picture and NHF limited productions », le logo désigne la compagnie, situe le film dans le contexte de l'industrie cinématographique. La Cetra op. 9 du concerto N° 9 Medley d'Antonio Vivaldi commence immédiatement et continuera jusqu'à la **Séquence II**.

Prologue

Plan 1 – Plan serré de deux mains féminines – le bracelet de perles et les bagues l'indiquent – qui, dans l'obscurité, tiennent une enveloppe fermée. Affichage successif des noms – *Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer* – qui continueront à s'inscrire en surimpression de l'image mouvante jusqu'aux premiers plans de la **Séquence II**. L'enveloppe cachetée est retournée de la main gauche et ouverte. Travelling avant accompagné d'un passage de La Cetra Op. 9 concerto N° 9 d'Antonio Vivaldi exécuté *crescendo*. Très gros plan des mots manuscrits *Dangerous Liaisons*. Fondu au noir. L'accord final du passage musical se soutient jusqu'au début du plan 1 après quoi la musique s'arrête pendant 35 secondes et continue encore du premier plan jusqu'à la fin de la **Séquence II**.

³²⁶ Le découpage a été fait à partir de la version en DVD : *Dangerous Liaisons*. Stephen Frears. Warner Brothers Home Video, 1989. DVD (110minutes) et aussi du scénario publié en français, FREARS, Stephen et HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. Adaptation du scénario en français par Eric Kahane. Paris : Jade - Flammarion, 1989.

³²⁷ MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1994. p. 278.

Séquence I

- Plan 1** – Intérieur. Cabinet de toilette de Merteuil. Jour. Plan rapproché du visage de la Marquise qui se regarde dans un miroir au cadre doré. Elle tourne le dos à la caméra. Au centre, le reflet clair et net de son image contraste avec sa figure floue à droite. La musique recommence. Elle s'examine un moment d'un regard critique, sourit avec satisfaction, caresse son visage et tourne lentement sa tête à droite.
- Plan 2** – Intérieur. Cabinet de toilette de Merteuil. Jour. Un plan moyen et plus éloigné de la Marquise, assise à sa coiffeuse, de profil, découvre la pièce. Elle commence à se coiffer tandis qu'elle regarde à droite par la fenêtre dont les rideaux de voile laissent filtrer la lumière.
- Plan 3** – Intérieur. Jour. Chambre de Valmont. Plan de demi-ensemble: une porte est ouverte dans l'obscurité et l'on découvre les silhouettes de six serviteurs qui entrent l'un après l'autre. Grincement de la porte, bruit de pas cadencés. On distingue une autre porte ouverte dans une ambiance claire. *Starring Swoosie Kurtz*. L'un des domestiques écarte les rideaux pour laisser pénétrer la lumière. *Keanu Reeves*. Le spectateur peut voir plus clairement. Ils marchent tous vers la caméra et après se partagent, quelques uns se dirigeant à droite, d'autres à gauche. Un panoramique vers la gauche montre un lit imposant et une baignoire dans laquelle un des valets verse de l'eau. Bruit de l'eau qui coule. *Mildred Natwick*. Un panoramique à droite montre trois valets qui s'approchent du lit. À gauche du lit, Azolan (le seul serviteur vêtu en rouge, Peter Capaldi) tenant une petite cuvette contenant des serviettes humides se penche au chevet. Aussi à gauche, plus éloigné du lit, un autre serviteur s'arrête tenant une canne. *And Uma Thurman*. Un troisième serviteur se penche à droite du lit. Il tient un plateau d'argent avec une tasse dont il remue le contenu fumant. Tintement. Le spectateur n'arrive pas à voir qui est couché dans le lit puisque le personnage est couvert par des draps.
- Plan 4** – Intérieur. Jour. Chambre de Valmont. Gros plan d'un bras couvert d'une manchette à dentelles qui émerge des draps. La main prend une serviette de toilette, la déplie et disparaît encore sous les draps. 11 secondes. *Casting by Juliette Taylor and Howard Feuer*. La silhouette bouge dans le lit, mais reste toujours cachée.

- Plan 5** – Intérieur. Cabinet de toilette de Merteuil. Jour. Le buste de la Marquise en plan rapproché, entourée par trois femmes de chambre qui lui poudrent minutieusement la poitrine, les épaules, la gorge et ajustent ses sous-vêtements. Elle ferme les yeux. *Production Supervisor Suzanne Wiesenfeld.*
- Plan 6** – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Gros plan de la main droite du Vicomte et du visage du serviteur qui la manucure. Un panoramique parcourt le long du bras vers un visage couvert par la serviette de toilette. Bruit de la lime à ongles. Deux domestiques exécutent la toilette. Un des domestiques, armé d'une pincette, arrache les poils de la narine de son maître, tandis que l'autre tient la serviette chaude enveloppant le visage toujours invisible de Valmont.
- Plan 7** – Intérieur. Cabinet de toilette de Merteuil. Jour. Plan demi rapproché de la femme de face. Elle écarte les bras. Un panoramique descendant montre trois femmes de chambre qui ajustent l'armature destinée à soutenir et à faire bouffer la robe de la Marquise. Frôlement des étoffes. *Costume designer James Acheson.*
- Plan 8** – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Plan de demi-ensemble. En rapproché flou, de dos et à droite du cadre, le Vicomte est assis dans un fauteuil, les jambes croisées, on ne voit pas son visage. Azolan lui montre une paire de souliers qu'il refuse d'un geste de la main gauche. Au fond, un autre valet, assis, lustre un soulier (bruit de brossage). *Music by George Fenton.* Un autre domestique apporte une boîte avec une autre paire de souliers.
- Plan 9** – Intérieur. Cabinet de toilette de Merteuil. Jour. Gros plan de la Marquise de face. Les yeux fermés et très concentrée, elle sent le parfum d'un petit flacon et le passe à une femme de chambre qui lui met du parfum derrière l'oreille droite tandis qu'une autre lui met une boucle d'oreille. Tintement. *Co-producer Christopher Hampton.*
- Plan 10** – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Plan de demi-ensemble du Vicomte assis, de dos et en face d'une fenêtre. Le ciel est gris à l'extérieur, nous percevons les contours d'un château en dehors, mais ce fond reste flou. Au premier plan une collection de perruques disposées sur des supports, des crânes sans visage. *Film editor Mick Audsley.* Le Vicomte se tourne vers la caméra, il tient un long cône de carton blanc avec lequel il désigne une des

perruques de la collection. À contre-jour, on n'arrive pas encore à voir son visage.

- Plan 11** – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Gros plan d'un support et d'une main qui en retire la perruque choisie.
- Plan 12** – Intérieur. Jour. Cabinet de toilette de Merteuil. Plan de demi-ensemble. La Marquise, toujours entourée par quatre femmes de chambre qui continuent à l'habiller. Une des femmes ajuste sa robe en la cousant sur son corps. *Production designer Stuart Craig*. Un travelling avant fait passer à un très gros plan de sa poitrine. Froissement des étoffes.
- Plan 13** – Intérieur. Cabinet de toilette de Merteuil. Jour. Plan rapproché de la Marquise de dos. Les femmes de chambre soulèvent la robe par derrière. Un travelling avant fait passer à un très gros plan de ses hanches. Plan rapproché des mains d'une femme de chambre qui tire sur les lacets du corset.
- Plan 14** – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Plan d'ensemble. Entouré par quatre domestiques, le Vicomte debout, la tête légèrement baissée au centre d'un plan d'ensemble de la chambre, tient le masque conique en carton blanc aux œillères de tulle tandis que le perruquier projette de la poudre argentée sur sa perruque allant d'un côté à l'autre. Bruit de l'aspersion de la poudre.
- Plan 15** – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Plan rapproché des mains qui poudrent la perruque. Gros plan du visage masqué du Vicomte ; une fois le nuage de poudre dissipé, il abaisse le masque lentement. *Director of photography Philippe Rousselot*. Le spectateur peut finalement voir ses traits qui ressemblent à un masque – son visage sans expression ne manifeste aucune émotion. Il regarde fixement la caméra. Un panoramique descendant à droite découvre les détails de sa riche tenue et nous permet de découvrir le résultat spectaculaire de ce rituel. Comme touche finale, Azolan ceint l'épée au côté de son maître.
- Plan 16** – Intérieur. Antichambre de Merteuil. Jour. Plan d'ensemble en profondeur de deux portes à deux battants, l'une ouverte, l'autre fermée. Deux femmes de chambre ouvrent la dernière se mettant symétriquement à droite et à gauche et, en faisant une discrète courbette à la Marquise, la laissent passer. Elle avance triomphalement vers la caméra en la regardant

fixement et s'arrête en plan moyen. Le bruit de ses pas devient de plus en plus haut. *Based on the play by Christopher Hampton. Adapted from the novel Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos.*

Plan 17 – Intérieur. Antichambre de Merteuil. Jour. Gros plan de la Marquise impeccablement vêtue et coiffée, qui regarde la caméra comme si elle se contemplant dans un miroir avec un demi-sourire, le visage serein.

Plan 18 – Intérieur. Chambre de Valmont. Jour. Plan moyen du Vicomte qui, entouré de ses serviteurs, tous figés, regarde toujours fixement la caméra. En tournant la tête vers la droite, le Vicomte regarde Azolan qui vient de terminer d'ajuster son épée. Il fixe encore la caméra et sort d'un pas décidé. *Produced by Norma Heyman and Hank Moonjean.* Il quitte la scène par la droite après avoir adressé un dernier regard appuyé à la caméra.

Séquence II

Plan-séquence – Extérieur. Cour de l'hôtel de Merteuil. Jour. Un gros plan des jambes de deux chevaux et des roues (bruit) d'un élégant carrosse noir arrivant dans la cour pavée de l'hôtel. Un travelling horizontal montre la porte du carrosse d'où descend Valmont. Il se dirige vers la porte de l'hôtel dans un plan d'ensemble. *Screenplay by Christopher Hampton.* Un panoramique vertical montre une jeune fille qui regarde par la fenêtre du premier étage de l'hôtel particulier de Merteuil. *Directed by Stephen Frears.*

Fin du générique.

5.7 Les images silencieuses de Stephen Frears : les acteurs se préparent à entrer en scène

« Plutôt une procession rituelle, une sorte de zone franche entre le monde de la réalité et celui de la fiction, une célébration minutieusement codifiée du cinéma par lui même, un acte d'énonciation pure (= 'vous allez voir tel film') [...]. Quand le film fait dans le grandiose, le générique est aussi le péan inaugural qui à la fois convoque, retarde et glorifie d'avance la luxuriante débauche qu'il promet à notre cœur et à nos sens. »

Christian Metz.³²⁸

Que racontent au spectateur – surtout le spectateur qui a lu l'oeuvre de Laclos – ces trois fragments que nous venons de découper ? Le **Prologue** s'ouvre sur une image chargée de sens : dans l'obscurité, un plan serré de deux mains qui tiennent une enveloppe fermée sur lequel apparaît le titre du film *Dangerous Liaisons*, manuscrit en très gros plan. Le spectateur est tout de suite informé sur le rapport du film au genre épistolaire. Comme le bracelet à triples rangées de perles (le spectateur le reconnaîtra plus tard comme étant celui porté par Merteuil) et les bagues indiquent qu'il s'agit de mains féminines, on peut imaginer qu'une femme d'un milieu plutôt riche aura un rôle important dans l'intrigue : la marquise de Merteuil confirmera ces attentes. En plus nous sommes à une époque où l'on écrit à la plume et où l'on cachète à la cire rouge.

Dans cette image de l'ouverture filmique qui, comme nous l'avons déjà dit, présente souvent un discours sur l'origine du film, il est évident que la lettre évoque le genre épistolaire auquel appartient le roman transposé. Le spectateur ouvre cette lettre comme on ouvre *Les Liaisons dangereuses* (1782) pour réaliser l'appropriation de son contenu littéraire et le transposer en images selon le code cinématographique. Dans ce sens, la forme de l'enveloppe peut renvoyer à la forme de l'écran – la page blanche de l'écran – ou d'une fenêtre qui s'ouvre entre les deux univers – romanesque et filmique – et permet ce passage : le film interpelle d'entrée de jeu sa propre pratique d'adaptation.

Ce que l'on voit ensuite dans la **Séquence I** est une succession de dix-huit plans alternés – qui montrent deux actions simultanées et distinctes l'une de l'autre et qui, selon les attentes du spectateur, vont se rejoindre – qui montrent la toilette fort méticuleuse d'une femme et celle d'un homme. Deux situations ainsi sont juxtaposées. On y anticipe des informations sur l'intrigue ou l'on y confirme les attentes du **Prologue** : la richesse du milieu dénotée par les vêtements, la manutention du cadre

³²⁸ METZ, Christian. « Pour servir de Préface ». In : MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1994. p. 8-9.

temporel du roman et la suggestion d'une rivalité entre les deux est révélée par la simple confrontation de leurs images et la vanité que chacun exhibe : l'alternance des plans des deux personnages peut aussi (nous l'avons déjà dit) suggérer la complicité ou bien la rivalité, la compétition ou encore la clôture de chaque univers individuel, le caractère énigmatique de chaque trajectoire, le refus d'une vision totalisante des personnages principaux de l'intrigue que l'on va connaître par les fragments – de lettres, d'images – que nous devons lier.

Pour le spectateur qui a lu *Les Liaisons dangereuses*, il ne reste aucun doute c'est du vicomte de Valmont et de la marquise de Merteuil qu'il s'agit. Les images font penser aux mots de Jean Giraudoux pour qui le scandale du roman de Laclos réside dans ce que la beauté et l'intelligence du couple rendaient leur méchanceté irrésistible : « [...] le mal n'est plus un Don Juan soutenu par un comparse ridicule et tremblant ; il est le couple parfait, celui que forment l'homme le plus beau et la femme la plus charmante et la plus fine. »³²⁹

La vanité est mise en relief avec justesse dans cette séquence. C'est par orgueil que les libertins échangent des lettres dangereusement compromettantes où ils révèlent leurs menées conspiratrices, leurs desseins invouables. Ces lettres vont finir par les perdre. En plus, il y a un rapport à établir entre la lettre et la dimension dialogique suggérée par ce dialogue entre les images des deux personnages. Comme le lecteur qui lit les lettres compromettantes de Valmont et de Merteuil, le spectateur a l'impression de pénétrer dans leur intimité lorsqu'ils ne sont pas encore prêts pour leur journée. Aucun personnage, à l'exception des domestiques anonymes et d'Azolan, n'est témoin de ces moments. Après cette ouverture, dans le déroulement de l'action, on les verra toujours parés en grand style, prêts pour *le grand théâtre* (LXXXI, p. 268 ; XCIX, p. 321) – notion fondamentale du roman, espace de l'apparence, de l'artifice.

Ainsi, ce choix de plans alternés pour faire connaître les deux protagonistes du film n'est pas insignifiant, au contraire il évoque non seulement la dimension dialogique du récit littéraire mais aussi la symétrie que Laclos utilise pour présenter ses redoutables libertins – une formule qui ne manque pas d'audace à une époque où l'égalité des sexes n'était même pas une question à soulever. « Face à une séquence en montage alterné, le spectateur doit savoir lire le sens des coupes qui les transportent d'un lieu à l'autre », expliquent Gaudreault et Jost. « Il doit ainsi, notamment, arriver à évaluer, sans trop d'ambiguïté, l'importance de la distance qui

³²⁹ GIRAUDOUX, Jean. *Nouvelle Revue française*, décembre, 1932. s/p. Cité Par JEAN, Joëlle. *Les Liaisons dangereuses. Laclos*. Paris : Nathan, « Balises », p. 120.

sépare un premier espace diégétique d'un deuxième »³³⁰, continuent-ils à propos d'un type de lecture que l'on exige aussi du lecteur d'un roman épistolaire.

C'est comme si le spectateur était témoin de l'habillage de comédiens dans l'intimité de leur loge lorsqu'ils ne sont pas encore prêts pour leur journée. Mais à ce moment où l'intrigue n'a pas encore vraiment commencé – au moment des « discours dirigés aux spectateurs à propos du film », selon Christian Metz³³¹ –, ces images pourraient également faire référence à la pièce de Christopher Hampton qui est à l'origine du film. L'actualisation des personnages, leur *montage*, leur composition à partir des données éparpillées dans le roman se fait ouvertement et, avant même d'évoquer la dimension de la théâtralité en tant qu'élément essentiel du comportement libertin – que nous avons discutée dans le deuxième chapitre de ce travail –, la séquence se prête au commentaire sur le procès d'adaptation même.

Par ailleurs, si aujourd'hui le montage alterné est devenu habituel et donc peu remarqué par les spectateurs, dans la première décennie du XX^e siècle lorsque le cinéma était profondément imprégné du théâtre, ce type de montage a choqué les spectateurs quand il a été introduit.³³² Il est devenu une des marques énonciatives pour démarquer la transition du film vers sa spécificité comme langage qui se éloigne du théâtre. Frears a-t-il utilisé les images alternées pour réaffirmer l'artifice formel de son art en même temps qu'il commente la double origine de son film – le roman et le texte théâtral ? Le dynamisme du montage contraste avec le rythme lent, les plans qui se figent en tableaux, le jeu parfois frontal des acteurs.

La **Séquence I** commence avec l'image de Merteuil assise devant le miroir de sa coiffeuse. Elle se contemple un moment, d'un regard critique, mais avec plaisir. Au centre de l'écran, son visage s'inscrit en reflet dans le cadre doré du miroir et, curieusement, ce reflet a des contours plus nets que ceux du visage même de la Marquise qui, à droite, apparaît flou et imprécis. Plus qu'un signe de narcissisme, le miroir évoque ici le jeu de l'illusion référentielle auquel assiste le spectateur : ce que l'on voit à l'écran c'est l'image du personnage, au sens propre de signifiant filmique et au sens figuré de produit du travail d'une actrice, de sa filmographie, de la création du scénariste et du réalisateur. L'image peut transformer le vrai visage du personnage tout comme la lettre quand elle fait la conversion de ce qui est vécu en récit épistolaire.

³³⁰ GAUDREULT, André et JOST, François. *Le Récit cinématographique*. Paris, Nathan, « Fac.cinéma », 1990. p. 90.

³³¹ METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991. p. 63.

³³² À ce propos voir GAUDREULT, André et JOST, François. *Le Récit cinématographique*. Paris, Nathan, « Fac.cinéma », 1990. p. 45.

On verra que le miroir est un thème récurrent dans *Dangerous Liaisons* : dans la séquence où Valmont séduit M^{me} de Tourvel, le geste de la Marquise se répétera quand il s'approche de la cheminée et parle comme pour lui-même, en étudiant son reflet dans le miroir. On dirait que le Vicomte s'exerce avant de jouer la grande scène où il veut convaincre la Présidente que, si elle ne cède pas, il en finira avec ses jours. Au moment de la rupture, dans la même salle, il se regarde encore dans le même miroir pour jouer une scène différente : cette fois il veut la convaincre – et se convaincre peut-être – qu'il ne l'aime plus.

Les plans qui montrent la toilette de Valmont peuvent aussi être envisagés du point de vue du commentaire sur l'image cinématographique. Voyons pourquoi : on ne voit le visage du personnage qu'au **plan 15** car, avant, des artifices de tout genre – l'obscurité, les draps, la serviette humide, le cône – cachent le visage du Vicomte ou bien celui-ci est vu de dos ou la prise de vue est floue. Nous pouvons considérer ce cache-cache de Valmont comme une analogie avec la séquence générique même : les inscriptions graphiques se mêlent souvent aux images, les recouvrent partiellement, les cachent, se confondent avec elles dans ce que Nicole Mourgues appelle un « étrange jeu de cache-cache, de cache-montré » qui « s'instaure alors à la surface de l'écran. » Le spectateur doit explorer le lisible et le visible en même temps – « une certaine affinité lie le lire et le voir, lire c'est d'abord voir » –, deux activités qu'il faut associer encore à une troisième : le savoir pour déchiffrer les images : « Voir est aussi indissociable du savoir. Pour bien voir, il faut convoquer un autre larron en la personne du verbe 'regarder'. Le mot 'spectateur' vient du latin *spectare* qui signifie regarder, c'est-à-dire diriger ses yeux et donc son attention sur quelque chose que l'on fixe, que l'on examine, que l'on explore. »³³³

Avec l'aide de Jeanne-Marie Clerc, nous pouvons étendre la réflexion sur cet effet de cache-cache qui se manifeste dans le générique de *Dangerous Liaisons* pour penser à la nature même du cinéma :

« Tel est bien le fonctionnement majeur du cinéma que d'établir cette tension entre le vu et le non vu : par le jeu des regards, des champs contrechamps, des personnages décentrés, de la suggestion auditive, de l'ombre et de la lumière, le récit filmique s'orchestre autour de l'espace écranique mais le déborde

³³³ MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994. p. 96.

infiniment, imprégnant le spectateur de l'existence de ce qu'il ne voit pas. »³³⁴

Le cache-cache de Valmont peut ainsi être lu encore comme un moyen de rappeler que la caméra est capable de manipuler l'image, qu'elle donne à voir ce que le cinéaste veut donner à voir. Les artifices des lettres des libertins n'ont-ils pas un pouvoir de manipulation pareil ? Même lorsque le spectateur arrive finalement à voir les traits de Valmont, il a l'étrange impression que celui-ci continue masqué : son visage impénétrable n'exprime aucune émotion. Il est prêt à assumer son rôle de libertin.

Même au niveau des détails, les images de l'habillement des libertins peuvent parfaitement être analysées comme le produit d'une fine relecture de certains passages des *Liaisons dangereuses*. Par exemple, lorsqu'on pense aux sacrifices exigés des femmes par la mode – supporter l'ajustement serré des sous-vêtements et du panier de la robe, avoir la robe cousue sur le corps pour qu'elle soit moulante, avoir les lacets des corsets bien tirés –, on comprend encore mieux la révolte exprimée dans la célèbre Lettre LXXXI qui compare les facilités accordées aux sexes masculins aux limitations imposées aux femmes « [...] mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est le mérite qui soit véritablement à vous ? Une belle figure, pur effet du hasard [...] » (LXXXI, p. 261), demande-t-elle.

Merteuil semble belle sans aucun doute, mais aussi emprisonnée dans ses robes magnifiques. Par contre, ce qui occupe le Vicomte pendant sa toilette est plutôt l'inspection et le choix des pièces. Peut-être un petit chagrin avec la pincette qui lui arrache un poil de la narine et c'est tout, aucune sensation de gêne ou d'étouffement dans l'habillement, alors que les femmes souffrent obligatoirement.

Au **plan 12**, un travelling avant fait passer à un très gros plan de la poitrine voluptueuse de Merteuil que le spectateur avait déjà vue au **plan 5**. On ne dit jamais dans le roman qu'elle suit « la mode qui autorise les décolletés généreux » – selon ce que renseigne René Pomeau dans une note des *Liaisons dangereuses* (V, Note 1, p. 516) –, mais son commentaire sarcastique sur l'inélégance impardonnable « des paquets de fichus sur la gorge » et du « corps qui remonte au menton » (V, p. 87) de Tourvel nous permet d'y croire. Au **plan 8**, les souliers choisis par Valmont ont les talons rouges. Christopher Hampton ne pouvait pas manquer de faire allusion au

³³⁴ CLERC, Jeanne-Marie *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, coll. « Fac.cinéma », 1993. p. 158.

jargon de l'époque : talon rouge est un synonyme de personne élégante aux belles manières.

Il n'est certainement pas gratuit qu'aux derniers plans des images de la toilette des libertins, Merteuil (**plan 17**) et Valmont (**plan 18**) regardent la caméra. Les significations de cette « configuration d'adresse », comme l'appellent Gaudreault et Jost,³³⁵ foisonnent. Ce fameux regard à la caméra – effet produit à la projection du film quand le spectateur a l'impression que le personnage ou un acteur sur le tournage le regarde directement à sa place dans la salle de cinéma – était couramment en usage aux débuts du cinéma et n'était pas spécialement remarqué par les spectateurs parce que le film reproduisait les conditions des spectacles où il y avait toujours un artiste sur scène face à son public.

Le regard à la caméra devient moins habituel à partir du moment où l'on commence à concevoir un monde diégétique autonome pour l'écran et où l'on arrive même à le regarder comme l'interdit majeur du cinéma narratif – Roland Barthes disait « Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film sera perdu. »³³⁶ Toutefois on le trouve encore dans plusieurs films (pour ne citer qu'un seul : *The Purple Rose of Cairo* (1988) de Woody Allen) quand on veut, par exemple, aligner trois espaces différents – le tournage, l'univers diégétique et la salle de cinéma – ou bien dénoncer la fiction et démasquer l'acteur à la manière de Brecht.³³⁷

Que pourrait encore indiquer ce regard à la caméra dans *Dangerous Liaisons*? Un effet de complicité avec le spectateur devenu voyeur et complice des secrets des personnages ; la mise en relief du caractère théâtral de cette préparation des acteurs dans les coulisses par la position frontale de la caméra qui mime le regard du spectateur au théâtre ; une allusion au fait que le personnage prend la parole et devient l'énonciateur filmique de la même façon que, dans le roman, ce sont les personnages qui écrivent au lieu d'un narrateur. Le personnage en acte du cinéma donne au spectateur la même illusion d'autonomie en relation au monde diégétique que le personnage-écrivain du roman épistolaire.

³³⁵ GAUDREAULT, André et JOST, François. *Le Récit cinématographique*. Paris, Nathan, « Fac.cinéma », 1990. p. 58.

³³⁶ BARTHES, Roland. « Droit dans les yeux ». *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982. p. 282.

³³⁷ Le regard à la caméra est une des « figures de l'absence » analysées par Mark Vernet dans une oeuvre où il cherche à aborder la représentation, dans l'image, de l'invisible : « lorsque le cinéma cherche à rendre sensible par ses propres moyens une existence qui ne peut se matérialiser sous une forme réaliste. » VERNET, Marc. *De l'Invisible au cinéma : Figures de l'absence*. Paris : Cahiers du Cinéma, « Essais », 1988. p. 6. Voir aussi GAUDREAULT, André et JOST, François. *Le Récit cinématographique*. Paris, Nathan, « Fac.cinéma », 1990. p. 44-45 et aussi AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, « Fac.cinéma », 1988. p. 172 - 174.

Frears évoque ainsi la théâtralité de son récit : les deux libertins se préparent minutieusement pour quelque chose de plus qu'une simple journée, ils se préparent pour jouer les rôles qui leur permettront de réaliser leurs projets. On reconnaît ici l'hypocrisie dans le sens étymologique du terme – du grec *hupokrisis* « jeu de l'acteur, mimique », de *hupokrinesthai* « jouer un rôle, mimer. » L'habillage acquiert un caractère de rituel qui est renforcé par l'attitude de chaque entourage, leur silence respectueux et admiratif, par l'air grave qu'assument les personnages. La **Séquence I**, met en relief le pouvoir de l'apparence dans un univers où les identités, les réputations se définissent par la façon dont on est vu par les autres. La dissimulation des intentions et des sentiments devient aussi fondamentale qu'elle l'est pour les acteurs. Ce n'est d'ailleurs pas une prérogative des libertins : Tourvel, Danceny, Cécile et M^{me} de Volanges cachent tous leurs secrets.

Cette ouverture filmique imaginée par Frears et Hampton met le couple diabolique de libertins au centre de la scène et mène le spectateur à réfléchir sur la nature du cinéma en tant que spectacle visuel. La multiplication de plans sur le même objet, l'espace dépourvu d'action et le silence soulignent le caractère descriptif de ces premières séquences, l'effet du montage alterné, la richesse des détails du rituel de la toilette en disent beaucoup sur Valmont et sur Merteuil. Cela devient encore plus remarquable lorsqu'on se rappelle à quel point Laclos est avare en pittoresque et que les descriptions physiques sont pratiquement inexistantes dans le roman. C'est comme si le générique disait au spectateur : cette adaptation du roman donnera la primauté à l'image. Essayons de l'expliquer.

L'absence de dialogues fait ressortir encore plus le caractère visuel par excellence de cette ouverture du film. La musique de Vivaldi, le bruit de pas cadencés des domestiques et le froissement des étoffes composent la bande sonore qui ouvre subtilement le passage à l'espace de la fiction. La parole ayant été supprimée de la bande sonore, le sujet d'énonciation est désigné par l'image, par le physique de l'acteur. On laisse parler l'éloquence des images. Ou bien c'est le silence de la lecture que l'on évoque, ou encore le silence qui chez les libertins signifie souvent la maîtrise de soi, la réflexion que demandent les projets et la préparation de la manoeuvre suivante (nous l'avons vu dans la pièce de Hampton et dans le roman.) Il n'est pas impossible que Stephen Frears et Hampton jouent avec le stéréotype selon lequel les

Anglais sont un peuple qui parle peu en opposition aux Français bavards.³³⁸ Il n'est pas gratuit qu'Eugène Ionesco indique un « silence anglais » dans une didascalie de *La Cantatrice chauve*.

Après ce cérémonial de préparation, les libertins sont prêts à l'action. Les images gagnent un rythme différent, c'est le passage du fixe, de la séquence descriptive et peu *cinématographique* au mouvant. La **Séquence II** est un plan-séquence, c'est-à-dire un plan obtenu en filmant toute une séquence en un seul plan. Les images des chevaux et des roues du carrosse noir de Valmont impriment une énergie nouvelle au récit: l'atmosphère paisible de la **Séquence I** est brisée, le spectateur est définitivement entré dans le monde du cinéma.

Finis les regards appuyés dirigés à la caméra, les angles de prise de vue frontaux, le jeu frontal et presque statique des acteurs, la sensation de voir le personnages sur scène comme dans les plans 15, 16, 17, 18. Les images gagnent du mouvement : un gros plan des pattes de deux chevaux et des roues, un travelling horizontal qui montre la porte du carrosse d'où descend Valmont, un plan d'ensemble qui capte ses pas vers la porte de l'hôtel se succèdent. Où arrive-t-il ? *Screenplay by Christopher Hampton*. Un panoramique vertical montre une jeune fille (Cécile) qui regarde par la fenêtre du premier étage de l'hôtel particulier de Merteuil. *Directed by Stephen Frears*.

Ces dernières mentions écrites identifient les deux principaux responsables de la transformation des énoncés du récit romanesque en gestes sans faire usage du langage parlé. Le spectateur avisé se rend compte qu'il ne s'agit pas tout simplement d'une traduction du récit littéraire en images : la spécificité de l'énonciation filmique, la singularité de ces premiers plans apportent déjà un supplément de sens qui enrichit la perception de l'intrigue et il devient évident que contenu et forme cinématographique sont intrinsèquement liés.

Les images de cette ouverture provoque chez le spectateur une impression qui pourrait être comprise à la lumière d'un passage écrit par Valmont : « [...] quand j'y mets du soin, l'impression que je laisse est ineffaçable [...] » (CXLIV, p. 449). La

³³⁸ La mention d'un Mum club anglais fondé au XVIII^e siècle et d'autres idées concernant le stéréotype du silence anglais apparaissent dans BURKE, Peter. « Escutar o silêncio », *Caderno Mais !, Folha de São Paulo*, 19 de setembro de 1990. L'article du *Spectator* qui décrit la fondation de ce club du silence - « made up of very honest Gentlemen, of peaceable dispositions, that used to sit together, smoke their Pipes, and say nothing 'till Mid-night. The Mum Club (as I am informed) is an Institution of the same Nature, and as great an Enemy to Noise » – se trouve dans le site <http://tabula.rutgers.edu/spectator/text/march1711/no9.html>. Sur l'Internet, 21/11/2004.

représentation du personnage dans *Dangerous Liaisons* – et également de celui de la Marquise – semble avoir été construite dans le seul but de justifier l'outréculance de la phrase. L'image mentale que nous pouvons nous faire de Merteuil et Valmont à partir de la lecture du roman sera dorénavant hantée par les visages expressifs de Glenn Close et de John Malkovich qui nous regardent : une impression ineffaçable, effectivement.

5.8 Le respect à la lettre (à l'épistolarité) et à l'esprit (de la théâtralité)

« En effet, s'il reste que l'absence de la lettre se fait souvent sentir, Frears a su tout de même, au moyen de techniques cinématographiques, recréer l'atmosphère envoûtante du roman de Laclos. »
Brigitte Humbert³³⁹

Il est évident que l'adaptation d'une oeuvre épistolaire implique un travail important d'interprétation et de condensation. En plus, c'est la distance entre les personnages – ou un obstacle d'une nature différente comme une interdiction, un refus – qui, en général, crée le besoin de la lettre, ce qui n'est pas naturel dans le cinéma où, en général, le face-à-face domine et l'action se fait par la présence.

Dans le cas des *Liaisons dangereuses* de Laclos, la question se complexifie en fonction du rapport très étroit entre la forme et le fond du roman : la lettre y fournit plus que l'instrument narratif du récit ou que la garantie d'une marque d'authenticité recherchée par les romans du XVIII^e siècle et voulue par les conventions de l'époque – combien de temps a-t-on cherché les sources, les modèles réels des personnages du roman dans la chronique grenobloise ? L'agencement de la correspondance crée des effets de fragmentation, de contraste, de relativisation, d'ironie et d'ambiguïté qui sont essentiels au développement de l'intrigue et des liaisons qu'elle aide à nouer.

Dans une adaptation cinématographique, il serait difficile à recréer des effets semblables ou de la même intensité par la nature si différente entre les deux médias, le cinéma obéissant à des impératifs stricts – de techniques, de longueur et liés aux limitations budgétaires ou aux intérêts commerciaux. Nous n'allons faire ici ni un inventaire complet des lettres évoquées dans le film de Frears ni une analyse de la métamorphose opérée pour les intégrer à un récit filmique comme l'a fait Brigitte E. Humbert dans son oeuvre *De la lettre à l'écran : Les Liaisons dangereuses*. Avec clairvoyance, elle s'y consacre à étudier minutieusement les problèmes d'adaptation de

³³⁹ HUMBERT, Brigitte. E. *De la lettre à l'écran : Les Liaisons dangereuses*. Amsterdam-Atlanta : Éditions Rodopi B. V., « Faux Titre », 2000. p. 189

la forme épistolaire et à analyser le rôle de la lettre dans le roman de Laclos et son transfert à trois adaptations cinématographiques du roman : *Les Liaisons dangereuses* 1960, *Dangerous Liaisons* et *Valmont*.³⁴⁰ Dans ce travail, nous nous concentrons sur l'analyse de certains passages qui nous semblent intéressants du point de vue d'une mise en images des éléments qui renvoient aux effets créés par l'épistolarité et nous penchons sur certaines marques de théâtralité liées à ces effets.

Dans *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears, certains dialogues qui dans le roman s'établissent par l'échange de lettres sont transformés en conversation en présence. C'est le cas de la séquence qui suit la dernière mention écrite du générique : dans l'hôtel de la Marquise, après l'arrivée de Valmont et le départ de M^{me} de Volanges et Cécile, les deux libertins parlent librement à propos de leurs projets. C'est la première fois qu'on les voit seuls. Intercalés aux images de ce tête-à-tête et sous la voix off de la Marquise ou du Vicomte, un montage parallèle montre les images de Cécile qui sort du couvent avec sa mère et de Tourvel qui coupe des roses avec M^{me} de Rosemonde. Un effet de contraste entre l'innocence des victimes et la perfidie des roués est immédiatement créé. Les répliques de ce dialogue entre Valmont et Merteuil s'inspirent largement du contenu des lettres II, IV, V et VI échangées entre le 4 et le 6 août dans le roman.

Encore plus facilement transposables au domaine du dialogue vivant sont les dialogues rapportés par les épistoliers en discours direct ou indirect. Ceux-ci sont aussi recréés sur l'écran, comme dans la séquence où M^{me} de Tourvel cède au Vicomte, basée sur la Lettre CXXV où celui-ci fait le rapport de sa prouesse à Merteuil. La minutie de cette lettre fait d'ailleurs penser aux didascalies d'une mise en scène – dialogues rapportés, indications de décors, de déplacements.

Voyons ce que dit Valmont : « [...] j'examinais soigneusement le local ; et dès lors, je marquai de, l'oeil le théâtre de ma victoire. J'aurais pu en choisir un plus commode : car, dans cette même chambre, il se trouvait une ottomane. Mais je remarquai qu'en face d'elle était un portrait du mari [...] » (CXXV, p. 402) ; et aussi « Je jugeai devoir animer un peu cette scène languissante ; ainsi, me levant avec l'air du dépit : 'Votre fermeté, dis-je alors, me rend toute la mienne. Hé bien ! oui, Madame, nous serons séparés, séparés même plus que vous ne pensez : et vous vous félicitez à loisir de votre ouvrage.' Un peu surprise de ce ton de reproche, elle voulut répliquer » (CXXV, p. 403).

³⁴⁰ HUMBERT, Brigitte. E. *De la lettre à l'écran : Les Liaisons dangereuses*. Amsterdam-Atlanta : Éditions Rodopi B. V., « Faux Titre », 2000.

Mais il semble évident que Frears et Hampton de *Dangerous Liaisons* ont voulu faire plus que, tout simplement, opérer ce genre de transformation – le passage de la communication unidirectionnelle que l'on trouve dans la lettre à la communication bidirectionnelle du scénario du film en enchaînant et recoupant des passages trouvés dans les lettres – et qu'ils ne se sont pas limités à mettre en images le référent, les faits qui sont évoqués dans le roman. Les scénaristes ont sans doute essayé de garder une certaine dimension apportée par l'épistolarité du roman et une conséquence en est que le spectateur voit pas mal de personnages en action : ils lisent, écrivent, leurs lettres circulent et il y a souvent recourt à la voix off afin de souligner le rapport – entre personnages et événements – rendu possible par le truchement de la lettre. Mais il arrive aussi que certains aspects liés à l'épistolarité se manifestent sans que la lettre se matérialise à l'écran et l'on peut imaginer pourquoi : la monotonie et la répétition du même type d'image sont évidemment à éviter.

De façon classique – Roger Vadim l'avait déjà fait dans *Les Liaisons dangereuses 1960* –, le contenu des lettres est transformé en énoncés en voix off, avec un raccourci temporel – deux images enchaînent, en quelques secondes, les moments de l'écriture et la lecture des lettres – qui permet l'association des images révélatrices de la duplicité des libertins. Par exemple, après que Valmont quitte le château de M^{me} de Rosemonde par imposition de la Présidente, le spectateur peut accompagner simultanément la lecture qu'elle réalise de la lettre où il lui déclare son amour passionné et visualiser, en contrepoint, son écriture sur le dos d'Émilie.

Cette superposition de moments et de lieux est mise en relief par le jeu d'ombre et de lumière : le Vicomte écrit la nuit dans la pénombre de la chambre de la courtisane tandis que la Présidente lit sa lettre assise sur un banc dans le jardin du château à la campagne en pleine lumière du jour. Un gros plan montre une larme qui tombe, brouillant l'écriture. La dynamique de l'échange épistolaire est ainsi montrée en utilisant les ressources du nouveaux média – la voix off, le découpage, le montage en parallèle – qui réussissent à produire un effet efficace et en même temps, montrer que libertins peuvent utiliser la lettre comme un masque et que les sentiments des naïfs les empêchent souvent de lire de façon avisée. La mise en parallèle de séquences est aussi évocatrice d'une caractéristique de la narration épistolaire du roman de Laclos : le double effet de simultanéité et continuité de l'action.

De même, quand Cécile écrit à Merteuil pour lui raconter ce qu'il s'est passé la nuit précédente – Valmont l'a séduite – et pour lui demander des conseils, deux images se succèdent ayant la voix-off de la jeune fille comme lien : on voit le

destinataire lire la lettre qu'on entend dite par le destinataire ainsi que les circonstances de l'écriture. L'image de Cécile, en chemise de nuit, déchevelée et au désespoir parce que le Vicomte frappe à sa porte de nouveau, contraste avec la vision du sourire triomphant et sardonique de la Marquise.

Nous savons que, dans l'échange épistolaire, la distance permet toujours de cacher au correspondant la réaction de celui qui reçoit la lettre. Dans *Dangerous Liaisons*, Frears montre que cela peut se faire aussi au cours d'une conversation tête-à-tête : quand Valmont raconte ses plans pour séduire Tourvel à la Marquise, celle-ci lui cache sa réaction de mécontentement aidée par la profondeur du champ. Elle est le dos tourné au Vicomte, son image nette est montrée au premier plan, tandis que, au second plan, la prise de vue est floue et on ne voit que les contours de l'image du libertin. Le spectateur – comme le lecteur de toutes les lettres du roman – voit/sait plus que les personnages. La technique cinématographique contribue à recréer le cache-cache, le jeu de masques des personnages en constante représentation instaurés par la correspondance des *Liaisons dangereuses* de Laclos.

Une séquence également marquée par la révélation des multiples points de vue – créés par les échanges de lettres dans le roman et de regards dans le film – est celle qui se passe au château M^{me} de Rosemonde, lorsqu'un castrat (joué par le soprano brésilien Paulo Abel do Nascimento) chante l'aria « Ombra Mai Fu » de Xerxès (1738) de Haendel. Des équivoques amusants, des déguisements, une lettre interceptée par un valet rusé et bouffon sont des éléments de la trame. En dépit du ton de mélancolie teintée de tristesse avec lequel cette aria célèbre est interprétée, elle a un caractère satirique à l'origine car Xerxes y chante à la louange de l'ombre d'un platane (*Ombra mai fu / di vegetabile, cara ed amabile, / soave più*).

Dans le film, un arbuste placé à côté du chanteur rappelle cette situation. La figure du castrat contraste avec l'image du héros, le hautain Xerxes, qu'il incarne : mélancolique, fragile, filmé en contre-plongée – façon de le magnifier - le scénario informe qu'il est debout sur un podium. Le choix de la musique et de son interprète contribuent à créer une atmosphère de farce qui est celle de Xerxes, mais aussi des intrigues menées par Valmont et Merteuil dans les anti-chambres du respectable château de M^{me} de Rosemonde. Il s'agit d'un choix particulièrement perspicace de Georges Fenton, le responsable de la musique du film, parfaitement intégré à la stratégie narrative de *Dangerous Liaisons*.

L'assistance – M^{me} de Rosemonde, M^{me} de Volanges, Cécile, Merteuil, Valmont et d'autres invités de la noblesse locale –, saisie d'admiration, est attentive. La pénombre de la salle éclairée par des bougies est probablement une citation de *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick. L'audition a déjà commencée quand le Vicomte, assis à côté de Merteuil, assiste à l'entrée en scène de Tourvel : nullement maniérée, elle s'assoit timidement derrière les complices. On pense au roman : « elle n'a point, comme nos femmes coquettes, ce regard menteur qui séduit quelquefois et nous trompe toujours », « ce touchant embarras d'une modestie qui n'est point jouée » (VI, p. 90).

Mais revenons au film : l'échange de regards domine les images qui traduisent le dilemme du libertin : visiblement bouleversé par la présence de la Présidente, il essaye en vain de le cacher, mais ne peut pas s'empêcher de fixer ses yeux sur elle qui, très réceptive à ces regards, lui sourit. Il entoure la Marquise d'attentions, la regarde, lui baise sa main. La triangulation des regards est montrée en gros plans, rien n'échappe ni à la caméra de Stephen Frears ni à Merteuil qui, dépitée, change subtilement d'expression, fronce les sourcils, car Tourvel est évidemment une menace à l'unité de la corporation libertine. Dans ce contexte, Inácio Araújo remarque une caractéristique du regard de l'acteur, John Malkovich, qui contribue à l'intensité de ce jeu : « na pele do Visconde de Valmont, o estrabismo de Malkovich parece a expressão visível da tortuosidade de sua alma, que os olhos ao mesmo tempo mostram e escondem. [...] Esse retraimento da figura, tão próprio de Malkovich, tem muita a ver com seus olhos, que em certa medida o isolam do mundo. »³⁴¹

Il est évident que la Marquise découvre les sentiments affichés sur le visage de son complice de la même façon qu'elle les décèle dans les lettres : « Or, est-il vrai que vous vous faites illusion sur le sentiment qui vous attache à Madame de Tourvel ? C'est de l'amour, ou il n'en exista jamais : vous le niez bien de cent façons : mais vous le prouvez de mille. Qu'est-ce, par exemple, que ce subterfuge dont vous vous servez vis-à-vis de vous même (car je vous crois sincère avec moi), qui vous fait rapporter à l'envie d'observer le désir que vous ne pouvez ni cacher ni combattre de garder cette femme ? » (Lettre CXXXIV, p. 427-428).

Pour raconter le dilemme de Valmont dans cette séquence, Frears fait largement recours à une procédé classique dans le cinéma : l'utilisation de la profondeur du champ – c'est Orson Welles qui en a fait un usage ostensible dans

³⁴¹ ARAÚJO, Inácio. « O mistério dos olhos de Malkovich. » *Folha Online*, 15 de março de 2003. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503200302.htm>. Sur l'Internet, 20/03/03.

Citizen Kane et provoqué une véritable vraie révolution esthétique³⁴² – de la netteté des images, du contraste flou/net. Ainsi quand le Vicomte regarde Tourvel, l'image de la Merteuil s'estompe ; quand il se tourne vers la Marquise, c'est l'image de la Présidente qui gagne des contours peu précis : la triangulation des lettres et des sentiments sont signifiés, les deux femmes se substituent comme objet du regard et du désir du libertin.

Cette lecture du cinéaste ne va pas sans rappeler celle du critique Laurent Versini qui souligne l'importance du regard dans le roman de Laclos et semble détecter les trois types de regards qui circulent dans la séquence que nous venons de commenter: « Presque tout passe par le regard dans *Les Liaisons dangereuses* qui commencent par un regard et alternent le regard du désir, celui du calcul et celui de la tendresse. »³⁴³ Effectivement le mot regard est récurrent dans le roman. En voilà quelques exemples : « regard langoureux qui promet beaucoup en vérité » (II, p. 83) de Cécile ; « regards furtifs, mais pénétrants » et plus tard « regards farouches qui, pour avoir l'air d'être égarés, n'en étaient pas moins clairvoyants et observateurs » (CXXV, p.404) de Valmont sur Tourvel ; le « regard » qui « annonce la joie pure et la bonté compatissante » de la Présidente (VI, p. 90) ; regard éloquent de Danceny sur Cécile (« Et qu'ai-je à vous dire, que mes regards, mon embarras, ma conduite et même mon silence ne vous aient dit avant moi ? », XVII, p. 111) ; regard impératif du Vicomte, selon Cécile : « Il est bien facile de s'entendre avec lui, car il a un regard qui dit tout ce qu'il veut » (LXXV, p. 238) ; regard de la Marquise qui cible Prévan et la fait se décider à l'avoir – « Il était à l'Opéra, presque vis-à-vis de moi, et je m'en suis occupée. Il est joli au moins, mais très joli ; des traits fins et délicats ! il doit gagner à être vu de près » (LXXIV, p. 235-236).

Parfois, certaines techniques de tournage sont utilisées pour suggérer des états d'âme, des dispositions que les personnages laissent deviner dans leurs lettres. Par exemple, dans la séquence où Merteuil répond à la curiosité du Vicomte – « Je me demande souvent comment vous avez créé la femme que vous êtes » et où le spectateur distingue les échos de la Lettre LXXXI – l'une des lettres les plus célèbres du roman –, le zoom avant réalisé par la caméra suggère subtilement un moment d'introspection, de la confession des mobiles secrets de la Marquise.

Le désordre provoqué par le véritable siège épistolaire que fait Valmont pour séduire la Présidente dans le roman – il l'oblige à accepter des lettres (XXV, p. 129), il

³⁴² Voir AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan, 2001. p. 66.

³⁴³ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». *Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Paris: Champion, coll. « Unichamp », 1998. p. 176.

ruse en lui envoyant une lettre timbrée de Dijon pour qu'elle pense que son mari est l'expéditeur (XXXVI, p. 151), il exige le droit de lui écrire comme condition de quitter le château de M^{me} de Rosemonde (XLII, p. 163), il écrit au confesseur de la dévote pour obtenir une « entrevue particulière » avec elle (CXX, p. 386) – se transfigure en harcèlement physique dans la séquence filmique où elle se promène sur un sentier à l'écart dans le jardin du domaine de M^{me} de Rosemonde. Le Vicomte arrive par un chemin perpendiculaire et l'intercepte, Tourvel n'arrive pas à le fuir. Il lui pose des questions, lui parle de façon éloquente. Elle essaye de s'éloigner à grand pas, mais il la talonne, la rejoint, l'oblige à s'arrêter, elle essaye de poursuivre, hâte le pas, il insiste et parvient à la faire arrêter encore une fois. Elle essaye de poursuivre sa marche, donne quelques pas, il revient à la charge, la suit en zigzagant. Elle est profondément perturbée et s'en va pour ne pas succomber aux attaques de Valmont. Le mouvement de la caméra – nous ne pouvons pas affirmer s'il s'agit de deux caméras ou bien d'un montage – renforce le jeu du Vicomte et semble guetter Tourvel par un travelling latéral qui alterne avec un travelling arrière qui la précède.

Dans la séquence où la Marquise jette la vérité à la face de Valmont – par vanité, il a sacrifié Tourvel malgré son amour – et déclare que cette rupture a scellé la victoire éclatante à elle qui a réussi à manipuler le libertin à son gré, le mouvement de la caméra qui se déplace autour de Valmont traduit son bouleversement à la pensée de cette « femme sensible et belle, qui n'existait que pour moi, [...] dans ce moment même meurt peut-être d'amour et de regret » (CLI, p. 467).

Un des éléments essentiels du dangereux rapport épistolaire établi entre Merteuil et Valmont – et qui motive les confidences extrêmement compromettantes – est leur goût pour les applaudissements, leur besoin d'approbation. Ils assument à tour de rôle la condition de spectateur des prouesses de l'autre, la lettre leur permettant de donner à voir leurs jeux de scène. Stephen Frears matérialise cette dynamique dans la séquence où Valmont, caché derrière un paravent, observe la conversation entre Merteuil et M^{me} de Volanges. Un plan panoramique permet au spectateur de se mettre à côté du Vicomte pour assister à la démonstration de virtuosité de la libertine qui fait un petit théâtre pour dénoncer à sa cousine que Cécile et Danceny échangent secrètement des lettres. Elle veut dresser des obstacles à leur amour et obliger le jeune Chevalier à répondre avec plus d'hardiesse et décision. « They need hindrances », avait diagnostiqué Valmont. Caché, dans la position du spectateur, le libertin est béant d'admiration pour ce stratagème que la Marquise appelle « mon chef-d'oeuvre » (LXIII, p. 208) dans le roman. Le désespoir de la mère de Cécile n'empêche

pas le comique de la séquence : derrière le paravent, le Vicomte monte sur une chaise, fait des mimiques et plonge quand il s'aperçoit qu'un des miroirs du salon le rend visible.

Un autre trait de l'univers des *Liaisons dangereuses* est présent dans cette adaptation filmique. Dans le roman, une lettre peut changer le destin des personnages, peut provoquer la perte, la mort. Stephen Frears évoque ce pouvoir au début de la séquence du duel entre Valmont et le Chevalier où il devient clair qu'il a été provoqué par une lettre de la Marquise – d'ailleurs inventée par les scénaristes de *Dangerous Liaisons* car, dans le roman, Danceny écrit simplement au Vicomte : « Je suis instruit, Monsieur, de vos procédés envers moi. [...]. J'ai vu la preuve de votre trahison écrite de votre main. » (CLXII, p. 485) et le lecteur ne saura jamais de quelle façon la Marquise a mis le jeune homme au courant du rapport entre Valmont et Cécile. Dans la bande sonore des premières images du duel, on entend la voix off de Merteuil : « My dear chevalier Danceny, I understand you spent last night with Cécile de Volanges. I learned this from her more regular lover, the Vicomte de Valmont. »

Les images de Stephen Frears font plus qu'illustrer, que fournir le référent aux mots des épistoliers de Laclos, que matérialiser les lettres du roman. Elles produisent des formes signifiantes qui allient l'invention aux techniques cinématographiques, aux caractéristiques de synthèse et d'intense appel visuel que le film engendre ainsi qu'au pouvoir évocateur de la bande son – les dialogues mordants, la voix off, la musique judicieusement choisie. Le cinéaste construit un récit, une forme, un style, une écriture, enfin.

5.9 La clôture en images : les réminiscences et le sang de Valmont ; le faux pas et le masque jeté par la Marquise

« Unfortunately, one of the bad things about Hollywood is that they want what they call 'mainstream', which means that they know that people don't even know who Marie Antoinette was. They don't even know that a French Revolution existed, which is appalling, but that's the way it is. »

Glenn Close³⁴⁴

De façon beaucoup plus explicite que celle adoptée par le texte théâtral de Hampton – où une didascalie suggère que Valmont a laissé Danceny le atteindre de ses coups –, les images filmiques du duel vont encore plus loin : elles rendent visibles

³⁴⁴ MACCUBIN, Robert. « Glenn Close interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 72-73.

non seulement les gestes du Vicomte, mais suggèrent aussi ses pensées, ses motivations pour son désir de chercher la mort.

Voyons comment se passe le duel sur l'écran. Au fur et à mesure que le combat se déroule dans un total de six séquences, cinq séquences sont intercalées en montage parallèle dont la première est un flash-back du moment qui suit la réconciliation après la rencontre de la prude avec Émilie : le Vicomte attire Tourvel au-dessus de lui et elle plaque son corps nu contre le sien. La deuxième séquence se passe au couvent, dans une chambre à l'apparence gothique où M^{me} de Volanges et Cécile s'approchent d'un lit entouré d'un grand rideau. La Présidente y est couchée, son visage est livide. La troisième séquence montre Tourvel immobilisée par les religieuses qui lui posent des ventouses sur le dos. La quatrième séquence est un retour au flash-back où la Présidente est allongée sur Valmont et l'embrasse passionnément. La dernière séquence intercalée aux images du duel revient au couvent où le chirurgien presse la lame du scalpel pour inciser la veine du coude de Tourvel : le sang noirâtre s'écoule dans un petit récipient.

Le spectateur se rend compte que le souvenir de l'amour partagé et de la souffrance qu'il a provoqué à Tourvel non seulement tracassent Valmont, mais le déconcentrent. Les gros plans de sa face qui précèdent les flash-back montrent un homme déchiré par le remords et la peine. La charge dramatique de cette alternance d'images est intense et pas très subtile. Le saignement de Tourvel – comme métaphore de sa souffrance, de son sacrifice, de son immolation – coïncide avec celui provoqué par les blessures de Valmont, les amants sont unis par la passion et par la douleur. Une belle vue de haut dans la séquence finale du duel – Azolan et Danceny agenouillés de part et d'autre du corps inerte – montre la neige rouge du sang du Vicomte. Plongée classique dans le sens de l'effondrement transmis, elle montre les individus diminués, asservis à un inexorable destin.

Ainsi, encore plus emphatiquement que le libertin de Hampton (voir 4.7 dans le chapitre IV), le Valmont de *Dangerous Liaisons*, converti par l'amour, cherche la mort. Mais il y a une différence importante par rapport au texte théâtral : il a rendu une liasse de lettres à Danceny et, de façon très succincte, lui a dit que quand ils les aura lues, il décidera peut-être de les rendre publiques, ce qu'il fera car, dans le film, ce n'est pas la Révolution qui punit la Marquise comme il arrive dans la pièce de Hampton selon ce que suggère la menaçante didascalie qui évoque l'image de la guillotine.

Sur l'écran, le spectateur voit les images de sa condamnation à l'ostracisme social annoncée par l'hostilité du public à l'Opéra, à peu près comme il arrive dans le roman, sans, toutefois, la petite vérole, la banqueroute, la fuite en Hollande. Qu'est-ce qui est donc nouveau dans la relecture cinématographique ?

Dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, nous l'avons déjà vu, c'est par le truchement d'un récit au deuxième degré que le lecteur apprend la disgrâce de Merteuil : d'abord l'humiliation d'être huée à la Comédie-Italienne et, après, la petite vérole qui l'a hideusement défigurée. C'est M^{me} de Volanges qui le raconte à M^{me} de Rosemonde, mais elle n'a vraiment vu rien de tout cela, car elle le sait par un « homme de [sa] connaissance » et aussi par ce que l'« on dit » (CLXXIII, p. 508 et 509) un peu partout ou encore par « le Marquis de *** qui ne perd pas l'occasion de dire une méchanceté » (CLXXV, p. 511) qui font courir le bruit. Voyons comment se passe la scène selon Laclos, c'est-à-dire selon « l'homme de la connaissance » de M^{me} de Volanges :

« Madame de Merteuil [...] s'est fait descendre à la Comédie-Italienne où elle avait sa loge; elle y était seule, et, ce qui dut lui paraître extraordinaire, aucun homme ne s'y présenta pendant tout le spectacle. À la sortie, elle entra, suivant son usage, au petit salon, qui était déjà rempli de monde ; sur-le-champ il s'éleva une rumeur, mais dont apparemment elle ne se crut pas l'objet. Elle aperçut une place vide sur l'une des banquettes, et elle alla s'y asseoir ; mais aussitôt toutes les femmes qui y étaient déjà se levèrent comme de concert, et l'y laissèrent absolument seule. Ce mouvement marqué d'indignation générale fut applaudi de tous les hommes, et fit redoubler les murmures, qui, dit-on, allèrent jusqu'aux huées. » (LLXXIII, p. 508)

Dangerous Liaisons montre l'hostilité envers la Marquise dès son entrée dans sa loge avant même le lever du rideau. Quand elle s'approche du rebord pour regarder l'assistance comme toujours, elle s'incline légèrement pour saluer un couple, mais ils se détournent l'ignorant ostensiblement. Surprise et agacée, elle baisse son regard sur les fauteuils d'orchestre. Un silence se fait et elle aperçoit plusieurs visages levés vers elle, quelques chuchotements. Le silence retombe, tout le public de l'orchestre et des balcons la regarde. Soudain, un « hou » solitaire déclenche une manifestation bruyante

de toute la salle. Merteuil essaye de se montrer impassible aux huées et aux sifflets, tourne les talons, trébuche à la porte de sa loge et avance péniblement.

Cette lecture filmique de l'épisode des huées à la Comédie-Italienne nous semble efficace et ingénieuse. Puisqu'il ne se passe pas au petit salon après le spectacle comme il arrive dans le roman, mais dans le balcon entouré de spectateurs, la métaphore du *grand théâtre du monde* (mainte fois évoquée par les libertins) est vigoureusement activée. Si au début du film, Merteuil se préparait dans les coulisses pour entrer en scène, ici, la figure grimée et avec sa robe la plus spectaculaire, elle entre dans cet espace métaphorique pour découvrir qu'elle ne pourra plus l'occuper. Comme une mauvaise actrice, elle est en butte à l'hostilité de l'assistance qui peut représenter sa mort car comme le synthétise bien Laurent Versini, « la Marquise représente la sophistication majeure [...], la femme sociale par excellence, qui n'existe que par le regards et les applaudissements du grand théâtre qu'elle abuse par ses masques [...] ». ³⁴⁵

Mais il y a un détail subtil que l'on ne peut pas ignorer : dans le film, la Marquise trébuche. Ce faux pas traduit un désarroi que le comportement du personnage dans la violente séquence antérieure nous permet déjà de prévoir. Si avant, Merteuil n'avait jamais laissé percer à l'extérieur aucun des sentiments, des intentions qu'elle renfermait, après la nouvelle de la mort de Valmont on la voit dans l'intimité de son cabinet de toilette en pleine crise de colère, de frustration et de désespoir : elle balaye de la main les pots et les flacons de sa coiffeuse, elle brise bibelots, vases, miroirs, ses cris sont mêlés de sanglots.

Elle détruit donc cet espace qui est le symbole même du règne de l'apparence où, à l'ouverture filmique, on la voit construire son personnage avant d'entrer en scène. Quand elle se recompose après cet épisode et, encore une fois, se présente dans *le grand théâtre*, c'est une Marquise différente de celle que Frears a présentée jusqu'à la séquence de la déclaration de guerre à Valmont et aussi très différente de celle de Laclos.

Dans le roman, la libertine ne laissera jamais d'exercer ses talents pour la dissimulation, elle aura toujours le contrôle. La scène de la Comédie-Italienne devient, dans le roman, la condamnation véhémement d'une société inconsistante qui n'hésite pas à applaudir Prévain – un Don Juan dont les prouesses sont connues de tous – et à

³⁴⁵ VERSINI, Laurent. « *Le Roman le plus intelligent* ». *Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Paris: Champion, « Unichamp », 1998. p. 134.

blâmer une femme pour des pratiques similaires. Sans nécessairement porter de jugement, le lecteur se rendra compte qu'une femme comme la Marquise – intelligente, pleine d'énergie mentale et sexuelle, désireuse de rivaliser avec les hommes – n'avait pas beaucoup d'options pour échapper au conformisme ambiant et pour se créer une existence.

Même après l'humiliation au théâtre, Merteuil garde son aplomb imperturbable à tel point que M^{me} de Volanges trouve difficile à croire ce qu'on lui raconte à propos de son sang froid : « On assure que celle-ci a conservé l'air de ne rien voir et de ne rien entendre, et qu'elle n'a pas changé de figure ! mais je crois ce fait exagéré » (CLXXIII, p. 508). Défigurée par la petite vérole et banqueroutière, sa fuite en Hollande – dont « on croit qu'elle a pris la route » (CLXXV, p. 512) – l'entoure d'un aura de mystère : on ne l'a plus vue ni entendue, on ne saura jamais ses sentiments en ce qui concerne la mort du Vicomte. Il n'y a aucun mot de la Marquise vaincue dans le roman.

Dans *Dangerous Liaisons*, après la destruction du cabinet de toilette et l'humiliation au théâtre, Merteuil montre une faiblesse qui deviendra encore plus évidente dans la séquence qui s'ensuit, celle de la clôture filmique. Assise devant sa coiffeuse – la référence à la **Séquence I**, que nous avons analysée, est encore une fois très claire et caractérise une clôture classique en boucle –, seule, elle se démaquille lentement et laisse découvrir le visage d'une femme vulnérable, tourmentée, le contraire de ses premières images dans le film où elle se regarde narcissiquement, le visage serein. Cette différence est communiquée aussi par les images : au début du film, la caméra fixe le reflet de la Marquise dans le miroir de façon nette et sa face reste flou tandis qu'à la clôture c'est son visage même qui est mis en cadre par la caméra.

Sans masque, ce ne sont pas les noirceurs de la libertine que l'on découvre, mais une femme vulnérable et blessée, jalouse de l'amour que Valmont a dévoué à Tourvel et en même temps désespérée (se sent-elle coupable ?) à cause de la mort de ex-son amant. Les personnage hautain, osé et déterminé à résister à l'ordre social patriarcal selon lequel la femme ne pouvait rien et tout était permis à l'homme a disparu. Dans le dénouement de cette adaptation cinématographique, elle est déroutée justement par les émotions du genre qu' éprouvent les femmes qui sont l'objet de son mépris dans le roman. Comment y reconnaître la femme qui, peut auparavant, profère tranquillement le mot « War » dans une séquence indiciblement effrayante ? C'est le moment, avant le duel, où elle voit le Vicomte pour la dernière fois. Quand elle sort

trionphalement de la scène, il ferme les yeux, foudroyé, et hoche la tête : elle a eu le dernier mot.

Il nous semble que, différemment de la pièce de Hampton où la destinée de Merteuil est liée à une lecture politique (nous l'avons commenté dans le chapitre IV), le dénouement de *Dangerous Liaisons* a été conçu pour satisfaire l'exigence traditionnelle de la punition des méchants qu'on trouve souvent dans les productions hollywoodiennes. Il est vrai que le film réussit à donner un portrait prenant de Valmont et de la Marquise, à montrer la fascination qu'ils exercent en dépit de leur conduite, à dépeindre leur rapport complexe – peut-être un amour entre égaux qu'ils n'admettent pas –, leur dispute pour le pouvoir, leur vanité, leur audace. Mais les contours des personnages changent beaucoup dans les séquences finales quand on décide de les présenter sous des couleurs romantiques – l'idée que l'amour peut vaincre le Mal et qu'il a le pouvoir de racheter même les plus pervers, de les transformer et de les anoblir – notamment à partir de la séquence du duel où des flash-back éclaircissent les vrais sentiments du Vicomte, et des séquences où on découvre une Marquise devenue vulnérable et troublée par les chagrins d'amour. Orientation au service des studios, imposition de la Warner Bros, caractéristique des films de commande faits à Hollywood, choix du cinéaste ?

Dans une interview, Glenn Close a commenté qu'elle regrettait de n'avoir pu jouer ce qu'elle considère « an actor's dream » : la scène finale de Hampton où Merteuil continue à jouer aux cartes – comme dans l'ouverture de la pièce – et prononce un discours sur son optimisme concernant les nouveaux temps. Frears a en fait tourné une deuxième séquence finale où la tête de la Marquise était coupée par la guillotine, mais, toujours selon Glenn Close, « we knew when we shot it that it wasn't going to be used. »³⁴⁶

Pour Hampton, la scène du jeu de cartes, avec toute son ironie et un certain caractère énigmatique – qu'est-ce que Danceny a écrit dans sa lettre à Mme de Rosemonde ? Quel sera l'avenir de Merteuil, sortira-t-elle vraiment indemne de cette histoire ? Se sent-elle vraiment sereine et triomphante ou joue-t-elle comme d'habitude ? –, est intéressante du point de vue théâtral, mais au cinéma les choses se passent autrement. Il explique assez énigmatiquement les raisons de ce contraste : « But in the movie it seemed that one had to commit to deciding whether Merteuil was in love with Valmont. And what we decided was, in the film that, yes, she was. »

³⁴⁶ MACCUBIN, Robert. « Glenn Close interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 70.

En fonction de cette décision, la mort de Valmont acquiert une valeur plus décisive et déclenche la destinée finale de la Marquise : « the cumulative purpose of those last three scenes, all of which focus on Merteuil – when she's alone and smashing up her room, when she's at the Opera and when she's taking up her make-up – was simply to look at that face and say, 'this woman has been destroyed'. »³⁴⁷

Un peu trop simple peut-être, mais cela fait remarquer des faits assez intéressants à propos de la différence entre les adaptations théâtrales et les adaptations filmiques: on a en général, plus de liberté au théâtre, la dépendance commerciale est plus importante au cinéma et oblige à captiver un public de plus en plus nombreux. Sur la question de la réception, il est remarquable que le public français – dans ce cas, le public de théâtre –, selon ce que raconte Hampton, ait influencé la version française des *Liaisons dangereuses* (1985) : ni l'image de la guillotine ni l'étendard de la Révolution ont été montrés au dénouement dans la version de sa pièce présentée à Paris où la punition de Merteuil est revenue à ce qu'elle était dans le roman. « My translator said that this was such a famous book in France, he couldn't change the ending. So [...] we wrote a different last scene in which Mme de Rosemonde and Mme de Volanges discuss everything that has happened. »³⁴⁸, explique le dramaturge.

Pour favoriser un dénouement où la Marquise prend les accents d'un personnage de mélodrame, on a banni les échos de la Révolution de l'écran et éliminé les moindres traces du caractère énigmatique ou ambigu du roman et de son adaptation théâtrale. Il a été permis au cinéaste et au scénariste de *Dangerous Liaisons* un nombre de trouvailles créatives, des relectures sagaces et parfois sophistiquées, mais en ce qui concerne le mot final il a fallu probablement consentir au compromis avec ce qu'on appelle le *mainstream* de l'industrie hollywoodienne. Après avoir tergiversé un peu, Hampton finalement l'admet : « And it was a sort of a compromise, as happens in films, between what various peoples wanted. »³⁴⁹ Même avec sa carrière consolidée, Stephen Frears continue à avoir cette conscience, comme le montre une interview donné à *Libération* en 2004, à l'occasion du 22^e Festival Itinérances à Alès, au sujet des adaptations cinématographiques des romans de Jim

³⁴⁷ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life* 14 (2), 1990. p. 84.

³⁴⁸ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life* 14 (2), 1990. p. 85.

³⁴⁹ MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life* 14 (2), 1990. p. 85

Thompson. « On croit contrôler tout et en fait on n'a prise sur rien. A Hollywood comme dans la vie. »³⁵⁰

Le traitement donné au roman dans l'adaptation de Stephen Frears nous semble captivant parce que nous n'avons jamais l'impression d'assister à un film stéréotypé d'époque, il construit, il compose l'univers de son récit sans le souci de figuration, de reproduction exacte et détaillée de cet univers. À notre avis, le cinéaste a habillé réussi non à « représenter », mais à « signifier » l'espace de référence – le XVIII^e siècle français – selon les images culturellement attendues, selon la représentation mentale du spectateur, dans le sens envisagé par Eric Rohmer : « En fait, ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit. »³⁵¹

Il suffit de comparer *Dangerous Liaisons* à *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick et que Frears affirme avoir été une des lectures qui l'ont préparé à la construction des images de son film. La minutie de la récréation de l'époque que réalise Kubrick avec ses compositions picturales, l'usage d'objectifs extrêmement puissants et les séquences filmées à la lueur de chandelles construit un vaste panorama du temps focalisé que Frears n'essaye jamais d'égalier.

Dans *Dangerous Liaisons*, soit par conviction soit à cause d'un budget limité, les pièces des hôtels ne sont presque jamais montrées dans la totalité, elles ne sont pas remplies de meubles et d'objets. Stephen Frears l'explique: « Stuart [Craig, le chef décorateur] discovered that if you showed a corner of a room or a bit of gilt, say, that was as interesting as showing the whole thing. You could reduce it continually to a sort of microcosm [...]. »³⁵² Cela n'empêche que les décors, les costumes, les rituels sophistiqués, les artifices et le souci de l'apparence caractéristiques de l'époque contribuent à donner le ton de *Dangerous Liaisons*, à construire une belle façade (des petits détails dans les châteaux somptueux, les jardins impeccables, les soies, les satins, les brocarts, les couleurs lumineuses captés par la photographie de Philippe Rousselot évoquent un monde aristocratique élégant et harmonieux qui fait penser à la

³⁵⁰ WAINTRUP, Edouard. « Jim Thompson, un tournage en série noir ». *Libération*, le 22 mars 2004. Sur Internet, 23/03/04. <http://www.liberation.fr/page.php?Article=187932&AG#>

³⁵¹ ROHMER, Eric. *L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*. U. G. E. 10/18, 1977. p 11-12. Cité par GARDIES, André. *Le Récit cinématographique*. Paris: Hachette, 1993. p. 83.

³⁵² MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990, p. 76.

peinture de Watteau, de Fragonard et de Boucher) derrière laquelle se cachent les desseins les plus ignobles, les sentiments les plus controversés, tout en gardant une certaine saveur de l'atmosphère du siècle des lumières. Il s'agit plutôt d'une évocation et non pas d'une tentative de reproduction.

En dépit de cet effort de caractérisation de la France au siècle des lumières, d'aucuns ont suggéré que *Dangerous liaisons* était un film sur la Grande-Bretagne. En fait, Frears confirme qu'à la sortie de la pièce de Christopher Hampton (1986), il y avait un sentiment qu'elle traduisait l'esprit de l'époque – des gens très riches agissant très égoïstement. Quoiqu'en 1988 la situation dans son pays demeure assez semblable, le metteur en scène soutient qu'il avait un intérêt d'une autre nature pour le livre de Laclos. Selon lui, l'exploration du pays inconnu et la possibilité d'aller au-delà de la reconstruction d'une époque étaient ses motivations principales :

« It seemed to me that the idea of people enjoying a story set in the 1780s was very bizarre. People were wearing funny clothes and speaking funny. To make people realise what was actually going on underneath was very interesting and enjoyable. Seeing the same ways we all behave, that was what we were really after. It was quite the opposite of trying to construct a portrait of the society. At the time, you start to notice certain things going underneath the basic information, attitudes between people that are very similar, things you're more interested in than merely to reconstruct. I suppose when we make films about Britain we make them with such profound knowledge. You make films about things you know about as if you were walking across the street – an accurate photograph of the world. »³⁵³

Cette envie de saisir l'essentiel des « things going underneath the basic information » explique peut-être pourquoi la caméra de Frears ne s'attarde pas aux décors, elle se déplace vite pour se focaliser sur les personnages en gros plan et nous faire sonder leur vie intérieure., Nous pourrions envisager l'usage de cette échelle de plan à partir la vision d'Ingmar Bergman sur sa puissance :

« Il y a beaucoup de réalisateurs qui oublient que le visage humain est le point de départ de notre travail. Nous pouvons

³⁵³ FRIEDMAN, Lester and STEWART, Scott. « Keeping his own voice: an interview with Stephen Frears. » In: DIXON, Wheeler Winston (ed.). *Re-viewing British cinema 1900-1992: essays and interviews*. London : State University of N.Y. Press, 1994. p. 224.

certes nous consacrer à l'esthétique du montage, nous pouvons imprimer à des objets ou à des natures mortes des rythmes admirables, mais la proximité du visage humain est certainement la noblesse et la caractéristique du film... Le moyen d'expression le plus beau de l'acteur est son regard. Le gros plan objectivement composé, parfaitement conduit et joué est le moyen le plus puissant dont dispose le réalisateur pour influencer son public, mais il est en même temps le critère le plus sûr de sa compétence ou de son insuffisance. L'absence ou la multiplication des gros plans caractérise infailliblement le tempérament du réalisateur du film et le degré de l'intérêt qu'il porte aux hommes. »³⁵⁴

Cette échelle de plan peut traduire ainsi un intérêt profond pour le personnage et créer une atmosphère d'intimité dans *Dangerous Liaisons* : le spectateur connaît les masques des libertins, il a été témoin de leur toilette –, de la même façon que lecteur lit toutes leurs lettres dans le roman – on lui donne à voir de très près leur réactions car la caméra de Frears scrute obstinément les regards, les nuances des expressions faciales pour faire apparaître à la surface même les motivations les plus inavouables.

Ce genre de procédé met en évidence les transformations de l'adaptation théâtrale en adaptation cinématographique : l'usage du gros suggère une concentration de l'action sur les intérieurs enfermés où le spectateur ne voit presque jamais de fenêtres qui montrent l'espace extérieur, mais des labyrinthes, des portes cachées, des escaliers dérobés et surtout des miroirs.

Pensons à la séquence où, dans son hôtel, Merteuil s'arrête devant un des miroirs du couloir des glaces qui se révèle être une porte, l'ouvre et entre dans une chambre par ce qui semblait n'être qu'une porte de placard. Belleruche l'attend et on n'arrive à discerner que sa silhouette, c'est l'amant secret de la Marquise. Ils échangent quelques mots et on les voit à peine dans une glace à travers une porte à demi ouverte que Merteuil ferme simplement à la face du spectateur en empêchant qu'il pénètre dans son intimité.

Ce même couloir de glaces est parcouru par Valmont quand il entre furtivement chez la Marquise pour démasquer son nouvel amant. Les images du libertin entouré,

³⁵⁴ BERGMAN, Ingmar. Cité sans référence par BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris : PUF, « Que sais-je », 1994. p. 32.

talonné par ses reflets dans les miroirs évoquent le Vicomte aux faces multiples du roman, celui qui vient de dicter à Cécile une lettre pour le jeune Chevalier et écrit à la Marquise sur les possibilités que lui donne la relation épistolaire: « Que n'aurais-je fait pour ce Danceny ? J'aurai été à la fois son ami, son confident, son rival et sa maîtresse. » Il rappelle la virtuosité qui lui permet de passer du genre libertin avec Cécile – de qui il obtient « ce qu'on n'ose pas même exiger de toutes les filles dont c'est le métier » – au genre héroïque qui lui permettra de séduire la Présidente et dire « 'Voyez mon ouvrage, et cherchez-en dans le siècle un second exemple ! » (CV p. 374, 375, 378).

Le miroir semble se substituer à la lettre dans la séquence où Valmont reçoit Merteuil et Danceny dans son hôtel : le Chevalier le remercie chaleureusement d'avoir rendu ses lettres à Cécile chez M^{me} de Rosemonde malgré l'interdiction de M^{me} de Volanges tandis que la Marquise, amusée, suit la scène dans un miroir et, pour ne pas éclater de rire, simule une petite toux. C'est comme si elle regardait – ou si elle lisait une des lettres de Valmont dans le roman –, en spectatrice, le persiflage de Valmont qui humilie Danceny. La cruauté du couple diabolique est soulignée : ils rient parce que la corruption de Cécile est achevée à tel point réussie qu'elle écrit à son ami une lettre dictée par Valmont. C'est par le reflet dans cette grande glace chez Valmont que le spectateur observe la démonstration de complicité entre les deux libertins qui échangent des regards suggestifs tandis que Danceny, le dos tourné au miroir est exclu du cadre. Pour renforcer l'idée de tromperie et de manipulation dont le jeune homme est victime, on verra en flash-back les images de Cécile en train de répéter la fourberie de la lettre à double sens écrite sur le dos d'Émilie – elle se sert de Valmont comme pupitre pour écrire au Chevalier – et les images d'une Marquise ravie de la lecture de cette lettre.

Un effet également expressif montre que la complicité entre les libertins est brisée quand les trois personnages – Merteuil, Valmont et Danceny – et un miroir sont montrés encore un fois, mais d'une façon diverse. Sans être annoncé, le Vicomte entre dans la chambre de la Marquise, écarte les rideaux du lit à baldaquin et surprend le Chevalier : en second plan, la caméra ne montre que l'image de la libertine réfléchie dans un miroir comme si elle planait au-dessus des deux, comme une espèce de conscience. Cette fois Valmont se trouve exclu comme le jeune homme l'était avant. Cette image suggère que Merteuil a le contrôle de la situation : en fait elle va provoquer le duel entre le Vicomte et le jeune Chevalier. C'est peut-être aussi une

anticipation de ce que dira le libertin à Danceny après le duel – « I must tell you... in this affaire we are both her creatures. »

Des prises de vue de ce genre, ainsi que les gros plans mettent en évidence un contrôle rusé et subtil du récit qui se confond avec la maîtrise que les libertins veulent toujours exercer sur les intrigues qu'ils essayent de mettre en scène. Cela ne manque pas de rappeler le romancier des *Liaisons dangereuses* qui garde le silence, se cache derrière la polyphonie complexe des personnages pour construire une oeuvre vers la composition rigoureuse, comme nous l'avons déjà montré dans l'analyse du regard à la caméra dans le générique du film. On pourrait le comparer à la figure du metteur en scène en tant que meneur du jeu, la principale de l'instance narrative filmique qui montre les actions à travers le filtre de son regard³⁵⁵ : Frears a réussi ainsi à jouer sur les ressources propres au langage cinématographique pour adapter *Les Liaisons dangereuses* de Laclos à l'écran.

³⁵⁵ Nous pensons à ce que disent, par exemple, Aumont et alii : « Pour nous, le narrateur ne sera donc pas le réalisateur, en ce qu'il choisit tel type d'enchaînement narratif, tel type de découpage, tel type de montage, par opposition à d'autres possibilités offertes par le langage cinématographique. La notion de narrateur ainsi entendue, n'exclut pas pour autant l'idée de production et d'invention: le narrateur produit bel et bien à la fois un récit et une histoire, de même qu'il invente certaines procédures du récit ou certaines constructions d'intrigue » (AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel et VERNET, Marc. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983. p. 78).

Conclusion

Le théâtre a une importance capitale au XVIII^e siècle et ce n'est certainement pas par hasard que l'on décèle un remarquable sens de la scène dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Nous en avons discuté dans le deuxième chapitre de ce travail : dans le roman, tout comme au théâtre, il y a, derrière les personnages qui prennent la parole, un auteur masqué qui est partout – y compris dans l'« Avertissement de l'Éditeur » et dans la « Préface du Rédacteur » – et nulle part. Du dialogue des personnages par le truchement des lettres comme s'ils étaient au moment présent aux multiples points de vue qui informent le lecteur, la référence au théâtre est constante dans le roman de Laclos. Il est le thème des conversations mondaines, le lieu où s'ourdissent les intrigues et où se passe le dénouement du roman. Dans cet univers épistolaire, chacun est le spectateur de l'autre et le lecteur devient le spectateur de tous, ce qui renvoie à la double énonciation caractéristique du texte théâtral : le personnage parle à un interlocuteur et au spectateur.

Nous avons vu que Merteuil et Valmont façonnent leur comportement à partir des modèles que les pièces théâtrales leurs fournissent et se comportent comme des acteurs soucieux de combler les attentes du *grand théâtre du monde*. Ils citent des textes dramatiques, aiment les métaphores théâtrales et organisent des mises en scène dans le but de laisser une impression ineffaçable dans les salons. Agissant de cette façon, ils exercent le libertinage comme un rôle étudié de tête le à la façon du bon acteur selon Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*. Dans la lettre LXXXI, la marquise de Merteuil raconte d'ailleurs son apprentissage de l'art de dissimuler qui lui permet de s'exercer « dans tous les genres » : pour simuler l'amour, explique-t-elle « il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur le talent d'un comédien » (LXXXI, p. 267).

En plus des références au théâtre, l'artifice qui se dégage de plusieurs aspects que nous avons analysés – le discours paratextuel, une prétendue condamnation du roman en faveur du théâtre, des repères temporels et spatiaux brouillés, les points de vue divergents, l'image et le comportement des personnages marqués par l'ambiguïté – semble indiquer que la théâtralité s'inscrit dans le roman pour souligner le caractère illusoire et trompeur (on dit qu'au théâtre on suggère, c'est de l'illusion de réalité qui est question) du récit qui, comme la lettre, peut déformer le réel fictif.

En fait, dans *Les Liaisons dangereuses*, la lettre peut être un masque qui permet aux libertins de jouer des rôles et de feindre des sentiments qu'ils n'éprouvent pas. La lettre devient un exercice de style et de manipulation, une espèce de mise en scène de l'écriture comparable à celle que doit faire un auteur de roman. Elle est dangereuse pour les autres personnages qui, différemment de Merteuil et de Valmont, ne sont pas capables de lire avec intelligence. Ils croient, comme Danceny, que la lettre est « le portrait de l'âme » (CL, p. 464) et non pas un texte mobile, marqué par des points de vue partiels et par le décalage entre le vécu et l'énoncé.

À partir de l'étude des transpositions à la scène et à l'écran réalisées par Christopher Hampton et Stephen Frears, nous avons cherché à découvrir la façon dont chacune des oeuvres a tiré parti des ressources propres à chaque langage pour lire et récréer les traces de théâtralité que nous avons trouvées dans le roman de Laclos.

Dans *Les Liaisons dangereuses* (1985), c'est par le moyen du dialogue confidentiel et des didascalies – qui suggèrent le jeu de scène, l'intonation des acteurs – que l'on découvre, dès le début, la vraie nature de Valmont et de Merteuil, leur complicité, leurs projets. Les indications scéniques assument ainsi un rôle fondamental dans le récit de Hampton : elles se font texte, commentaire, une espèce de dérive romanesque qui s'intègre au texte et n'occupe plus simplement la marge décorative de la périphérie du dialogue.

Hampton apporte un regard différent sur le roman surtout par rapport au dénouement. Comme il veut parler de son époque à lui – les années de la forte croissance économique, de la défaite des mineurs, du libéralisme sous Margaret Thatcher, de la mentalité « il faut vaincre ou périr » (LXXXI, p. 271) que défend aussi la Marquise dans *Les Liaisons dangereuses* –, il propose un changement dans la destinée finale de Merteuil et de Valmont. Celui-ci devient un libertin sincèrement repentant, racheté par l'amour sincère.

La correspondance de la Marquise n'a pas divulguée par Danceny, en conséquence elle n'est pas huée au théâtre ni défigurée par la petite vérole, elle ne perd pas sa fortune ni prend la route de l'Hollande pour s'enfuir. Sur scène, après la mort de Valmont, elle joue aux cartes et manifeste son optimisme par rapport au future, cela vers la fin des années 1780. Pourquoi Hampton ne dénoue-t-il donc pas le sort de la Marquise ? Une solution possible aurait pu être la fuite en Hollande comme dans le roman. Un autre dénouement aurait pu la mener – exemple indiscutable de *sinistre événement* cité dans le roman, mais auquel Laclos n'aurait pu penser. Dans

Les Liaisons dangereuses (1782), nous l'avons remarqué, c'est une note infrapaginale signée par l'Éditeur qui donne le dernier mot sur l'intrigue - « Nous ne pouvons, dans ce moment, ni donner au lecteur la suite des aventures de mademoiselle de Volanges, ni lui faire connaître les **sinistres événements** qui ont comblé les malheurs ou achevé la punition de madame de Merteuil » (CLXXV, p. 513)³⁵⁶.

Les Liaisons dangereuses (1985) ne laissent aucun doute sur la réponse à ces questions, car un signe visuel évident termine la pièce : l'image d'une guillotine est projetée pour rappeler que la société a (ou aura, ou devait avoir) le pouvoir de punir. Comme nous l'avons dit, chez Hampton, Merteuil ne sera pas vaincue par le repentir, par l'émotion ou par la faiblesse comme les autres personnages de la pièce, mais par les forces de l'Histoire.

Lecteur et admirateur avoué des *Liaisons dangereuses*, Hampton réécrit le texte de Laclos et passe à l'acte : il prend des risques, il élimine l'ambiguïté de certaines situations, il fait réfléchir sur l'aspect politique du texte source. *Les Liaisons dangereuses* (1985) illustre un fait important du procès d'adaptation, soit l'importance du background de l'auteur et de ses préoccupations politiques, éthiques et esthétiques.

Et la théâtralité dans le film ? À l'ouverture, la séquence du rituel de la toilette de Valmont et de Merteuil est, comme nous l'avons montré dans le chapitre V, une création de Christopher Hampton et Stephen Frears où, en même temps qu'un nombre d'éléments concernant l'intrigue est anticipé, ils tissent subtilement des commentaires sur le procès de l'adaptation cinématographique. Hampton et Frears montrent les libertins qui se préparent soigneusement, comme des acteurs, pour entrer en scène dans le *grand théâtre du monde*. Façon aussi d'évoquer l'importance de la théâtralité et de l'artifice dans cet univers ainsi que de citer le passage antérieure à la scène réalisé par Hampton.

La spécificité du langage cinématographique y est en même temps soulignée, car – en l'absence de dialogue entre les maîtres de l'éloquence manipulatrice, les images deviennent plus parlantes – les procédés cinématographiques qui ont marqué la distanciation entre cinéma et théâtre y sont utilisés de façon presque ostensible. Quand nous disons procédés cinématographiques, nous parlons du montage qui a remplacé les mises en scène présentées pour une caméra immobile que l'on plaçait à un endroit stratégiques et devant laquelle les acteurs, la caméra se substituant au regard du spectateur.

³⁵⁶ C'est nous qui soulignons.

Par contre, dans la séquence où les libertins se préparent pour entrer en scène, le montage alterné fait plus que connoter le dialogue, la rivalité, l'émulation entre le Vicomte et la Marquise, il semble rapprocher la capacité de manipulation et de fragmentation du point de vue qui est propre au récit filmique de la capacité de manipulation qu'exerce le roman épistolaire. Dans les deux cas, les forces de cohésion narrative travaillent au cœur du discontinu.

Visuelle par excellence, la traduction de Frears réussit à condenser des données parsemées dans le roman et à créer des images vraiment ingénieuses qui font beaucoup plus que soutenir les dialogues élaborés par Christopher Hampton. Mais il y a une différence évidente quand on compare les dialogues du film à ceux de la pièce : si l'ironie, l'humour et le « wit » – pour employer le mot très cher au XVIII^e siècle anglais – sont encore présents, ils perdent la vigueur des longues batailles verbales du texte dramatique.

Le langage n'est plus la seule arme dans l'affrontement entre les libertins, car les regards, les gestes y jouent aussi un rôle considérable. L'esprit incisif des dialogues trouve un contrepoint dans les mouvements de la caméra qui, comme nous l'avons montré au cinquième chapitre, se restreignent rarement à une fonction descriptive. Capables de communiquer des dispositions, de matérialiser les tensions psychologiques des personnages, ces mouvements ont une fonction dramatique importante, ainsi que les angles de prise de vue qui cadrent les expressions faciales et gestuelles les plus subtiles par le truchement de plans très serrés. Des pages du texte dramatique à l'écran, la dualité éclate : un nombre de miroirs aux formes multiples réfléchissent les différents masques que, dans le roman, le Vicomte et la Marquise forgent par le moyen de la lettre.

Si nous ne pouvons pas parler d'un apport formel significatif du point de l'originalité, le film de Stephen Frears ne se limite jamais à réaliser une simple illustration des *Liaisons dangereuses* de Laclos ou à agrémenter l'adaptation théâtrale de Hampton d'images et d'effets technologiques. Il suffira de réfléchir à l'esprit incisif et souvent ironique, à la tension éprouvée aux moments où l'émotion est intense et l'intérêt soutenu, aux séquences comme celle de la soirée musicale chez M^{me} de Rosemonde, pour se convaincre qu'il s'agit d'une lecture inventive du roman, d'une appropriation du contenu littéraire sans perte du sens que nous avons trouvé dans notre lecture du roman, parfois, au contraire, avec son ampliation.

Cela n'empêche que certains choix d'interprétation puissent être mis en question : les libertins de *Dangerous Liaisons* sont sentimentaux – Valmont fait penser à un héros romantique, Merteuil à une femme mue surtout par la jalousie en réaction à un amour non correspondu –, probablement parce que le goût du spectateur moyen des productions hollywoodiennes les assimileraient mieux comme cela, moins ambigus et plus conformes aux héros ordinaires des films produits par l'industrie étasunienne. Il suffit de le comparer *Dangerous Liaisons* aux films les plus réussis de 1988 – *Die Hard*, *Who Framed Roger Rabbit*, *Rain Man*, *Big*, *'Crocodile' Dundee II* et *The Naked Gun* !

Le contexte étant celui d'Hollywood (où les adaptations, faites dans un but strictement commercial, souffrent souvent de manque d'imagination) il est indéniable que Stephen Frears – avec la collaboration de Christopher Hampton – a réussi à donner une interprétation créative des *Liaisons dangereuses*. En employant des moyens classiques – le montage alterné, la voix off, le recours à la profondeur du champ, le flash-back –, Frears fait ses choix et donne à voir des images habilement mises en cadre qui dépassent la fonction mimétique de représentation.

En même temps qu'elles dévoilent l'hypocrisie des libertins et racontent leurs rapports avec leurs victimes, les images de *Dangerous Liaisons* commentent le texte d'origine, la pratique de l'adaptation, le dispositif cinématographique, et font référence au théâtre pour bien s'en démarquer et souligner les spécificités du cinéma. Ce type de commentaire trouve d'ailleurs des échos dans le roman où Laclos fait semblant de dédaigner ironiquement les codes romanesques en faveur du genre théâtral, mais termine par renverser totalement les termes de cette comparaison et par faire une apologie enthousiasmée du roman.

Frears a privilégié l'affrontement des caractères et, parmi les aspects du texte littéraire auxquels il a choisi de donner du relief, la théâtralité a été sans doute un point conçu de façon clairvoyante, éclairé par un nombre de stratégies – la séquence de la toilette des libertins, les séquences qui se passent au théâtre y compris le dénouement, la présentation musicale au château de M^{me} de Rosemonde, la récurrence du miroir comme motif lié aux libertins, les plans serrés dévoilant leurs jeux physiologiques. Les séquences génériques, comme nous l'avons déjà rappelé, se donnent ouvertement comme une espèce de préface qui sert à enclencher la diégèse, elles sont à la fois commentaire et reflet du film.

Le cinéaste nous stimule ainsi à revenir au roman pour réfléchir sur notre lecture à propos de la théâtralité : le sentiment – troublant et séduisant – que l'on éprouve à voir le couple diabolique en scène pour satisfaire leur désir de gloire et de pouvoir. *Le grand théâtre des Liaisons dangereuses* de Laclos est revisité par *Dangerous Liaisons*.

Les dispositifs et matières de l'expression cinématographiques employés par le cinéaste activent le processus de l'imaginaire du lecteur de Laclos et comblent le désir qui l'a motivé à aller au cinéma – le désir que l'on lui raconte une histoire avec la saveur liée au médium cinématographique. Visionner *Les Liaisons dangereuses* rend possible l'expérience de connaître une traduction possible du langage corporel des personnages, du ton, du rythme, de la diction des mots qui disent la permanence de certains thèmes au XX^e siècle : la réduction de l'être au paraître, la manipulation, la recherche du pouvoir, les passions humaines et leur ravage, le conformisme social d'une société bloquée. Le discours sur les principes et les méthodes du libertinage sont considérablement réduits, la référence à la guillotine disparaît et la violence physique éclate dans certaines interactions. En gros plan, la comédie se rend palpable sur les visages de acteurs qui ont donné corps aux voix de la littérature pour le spectateur. C'est à celui-ci de faire dialoguer les images de deux époques.

Nous avons aussi discuté la question du commentaire sur l'illusion référentielle qui émerge, par exemple, quand Frears montre le personnage et son image reflétée dans un miroir et les deux ne coïncident pas : la caméra est capable de manipuler l'image et elle expose exclusivement ce que le cinéaste veut donner à voir. Cela fait penser sans doute aux artifices de la lettre des libertins et à son pouvoir de manipuler le réel quand elle transforme l'expérience vécue en récit épistolaire.

Comme toute forme d'expression littéraire, entre les mains de Merteuil et de Valmont, la lettre est une construction à des fins déterminées : imiter un document authentique, mimer le « portrait de l'âme » (CLV, p. 464) et feindre l'expression des sentiments. Les lettres des innocents ne sont d'ailleurs pas dépourvues de stratégies et d'intentions cachées, il suffit de penser aux lettres que Tourvel écrit au Vicomte pour dire qu'elle ne lui écrira plus (XXVI, XLI, XLIII, LVI, LXVII, par exemple) et à celles que Danceny, l'amoureux éperdu de Cécile, écrit sans remords pour évoquer le plaisir (« désirs », « transports », l'« ivresse de [s]on âme », CXLVIII, 459) qu'il a éprouvés auprès de Merteuil. Après tout, comme construction littéraire, la lettre est toujours un masque, plus ou moins opaque.

On entend encore souvent dire que, au théâtre, on suggère et que le spectateur y a plutôt une illusion de réalité tandis que le cinéma est lié au réalisme ou à l'impression de réalité. Mais si l'objectif de la caméra est effectivement capable d'enregistrer la réalité, ce registre est toujours médiatisé, car il peut transfigurer les images, guider la perception du spectateur et, comme la lettre, faire illusion par l'intermédiaire des mouvements de la caméra, du choix des angles de prise de vue, de l'agencement des plans, de l'éclairage, de la bande sonore. Une des perspectives de l'étude comparative entre littérature et cinéma envisagée par Jeanne-Marie Clerc touche à justement à cette question :

« L'originalité du problème proposé par la relation des images et des mots tient à ce que ces derniers renvoient tantôt au monde, tantôt à ses représentations illusionnistes, à travers les images, introduisant dans le langage un doute fondamental sur la notion de réalité elle-même. »³⁵⁷

Dangerous Liaisons ne laissera pas indifférent le lecteur des *Liaisons dangereuses* qui sera sans doute motivé à mettre en question sa propre lecture – comme nous l'avons fait à propos de la théâtralité et du libertinage – et à s'interroger sur celle qu'en propose Stephen Frears. Des mots aux images, l'épaisseur qu'ont gagnée les personnages de Laclos révèle qu'il est possible de produire une oeuvre de qualité – une adaptation réflexive – dans le contexte coercitif des studios hollywoodiens.

³⁵⁷ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac.cinéma », 1993. p. 4.

Bibliographie et filmographie

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Choderlos de Laclos

Les Liaisons dangereuses. Établissement de l'édition, Introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris : Flammarion, « GF », 1981.

Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini. Paris : Gallimard, 1979.

Pièce de Christopher Hampton

HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. London : Faber and Faber, « Plays », 1986.

Scénarios

FREARS, Stephen et HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Jade 1989.

VADIM, Roger, VAILLAND, Roger et BRULÉ, Claude. *Les Liaisons dangereuses 1960*. Scénario. Paris : René Julliard, 1960.³⁵⁸

Autres œuvres

BEAUMARCHAIS. *Le Mariage de Figaro*. Paris : Hachette, 1952.

BEAUMARCHAIS. Le Barbier de Seville ou ou la Précaution inutile, comédie en quatre actes et en prose. Acte I, scène III, p. 80. IN : BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de. *Oeuvres complètes [Document électronique] / précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Saint-Marc Girardin*. Num. BNF de l'éd. de, Paris : Firmin-Didot frères, fils, 1865, 1995. <http://gallica.bnf.fr/>. Sur l'Internet, 24/08/2004.

CREBILLON FILS. *Lettres de la Marquise de M* au Comte de R**. Paris : Desjonquères, 1990.

MARIVAUX. *La Vie de Marianne*. Paris : Garnier, 1957.

MARIVAUX. *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Paris : Pocket, 1994.

MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. Paris : Flammarion, « GF ». 1964.

PRÉVOST. *Manon Lescaut*. Paris : Bordas, « Classiques Garnier », 1990.

ROUSSEAU. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris : Flammarion, « GF », 1967.

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*. Paris : Flammarion, « GF », 1964.

³⁵⁸ La référence du film se trouve dans la section «Filmographie».

Sur Choderlos de Laclos et Les Liaisons dangereuses

AUGUSTIN-THIERRY, Antoine. *Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Paris : Société française d'éditions littéraires et techniques, 1930.

BAUDELAIRE, Charles. « Sur «Les Liaisons dangereuses' ». In: Idem. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1968. p.643-646.

BAYARD, Pierre. *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris : Minuit, 1993.

BEAUMARCHAIS, J.-P. de. « Laclos (Pierre Ambroise Choderlos de) ». In: BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel et REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1985. p.1160-1163.

BELAVAL, Yvon. « Laclos (Choderlos de) ». Paris: *Encyclopédie Universalis*, 1985, Corpus, t.7, p. 403-404.

BERND, Zilá. « As ligações perigosas ». In : *O amor na literatura*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 1992.

BLANC, Henri. '*Les Liaisons dangereuses*' de Choderlos de Laclos. Paris : Hachette, 1972.

CAMPION, Pierre. « La catégorie de l'ennemi dans *Les Liaisons dangereuses* ». *Poétique*, n° 10, 1995. p. 105-123.

COOK, Malcom. « Laclos: Nouvelles perspectives ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 20, 1984. p. 88-94

COWARD David. « Intoduction ». In : LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Translated and edited by Douglas Parmée. Oxford-New York : Oxford University Press, 1995.

CUSSET, Catherine. « L'erreur de Valmont ». *L'Infini*, n° 24, 1988. p. 84-89.

DELON, Michel. « De Laclos à Sade ». *Magazine Littéraire*, n° 371, 1998. p. 33-34.

DELON, Michel. *P.-A Choderlos de Laclos. 'Les Liaisons dangereuses'*. Paris : PUF, « Études Littéraires », 1999.

DELON, Michel. « La géométrie et le doute. » *Europe*, n° 885-886, janvier-février 2003. Reproduit dans le site <http://www.europe-revue.info/2003/laclosintro.htm>. Sur l'Internet, le 30/04/04.

DIDIER, Béatrice. « Préface. Une église baroque à confessionnaux multiples ». In : LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Les Livres de Poche, 1987.

FABRE, Jean. « Les Liaisons dangereuses, roman de l'ironie ». In : *Mélanges offerts au Professeur J. A. Vier*. Paris : Klincksieck, 1973.

FONTANA, Biancamaria. *Politique de Laclos*. Paris : Éditions Kimé, 1996.

GOLDZINK, Jean. *Le Vice en bas de soie : ou le roman du libertinage*. Paris : José Corti. « Les Essais », 2001.

JEAN, Joëlle. '*Les Liaisons dangereuses*'. *Laclos*. Paris : Nathan, « Balises », 1992.

JOUSSET, Philippe. «La Maîtrise à l'épreuve du sentiment. Étude des Lettres 97 et 92 (extraits) des 'Liaisons dangereuses'». *L'Information littéraire*, n° 5, 1998. p. 25-33.

Laclos et le libertinage 1782-1982 : actes du colloque du bicentenaire des 'Liaisons dangereuses'. Paris : PUF, 1983.

MALRAUX, André. « Préface ». In : LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Le Livre de poche, 1952. p. 5-17.

MESSIÈRE, Philippe. '*Les Liaisons dangereuses*'. *Laclos*. Paris : Bordas, 1991.

- NOEL, Bernard. « Laclos (Pierre Ambroise Choderlos de) ». In : LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des auteurs*, vol.2, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1980. p. 788-789.
- POISSON, Georges. *Choderlos de Laclos ou l'obstination*. Paris : Grasset, 1985.
- POMEAU, René. « D'Ernestine aux 'Liaisons dangereuses': le dessein de Laclos ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 34, 1968. p. 618-632.
- POMEAU, René. « Le Mariage de Laclos ». *Revue de L'Histoire littéraire de la France*, n°1, 1964. p. 60-72.
- POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris : Hachette, 1993.
- POULET, Georges. « Chamfort et Laclos ». In : *Études sur le temps humain*, II, *La distance intérieure*. Paris : Plon, 1952. p. 56-80.
- PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão*. São Paulo : Editora 34, 1997.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1995.
- TRITTER, Jean-Louis. 'Les Liaisons dangereuses'. *Choderlos de Laclos*. Paris : Ellipses, « C.A.P.E.S./Agrégation Lettres»,1998.
- VAILLAND, Roger. *Laclos*. Paris : Seuil, « Écrivains de toujours»,1953.
- VERSINI, Laurent. « *Le roman le plus intelligent* ». 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos. Paris : Champion, « Unichamp », 1998.
- VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition : Essais sur les sources et techniques des 'Liaisons dangereuses'*. Paris : Klincksieck, 1968.

Sur l'histoire, la vie intellectuelle et la littérature au XVIII^e siècle

- ABIRACHED, Robert. « Libertins ». Paris: *Encyclopédie Universalis*, 1985, Corpus, p. 743.
- BARGUILLET, Françoise. *Le Roman au XVIII^e siècle*. Paris : PUF, 1981.
- BARRIÈRE, Pierre. *La Vie intellectuelle en France, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine*. Paris: Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1961, partie 3 : le 18^e siècle.
- BEAUMARCHAIS, J.-P. de. « Lumières ». In : BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel et REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1985. p.1160-1163.
- BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*. Les Presses de L'Université Laval/L'Harmattan. 2001.
- BOURDE, André. « Les 'Lumières', 1715-1789, partie II : "Le Règne des idées" », in DUBY, Georges (Org.). In: *Histoire de la France*. Paris: Larousse, 1970. p. 316-330.
- BRAY, Bernard. « Le laboratoire épistolaire ». In: *Mélanges et genres littéraires au XVII^e et XVIII^e. Mélanges en honneur de Jacques Truchet*. Publiés sous la direction de Nicole Ferrier-Caverivière. Paris : PUF, 1998. p. 35-208.
- CASSIER, Ernest. *Philosophie des Lumières*. Paris : Fayard, 1966.
- CHARTIER, Pierre. *Lectures et lecteurs dans la France de l'ancien régime*. Paris : Seuil, 1987.
- CHARTIER, Pierre. « Le Roman à l'âge classique », ch. III. In : *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Bordas-Dunod, 1990. p. 41-53.

- COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris : Armand Colin, 1991.
- DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- DELON, Michel. *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris : PUF, 1988.
- Dictionnaire européen des Lumières*. Dirigé par Michel Delon, en collaboration avec Daniel Roche, Jochen Schlobach. Paris : PUF, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. « Diderot : Vida e Obra ». In : *Diderot*. São Paulo : Abril Cultural, « Os Pensadores », 1979. p. VI-IV.
- EHRARD, Jean. *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*. Paris : PUF, 1997.
- FAGUET, Émile. *Dix-huitième siècle: études littéraires*. Paris: Boivin, s/d.
- FABRE, Jean. *Lumières et romantisme*. Paris : Klincksieck, 1963.
- FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. São Paulo : Ática, « Princípios », 1986.
- FERRIER-CAVERIÈRE, Nicole. « L'avènement des Lumières ». In : *Mélanges et genres littéraires au XVII^e et XVIII^e*. Paris: PUF, 1998. p. 209-217.
- GOLDZINKI, Jean. *Histoire de la littérature française, XVIII^e siècle*. Paris : Bordas, 1988.
- GOUBERT, Pierre. *Initiation à l'histoire de la France*. Paris: Fayard/Taillandier, « Pluriel », 1984. p. 201-229.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières en toutes lettres*. Paris : Bordas, 1989.
- GUSDORF, Georges. *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*. Paris : Payot, 1971.
- KAMINER, J. -P. «Un Rival du théâtre: le roman», t.3. In : ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Roland (Dir.). *Manuel d'Histoire littéraire de la France*. Paris : Éditions sociales, s.d.. p. 310-328.
- JAUCOURT, Louis de. « Roman ». In : DIDEROT et D'ALEMBERT. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. University of Chicago <http://www.languages.ttu.edu/faculty/snell/roman%20chez%20Jaucourt.htm>. Sur l'Internet, 30/08/05.
- LAFON, Henri. *Espaces romanesques du XVIII^e siècle 1670-1828 : De Madame de Villegieu à Nodier*. Paris : PUF, « Perspectives Littéraires », 1997.
- LAUFER, Roger. *Style rococo, style des Lumières*. Paris : José Corti, 1963.
- LAUNAY, Michel et MAILHOS, Georges. *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*. Paris : Bordas, «Études», 1968.
- LE BRETON, André. *Le Roman français au XVIII^e siècle*. Paris : Boivin, 19- ?.
- MANDROU, Robert. *Histoire de la civilisation française*, t.2: «Le Règne des idées». Paris : Le Livre de poche, Références, s.d..
- MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante : ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- MAUZI, R. *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1960.
- MAY, Georges. *Les dilemmes du roman au XVIII^e siècle : études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris: PUF, 1963.

- MORNET, Daniel. *La Pensée française au XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1936.
- MOUSNIER, Roland et LABROUSSE, Ernest. « Le XVIII^e siècle: révolution intellectuelle, technique et politique (1715-1815) », 1^{ère} partie, livre 1, chapitres 1 («L'Esprit du siècle ») et 8 (« Les Conceptions d'ensemble »); tome 5 de CROUZET, Maurice (Dir.). *Histoire générale des civilisations*. Paris: PUF, 1953.
- NOVAES, Aduato (org.) *Libertinos e libertários*. São Paulo : Companhia das Letras. 1996
- PERRIN, Jean-François Perrin et STEWART Philippe (dir.). *Du genre libertin au XVIII^e siècle*. Paris : Desjonquères, « Esprit des Lettres », 2004.
- PONGE, Robert. « A tocha da razão ». Appel, etc. *A Revolução francesa e a inconfidência mineira (as letras e as artes)*. Porto Alegre UFRGS/PUC RS, 1991.
- TROUSSON, Raymond. « Préface ». In : *Romans libertins du XVIII^e siècles*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1193.
- SAULNIER, V.-L. *La Littérature française du siècle philosophique*. Paris : PUF, «Que sais-je», 1953.
- SERVAIS, Françoise. *Genre romanesque en France depuis l'apparition de La Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution*. Paris: Armand Colin, 1922.
- SOBOUL, Albert; LEMARCHAND, Guy et FOGEL, Michèle. *Le Siècle des Lumières*. Paris: PUF, 1977.
- TRITTER, Jean-Louis. 'Les Liaisons dangereuses'. *Choderlos de Laclos*. Paris: Ellipses, «C.A.P.E.S./Agrégation Lettres »,1998.
- TROUSSAND, Raymond. « Préface ». In : *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson. Paris : Robert Laffont, « Bouquins »,1993. p. I-XXII.
- VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, « Littératures Modernes », 1998.
- VIALA, Alain. «Littérature épistolaire». In: *Encyclopédie Universalis*. 1985. Corpus, t.7, p.914-918.
- VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française : XVIII^e siècle, tome II : Les genres littéraires et l'éventail des sciences humaines*. Paris : Armand Colin, 1970.
- VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française : XVIII^e siècle, tome I : L'armature intellectuelle et morale*. Paris : Armand Colin, 1965.
- VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française : XVIII^e siècle, tome II : Les genres littéraires et l'éventail des sciences humaines*. Deuxième partie : « L'Attrait du Vice ». Paris : Armand Colin, 1970.
- VOGEL, Christine. « Temps et attente comme expérience esthétique au siècles des Lumières ». *Poétique*, n° 113, 1998.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tr. de Hildegarde Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

Sur le roman

- BARTHES, Roland et aliii. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland et aliii. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- BOURNEUF, Roland et QUELLET, Réal. *L'Univers du roman*. Paris : PUF, «Littératures modernes », 1972.

- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Bordas-Dunod, 1990.
- CORNILLE, Jean-Louis. « L'impression littéraire ». *Poétique*, n° 83, 1990. p. 323-341.
- DÄLLEMBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essais sur la mise en abîme*. Paris : Seuil, «Collection poétique»,1977.
- GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- HAMBURGUER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe. « Texte littéraire et métalangage ». *Poétique*, n° 31,1977. p. 261-284.
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Tr. D'Évelyne Szyncer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985.
- JAUSS, Hans R. *Pour une Esthétique de la réception*. Tr. De Claude Maillard. Paris : Gallimard, «TEL», 1978.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo : Editora da UNESP, 2002.
- LOJKINE, Stephane. *La Scène du roman: Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin,2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Dunod,1990.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1990.
- MATHET, Marie-Thérèse (org). *La Scène : Littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- OURA, Yasusuke. « Roman journal et mise en scène 'éditoriale' ». *Poétique*, n° 69, 1987. p. 5-20.
- PERRIN, Jean-François Perrin et STEWART Philippe (dir.). *Du genre libertin au XVIII^e siècle*. Paris : Desjonquères, « Esprit des Lettres », 2004.
- ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*. Paris : José Corti, 1973.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : José Corti, 1962.
- ROUSSET, Jean. *Les yeux se rencontrèrent, la scène première dans le roman*. Paris : José Corti, 1998.
- SCHAFFER, Jean-Marie. « Note sur la préface philosophique ». *Poétique*, n° 69, a 1987. p. 35-44.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Librairie Larousse, « Langue et langage », 1967.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.
- USPENSKI, Boris. « Poétique de la composition ». *Poétique*, n° 9, 1972. p.126-134.
- VERRIER, Jean. « Le récit réfléchi ». *Littérature*, n° 5, 1972. p. 58-68.

VERRIER, Jean. *Les Débuts de romans*. Paris : Bertrand Lacoste, « Parcours de Lecture », 1992

Sur le théâtre, les adaptations théâtrales des Liaisons dangereuses de Laclos et Les Liaisons dangereuses (1985) de Christopher Hampton

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.) *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions, « Arts du spectacle ». 2003

DELON, Michel. « Fortune et infortune des « Liaisons » P-A Choderlos de Laclos / *Les Liaisons dangereuses*. Paris: PUF, 1999. p. 110-111

DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*. Présentation par Sabine Chaouche. Paris : Flammarion, « GF », 2000.

DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien*. Introduction, notes et dossier par Jean-Marie Goulemot. Paris : Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 2001.

DUVIGNAUD, Jean. *Spectacle et société : du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*. Paris : Denoël, « Médiations », 1970.

GALLLÈPE, Thierry. *Didascalies : Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, « Sémantiques », 1997.

GROS, Robert (éd.) *Christopher Hampton : a casebook*. New York & London: Garland Publishing, 1990.

HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, « Coursus », 1988.

JOMARON, Jacqueline (dir.) *Le Théâtre en France*. Paris : Le Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.

KLEIN, Christian. « Müller lecteur des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos ». In : KLEIN, Christian (dir). *Réécritures : Heine, Kafka, Celan et Müller*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1981.

LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris : PUF, 1980.

LAZÈRE, Arthur. « *Les Liaisons dangereuses*. Adapted by Giles Havergal from the novel by Choderlos de Laclos » *culture.vulture.net* 18/09/03. <http://www.culturevulture.net/Theater6/Liaisons.htm>. Sur l'Internet, 23 /03/ 2004.

LEVER, Maurice. *Théâtre et Lumières : les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Fayard, 2003.

LESTRINGANT, F. « Drame ». In : BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel et REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1985. p. 666-675.

LOURE, Michel. *Le Drame de Diderot à Ionesco* Paris : Armand Colin, 1973.

MOUVEAUX, Vladimir. « Valmont rempli de rage et de feu. ». Théâtreonline.com. Sur l'Internet, 01/06/01. http://www.theatreonline.com/journal/detail_article.asp?i_Production=78&s_Libelle_Detail=Actualité%20en%20continu.

PAVIS, Patrick. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Armand Colin, 2004.

PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1991.

POMEAU, René. « Drame bourgeois ». In : *Encyclopédie Universalis.*, corpus, t.7, Paris, 1990. p. 668-670.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories de Théâtre*. Paris : Bordas 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1991.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éd. Sociales, « Essentiel », 1982.

VERSINI, Laurent. « Les Liaisons dangereuses à la scène et à l'écran ». In: *Cent ans de Littérature française 1850-1950 : mélanges offerts à M. le Professeur Jacques Robichez*. Paris: SEDES, 1987. p. 33-34.

WILHELM, Frank (org.). *Le Théâtre dans le théâtre. Le cinéma au cinéma*. Carnières-Morlanwelz : Éditions Lansman, 1998.

Études sur le cinéma, l'analyse filmique et l'adaptation cinématographique

AGEL, Henri. *L'espace cinématographique*. Paris : J. P. Delaye, 1978.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema : Arte da memória*. Autores Associados : São Paulo, 1999.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme : a metalinguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, « Humanitas », 1999.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume ; Belo Horizonte : FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'Analyse des films*. Paris : Nathan, « Fac.cinéma », 1988.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan, 2001.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel et VERNET, Marc. *L'Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1983.

ANDREW, J. Dudley. *A principais teorias do cinema : uma introdução*. Tradução Teresa Ottoni. Jorge Zahar Ed. : Rio de Janeiro, 2002.

BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle vague – Portrait d'une jeunesse*, 1999, cité par NAGIB, Lúcia. « O cinema acossado. », *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 30/05/99.

BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982

Baseline's Encyclopedia of film. www.tomboy-films.co.uk/frears.htm. Disponible sur l'Internet.

BATICLE, Yveline. *Clés et codes du cinéma*. Paris : Magnard, 1973.

BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris : Albatros, 1979.

BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris : PUF, « Que sais-je », 1983.

CARCAUD-MACAIRE, Monique et CLERC, Jeanne-Marie. *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*. Montpellier : CERS, « Études sociocritiques », 1995.

CAUGHIE, John (ed.). *Theories of authorship*. London : Routledge in association with the British Film Institute, 1995.

CHARNEY, Leo et SCHWARTZ, Vanessa R (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São : Paulo : Cosac & Naif, 2001.

CHÂTEAUVERT, Jean. « La Bonne entente ». *Poétique*, n° 90, avril, 1992. p.173-186.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1978.

- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1992
- CLERC, Jeanne-Marie. « La Littérature comparée devant les images modernes: Cinéma, photographie, télévision ». In : BRUNEL, Pierre et CHARTRES, Yves (dir.) *Précis de Littérature comparée*. Paris : PUF, 1981.
- CLERC, Jeanne Marie. *Écrivains et cinéma*. Paris : Klincksieck, 1985
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, « Fac.cinéma », 1993.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo : Globo, 2003.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A tradução criativa. A hora da estrela : do livro ao filme*. Pelotas: EDUFPEL/ Livraria Mundial, 1993.
- DEMOUGIN, Françoise. *Adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires*. Toulouse : CRDP Midi-Pyrénées, « Savoir et Faire en Français », 1996.
- FRIEDMAN, Lester et STEWART, Scott. *Re-viewing British cinema 1900-1992: essays and interviews*. New York : State University of New York Press, 1994.
- GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film*. Paris : Diffusion, 1990.
- GARDIES, André. *Le Récit cinématographique*. Paris : Hachette, 1993.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique : Système du récit*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1989.
- GAUDREAU, André et JOST, François. *Le Récit cinématographique*. Paris : Nathan, « Fac.cinéma », 1990.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, GERSTENKORN, Jacques et GARDIES, André (dir.). *Cinéma et théâtralité*. Lyon : Aléas Éditeur, 1994.
- HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, « U », 1997.
- JAMESON, Frederic. *Signatures of the visible*. New York : Routledge, 1992.
- JOST, François. *L'œil-caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, « Regards et écoutes », 1987.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Kaléidoscope. Analyse de films*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, « Regards et écoutes », 1988.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Le Cinéma en perspective : une histoire*, « Cinéma 128 ». Paris : Nathan, 1992.
- LOTMAN, Iouri. *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris : Éditions sociales, 1977.
- MAINERI, Flávio. « A representação da cena teatral no cinema. » *Cena 3*, n° 3, outubro de 2004, Departamento de Artes dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- MAILLOT, Pierre. *L'Écriture cinématographique*. Paris : Armand Colin, « Références cinéma », 1996.
- MARION, Denis. « Les adaptations ». In : *Almanach du théâtre et du cinéma*. Paris : Éditions de Flore et La gazette des Lettres, 1949.
- MAYNE, Judith. *Cinema and spectatorship*. London : Routledge, « Sightlines », 1995.
- MEUNIER, Emmanuelle. *De l'Écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris : Larousse, 1971.
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I. Paris : Klincksieck, 1975.

- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, tome II. Paris : Klincksieck, 1976.
- METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- MONACO, James. *How to read a film*. Oxford : Oxford University Press, 1981.
- MOUREN, Yannick. « Le film comme hypertexte. Typologie des transpositions du livre au film ». *Poétique*, n° 93, 1993. p. 113-122.
- MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1994.
- PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-Sur-Bois : Bréal, « Amphi Lettres », 2004.
- PRÉDAL, René (org.). « Le théâtre à l'écran ». *Cinémaction*, n° 93, 4^e trimestre 1999.
- RAMOS, Fernão. « Panorama da Teoria de cinema hoje ». *Cinemas*, n° 14, novembro/dezembro, 1998. p. 43-56.
- ROLLET, Sylvie. *Enseigner la littérature et le cinéma*. Paris : Nathan, « Perspectives didactiques », 1996.
- Roman et cinéma*. Journée d'études Lille III, Lille : Roman 20/50, 1996.
- ROPARS, Marie-Claire. « L'ouverture d'Octobre ou les conditions théoriques de la révolution ». In : *Octobre, écriture et idéologie*. Paris, Albatros, 1976. Citée par AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'Analyse des filmes*. Paris : Nathan, 1988. p.131.
- SCARPELLI, Marli Fantini e MACIEL, Maria Esther (org.) « Literatura e Cinema ». *ALETRIA, Revista de estudos de literatura*. FALE/UFMG. n° 8, dezembro de 2001.
- SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lecture*. Liège : Éditions du Céfal, 1999.
- VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris : Nathan, « Fac.cinéma », 1989.
- VAZ, Paulo Bernardo e NOVA, Vera Casa (org). *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte : Editora da UFMG, « Humanitas », 2002.
- VERNET, Marc. *Figures de l'absence*. Paris : Cahiers du cinéma, « Essais », 1988.
- WALTY, Ivete L. C., FONSECA, Maria Nazareth S. e CURY, Maria Zilda F. *Palavra e image : leituras cruzadas*. Belo Horizonte : Autêntica, 2001.
- WILHELM, Frank (org.) *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma dans le cinéma*. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Éditions Lansman, 1998.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a cena*. São Paulo : Cosac & Naif, 2003.

Sur les l'adaptations cinématographiques des Liaisons dangereuses et Stephen Frears

- ANSEN, David. « *Dangerous Liaisons* ». *Newsweek*, s/d. <http://www.megadvd.com>. Disponible sur l'Internet le 14/04/1999.
- ARAÚJO, Inácio. « O mistério dos olhos de Malkovich. » *Folha Online*, 15 de março de 2003. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503200302.htm>. Sur l'Internet, 20/03/03.
- BARMAN, Pat. « Glenn Close fills screen in *Liaisons* ». February, 1989. <http://kelclancy.tgsolutions.com/articles/liaisons.htm>. Sur 18/04/1999.

- BORDE, Dominique. « Stephen Frears, simple artisan ». *Le Figaro*, le 20 mai 2004. Sur l'Internet, le 23/004/ <http://www.lefigaro.fr/cgi/edition/genimprime?cle=20040520.FIG0301>.
- CineBooks' Motion Picture Guide Review. « *Dangerous Liaisons 1960* » In: *Cinemanía 96, Interactive Guide to Movies and the Moviemakers*. Microsoft, 1996. CDRom.
- DOMARCHI, Jean. « Des liaisons sans importance ». *Cahiers du Cinéma*, n° 101, 1959. p.28-36.
- DUDOIGNON-VALADE, Charles. *Adaptation et engagement dans Les Liaisons dangereuses au cinéma*. Mémoire de maîtrise en lettres modernes option cinéma. Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, novembre 1995.
- GAUTIER, Guy et BRISSET, Stéphane. « Stephen Frears et *Les Liaisons dangereuses* ». *La Revue du Cinéma*, n° 448, avril 1989. p.74-78.
- HINSON, Hal. « *Dangerous Liaisons* ». *Washington Post*, January, 1989. <http://www.washingtonpost.com>. Disponible sur l'Internet le 18 mai 1999.
- HOWE, Desson. « *Les Liaisons dangereuses* ». *Washington Post*. <http://www.washingtonpost.com>. Disponible sur l'Internet le 20 janvier 1999.
- Internet movie database. <http://us.imdb.com>. Sur l'Internet.
- HUMBERT, Brigitte. E. De la lettre à l'écran. Amsterdam-Atlanta : Éditions Rodopi B. V., « Faux Titre », 2000.
- KAEL, Pauline. « *Dangerous liaisons 1960* ». In : *Cinemanía 96, Interactive Guide to Movies and the Moviemakers*. Microsoft, 1996. CDRom.
- KAPLAN, Nelly. « Fiat Luxe ». *Magazine littéraire*, n° 264, avril 1989. p.10.
- MACCUBIN, Robert. « Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990.
- MACCUBIN, Robert. « Glenn Close interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990.
- MACCUBIN, Robert. « Stephen Frears interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990.
- MACCUBIN, Robert. « Stuart Craig interviewed by Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. Volume 14, n° 2, May 1990
- MACHADO, Maristela G. S. L'Art des Lumières et le roman des lumières – de Roger Vadim: une lecture filmique des "Liaisons dangereuses" (1782) de Choderlos de Laclos. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas. Porto Alegre : Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação de Robert Ponge. 2000. 162 fls.
- MALTIN, Leonard. « *Dangerous liaisons 1960* ». In: *Cinemanía 96, Interactive Guide to Movies and the Moviemakers*. Microsoft, 1996. CDRom.
- ROSEBAUN, Jonathan. *Les Liaisons dangereuses*. *Chicago Reader*. <http://onfilm.chireader.com>. Sur l'Internet le 20 janvier 1999.
- SABOURAUD, Frédéric. « Le Cinéma de l'immédiat ». *Cahiers du cinéma*, n° 417, 1989. p. 42-43.
- SANTOS, Magnólia Costa. « Laclos : as armas de uma adaptação fiel ». *Revista Imagens*. Campinas, São Paulo, no 3, dezembro 1994.
- SINGERMAN, Alan. J. « Merteuil and Mirrors : Stephen Frear's freudian reading of *Les Liaisons dangereuses* ». *Eighteenth-Century Fiction*, volume, number 3 April, 1993. p. 269-281.

VERSINI, Laurent. « Les Liaisons dangereuses à la scène et à l'écran ». In : *Cent ans de Littérature française 1850-1950*. Mélanges offerts à M. le professeur Jacques Robichez. Paris: SEDES, 1987. p. 31-38.

VERSINI, Laurent. « Des liaisons dangereuses aux liaisons farceuses » In : *Travaux de littérature*. v. XV. Paris : Adirel/Klincksieck, 1993. p. 211-223.

VIEIRA, Rogério Oliveira. *Da narrativa literária à narrativa fílmica: 'As relações perigosas' de Choderlos de Laclos*. Tese de mestrado em literatura comparada. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, março de 1999.

FILMOGRAPHIE

ALLEN, Woody. *The Purple Rose of Cairo* (1988). VHS.Orion Pictures Corporation. USA.

FORMAN, Milos. *Valmont* (1989). VHS. Condor Video, 1990.

FREARS, Stephen. *Dangerous Liaisons* (1988). DVD. Warner Home Video, 1997.

J-YONG, E. *Untold Scandal* (2003). DVD. Kino International Corp. USA, 2004.

KUBRICK, Stanley. *Barry Lyndon* (1975). DVD. Warner Home Video, 2001.

KUBRICK, Stanley. *Eyes Wide Shut* (1999). DVD. Warner Home Video, 1999.

KUMBLE, Roger. *Cruel Intentions* (1999). DVD. Columbia TriStar, 2000.

LUCAS, Michel. *Dangerous Liaisons* (2005). Lucas Entertainment, USA.

OLIVEIRA, Manuel de. *La Lettre* (1999). VHS. Europa Filmes, Brasil, 1999.

RUIZ, Raoul. *Le Temps retrouvé* (1999). VHS. Alpha Filmes Ltda, 1999.

VADIM, Roger. *Roger Vadim's Dangerous Liaisons 1960 (Les Liaisons dangereuses 1960)*. VHS. Interama Video classics, 1970.

WELLES, Orson. *Citizen Kane* (1941). DVD. Warner Home Video, 2002.

ANNEXE 1

La filmographie de Christopher Hampton*

Comme Scénariste

1. Jonathan Strange & Mr. Norrell.....2006
2. Imagining Argentina2003
3. The Quiet American2002
4. The Secret Agent1996
5. Mary Reilly1996
6. Total Eclipse.....1995
7. Carrington.....1995
8. Tales from Hollywood.....1992 (télévision)
9. Rozprávky z Hollywoodu1992 (télévision)
10. "The Ginger Tree"1989 (mini-série)
11. Teljes napfogyatkozás (Total Eclipse)1989 (télévision)
12. Dangerous Liaisons.....1988
13. Oviri1986
14. Hotel du Lac1986 (télévision)
15. The Good Father1985
16. The Honorary Consul1983
17. The Tartuffe or Imposter.....1983 (télévision)
18. The History Man1981 (télévision)
19. Geschichten aus dem Wienerwald.....1979
20. Able's Will1977 (télévision)
21. The Philanthropist1975 (télévision)
22. A Doll's House1973

Comme Cinéaste

23. Imagining Argentina2003)
24. The Secret Agent1996
25. Carrington.....1995

* Pour les filmographies de Stephen Frears et Christopher Hampton nous avons consulté IMDB (The Internet Movie Database) <http://www.imdb.com>, sur l'Internet. le 20 octobre, 2004.

ANNEXE 2

La filmographie de Stephen Frears

1. The Queen.....	2005
2. Mrs. Henderson Presents.....	2005
3. The Deal.....	2003 (télévision)
4. Dirty Pretty Things.....	2002
5. Liam.....	2000
6. Fail Safe.....	2000 (télévision)
7. High Fidelity.....	2000
8. The Hi-Lo Country,.....	1998
9. A Personal History of British Cinema by Stephen Frears.....	1997 (télévision)
10. The Van.....	1996
11. Mary Reilly.....	1996
12. The Snapper,.....	1993 (télévision)
13. Hero (Accidental Hero).....	1992
14. The Grifters.....	1990
15. Dangerous Liaisons.....	1988
16. Sammy and Rosie Get Laid.....	1987
17. Prick Up Your Ears.....	1987
18. My Beautiful Laundrette.....	1985
19. December Flower.....	1984 (télévision)
20. The Hit.....	1984
21. Walter and June.....	1983 (télévision)
22. Saigon: Year of the Cat.....	1983 (télévision)
23. The Comic Strip Presents – TV Series, épisodes "The Bullshitters", "Consuela" et "Mr Jolly Lives Next Door").....	1982
24. Walter.....	1982 (télévision)
25. Going Gently.....	1981 (télévision)
26. Bloody Kids.....	1979
27. Long Distance Information.....	1979 (télévision)
28. One Fine Day.....	1979 (télévision)
29. Afternoon Off.....	1979 (télévision)
30. Doris and Doreen.....	1978 (télévision)
31. Me! I'm Afraid of Virginia Woolf.....	1978 (télévision)
32. A Visit from Miss Protheroe.....	1978 (télévision)
33. Able's Will.....	1977 (télévision)
34. Last Summer.....	1976 (télévision)
35. Play Things.....	1976 (télévision)
36. Early Struggles.....	1976 (télévision)
37. Daft As a Brush.....	1975 (télévision)
38. Three Men in a Boat.....	1975 (télévision)
39. Sunset Across the Bay.....	1975 (télévision)
40. A Day Out.....	1972 (télévision)
41. Follyfoot.....	1971 (mini-série)
42. Gumshoe.....	1971
43. "Parkin's Patch".....	1969 (mini-série)
44. The Burning.....	1968
45. Tom Grattan's War.....	1968 (mini-série)

ANNEXE 3

Glossaire filmique*

Cadre: le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel (ou technologique) de l'image et ce qui délimite l'image elle-même. C'est donc un espace à deux dimensions. Le cadre, au sens technologique, répond à des normes standardisées. A l'inverse, le cadre de l'image est susceptible de varier au sein d'un même film: division de l'image en deux parties égales, représentant chacune un sujet différent, par exemple.

Champ: espace représenté et visible à l'intérieur du cadre. En raison des lois optiques et des règles de la perspective, cet espace donne l'impression d'être tridimensionnel. Il sera plus ou moins profond, plus ou moins net sur la totalité de sa profondeur (le premier plan peut être flou et le fond net ou inversement, par exemple).

Cut: Montage «cut» ou coupe franche. Passage sec d'un plan au suivant, sans effet optique.

Contre-plongée: angle de prise de vue particulier pour lequel la caméra se trouve en contrebas par rapport à l'objet qu'elle filme.

Échelle des plans: chaque grosseur de plan correspond à une sorte d'échelle de grandeur, c'est-à-dire à un rapport de surface entre la dimension de l'image et celle du principal motif inscrit dans le cadre.

Traditionnellement on distingue:

1. le *plan général* qui montre une large fraction du cadre dans lequel se situe le décor et où les personnages sont plus ou moins noyés;
2. le *plan d'ensemble* qui montre la totalité du décor; la taille des personnages y est encore réduite mais des détails commencent à se préciser;
3. le *plan de demi-ensemble*, plus serré que le précédent;
4. le *plan moyen* qui cadre les personnages en pied;

* Nous avons transcrit les définitions du glossaire proposé par André Gardies (GARDIES, Op. cit., p. 137-139), sauf pour la définition du «fondu au noir» donnée par VANOYE. Op. cit., p.216.

5. le *plan américain* qui cadre les personnages à mi-cuisses;
6. le *plan rapproché* qui montre les personnages au niveau de la taille;
7. le *gros plan* où un visage, par exemple, occupe tout le cadre;
8. le *très gros plan* représente seulement une partie du visage ou un détail d'objet.

Fondu au noir: l'image s'obscurcit progressivement à une autre par surimpression.

Hors-champ: partie de l'espace qui n'est pas dans le champ. Cela pourra désigner (et c'est le plus souvent le cas) la partie de l'espace contigu au visible, ou un espace beaucoup plus lointain.

Montage: au sens technique, le mot «montage» désigne trois étapes successives dans la réalisation d'un film:

1. la sélection des «rushes» (les diverses prises lors du tournage);
2. leur mise bout à bout;
3. leur raccordement rythmique et expressif.

On notera que le montage implique non seulement l'agencement des plans mais aussi de tous les matériaux filmiques (les divers sons notamment).

Panoramique: mouvement de caméra qui consiste en ce que l'appareil pivote sur son pied sans que celui-ci se déplace (de droite à gauche et inversement, de haut en bas et inversement, en oblique éventuellement).

Plan: dans l'usage le plus courant, on appelle «plan», lors du tournage d'un film, tout ce qui est impressionné sur la pellicule entre la mise en marche et l'arrêt de l'appareil de prise de vues. Toutefois, ce qui apparaît dans le film réalisé, ce ne sont pas les plans filmés, mais les plans montés. Ceux-ci, en principe, sont toujours différents de ceux-là. Mais le mot «plan» offre une grande variété de sens. Il désigne, par exemple, le type de mise en cadre du sujet; on parlera alors de «gros plan», «plan moyen», etc. (voir Échelle des plans); ou encore la position respective des objets dans la profondeur de champ, on parlera ainsi de «premier plan», «second plan», «arrière-plan», etc. Dans la perspective du langage cinématographique, il pourra être considéré comme une unité du discours filmique.

Plan-séquence: type de construction cinématographique consistant à traiter en un seul plan l'ensemble d'une séquence.

Plongée: angle de prise de vue particulier pour lequel la caméra est placée au-dessus de l'objet qu'elle filme.

Séquence: moment d'un film constituant une unité narrative, composé du regroupement de plusieurs plans. On parlera, par exemple, de la séquence de la poursuite, de la rencontre, du duel, de la fuite, de l'arrivée, des retrouvailles, etc.

Son *in* et son *off*: on dit qu'il est *in* lorsque la source sonore est visible dans le champ et *off* lorsque la source est hors-champ.

Travelling: mouvement de caméra qui consiste en ce que celle-ci se déplace en même temps qu'elle enregistre. Elle peut être placée sur n'importe quel support mobile: une grue, un chariot, une voiture, tenue à l'épaule par le cameraman en train de marcher, etc. On distingue les travellings avant, arrière, vertical, latéral. On notera qu'il est tout à fait possible de conjuguer le panoramique et le travelling.