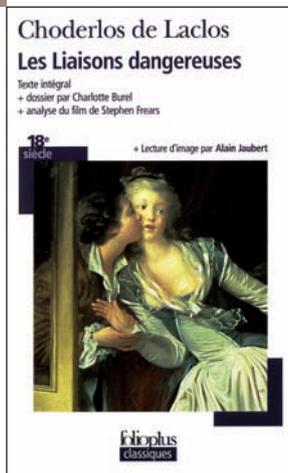


Les Liaisons dangereuses



SOMMAIRE

Introduction		p. 1
Séance 1	> Des Lumières à Hollywood	p. 2
Séance 2	> Étude de la composition narrative	p. 5
Séance 3	> Étude comparée des ouvertures	p. 9
Séance 4	> Étude de l'espace	p. 13
Séance 5	> Étude des personnages	p. 16
Séance 6	> Dire, écrire	p. 20
Séance 7	> Genres et registres	p. 23
Séance 8	> L'amour	p. 26
Séance 9	> Étude comparée du dénouement	p. 29

Fiche pédagogique conçue et rédigée par Laurent Canérot, agrégé de Lettres modernes, professeur de français et de cinéma au lycée l'Essouriau des Ulis.

Introduction : le cadre pédagogique

Ce dossier propose en neuf séances quelques pistes de réflexion pour l'analyse conjointe du roman de Choderlos de Laclos et du film de Stephen Frears. Chaque séance adopte une démarche comparatiste, afin de faire apparaître les grands principes qui ont dicté le travail de Christopher Hampton et de Stephen Frears dans leur adaptation du roman à l'écran. On trouvera des propositions de sujets ou d'exercices préparant les élèves à l'épreuve de terminale littéraire, afin d'approfondir l'analyse et de mieux s'approprier les deux œuvres.

Éditions de référence : livre et film

Les références au texte romanesque se font par le numéro de la lettre. Nous renvoyons plusieurs fois le lecteur au dossier présenté à la suite du roman dans l'édition Folioplus classiques.

Les références au film se font par le numéro du « chapitre » du DVD, édité par Warner Home Video, afin de faciliter le recours technique aux images. Chaque chapitre contient plusieurs séquences cinématographiques. On trouvera dans l'édition Folioplus un résumé du film chapitre par chapitre (p. 552-558) qui fait apparaître les séquences dans leur continuité.

Fiche technique du film

Dangerous Liaisons

Sorti le 21 décembre 1988 aux États-Unis et le 22 mars 1989 en France

Réalisation : Stephen Frears

Scénario : Christopher Hampton, d'après sa pièce, adaptée du roman de Laclos

Distribution :

Glenn Close : M^{me} de Merteuil

John Malkovich : Valmont

Michelle Pfeiffer : M^{me} de Tourvel

Uma Thurman : Cécile

Keanu Reeves : Danceny

Swoosie Kurtz : M^{me} de Volanges

Mildred Natwick : M^{me} de Rosemonde

Directeur de la photographie : Philippe Rousselot

Musique originale : George Fenton

Récompenses :

Oscar des meilleurs décors : Stuart Craig et Gerard James

Oscar des meilleurs costumes : James Acheson

Oscar du meilleur scénario adapté : Christopher Hampton

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 1

Des Lumières à Hollywood

Objectif :

- Pourquoi adapter au cinéma le roman
- de Laclos en 1988 ?

1 > La parution du roman

Les Liaisons dangereuses, une œuvre des Lumières

On se reportera utilement au dossier littéraire de l'édition Folio plus classiques pour montrer comment le roman de Laclos s'inscrit dans le mouvement littéraire et culturel des Lumières, dont il reprend les valeurs essentielles (lucidité, sociabilité, éducation) pour les remettre en question.

Réception et succès de l'œuvre

La fortune du livre dépasse le succès de scandale qui fut le sien à sa parution, en 1782. En deux siècles, ce roman a connu beaucoup de lecteurs dont certains plus illustres que d'autres : Stendhal, Baudelaire, Giraudoux, Gide, Vaillant. Il a aussi été condamné quatre fois au XIX^e siècle pour outrages aux bonnes mœurs par les tribunaux français.

2 > L'adaptation du roman

Une certaine fortune cinématographique

Le roman a été souvent adapté au cinéma ou à la télévision depuis les années 1950. Certaines adaptations japonaises ou sud-coréennes sont difficiles à voir ; d'autres peuvent être consultées en DVD. La première (mais pas la plus intéressante) est celle de Roger Vadim (scénario de Roger Vailland, 1959). L'action est transposée à l'époque contemporaine ; on y découvre M^{me} de Tourvel en anorak à Megève. La deuxième est réalisée par Milos Forman en 1989 sur un scénario de Jean-Claude Carrière, qui qualifie son travail de « libre adaptation » du roman. La troisième, parfois connue sous le titre *Sexe Intentions* (titre original : *Cruel Intentions*), a été réalisée par Roger Kumble en 1999 ; l'action est transposée de nos jours aux États-Unis, dans la haute société des étudiants de la côte Est.

L'adaptation théâtrale de Christopher Hampton

Christopher Hampton, dramaturge anglais, a adapté le roman pour le théâtre en 1984, avec un immense succès (cf. dossier, compte rendu de la pièce, p. 568).

Le film de Stephen Frears

C'est le succès rencontré par cette adaptation théâtrale – et peut-être aussi les préparations au bicentenaire de la Révolution française – qui a motivé l'intérêt des studios américains pour le roman de Laclos, car le passage de la littérature au cinéma a toujours répondu avant tout à des impératifs économiques. La logique concurrentielle des studios américains fait comprendre pourquoi deux projets aussi proches que ceux de Stephen Frears et Christopher Hampton d'un côté, Milos Forman et Jean-Claude Carrière de l'autre, ont pu se monter presque en même temps. Elle explique aussi que notre adaptation ait bénéficié d'un budget relativement limité, et peut-être qu'on en ait confié la responsabilité à Stephen Frears, réalisateur anglais expérimenté, habitué à tourner vite, auquel on donnait ainsi une chance de faire ses preuves à Hollywood. Le *casting* américain du film associe deux stars féminines de la fin des années 1980, Glenn Close et Michelle Pfeiffer, capables d'attirer les foules, et un acteur à l'époque moins connu du grand public, mais apprécié de la critique et venant du théâtre, John Malkovich. Uma Thurman et Keanu Reeves n'avaient pas en 1988 le statut qu'ils ont acquis aujourd'hui.

La réception du film de Stephen Frears

Le film est un succès public et critique (cf. dossier, compte rendu, p. 550). Parmi les éloges du film, on trouve celui de la fidélité au roman de Laclos. C'est cette notion de fidélité qu'il faut évidemment interroger pour faire apparaître les principaux choix interprétatifs opérés par Christopher Hampton et Stephen Frears dans leur travail d'adaptation.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

3 › Actualité des *Liaisons dangereuses*

La critique d'une société

Le succès de la pièce, la célébration du bicentenaire de la Révolution française ou le hasard ne suffisent pas à expliquer pourquoi le roman de Laclos a connu une telle fortune théâtrale et cinématographique dans les années 1980. Il faut croire aussi que la représentation de la fin du XVIII^e siècle fait écho à celle des années 1980, marquées par le reaganisme aux États-Unis et le thatchérisme en Angleterre. Pour un réalisateur rendu célèbre par ses chroniques sociales, la description que M^{me} de Merteuil fait d'elle-même et de son pouvoir dans la lettre 81 évoque peut-être une autre « dame de fer ».

Et la « corruption du siècle » (lettre 85), le « luxe » qui « absorbe tout » (lettre 104), l'absence de consolation pour « les malheureuses victimes » des « méchants » (lettre 173), le silence forcé qui recouvre les fautes, les malheurs et la mort et interdit même le recours à la justice (lettre 166), construisent une vision pour le moins sombre de la fin des années 1980 en Europe et aux États-Unis.

La fin d'un monde

Le roman décrit un univers voué à une disparition prochaine qu'il semble anticiper, tant cet univers, aveugle à l'histoire, paraît dominé par la vanité : « Hé bien ! soit ; mais dépêchez-vous, et parlons d'autre chose. D'autre chose ! Je me trompe, c'est toujours de la même ; toujours des femmes à avoir ou à perdre, et souvent tous les deux », écrit Valmont (lettre 76, p. 190). Vanité suggérée aussi par les derniers plans du film, et notamment le dernier gros plan sur le visage défait de M^{me} de Merteuil devant son miroir, alors qu'un lent fondu au noir semble traduire cinématographiquement le silence et l'oubli que Danceny et M^{me} de Rosemonde appellent de leur vœu dans les dernières lettres du roman. En 1782, comme en 1988, *Les Liaisons dangereuses* annoncent la fin d'un monde dont les valeurs sont vidées de leur sens.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 1

Des Lumières à Hollywood

1 > La parution du roman

Argumentation

✎ Comment *Les Liaisons dangereuses* s'inscrivent-elles dans le mouvement littéraire et culturel des Lumières ?

2 > L'adaptation du roman

Après avoir lu le roman, vous vous demanderez pourquoi il a pu connaître un tel succès cinématographique.

- Vous semble-t-il posséder des qualités visuelles ?
- Scénaristiques ?
- Quelles sont les scènes qui peuvent être spectaculaires ?
- Sont-elles nombreuses ?

Après une première vision du film, vous direz s'il vous paraît fidèle ou infidèle au roman de Laclos.

Vous vous demanderez ensuite si la notion de fidélité constitue un argument valable d'appréciation d'un film adapté d'une œuvre littéraire.

L'affiche du film : Quels acteurs met-elle en valeur ? Quels personnages incarnent-ils ? Que promet cette affiche aux futurs spectateurs, en termes d'intrigue, de registre, d'esthétique ?

3 > Actualité des *Liaisons dangereuses*

Argumentation

✎ On lit dans l'Avant-propos de l'éditeur : « En effet, plusieurs des personnages que [l'auteur] 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 » (p. 9).

Vous étudierez les procédés créateurs de l'ironie dans ce passage. En quoi le roman peut-il apparaître comme une critique des idéaux des Lumières ? Cette critique vous paraît-elle toujours d'actualité ?

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 2

Étude de la composition narrative du roman et du film

Objectif :

- Comprendre les principes de l'adaptation du récit
- romanesque au cinéma.

Les événements racontés dans le roman se déroulent sur environ cinq mois (la première lettre est datée du 3 août, la dernière du 14 janvier), et le film respecte cette chronologie, puisqu'il commence en été et finit sous la neige. Mais l'étude de la composition du récit romanesque et du récit cinématographique fait apparaître des principes de composition plus subtils.

1 > Composition du roman

L'équilibre des parties

Le manuscrit montrait une répartition du roman en deux parties, moins habile que celle finalement et tardivement choisie par Laclos, organisée en quatre parties, la première comprenant cinquante lettres, la deuxième et la troisième trente-sept, la quatrième cinquante et une. La première partie développe la double tentative de séduction de Valmont sur M^{me} de Tourvel et de Danceny sur Cécile, et s'achève sur l'échec provisoire de ces deux entreprises. La deuxième partie voit le triomphe de M^{me} de Merteuil sur Prévain et l'influence grandissante du vice à travers l'intrigue de Valmont et de Cécile. La troisième partie conforte la victoire des libertins sur Cécile et sur M^{me} de Tourvel, obligée de fuir provisoirement. Enfin, la dernière partie fait écho à la première, puisqu'elle marque la défaite finale des libertins et la punition des « méchants ».

Les trois intrigues

Le roman comporte trois intrigues qui se répondent : la vengeance de Merteuil qui passe par la dépravation de Cécile, le projet de séduction de la Présidente par Valmont, enfin la rivalité entre M^{me} de Merteuil et Valmont. C'est cette rivalité entre les deux libertins qui est le vrai principe dynamique du récit, puisque leurs rapports évoluent clairement d'une partie à l'autre et que le récit progresse en fonction des défis qu'ils se lancent.

Les effets d'écho

La composition du roman met en valeur les effets d'écho entre les personnages et les événements : double séduction de Cécile et de M^{me} de Tourvel par Valmont ; double initiation de Danceny et de Cécile par les libertins ; double éloignement de Cécile et Danceny d'une part, de Valmont et M^{me} de Merteuil de l'autre ; fin symétrique des libertins, de Cécile et de M^{me} de Tourvel.

L'ordre des lettres

L'ordre des lettres obéit moins à la chronologie qu'à une savante recherche d'échos et de contrastes.

La juxtaposition de deux lettres peut ainsi créer un effet de surprise narratif (lettres 43/ 44, ou 99/ 100), révéler la duplicité d'un personnage (lettres 104/ 105/ 106 ou 117/ 118), souligner la cruauté du destin (lettres 147/ 148). La juxtaposition des lettres crée des ressemblances étonnantes entre les personnages, par exemple entre M^{me} de Tourvel et Cécile (lettres 45/ 46), M^{me} de Merteuil et M^{me} de Tourvel (lettres 57/ 58), Valmont, Prévain et Danceny (lettres 79/ 80), M^{me} de Rosemonde et M^{me} de Merteuil (lettres 103/ 104). Enfin, l'alternance des correspondances Tourvel/ Rosemonde et Merteuil/ Valmont dans la quatrième partie permet une accélération du rythme du récit.

2 > Composition du film

Trois parties

On pourra se reporter utilement au découpage du film en « chapitres » résumé dans le dossier (p. 551-558) et à la composition proposée (p. 559-560). Le film se compose en trois parties, conformément aux règles scénaristiques traditionnelles. La première partie présente les personnages et se finit, au bout d'une demi-heure, par la scène dans le lit d'Émilie, et l'éloignement provisoire de Valmont (chapitre 10). La deuxième est plus longue et s'achève cette fois par la victoire de Valmont sur

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

M^{me} de Tourvel (chapitre 22). La dernière précipite l'opposition entre les libertins en un peu plus d'une demi-heure.

Le rythme du film

Dans le roman, les trois intrigues principales progressent très lentement pour s'accélérer brutalement dans la quatrième partie. Dans le film, le rythme du récit paraît plus rapide, en raison de la multiplication du nombre de séquences, et de l'absence de transition entre celles-ci. Le montage *cut* (sans effet de transition, fondu enchaîné ou fondu au noir) fait ainsi brusquement passer le spectateur d'un décor à l'autre (du boudoir à la chapelle, chapitres 4/ 5), d'une femme à l'autre (chapitres 13/ 14, ou 25/ 26), de la nuit au jour (chapitres 28/ 29). Les effets de contraste sont recherchés à la fois dans les cadrages et l'éclairage. Enfin, l'accélération du rythme est liée à la fréquence des séquences réunissant Valmont et Merteuil, qui se retrouvent de plus en plus souvent et violemment face à face (chapitres 21, 23, 26, 27, 28).

3 > Les principes de l'adaptation

Resserrement dramatique

La première tâche d'adaptation effectuée fréquemment sur les romans longs est un travail de resserrement dramatique, par simplification ou suppression de personnages et d'événements.

Ainsi, concernant le projet de Merteuil pour Cécile, le rôle de Danceny est réduit dans le film par la suppression de nombreuses péripéties romanesques : l'inquiétude de Danceny face au silence de Cécile (lettre 46), le rendez-vous entre Cécile et Danceny orchestré par M^{me} de Merteuil (lettre 54), les protestations d'honneur de Danceny à M^{me} de Volanges (lettre 64), la résistance de Cécile à Valmont et l'intervention de Danceny (lettres 88, 89, 92, 93), l'hésitation de M^{me} de Volanges quant au mariage avec Gercourt (lettre 98), ses échanges à la fin avec M^{me} de Rosemonde.

Quant au projet de séduction de la Présidente par Valmont, on relève la suppression des échanges entre M^{me} de Volanges et M^{me} de Tourvel, la simplification des arguments de défense de M^{me} de Tourvel qui dans le roman résiste jusqu'à la dernière partie, et l'abandon des échanges épistolaires avec M^{me} de Rosemonde dans cette quatrième partie. L'agonie de la Présidente est traitée

bien plus rapidement dans le film que dans le roman.

Enfin, pour ce qui est de l'opposition entre Merteuil et Valmont, sont retranchés les récits de la victoire de M^{me} de Merteuil sur Prévan, et de la perte de son procès. On voit donc que c'est l'intrigue entre Cécile et Danceny qui est la plus nettement réduite, puisque n'en est conservé que ce qui favorise la rivalité entre les deux libertins.

Dramatisation et visualisation

La deuxième tâche d'adaptation consiste à transformer en actes ou en dialogues, les pensées, les analyses, les sentiments dont les personnages font part à travers leurs lettres. Dans le cas d'un roman épistolaire, fondé par définition sur la distance entre les personnages qui justifie le recours aux lettres, le travail d'adaptation consiste à inventer des occasions vraisemblables de face-à-face entre les personnages. Dans le film, les confrontations entre Valmont et Merteuil rythment l'avancée du récit ; dans le roman, les deux libertins ne sont qu'une fois en présence l'un de l'autre, et avec Danceny en tiers (lettre 151). Le roman, malgré les premiers mots de la marquise au vicomte (« Revenez, mon cher Vicomte, revenez », lettre 2), ne cesse de creuser la distance entre les deux personnages, tandis que le film les rapproche pour faire jaillir la violence (chapitres 26 et 28).

Recherche des effets de symétrie et d'écho

Le film, comme le roman, cherche à créer des effets de symétrie et d'écho : montage alterné montrant l'habillage des deux libertins, symétrie entre le premier et le dernier plan sur M^{me} de Merteuil, répétition de la scène du boudoir (chapitres 4 et 23), répétition inversée des scènes dans l'escalier, répétition de la scène de la messe (chapitres 5 et 18), double déclaration de nuit à M^{me} de Tourvel (chapitres 7 et 18), double répétition inversée de la visite de Valmont à Cécile (chapitres 14, 17 et 25), inversion de la situation de la lettre écrite sur le dos de l'amant (chapitres 10 et 20), inversion de la scène à l'Opéra (chapitres 5 et 32). L'effet produit par ces répétitions va pour le film dans le sens d'un renforcement de l'opposition entre Valmont et Merteuil d'une part, entre les deux libertins et les autres personnages d'autre part ; dans le roman, les échos entre les lettres, les sentiments et les situations des personnages aboutissent à une mise en question complète de la sincérité et de la vérité des sentiments.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 2

Étude de la composition narrative du roman et du film

1 > Composition du roman

Montrez comment la dernière lettre de chacune des trois premières parties (lettres 50, 87 et 124) ménage l'intérêt du lecteur.

Dressez à la fin de chacune des quatre parties du roman le bilan de l'évolution des trois intrigues principales : la séduction de Cécile, la séduction de M^{me} de Tourvel, la relation entre Valmont et Merteuil.

	● La séduction de Cécile	● La séduction de la Présidente	● La relation Merteuil / Valmont
Fin de la première partie			
Fin de la deuxième partie			
Fin de la troisième partie			
Fin de la quatrième partie			

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 2

Étude de la composition narrative du roman et du film

L'ordre des lettres obéit moins à la chronologie qu'à une savante recherche d'échos et de contrastes. La juxtaposition de deux lettres peut avoir des effets très différents. Recherchez quelques exemples de lettres dont la juxtaposition a les effets suivants :

	Lettres
Créer la surprise	
Accélérer le rythme	
Montrer la duplicité d'un personnage	
Souligner la cruauté du destin	
Montrer des ressemblances entre les personnages	

Étudiez la différence de points de vue sur le même événement entre les lettres 21 et 22. Quels effets sont produits par cet enchaînement ? Quel point de vue adopte le film ?

2 › Composition du film

Revoyez la séquence du concert chez M^{me} de Rosemonde (chapitre 16, 53e min) : en quoi cette séquence, imaginée par Christopher Hampton et Stephen Frears, est-elle centrale ?

Revoyez la scène du duel (chapitres 29 et 30) et relevez tous les procédés de montage visuel et sonore qui contribuent à une soudaine accélération du rythme. Quel est l'effet créé sur le spectateur ?

3 › Les principes de l'adaptation

Relisez les lettres 22 et 102 du roman : en quoi le faible rôle dévolu à M^{me} de Volanges et à M^{me} de Rosemonde dans le film transforme-t-il, en la simplifiant, la compréhension du personnage de M^{me} de Tourvel ?

Argumentation

« C'est la beauté de l'intrigue qui m'attirait surtout. Mais le genre épistolaire m'a peut-être donné plus de liberté comme adaptateur, parce qu'il faut tout inventer. »

Vous expliquerez et commenterez ces propos de Christopher Hampton.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 3

Étude comparée du début du roman et du film

Objectif :

- Comprendre quels sont les choix narratifs et thématiques
- opérés par Stephen Frears et Christopher Hampton.

On relira les lettres 1 et 2 du roman, et on reverra les huit premières minutes du film, jusqu'au refus de Valmont.

1 > L'ouverture du roman

Intrigue et personnages

La lettre 1 révèle la situation de Cécile, tout juste sortie du couvent pour être mariée. Elle montre aussi sa naïveté (multiples affirmations de son ignorance des usages, faiblesse du style) et sa vanité (« la superbe Tarville aura plus de chagrin à ma première visite »).

La lettre 2 présente le couple des « roués » : intelligence, orgueil et cruauté de M^{me} de Merteuil, énergie et succès libertins du vicomte de Valmont. La lettre présente l'intrigue de la vengeance de M^{me} de Merteuil, à laquelle elle associe Valmont contre Gercourt (voir la note du rédacteur). Le ton d'autorité de M^{me} de Merteuil révèle aussi la complexité des liens qui l'unissent à son ancien amant, et annonce ainsi l'intrigue principale.

Indications spatio-temporelles

L'intrigue commence au début du mois d'août 17. Cécile est isolée dans la maison maternelle (« je ne dois aller retrouver Maman qu'à sept »). La marquise est à Paris, et s'étonne que Valmont reste à la campagne.

Efficacité dramatique de la forme épistolaire

L'ouverture du roman évoque avec rapidité les principaux personnages : Cécile, M^{me} de Volanges, les deux libertins, M^{me} de Rosemonde, et les relations qui les unissent.

La juxtaposition des deux lettres permet de créer un contraste dramatique entre l'ignorance des victimes et le pouvoir des libertins. Les questions que M^{me} de Merteuil adresse à Valmont ménagent un effet d'attente pour le lecteur.

2 > L'ouverture du film

Le générique

Il évoque la forme épistolaire du roman de façon dramatique, grâce au fond noir sur lequel se détache la lettre portant le titre du film, et au choix de la musique.

Le lever des deux libertins

La première séquence est constituée d'un montage alterné de 18 plans montrant le lever et l'habillage des deux libertins. Le visage de Glenn Close ouvre le film ; un effet d'attente est créé pour la révélation du visage de John Malkovich. Le montage alterné suggère la ressemblance entre les deux personnages, nobles, autoritaires, vaniteux. La ressemblance est accentuée par les mouvements fluides de la caméra, qui glisse le long des vêtements pour évoquer l'idée d'un harnachement militaire (l'épée, le corset). Elle est créée aussi par les regards caméra des deux personnages qui achèvent la séquence.

1^{re} partie de la séquence chez M^{me} de Merteuil

Elle est composée de vingt-cinq plans. Elle présente les personnages de Cécile, de M^{me} de Volanges et, à travers le dialogue et les regards, caractérise la personne de Valmont et suggère sa complicité avec M^{me} de Merteuil. La mise en scène est fondée sur l'idée de théâtralité, en continuité avec la séquence précédente : le décor et la présence du miroir, la mise au point des éclairages et le lever du lustre, l'arrivée de Valmont dramatisée par le recours au gros plan, la disposition des trois femmes dans le champ, évoquent l'entrée en scène d'un acteur.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

2^e partie de la séquence

Elle est composée d'une vingtaine de plans ; la première partie consiste en une série de champs-contrechamps qui permettent à Merteuil d'exposer son idée de vengeance ; la deuxième partie est constituée d'un *flash-back* montrant la sortie du couvent de Cécile de Volanges, tandis que le dialogue entre Merteuil et Valmont continue en voix off. Les plans sur Cécile constituent tout autant un retour en arrière que l'évocation d'un fantasme dans l'esprit de Valmont, filmé de face, en gros plan, sur fond sombre.

3 › Le travail d'adaptation

La mise en valeur des deux libertins

C'est Merteuil, et non plus Cécile, qui ouvre le récit filmique. Le montage alterné annonce autant l'opposition à venir que la ressemblance entre les deux complices, et fait de cette opposition le centre d'intérêt dramatique du film. La sortie de champ de Valmont à la fin de la séquence d'habillage surprend par sa direction et sa vitesse et contraste avec l'avancée de Merteuil vers le centre du champ. Le film impose d'emblée l'idée d'une rivalité entre les deux libertins, au détriment de la complexité des autres personnages. C'est pourquoi la sortie du couvent de Cécile n'est présentée en *flash-back* qu'à travers l'évocation de M^{me} de Merteuil. La vanité du personnage de Cécile n'apparaît pas dans cette première séquence ; le film suggère son isolement à travers le cadrage (deux plans la montrent derrière une fenêtre croisée) et sa position dans le champ. M^{me} de Volanges est ridiculisée par le dialogue et le cadrage qui l'isole ou la place en bordure de champ. En revanche, le dialogue de M^{me} de Merteuil reprend des expressions de la lettre 2, dont le célèbre « vous servirez l'amour et la vengeance ».

La fidélité à l'intrigue

Les dialogues reprennent les éléments constitutifs de l'intrigue, en transformant le nom de Gercourt en Bastide, mais en conservant la plupart des indications fournies par la lettre 2, notamment les questions d'argent liées à Gercourt ou à M^{me} de Rosemonde.

La suppression de l'épistolarité et l'affirmation de la théâtralité

Le générique rend hommage à la forme épistolaire pour l'évacuer ensuite. L'ouverture du film fait de la théâtralité son principe de mise en scène. Ainsi, le scénario reprend l'idée de l'entrée dans le monde de Cécile en la déplaçant sur les deux libertins, et les « parures » qui occupent Cécile dans la lettre 1 se retrouvent autour de Valmont et de Merteuil. Situations, décor et dialogues insistent sur le caractère hypocrite de l'univers dans lequel évoluent les libertins et leurs victimes.

La question du désir et le recours aux mots

Le premier plan montrant la fascination de M^{me} de Merteuil pour son propre reflet et la séquence de l'habillage posent le problème du désir dans un univers où les corps sont contraints par les vêtements et les règles de la sociabilité. L'outrance du jeu de Malkovich lors de son entrée dans le salon de la marquise souligne par contraste la raideur des femmes et met en question la réalité du désir : Valmont est-il attiré par Cécile, ou n'est-ce qu'un jeu destiné à faire rire la marquise ? La fin de la séquence suggère que l'excitation de Valmont ne naît vraiment que des paroles de la marquise, et non de la présence réelle de Cécile. Ainsi, le film retrouve une problématique propre aux romans libertins, et aux *Liaisons dangereuses* en particulier.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 3

Étude comparée du début du roman et du film

1 > L'ouverture du roman

	Situation	Personnages	Effets et attentes
Lettre 1			
Lettre 2			

2 > L'ouverture du film

	Nombre de plans	Personnages	Actions	Effets de la mise en scène
Le lever des libertins (chapitre 1)				
Chez M ^{me} de Merteuil (chapitre 2)				
Chez M ^{me} de Merteuil (chapitre 3)				

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 3

Étude comparée du début du roman et du film

Le premier plan de M^{me} de Merteuil peut évoquer la sorcière des contes de fées : recherchez dans la lettre 85 des allusions qui ont pu justifier cette idée des scénaristes.

Pourquoi M^{me} de Merteuil et M^{me} de Volanges sont-elles montrées en train de jouer aux cartes ?
Le thème du jeu apparaît-il dans le roman ?

Commentez le traitement de la lumière dans cette première séquence chez M^{me} de Merteuil.

3 › Le travail d'adaptation

C'est M^{me} de Merteuil, et non plus Cécile, qui ouvre le récit filmique. Comment les libertins sont-ils mis en valeur ?
Quels procédés cinématographiques (montage, cadrage, rythme) mettent en avant leur rivalité ?

Comment la lettre 1 révèle-t-elle la gaucherie de Cécile ? Quels sont les procédés cinématographiques (jeu de l'actrice, cadrage, dialogues) qui révèlent cette gaucherie ?

Revoyez les huit premières minutes du film et notez tous les éléments créant un effet de mise en abyme.
Le même effet est présent dans la lettre 2 : que révèle-t-il sur les libertins et leur manière de voir le monde ?

Comment la lettre 1 évoque-t-elle le corps ? En quoi le portrait de Cécile dressé par M^{me} de Merteuil, dans le livre et dans le film, est-il propre à provoquer le désir de Valmont ? Dans le film, quel est le rôle du *flash-back* ?

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 4

Étude de l'espace

Objectif :

- Comprendre les caractéristiques de l'espace représenté dans le roman et dans le film.

Le roman ne comporte quasiment aucune description, notamment parce que les personnages qui écrivent connaissent tous les lieux qu'ils évoquent. L'espace du roman est structuré autour d'une opposition entre la ville et la campagne, constitutive des romans libertins et de la littérature des Lumières, et rendue nécessaire par la forme épistolaire, qui implique l'éloignement des correspondants. L'adaptation cinématographique nécessite donc d'abord un passage à la représentation, et ensuite une redistribution géographique des personnages voués à se rencontrer et à se confronter.

1 > Une représentation du XVIII^e siècle

L'opposition ville-campagne

Elle est dramatisée dès la lettre 2, et constitue un lieu commun. Paris est le lieu des plaisirs, des intrigues et des mensonges. La campagne, représentée par le château de M^{me} de Rosemonde, à dix lieues seulement de Paris, est le séjour d'une vie retirée, naïve et franche, où apparaît la beauté naturelle de M^{me} de Tourvel, que Valmont n'avait pas su voir à Paris (lettre 6). Ces deux espaces s'ignorent ou s'excluent, comme le soulignent M^{me} de Volanges (lettre 9) ou M^{me} de Tourvel (lettre 50), mais aussi M^{me} de Merteuil, lorsqu'elle presse encore une fois Valmont de revenir à Paris (lettre 113).

Les lieux communs du libertinage

On retrouve dans le roman les lieux de plaisir des libertins, l'Opéra et les théâtres, les boudoirs, les petites maisons (lettres 47 ou 85). Le « cercle » ou le « grand théâtre » désignent sous la plume des libertins les salons où se font et défont les réputations (lettres 76 ou 99).

Reconstitution historique

Le film a été tourné dans une demi-douzaine de châteaux d'Île-de-France pour les décors extérieurs et intérieurs, complétés en studio, avec un succès reconnu puisqu'ils ont été récompensés aux Oscars. Leur qualité, quand ils représentent le salon de M^{me} de Merteuil (chapitres 2

et 3), le salon et la grande salle de M^{me} de Rosemonde (chapitres 13 et 16), le bureau de Valmont (chapitre 20), peut être appréciée pour elle-même et pour le travail sur la lumière effectué par Philippe Rousselot, qui plonge le spectateur dans l'univers de la fin du XVIII^e siècle – même si costumes et meubles baroques sont plutôt de style Louis XV. Mais le travail sur les décors a été moins guidé par un effort de reconstitution historique (comme dans l'adaptation de Milos Forman) que par la recherche de la dramatisation, comme l'indique Frears lui-même : « Je passais mon temps à enlever du champ les tableaux, les serviteurs, les candélabres. »

2 > Le champ de bataille

Un univers clos

Le thème de l'enfermement apparaît dès la première lettre de Cécile, et parcourt tout le roman pour décrire un univers de captivité effrayant (lettres 85 ou 156), qui s'achève par une double réclusion. Les portes fermées à clef sont encore protégées par des serviteurs qui rendent impossible toute intimité. C'est dans la solitude de l'écriture épistolaire que le plaisir peut seulement s'exprimer, comme le révèle la lettre 150, de Danceny. Le film traduit cette impression d'enfermement par le choix de décors étroits (le corridor du château de la marquise), sombres (les couloirs du château de M^{me} de Rosemonde), par la présence des portes (doubles portes de la chambre de Cécile, du boudoir de la marquise, du bureau de Valmont), par le motif des grilles (dans la chapelle, dans le château de M^{me} de Rosemonde). Les cadrages sont principalement des plans rapprochés ou des gros plans, qui isolent les personnages les uns des autres. En extérieur, dans le parc de M^{me} de Rosemonde, la composition des plans cherche à enfermer les personnages dans un espace géométrique (chapitres 9 et 18).

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

L'occupation du champ

Les récits que les libertins font de leurs victoires accordent une grande importance à l'utilisation stratégique des lieux (lettres 71, 85, 125). La mise en scène du film traduit visuellement cette idée en suivant les déplacements de Valmont et, dans une moindre mesure, de la marquise, grâce à des mouvements de caméra parfois complexes, comme dans les chapitres 13 ou 22. Les ellipses et la rapidité du montage confèrent à Valmont la capacité de surgir dans n'importe quel décor, comme à sa volonté – même dans le boudoir secret de la marquise (chapitre 26). Les déplacements du personnage sont particulièrement imprévisibles, parfois chorégraphiés comme dans le chapitre 18, où il entraîne M^{me} de Tourvel. La rapidité du montage dans la séquence de la reddition de M^{me} de Tourvel (chapitre 22) souligne la vitesse et la brutalité de ses gestes. Dans la scène du parc où il suit M^{me} de Tourvel (chapitre 9), Valmont occupe à l'arrière-plan successivement les bords droit et gauche du champ, manifestant ainsi son emprise sur la Présidente, cadrée plein centre en plan rapproché. Un des principes essentiels de la mise en scène tout au long du film consiste à laisser Valmont déambuler dans le champ alors que les autres personnages sont assis. L'inversion de ce principe dans la scène où Valmont vient réclamer son dû à M^{me} de Merteuil (chapitre 23) manifeste de façon spectaculaire l'émergence de la violence entre les deux complices.

3 › La théâtralité

Le « grand théâtre »

Les références au théâtre sont nombreuses sous la plume des libertins. Le théâtre ou l'Opéra sont d'abord des lieux de plaisir et de sociabilité pour la noblesse où se nouent des intrigues (lettre 85). Mais le « grand théâtre » est surtout la métaphore de la vie sociale, et Valmont se vante d'avoir su longtemps empêcher Prévan d'y paraître (lettre 70). L'univers des libertins est donc un espace voué aux regards et aux jugements du public, et dans lequel il s'agit d'exceller comme acteur. C'est dans la lettre 81 que la marquise énonce le plus clairement les principes de sa méthode, qui rappelle le *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot : les sentiments feints par les libertins ne sont jamais mieux joués que lorsqu'ils ne sont pas ressentis, et la lettre 85 révèle l'étendue de son talent d'actrice, mais aussi d'auteur et de metteur en scène. Valmont se vante en retour de ses talents de comédien (lettres 21

ou 76 : « En effet, je tombai des nues, comme une Divinité d'Opéra qui vient faire un dénouement »), et fait de M^{me} de Merteuil son public, en attendant mieux : « Qu'a-t-on de plus sur un grand théâtre ? des spectateurs ? Hé ! Laissez faire, ils ne me 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 » (lettre 99). L'épistolarité introduit donc dans les aventures libertines ce tiers spectateur nécessaire à leur vanité et à leur jouissance.

La théâtralité dans le film

On pourra se reporter au dossier (p. 570-571). La mise en scène de Frears multiplie les références au théâtre et les effets de théâtralité. Quatre séquences du film prennent l'Opéra ou une salle de concerts pour décor. La présence insistante des miroirs renvoie au thème de la représentation. La disposition des acteurs dans le champ, parfois mise en valeur par des effets de surcadrage, évoque la salle et la scène de théâtre, par exemple dans les séquences à la messe (chapitres 5 et 18), ou lorsque Valmont écoute caché le dialogue entre M^{me} de Merteuil et M^{me} de Volanges (chapitre 12).

La composition et la lumière de certains plans constituent des références picturales à l'œuvre de Fragonard (les scènes de lit avec Cécile, chapitres 14, 17, 25) ou de Greuze (la scène du pauvre, chapitre 6), qui transforment les lieux en espaces de représentation. Enfin, le jeu souvent outrancier – et l'accent américain moderne – de Malkovich, dans ses déplacements et ses mimiques (revoir la fin de la scène de la clef, chapitre 13), ses gestes ou ses poses (revoir le début du chapitre 11), introduit dans l'univers du film et ses décors une forme d'in vraisemblance qui en souligne l'artificialité.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 4

Étude de l'espace

1 › Une représentation du XVIII^e siècle

Après votre première vision du film, de quels décors vous souvenez-vous principalement ? Pourquoi ?

Comment le roman oppose-t-il la ville et la campagne (activités, valeurs, connotations) ? Qu'en disent les personnages ? Citez les lettres où cette opposition est la plus marquée.

Quels sont les lieux de prédilection des libertins ?

2 › Le champ de bataille

Le thème de l'enfermement est récurrent tout au long du roman (lettres 85 et 156, par exemple).

Quelles sont les scènes du film qui vous paraissent traduire cette impression d'enfermement ? Analysez précisément dans une séquence de votre choix les procédés qui créent cette impression, en étudiant le décor, l'échelle des plans, la composition de l'image, la lumière.

Par quels procédés le film fait-il apparaître Valmont comme un prédateur ? Étudiez dans une séquence de votre choix les regards, les gestes, les déplacements du personnage en présence de M^{me} de Tourvel ou de Cécile.

Étudiez les déplacements dans le champ de Valmont et Merteuil lors de la séquence de la déclaration de guerre (chapitre 28). Quelle est leur fonction dramatique ?

3 › La théâtralité

Étudiez et expliquez la métaphore du théâtre et de la guerre dans la lettre 85.

La mise en scène de Stephen Frears multiplie les références au théâtre et les effets de théâtralité. Citez trois séquences précises où la théâtralité se révèle à travers le choix du décor, le jeu des acteurs, le cadrage et la lumière.

Étudiez la séquence de la chute de M^{me} de Tourvel du point de vue du décor (chapitre 22). Quels éléments vous paraissent dramatiques, symboliques ?

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 5

Étude des personnages

Objectif :

- Comprendre en quoi l'adaptation cinématographique
- modifie l'interprétation des personnages du roman.

Le choix du *casting* est une étape toujours propice à polémiques dans le cas de l'adaptation d'une œuvre littéraire célèbre, et le film de Frears n'y a pas échappé. Mais la forme épistolaire du roman de Laclos rend cruciale la question de l'interprétation de personnages qui ne révèlent une part d'eux-mêmes ou des autres qu'en fonction des destinataires de leurs lettres.

1 > L'épistolarité comme obstacle à la connaissance des personnages

Le portrait multiple

Le roman donne peu d'indications sur le physique des personnages qui se connaissent. Les rares indications font l'objet de portraits multiples qui révèlent le jeu de l'épistolarité : on pourra comparer ainsi le double portrait antithétique que M^{me} de Merteuil, puis Valmont, font de M^{me} de Tourvel (lettres 5 et 6). La description que M^{me} de Merteuil fait de Cécile est ironique mais flatteur (lettre 2), et lorsque Valmont à son tour et tardivement souligne sa beauté (lettre 96), c'est surtout dans le but de rendre la marquise jalouse. La même ambiguïté se retrouve pour le caractère ou les sentiments des personnages. Le portrait que M^{me} de Merteuil fait d'elle-même dans la lettre 81 est contradictoire, puisque sa maîtrise d'elle-même est contredite par le roman lui-même : cet autoportrait, adressé à Valmont dans une perspective polémique, contient donc une part d'illusion.

Le double récit

Plusieurs scènes importantes sont décrites deux fois, par deux personnages différents, ce qui, conjugué au problème du destinataire auquel ces récits s'adressent, rend ambiguë leur interprétation : ainsi de la scène du pauvre (lettres 21 et 22), récit par lequel Valmont entend aussi prouver son adresse à M^{me} de Merteuil, et M^{me} de Tourvel contredire avec un certain plaisir

M^{me} de Volanges ; ainsi du récit du viol de Cécile (lettres 96 et 97) ; et du récit de la chute de M^{me} de Tourvel, dont Valmont seul fait le récit (lettre 125), mais que M^{me} de Tourvel évoque à la lettre 128 avec un ton décidé qui contraste avec les attermoissements décrits par son séducteur.

Le double langage

Cf. le dossier, p. 508-509 et 517. Dans la lettre 105, la marquise énonce la duplicité indispensable à la maîtrise de l'art épistolaire : « Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage. » Mais l'hypocrisie de la marquise, capable d'écrire en une seule journée les lettres 104, 105 et 106, qui la montrent tour à tour vertueuse, libertine, cruelle, est poussée à un degré tel qu'elle remet en cause l'idée même d'authenticité. De même le phénomène des lettres liées ou dictées (par exemple les lettres 64, 65, 66, ou la lettre 117, dictées par Valmont) achève de ruiner l'illusion de l'expression d'une vérité des sentiments ou des pensées. Aussi, la variété des styles de Valmont et de la marquise devient-elle peu à peu monstrueuse en parasitant les autres personnages.

Le fragmentaire

Chaque lettre révèle les sentiments d'un personnage à un moment donné. Or, la quatrième partie multiplie les silences, les retards, et les effets de dissonance, qui font apparaître dans les intervalles les modifications que subissent les personnages. Danceny est celui dont l'évolution dans le temps est la plus surprenante (voir la lettre 148, qui contraste ironiquement avec la précédente) ; elle révèle le plus nettement le pouvoir du temps, du moment, de la circonstance, sur les émotions et les sentiments.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

2 › Les personnages du film

Apparence physique

Les principaux personnages du film sont plus âgés que dans le roman, sans doute pour des raisons de décence, mais aussi pour marquer plus clairement l'opposition entre les libertins et leurs victimes. Cet antagonisme est accentué par les critères de la beauté hollywoodienne, qui font des victimes de belles victimes, et des séducteurs des êtres plus mûrs et plus intelligents. Les costumes en revanche magnifient les libertins, aux dépens notamment du personnage de Cécile, ou de M^{me} de Tourvel. Enfin John Malkovich et Glenn Close partagent une expérience théâtrale reconnue, et le goût pour un jeu expressif, qui les a fait connaître.

Caractérisation des personnages

Le récit cinématographique est contraint à l'efficacité, notamment dans la caractérisation initiale des personnages. Ainsi les dix premières minutes du film expriment-elles la vanité, l'orgueil, la cruauté des deux protagonistes. Ils définissent par contraste M^{me} de Volanges et sa fille comme naïves et ridicules. La première apparition de M^{me} de Tourvel est liée aux couleurs et à la lumière du parc (en opposition à l'obscurité de la séquence dans laquelle le plan s'insère), et associée à celle de M^{me} de Rosemonde, pour former un couple austère mais souriant. À chaque couple de personnages est donc associé un registre : dramatique pour Valmont et Merteuil, comique pour M^{me} de Volanges et sa fille, mélodramatique pour M^{mes} de Rosemonde et de Tourvel. La première apparition de Danceny, à l'Opéra, au terme d'un complexe mouvement de caméra qui part de M^{me} de Merteuil, le montre en larmes, donc en situation de ridicule.

Simplification des caractères

L'économie du récit cinématographique permet de mieux souligner la complexité des personnages romanesques. Ainsi la « gaieté » de Valmont, qu'il revendique à la lettre 71 et qui fait son charme, disparaît-elle presque entièrement au profit du cynisme et de la cruauté. On en retrouve cependant une trace dans la séquence comique de la clef, et dans la désinvolture provocatrice des gestes de Malkovich. La suppression de l'épisode de Prévan dans le film retire au personnage de Merteuil une partie de son pouvoir, et aussi de son humour (relire les lettres 85, 86, 87). La réalisation

s'efforce de traduire cette autorité par le recours fréquent au zoom avant sur le visage de Glenn Close, avec pour effet une modification de la profondeur de champ qui semble donner au personnage le pouvoir de faire disparaître le monde autour d'elle. L'ambiguïté sexuelle de Cécile, plusieurs fois évoquée dans le roman (lettre 44 par exemple), est supprimée, et en partie compensée par l'invention de la séquence où Cécile écrit sur le dos de Valmont sa lettre à Danceny (chapitre 20/lettre 115). Les rôles de M^{me} de Volanges et de Danceny sont particulièrement réduits, alors qu'ils sont, dans le roman, à l'origine de plusieurs péripéties. Enfin, l'affaiblissement du rôle de M^{me} de Rosemonde est lié à la simplification de M^{me} de Tourvel, le personnage le plus complexe de l'œuvre romanesque. C'est, par exemple, paradoxalement au moment où l'amour la submerge que la Présidente écrit le moins à Valmont et le plus à M^{me} de Rosemonde, ce qui la montre profondément divisée, dans la vertu comme dans la passion.

La mise en scène de la duplicité

La duplicité créée par la forme épistolaire, trait commun aux principaux personnages du roman, est suggérée dans le film par la présence insistante des miroirs qui redoublent l'apparition des libertins, comme dans la séquence de la chute de M^{me} de Tourvel (chapitre 22) ou lorsque Valmont surprend Merteuil et Danceny (chapitre 26). Le corridor de miroirs du château de la marquise multiplie ses masques jusqu'à la perte de soi (chapitre 22). L'hypocrisie se marque à vue sur les visages des libertins, d'où l'emploi récurrent des gros plans qui mettent en valeur leurs changements d'expression (chapitre 2, par exemple). Le cadrage permet parfois de suggérer la duplicité grâce au procédé du rattrapage de point (effet de mise au point qui rend flou un avant-plan net, ou vice versa), qui confère au personnage le pouvoir d'apparaître ou de s'abstraire du décor (Valmont, Merteuil et M^{me} de Tourvel au chapitre 16 ; Valmont au chapitre 18, au moment de suivre M^{me} de Tourvel dans sa chambre ; Valmont et la même dans la scène de la chute, au chapitre 22 ; Valmont faisant le récit de sa nuit d'amour au chapitre 23). Enfin, John Malkovich et, dans une moindre mesure, Glenn Close se déplacent autour des autres personnages de façon soit à leur tourner le dos pour se retourner vers eux, soit à parler dans leur dos, évitant ainsi ou dramatisant le moment du face-à-face (chapitres 22, 23, 26).

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

3 › La vérité des personnages

Le silence épistolaire

La vérité des personnages romanesques est à chercher dans la quatrième partie, à l'approche du dénouement, au moment précisément où les perturbations des règles de l'échange épistolaire deviennent les plus nettes : lettre retardée (lettre 126), allongement des intervalles de temps entre les lettres (lettres 140, 141), lettre recopiée (lettres 141, 142), billets de la marquise, lettre sans destinataire (lettre 161), lettre anonyme (lettre 167), lettre sans réponse (lettre 173), enfin lettre supprimée par le rédacteur, qui aurait peut-être pu révéler la vérité sur le « désespoir » et les sentiments de Valmont (lettre 154). Le passage à l'écriture se fait de plus en plus difficile pour les personnages (lettres 127, 135, 137, 141, 143), et le silence grandit à la demande de M^{me} de Rosemonde. Ainsi la vérité des personnages se dérobe-t-elle.

L'affaissement et le visage défait

Les personnages du roman, qui sont, doublement, des êtres de langage, gagnent dans le film un corps par lequel se livre une vérité des sentiments et des émotions. Dans cet univers de maîtrise de soi, de son visage et de son corps, que découvre la première séquence du film,

les scènes d'oubli de soi, de relâchement ou d'affaissement physique apparaissent comme des moments de vérité. Par exemple la séquence qui voit M^{me} de Merteuil s'affaisser dans le couloir secret de son boudoir, ou briser ses miroirs et tomber à genoux (chapitre 31), révèle sa passion désespérée pour Valmont ; la fin du sacrifice de M^{me} de Tourvel montre Valmont s'adosser un instant contre la porte, signal de la violence exercée contre lui-même ; M^{me} de Tourvel s'abandonne à Valmont par deux fois (chapitres 18 et 22), révélant sa passion pour lui ; M^{me} de Merteuil trébuche au moment de quitter l'Opéra, vaincue par son ancien complice ; enfin, lors du duel, Valmont s'affaisse contre le mur d'enceinte, et choisit le suicide. De même, dans un film de gros plans où le cabotinage (pleurs féminins, grimaces de haine ou de dégoût, rires hystériques, regards appuyés, sourires effrontément moqueurs) appartient à la fiction, les visages se défont, perdent toute expression dans les moments de vérité, lorsque Merteuil comprend que Valmont est amoureux, quand Valmont et Merteuil trouvent ensemble le plaisir (chapitre 23). Visage défait et affaissement des corps marquent la fin de la représentation et affirment surtout l'existence, contrairement au roman, d'un amour vrai.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 5

Étude des personnages

1 › L'épistolarité comme obstacle à la connaissance des personnages

Le roman donne peu d'indications sur le physique des personnages qui se connaissent. Étudiez les portraits de Cécile et de M^{me} de Tourvel dans les premières lettres du roman : en quoi ces portraits sont-ils partiels ou contradictoires ?

2 › Les personnages du film

Comment sont caractérisés Valmont, Merteuil, Cécile et M^{me} de Tourvel dans les six premières minutes du film ? Étudiez leur temps de présence respectif à l'écran, leur apparence physique, leur dialogue, les décors.

Imaginez un autre casting pour les cinq personnages principaux, en justifiant vos choix.

Quel sens peut-on donner à l'effacement des figures masculines d'autorité (Gercourt, M. de Tourvel, le père Anselme) dans le roman ? Montrez que le film accentue cette idée.

Argumentation

📌 « Tous [les acteurs], à l'exception de Michelle Pfeiffer, ont fait carrière sur les scènes new-yorkaises. Michelle, elle, vient de Californie, ce qui sert admirablement notre propos, car M^{me} de Tourvel appartient à un autre monde que Valmont et la marquise de Merteuil », a dit Stephen Frears dans une interview. Comment l'opposition entre ces deux mondes est-elle marquée dans le roman ? Et dans le film ?

3 › La vérité des personnages

Étudiez dans la quatrième partie du roman les perturbations des règles de l'échange épistolaire. En quoi sont-elles révélatrices de l'évolution des personnages principaux ?

À quels moments du film les deux libertins vous paraissent-ils sincères ? À quels signes (gestes, ton, dialogue, lumière...) reconnaît-on leur sincérité ?

Dans le film, relevez les différents signes du corps (moments d'affaissement, grimaces, gestes involontaires) et donnez leur signification symbolique.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 6

Dire, écrire |

Objectif :

- Comprendre quelles sont les fonctions respectives
- de la lettre et de la parole dans le roman et dans le film.

La forme épistolaire du roman a nécessité un travail d'adaptation original, consistant à transformer en scènes dialoguées les échanges de lettres ou les scènes rapportées par les personnages. Le récit romanesque abandonne donc le principe de la polyphonie, et gagne en efficacité dramatique ce qu'il perd en complexité. Mais le roman de Laclos posait lui-même le problème de l'efficacité comparée de la lettre et de la parole. Le film, enfin, ne supprime pas toute référence à l'activité épistolaire des personnages.

1 > Art de la lettre et art de la parole dans le roman

Ambiguïté des fonctions de la lettre

Cf. dossier, p. 510-515. La lettre est « douce à écrire » (lettre 81) parce qu'elle permet le plaisir de l'échange entre personnes de bonne compagnie – ce qui révèle en creux la vanité et l'ennui de l'univers que découvre Cécile au début du roman. La lettre plaît bien sûr à celui qui la reçoit, mais aussi à celui qui l'écrit, car elle lui permet, plus facilement que l'art de la conversation, de se montrer plus brillant par l'esprit, les pensées et le style. Orgueil, intelligence, ironie et humour composent les premières lettres des deux libertins. Mais les lettres sont aussi « dangereuses » (lettre 81), en ce qu'elles peuvent constituer des preuves (lettres 81 et 105) à travers ce que son auteur y livre de ses secrets volontairement ou involontairement. Ainsi Valmont, malgré tout son talent d'écrivain, est-il pris lui-même au piège des mots, et révèle-t-il à son insu à la marquise son amour pour M^{me} de Tourvel (lettres 127 et 134). L'écriture n'agit pas seulement sur le destinataire, mais aussi sur l'auteur. Valmont le sait, puisqu'en obligeant M^{me} de Tourvel à lui répondre, en favorisant la correspondance entre Danceny et Cécile, il les contraint à donner à leur amour une existence et une forme. Mais il ne voit pas, malgré les mises en garde de M^{me} de Merteuil, le même piège se refermer sur lui.

Le recours à la parole

Dès la lettre 33, Merteuil reproche à Valmont de s'être « laissé aller à écrire ». En effet, le talent de comédien des libertins, leur maîtrise du geste et du regard, leur connaissance des autres, apparaissent comme les armes les plus efficaces pour créer « l'ivresse de l'amour » (lettre 33). M^{me} de Merteuil elle-même donne plusieurs démonstrations de ce pouvoir de la parole, qu'elle exerce sur Prévan (lettre 85), mais aussi par deux fois sur Cécile (lettre 54 : « et moi, simple femme, [...] j'ai monté sa tête au point... Enfin vous pouvez m'en croire, jamais personne ne fut plus susceptible d'une surprise des sens », et lettre 63). Valmont lui aussi sait user de ses talents de comédien pour surprendre Cécile ou troubler M^{me} de Tourvel. Mais il ne recherche pas auprès de la Présidente la « surprise des sens ». Il répond ainsi à M^{me} de Merteuil : « Pour aller vite en amour, il vaut mieux parler qu'écrire ; voilà, je crois, toute votre lettre. Eh mais ! ce sont les plus simples éléments de l'art de séduire » (lettre 34). En refusant d'aller vite, en avouant même « goûter au plaisir » de ces « lenteurs prétendues » (lettre 96), Valmont laisse à la passion le temps de s'exprimer (« Il n'est plus pour moi de bonheur, de repos, que par la possession de cette femme que je hais et que j'aime avec une égale fureur », lettre 100) et de se développer.

2 > La transposition cinématographique

Le passage au dialogue

Le travail de transposition du roman sous une forme dramatique a consisté à transformer en scènes dialoguées les propos échangés dans le roman sous forme écrite. On peut distinguer trois cas : tout d'abord une scène dialoguée du film reprend en les condensant les termes de l'échange épistolaire entre deux personnages (Valmont/ Merteuil, Danceny/ Cécile, Cécile/ Merteuil, M^{me} de Volanges/ M^{me} de Merteuil, M^{me} de Rosemonde/ M^{me} de Tourvel). Ainsi, entre autres exemples, et pour ce qui est du couple Valmont-Merteuil,

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

les chapitres 2, 3 et 4 du film (le pacte) reprennent des informations des lettres 2, 4, 6, 10, 20 ; le chapitre 11 (le renouvellement du pacte, et l'autoportrait), les lettres 38, 44, 57, 81 ; le chapitre 23 (la révélation de l'amour de Valmont), les lettres 125, 127, 134, 138. Le deuxième cas est la transposition sous forme dialoguée d'une scène racontée par un personnage dans une lettre, parfois reprise par un autre personnage : ainsi des récits que Valmont fait de la scène du pauvre (lettre 21), de sa première déclaration à la Présidente (lettre 23), du viol de Cécile (lettre 96), de la faiblesse et de la fuite de la Présidente (lettres 99 et 100), de la chute de la Présidente (lettre 125). Le style volontairement dramatique qu'emploie Valmont pour décrire ces scènes, qu'il transforme en scènes de théâtre pour le public qu'est la marquise, a certainement guidé et facilité le travail d'adaptation. La mort de Valmont est racontée par M. Bertrand (lettre 163) et complétée par Danceny (lettre 169) ; l'agonie de la Présidente et la disgrâce de M^{me} de Merteuil, par les dernières lettres de M^{me} de Volanges. Dans tous les cas, la fidélité des dialogues au texte de Laclos est aléatoire ; on peut noter cependant la reprise de certaines formules célèbres (voir notamment la séquence de la déclaration de guerre), le goût des libertins du film pour les maximes et les métaphores guerrières, et quelques euphémismes galants à double sens inspirés du roman. Enfin, le troisième cas est l'invention de scènes absentes du roman : la première séquence du lever des libertins, la rencontre des personnages chez M^{me} de Rosemonde (chapitre 16), le désespoir de M^{me} de Merteuil, le dernier plan du film, enfin et surtout la scène du sacrifice de la Présidente (chapitre 26).

Effets sur l'interprétation du récit

Le premier effet de ce travail de réécriture des lettres sous forme dramatique est la suppression de l'ambiguïté liée à la polyphonie. Le film ne propose qu'une seule interprétation de la scène du pauvre, du viol de Cécile, de la chute de M^{me} de Tourvel, de la mort de Valmont. Le deuxième effet est une accélération du rythme du récit, qui a des conséquences pour l'interprétation : le film refuse en effet à Valmont, mais aussi à Cécile ou à M^{me} de Tourvel, « le plaisir de la lenteur », permis par l'écriture des lettres et lié au sentiment amoureux. Le troisième effet est une augmentation de la violence du récit, due à la coprésence des personnages. La violence des gestes et les cris remplacent celle des mots. Enfin, la forme épistolaire implique la thématique de l'éloignement. Alors que, dans le roman, les deux libertins n'arrêtent

de se manquer, ils ne cessent dans le film de se retrouver. Une des premières répliques du film (« Valmont est ici ») annonce le don de quasi-ubiquité dont Valmont va faire preuve tout au long du film. Mais, capable d'être partout, le vicomte paraît incapable de s'arrêter quelque part, ce que John Malkovich souligne sans cesse par le rythme de son jeu. Ainsi le film transpose-t-il visuellement, et malgré le passage à la forme dramatique, les « chemins de traverse » symboliques (lettre 10) qu'emprunte Valmont dans son histoire avec M^{me} de Tourvel.

La lettre dans le film

L'échange épistolaire n'est conservé dans le film que dans sa forme pervertie. Jamais la lettre n'apparaît comme source de plaisir. Elle est un instrument de cruauté, de trahison, de dépravation. La lettre du générique évoque une lettre de menaces ; celle que Merteuil demande à Valmont doit servir de preuve de la chute de M^{me} de Tourvel ; les lettres que Valmont obtient de Julie le convainquent de se venger de M^{me} de Volanges ; le billet et les lettres que Danceny glisse à Cécile sont interdits ; les lettres sont écrites sur le corps des amants, dans des lits, ou lues après l'amour (chapitres 10, 20, 23, 25). Ce sont les lettres, enfin, qui précipitent la fin des deux libertins. Christopher Hampton et Stephen Frears n'ont gardé de l'échange épistolaire que sa forme scandaleuse, par laquelle, bien sûr, le roman a acquis son succès.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 6

Dire, écrire

1 › Art de la lettre et art de la parole dans le roman

Comment peut-on justifier le goût de Valmont pour l'écriture des lettres ? Dans quels buts écrit-il à M^{me} de Merteuil ? À M^{me} de Tourvel ?

En quoi l'échange épistolaire est-il une arme pour les libertins ? Citez des passages de la correspondance de M^{me} de Tourvel et de M^{me} de Merteuil où s'exprime leur refus d'écrire. Comment expliquer que cette décision ne soit suivie d'aucun effet ?

Pourquoi M^{me} de Merteuil reproche-t-elle à Valmont de « s'être laissé aller à écrire » (lettre 33) ?

2 › La transposition cinématographique

Comparez le récit que Valmont fait de sa déclaration à la Présidente, et son adaptation cinématographique (lettre 23/ chapitre 7) : quelles sont les indications de décor, de gestes, de dialogues qui sont conservées ou transformées ? Quel est le rôle de la musique dans la séquence ? En quoi peut-elle évoquer le ton de la lettre ?

Montrez que la transposition cinématographique de la scène avec Émilie (chapitre 24/ lettre 135) s'explique par la volonté de créer des effets d'écho avec d'autres séquences du film. Que révèle cette séquence sur M^{me} de Tourvel ? sur Valmont ?

Relisez les lettres 142 et 143, et revoyez la séquence du sacrifice de M^{me} de Tourvel (chapitre 27) : sur quel ton Valmont évoque-t-il cette rupture dans la lettre 142 ? Comment s'exprime le désespoir de M^{me} de Tourvel, dans la lettre 143 ? Comment peut-on justifier le parti pris de la violence dans la séquence correspondante du film ?

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 7

Genres et registres

Objectif :

- Comprendre à quels genres l'esthétique du film se rattache.

La « variété des styles » constitue, selon les propos du rédacteur (p. 13), une qualité de l'ouvrage. Pour une analyse des registres de l'œuvre de Laclos, et du genre dans lequel s'inscrit le roman, on se reportera utilement au dossier (p. 505-522). La notion de « genre » cinématographique est plus mouvante qu'en littérature ; on peut néanmoins tenter de rendre compte des ruptures de ton que le film propose.

1 > Film historique, mélodrame et film noir

Un film historique

La notion de « film historique » est très lâche, elle englobe d'autres catégories génériques, et ne rend pas compte d'une esthétique, mais seulement de l'époque de la fiction. Elle désigne donc le travail de reconstitution effectué pour l'écran. On notera cependant que l'Académie des Oscars a récompensé cette œuvre en qualité de « film historique » (meilleurs décors, meilleurs costumes) et que, dans la hiérarchie des genres cinématographiques, celui-ci est mieux placé que beaucoup d'autres. Il est clair que la réalisation d'un film historique constitue un défi et une étape importante dans la carrière d'un metteur en scène, surtout lorsque celui-ci travaille pour la première fois à Hollywood.

Un mélodrame

Les critères de définition du mélodrame hollywoodien sont plus nets, et s'appliquent en grande partie au film de Frears. Le mélodrame présente en effet un personnage de victime le plus souvent féminine, et un traitement qui met l'accent sur la violence des péripéties et le pathétique des situations. L'emploi expressif de la musique et des couleurs complète, sur le plan stylistique, la définition du genre. Les deux victimes féminines du film, Cécile et M^{me} de Tourvel, sont ainsi associées à un compositeur : Cécile à Gluck, et M^{me} de Tourvel à Haendel. L'air de Gluck entendu à l'Opéra évoque le sacrifice d'Iphigénie (chapitre 5), relie la séquence de l'Opéra à la séquence précédente, dans le parc

de M^{me} de Rosemonde, annonçant le destin de tous les personnages. L'air de Haendel chanté par un castrat dans la séquence centrale (chapitre 16) revient sous une forme orchestrée lorsque Merteuil exige le sacrifice de M^{me} de Tourvel (chapitre 27). Le traitement des couleurs est remarquable et signifiant : le film supprime peu à peu les couleurs pour progresser vers le noir et le blanc, à travers les décors et les costumes des personnages (on notera par exemple l'évolution des couleurs des robes de M^{me} de Merteuil), jusqu'au plan en plongée sur le corps de Valmont, sa composition triangulaire et son emploi du rouge.

Un film noir

Le film s'éloigne du mélodrame sur la question des causes des péripéties. Tandis que les événements mélodramatiques ressortissent souvent au hasard, à la catastrophe ou à la Providence, le film de Frears met en scène des complots fomentés par des complices, des stratégies d'action, et des pactes rompus par une femme fatale. Ces caractéristiques scénaristiques font penser au genre du film noir, que rappellent aussi les décors clos, les cadrages serrés sur les visages, le rythme rapide du montage. Le jeu de John Malkovich concentre toutes ces tensions : en costume d'époque, confronté à des situations mélodramatiques, l'acteur multiplie les anachronismes (grimaces, manières de voyou, gestes efféminés), pour faire de Valmont un personnage qui porte la contradiction dans son corps.

2 > Comédie, drame et tragédie

Le registre comique

Le roman propose toutes les nuances du comique, du pastiche à la farce en passant par l'ironie et l'humour. Le film ne conserve que deux séquences comiques, fondées sur des procédés burlesques : le serviteur de M^{me} de Tourvel poursuivant Valmont et Azolan, l'échange de clefs avec Cécile (fin du chapitre 5,

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

chapitre 13). La présence et le jeu de Swoosie Kurtz qui incarne M^{me} de Volanges est prétexte à de rapides effets comiques dans ses confrontations avec Valmont aux chapitres 2, 13 et 14. Une opposition nette apparaît entre une première partie du film plus légère, et une deuxième beaucoup plus sombre ; la séquence du concert au château de M^{me} de Rosemonde (chapitre 16), au centre exact du film, sert de transition entre ces deux parties. À partir de la séquence suivante, le rire devient agressif ou gêné, comme celui de Cécile au chapitre 17 ou d'Émilie au chapitre 24, puis disparaît.

Effets dramatiques

Ils sont très nombreux et de plus en plus appuyés à mesure que le récit avance. Couleurs et lumière s'assombrissent dans des scènes de pluie, de nuit ou d'hiver ; la violence progresse dans les gestes, les cris, les mimiques, soulignés par les zooms avant sur les visages, les alternances de gros plans en champ-contrechamp, l'emploi dramatique de la musique (chapitre 28 par exemple). Le rythme du récit s'accélère avec la multiplication des ellipses (chapitre 25), la répétition des confrontations entre Valmont et Merteuil, l'emploi du montage alterné (chapitre 29).

La question du tragique

Le film cherche à rappeler la dimension tragique du roman à travers la mise en scène de la mort de Valmont et de M^{me} de Tourvel. La plongée qui ouvre et clôt la scène du duel suggère le pouvoir de la fatalité, comme le décor du couvent et la silhouette silencieuse des religieuses. Le montage alterné entre la scène du duel et l'agonie de M^{me} de Tourvel impose l'idée d'un destin commun, soulignée par la musique. Les gros plans sur les visages de Valmont et de M^{me} de Tourvel les unissent dans la mort. Mais il manque au film l'ironie tragique créée par la forme épistolaire, qui annonçait à leur insu le destin des personnages.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 7

Genres et registres

1 › Film historique, mélodrame et film noir

Le film a été récompensé à l'académie des Oscars en qualité de « film historique ». Que recouvre cette notion ?

Pourtant, la « reconstitution historique » n'est pas au cœur des préoccupations de Stephen Frears : « je passais mon temps à enlever du champ les tableaux, les serveurs, les candélabres. » Pourquoi ?

Revoyez la séquence de la nuit d'orage (chapitre 18), et relevez tous les procédés mélodramatiques (décor, lumière, gestes, dialogues, cadrages, montage, musique).

Qu'est-ce qu'un « film noir » ? À partir de la définition que vous en donnez, relevez les codes que Stephen Frears mobilise dans son adaptation.

2 › Comédie, drame et tragédie

Vous commenterez cette affirmation d'un critique du film : « Aucune performance de miss Close à l'écran n'est aussi nuancée et subtilement comique que son interprétation de la marquise. »

Le personnage de M^{me} de Volanges : en quoi sa fonction est-elle plus complexe dans le roman que dans le film ?

Relevez dans la correspondance de M^{me} de Tourvel les effets d'annonce tragique.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 8

L'amour

Objectif :

- Comprendre comment le thème de l'amour est traité par le roman et par le film.

L'amour dans le roman est un enjeu à la fois narratif, thématique, philosophique et stylistique. L'opposition entre raison et passion, qui traverse tout le Siècle des lumières, est le moteur du récit, fait l'objet de nombreuses réflexions de la part des personnages, et constitue la tension à l'œuvre dans l'écriture du roman et sa composition. On se contentera ici de dégager quelques points de comparaison entre la conception de l'amour dans le livre et dans le film.

1 > La perversion du sentiment amoureux

Les contraintes sociales

Le projet de mariage arrangé de Cécile sur lequel s'ouvre le roman introduit le lecteur dans un univers où la société prend en charge le sentiment amoureux pour le mêler à des questions d'honneur, d'argent, de réputation. La métaphore de la guerre pour désigner les relations entre hommes et femmes traduit la violence exercée par la société sur la vie amoureuse, décrite avec précision par M^{me} de Merteuil dans la lettre 81. Le libertinage apparaît alors comme une réponse paradoxale à la censure exercée par « le monde » sur le sentiment amoureux, en permettant au moins l'accès au plaisir, au mieux la naissance d'un sentiment vrai. C'est ainsi que M^{me} de Merteuil permet d'abord à Cécile et Danceny de vivre leur amour, et que le libertin Valmont et la prude M^{me} de Tourvel découvrent la passion. Toute adaptation cinématographique qui modernise l'époque du récit (celles de Vadim ou de Kumble) se trouve dans l'obligation de reconstruire un univers diégétique où s'exerce le même type de pression sociale. Dans l'adaptation de Frears, les premières minutes du film suffisent pour plonger le spectateur dans un monde de contraintes, qui s'exercent à l'égard du corps (l'habillement), de la jeunesse et de la beauté (la sortie de Cécile du couvent multiplie les motifs du grillage, de l'enfermement), et de toute forme de sincérité à l'égard d'autrui (le dialogue explicite l'hypocrisie de M^{me} de Volanges et de la société).

La morale et la religion

Le « parti prude », dont M^{me} de Merteuil souligne la puissance dans la lettre 81, mêle les discours de la morale et de la religion pour condamner le sentiment amoureux. Les premières lettres de M^{me} de Tourvel ressortissent à cette rhétorique. Mais le roman met en valeur la perversité de cette condamnation, en montrant d'une part que l'obstacle crée le désir (projet de Valmont, lettre 4), d'autre part que la souffrance liée au sentiment de la faute participe de l'amour et constitue une forme du sentiment amoureux. La passion de M^{me} de Tourvel se nourrit ainsi de l'idée du sacrifice de soi (lettres 102, 124, 128). Le film cherche à transposer cette idée en caractérisant la Présidente comme une dévote dans la séquence de la messe et par ses premiers mots lors de la séquence suivante (chapitre 5) ; le décor de ses appartements est marqué par l'austérité des portraits qui rappellent le motif du grillage déjà présent dans l'église (chapitre 22). Le film conserve le rôle du père Anselme, dont il transpose l'ironie par le geste de Valmont se jetant à ses genoux, comme il va se jeter aux pieds de la Présidente. Enfin, les gros plans du visage de Michelle Pfeiffer dans le plaisir montrent comment il se mêle à la souffrance (*flash-back* au chapitre 23, fin du chapitre 24).

L'ennui et la lassitude

La condamnation de l'amour par la société, la morale ou la religion participe de la représentation d'un monde dévoré par l'ennui, évoqué par Cécile dès la première lettre. Le « tourbillon du monde » ne permet que des « distractions futiles » (lettre 81), le repos ou la tranquillité de la campagne sont une image de la mort. Le libertinage est le seul divertissement qui semble permis aux personnages ; mais il porte en lui le danger de la lassitude, comme le prouve l'évolution de l'intrigue entre M^{me} de Merteuil et Bellerose, ou entre Valmont et Cécile (lettre 110). Seul l'amour paraît capable d'occuper le temps des personnages : Cécile et Danceny découvrent le plaisir même dans l'absence de l'être aimé (lettre 55), et Valmont retrouve auprès de M^{me} de Tourvel le plaisir

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

de l'attente (lettre 57). Le film réussit à décrire un univers d'ennui, par la répétition des situations (le boudoir de M^{me} de Merteuil, l'Opéra...), par l'utilisation de décors clos, la mise en scène de femmes assises dont les déplacements impatientes de Malkovich soulignent en creux l'immobilité, par l'emploi d'une courte profondeur de champ qui, dans les scènes de groupe (chapitres 8 et 16), mêle les personnages aux décors dans un flou indistinct.

2 › Les impasses de la passion

L'opposition passion/ raison

Elle structure le roman à travers le désaccord entre les deux libertins. La lettre 81, de M^{me} de Merteuil, énonce un idéal de lucidité et de maîtrise de soi, qui lui permet de reprocher à Valmont, malgré ses dénégations (lettre 133), de s'être laissé emporter par l'amour (lettre 134). M^{me} de Tourvel partage ironiquement avec M^{me} de Merteuil le même idéal de lucidité et l'affirmation d'un volontarisme qui combat le sentiment amoureux et interdit le bonheur. Réciproquement, le développement de la passion conduit les trois personnages principaux à leur perte par l'oubli de leurs principes de prudence ou de conduite. Le chapitre 11 du film résume la lettre 81 en conservant l'affirmation par M^{me} de Merteuil de l'idéal de connaissance ; il suggère sa maîtrise d'elle-même grâce aux costumes et à la précision de ses gestes, qui contraste avec l'attitude de Valmont ; le zoom avant sur le visage souligne l'acuité du regard de la marquise, souvent mis en valeur par les mouvements de tête de l'actrice. La séquence est construite de façon à suggérer l'infériorité de Valmont (emploi de la musique, jeu des regards, position des acteurs), mais elle s'achève par une montée du désir qui révèle les limites du discours de M^{me} de Merteuil. Cependant le film ne se veut pas, comme le roman, une synthèse de deux siècles d'expression de l'opposition entre passion et raison ; il en fait un élément de dramatisation de la rivalité entre Valmont et Merteuil.

Amour et amour-propre

La lettre 145 révèle que Valmont a sacrifié M^{me} de Tourvel à la vanité. Les lettres du vicomte, mais aussi de la Présidente, de Cécile et de Danceny, montrent l'opposition entre l'amour et l'amour-propre, qui aboutit au sacrifice, à la jalousie ou à la trahison. Dans le film, l'antagonisme entre la vanité et l'amour constitue la dynamique du récit. Les premières séquences caractérisent les libertins comme des êtres orgueilleux et méprisants, dans leur relation avec leurs serviteurs, avec Cécile ou M^{me} de Volanges, ou avec leurs amants (voir la réplique de M^{me} de Merteuil à la fin du chapitre 4, et son geste qui referme la porte sur la caméra). Ce trait distinctif ne se trouve que chez les deux protagonistes. Il est indispensable pour conférer au scénario une forme de vraisemblance, car il permet d'expliquer pourquoi ces deux êtres qui se voient si souvent dans le film n'entretiennent pas ensemble de relation amoureuse.

L'insatisfaction du désir

La relation épistolaire donne une forme à l'insatisfaction du désir, puisqu'elle exprime le bonheur de l'amour en l'absence de l'être aimé, et permet tous les effets de détournement de l'aveu (par le choix du destinataire, le vocabulaire métaphorique ou l'euphémisme). Le film réussit à traduire visuellement l'insatisfaction du désir par l'attention portée aux costumes qui recouvrent les corps, et surtout par le montage des séquences d'amour entre Valmont et M^{me} de Tourvel : très rapides, elles s'insèrent par deux fois dans une autre séquence (chapitres 23 et 30) sous forme de *flash-back*, pour montrer que le moment de la possession est en décalage avec la conscience que l'on en a.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 8

L'amour

1 › La perversion du sentiment amoureux

Relevez dans la lettre 104 les arguments de M^{me} de Merteuil en faveur du mariage arrangé. En quoi le récit tout entier contredit-il ces arguments ?

« Le parti prude », en mêlant discours moral et religieux, condamne le sentiment amoureux. Quels sont les personnages qui incarnent le « parti prude » dans le roman et dans le film ? Comment sont-ils ridiculisés ?

La vacuité des vies est un leitmotiv du livre. Comment le film montre-t-il l'ennui et la lassitude ?

2 › Les impasses de la passion

Revoyez la séquence du concert chez M^{me} de Rosemonde et montrez comment l'apparition de M^{me} de Tourvel modifie les rapports entre les deux libertins.

Argumentation

 Vous commenterez et discuterez cet avis d'un critique du film :

« Indéniablement, son histoire réduit le chef-d'œuvre épistolaire à son ossature dramatique, et finit par ne plus s'intéresser qu'aux enjeux de l'association Valmont - Merteuil qui apparaît comme une série d'épreuves imposées à un amant soumis par une maîtresse despotique. »

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

SÉANCE 9

Étude comparée du dénouement

Objectif :

- Comprendre comment le dénouement du film
- modifie l'interprétation du dénouement romanesque.

On reverra les huit dernières minutes du film (chapitre 29 à la fin), et on relira les lettres 160 à 175.

1 > Un dénouement spectaculaire

Rapidité du rythme

L'impression de rapidité du dénouement romanesque naît de la concentration des trois intrigues qui ont composé le récit, de l'accumulation des catastrophes dans un délai très court (soulignée par M^{me} de Volanges), de la réduction du nombre des correspondants. Le film crée la même impression grâce à l'emploi de la voix *off* de M^{me} de Merteuil sur l'ouverture de la séquence du duel (qui révèle en même temps l'événement et sa cause), au montage alterné entre le duel et l'agonie de M^{me} de Tourvel, et aux ellipses entre les séquences suivantes que renforcent les contrastes sonores.

Beauté du dénouement

Le dénouement romanesque des *Liaisons dangereuses* révèle des éléments relevant d'une esthétique nouvelle, avec l'introduction de thèmes qui appartiennent au roman noir : la folie, la mort, l'abandon, la ruine, la fuite. La montée progressive du silence, la thématique du secret et de l'obscurité qui annonce le romantisme, créent une atmosphère tragique. Le film fait le choix du spectaculaire, à travers la scène du duel, du désespoir de M^{me} de Merteuil, et de la scène de l'Opéra. Mais la suppression progressive des dialogues, des couleurs et de la lumière donne à l'ensemble une cohérence esthétique qui se rapproche de celle du roman.

Effets de symétrie

Le dénouement du roman et du film souligne la rigueur de la composition du récit. Cécile rentre au couvent d'où elle était sortie ; la guerre entre les libertins était annoncée dès la lettre 2, dans laquelle se révèle le « despotisme » de M^{me} de Merteuil, et dont toutes les intrigues secondaires deviennent l'illustration. Les derniers mots de M^{me} de Volanges rappellent le titre

de l'œuvre. La fin du film souligne, de même, la symétrie avec le début, par le retour au couvent, la répétition inversée de la scène de l'Opéra (c'est Merteuil qui est observée à travers des jumelles), l'apparition de M^{me} de Merteuil dans le couloir, la reprise du premier plan face au miroir.

2 > La résolution des intrigues

L'intrigue Valmont/ Tourvel

Le film modifie l'interprétation du roman en imaginant pour le spectateur le contenu de la lettre supprimée par le rédacteur du livre (lettre 154). La représentation du duel transforme le combat en suicide, et la tirade de Valmont avant sa mort explicite son amour pour M^{me} de Tourvel. L'emploi du thème musical d'amour lorsque Danceny rapporte les propos du vicomte à la Présidente, puis le plan sur le visage de la morte, concluent l'intrigue entre les deux personnages par l'affirmation mélodramatique de leur réconciliation dans le sacrifice d'eux-mêmes. Le roman au contraire maintenait jusqu'au bout l'ambiguïté sur la vérité des sentiments de Valmont.

Le sort de Cécile et Danceny

Les deux personnages du roman trouvent un refuge dans l'engagement religieux, ce qu'on peut lire comme une critique de plus à l'égard de la place et du rôle de la religion dans la société à la fin des Lumières. La dernière lettre de Danceny (lettre 174) présente encore une fois un mélange curieux de mauvaise foi et de sincérité. Le film ne fait pas d'allusion précise au sort des deux personnages : Danceny, dans la scène du duel, sert de faire-valoir dramatique au suicide de Valmont. Cécile est montrée debout, de dos, devant le lit de mort de la Présidente. Le passage d'une religieuse à l'avant-plan transpose discrètement l'idée de son retour au couvent.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

La guerre des libertins

Le film s'éloigne encore du roman en imaginant une scène de désespoir de M^{me} de Merteuil, qui ne peut être interprétée qu'en lien avec la mort du vicomte. La marquise est donc, dans le film, vaincue elle aussi par la vanité, qui l'a fait se venger de Valmont au-delà de ses espérances. Cette interprétation est rendue impossible par la seule lecture du roman, qui ne révèle pas la réaction de M^{me} de Merteuil à l'annonce de la mort de Valmont. La scène de l'Opéra, en revanche, reprend le concept de la mort sociale, et le dernier plan transpose l'idée de la petite vérole et de la révélation du véritable visage (lettre 175 : « son âme était sur sa figure »). La suppression des remarques sur sa banqueroute et sa fuite en Hollande confère au film un sens univoque qui contraste avec la polysémie du dénouement romanesque.

Le sens du film

La fin du film réduit la polysémie du roman, par le biais de la défaite de M^{me} de Merteuil, à la critique d'une société hypocrite, fondée sur les pouvoirs de la représentation, qui condamne l'expression des sentiments vrais au nom du ridicule, sacrifie le désir à la vanité, et ramène les êtres à leur solitude. Le lent fondu au noir dans lequel s'évanouit le visage de M^{me} de Merteuil marque à la fois les limites et la puissance de la représentation qui élimine ceux qui ont la prétention et le talent de la dominer.

3 › Le sens des *Liaisons dangereuses*

Le dénouement polysémique du roman

Les personnages mettent en cause la possibilité même d'une interprétation du sens des événements : la lettre de Danceny est une autojustification, M^{me} de Rosemonde choisit le silence et l'oubli, il revient donc ironiquement au personnage le plus bête du récit, M^{me} de Volanges, la responsabilité d'énoncer la morale de l'œuvre.

Le dénouement est faussement édifiant, puisque comme le reconnaît M^{me} de Volanges : « Je vois bien dans tout cela les méchants punis ; mais je n'y trouve nulle consolation pour leurs malheureuses victimes » (lettre 173).

Le lecteur sait que les malheureuses victimes étaient consentantes, et que personne n'est innocent – toutes les liaisons sont dangereuses. La réhabilitation de Prévan, un Valmont en puissance, fait pencher l'interprétation du côté de la critique d'une société hypocrite, versatile et vaine. La fuite de M^{me} de Merteuil en Hollande, pays des philosophes, avec un certain panache, alors que M^{me} de Tourvel est morte et que Cécile est enfermée au couvent, laisse ouverte la question d'une victoire de l'intelligence sur la passion ; car la défaite de la marquise vient de sa confrontation avec l'intelligence de Valmont. Enfin, la présence de la folie et de la mort, le thème de la fatalité, le resserrement des intrigues, l'ironie sans cesse mêlée à l'expression du désespoir et l'éloignement du sens, confèrent à cette fin une dimension tragique.

Les Liaisons dangereuses

un film de Stephen Frears

Fiche pédagogique

Fiche élève

SÉANCE 9

Étude comparée du dénouement

1 › Un dénouement spectaculaire

Quels sont les procédés romanesques qui créent un effet d'accélération du rythme dans les quinze dernières lettres ?
Quels sont les procédés cinématographiques qui créent un effet d'accélération du rythme dans les huit dernières minutes ?

Le livre, comme le film, présentent des effets de symétrie entre son commencement et son dénouement. Relevez ces effets de symétrie dans le livre d'abord, puis dans le film.

2 › La résolution des intrigues

En quoi le film modifie-t-il l'interprétation du roman ? Étudiez la résolution des trois intrigues :

- Valmont / Tourvel
- Cécile / Danceny
- Valmont / Merteuil

3 › Le sens des *Liaisons dangereuses*

Argumentation

 Vous commenterez et discuterez ces propos d'un critique du film :

« Ici, même la résolution se fait rapide et, un peu à la façon du jeu des acteurs (on exprime avec le visage, parfois avec ostentation, puis on dit), s'avère trop explicite. Respect de l'œuvre, dira-t-on. Nul n'empêchait Frears de terminer son film plus tôt (un tirer de rideau s'y prête d'ailleurs), évitant ainsi de trop conclure et de reprendre à son compte "l'édifiant" dénouement du roman. »