

## *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears<sup>1</sup> (1988)

Alain VAUCHELLES

Cette brève étude se limitera à l'œuvre filmique, négligeant la question spécifique de l'adaptation. Elle devra certes évoquer les rapports entre les matériaux sources — le roman de Laclos en est un, mais pas le seul — et le film, mais uniquement pour éclairer ce dernier. D'ailleurs, Frears nous met à l'aise : se considérant comme un auteur mais « au sens de la Nouvelle Vague », il « réalise ce que quelqu'un d'autre a écrit, c'est (son) apport personnel au texte ». Il est auteur non par une cohérence ou une récurrence thématiques mais par son apport stylistique, par sa mise en scène. La plupart de ses films, aux sujets et tonalités fort divers, confirment cette conception de son propre travail. C'est elle qui nous guidera pour l'approche critique de *Dangerous Liaisons*, sans toutefois nous contraindre absolument.

1987 marque un tournant dans la carrière du cinéaste anglais. Après une carrière féconde à la télévision (il a réalisé à ce jour une quarantaine de téléfilms) et au cinéma britanniques, il est choisi par la Warner pour tourner *Dangerous Liaisons*. Le scénariste Christopher Hampton, auteur de la pièce elle-même adaptée du roman, tenait à ce choix, dicté par la réussite, à ses yeux, de leur précédente collaboration pour la télévision. Voilà donc un cinéaste, dont les plus gros succès en salles (*My Beautiful Laundrette* ou *Sammy et Rosy s'envoient en l'air*) s'appuyaient sur l'analyse critique de la société anglaise par le scénariste Hanif Kureishi, propulsé dans la machine hollywoodienne. Cette dernière va devenir un aliment de base presque aussi important que le roman, la pièce et le scénario. Nous nous efforcerons de ne jamais omettre cet aspect, que nous étudions la technique, l'esthétique ou la narration, en un mot le style, de notre auteur.

Dans une première approche, il peut être fécond de comparer l'œuvre de Frears aux autres avatars cinématographiques du roman de Laclos. En 1959, le cinéma avait déjà proposé une adaptation, celle de Roger Vadim sur un scénario de Roger Vailland : *Les Liaisons dangereuses 1960*, titre allongé par la censure. Le principe de base en était la transposition temporelle puisque Valmont (Gérard Philipe) et son épouse (Merteuil, incarnée par Jeanne Moreau, a changé d'état civil !) forment un couple « libéré », c'est-à-dire débauché, de la haute bourgeoisie parisienne des années 50<sup>8</sup>. Première remarque : ce film « moderne » a vraiment vieilli et ne témoigne que très superficiellement de son époque. Celui de Frears assume pleinement le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle tout en s'ancrant résolument dans la fin du XX<sup>e</sup>, et ainsi traverse les époques.

<sup>1</sup> Première publication dans le *Bulletin de l'Association des Professeurs de Lettres* n°128 (décembre 2008).

<sup>2</sup> NB : le minutage (approximatif) se réfère à l'édition DVD. Dans sa « Leçon de cinéma » donnée à Cannes en 2004 (cf. bibliographie).

<sup>3</sup>. « Je suis un philistin et je n'ai jamais l'intention de créer une œuvre d'art. Il me semblait que je devais séduire le public (...) ». (Entretien avec Michel Ciment, cf. bibliographie.)

<sup>4</sup>. Le titre français sera réservé à l'œuvre littéraire.

<sup>5</sup>. Ce fut aussi le cas de Loach, Greenaway, Leigh, pour ne citer que les plus grands.

<sup>6</sup>. Créée par la Royal Shakespeare Company à Stratford et Broadway.

<sup>7</sup>. Après *Les Liaisons dangereuses*, ce sera *Mary Reilly* (1996) et *Chéri* (sortie prévue en 2009).

<sup>8</sup>. 1985.

<sup>9</sup>. *Sammy and Rosie Get Laid* (1987).

<sup>10</sup>. Josée Dayan prendra un parti similaire pour son adaptation télévisée de 2003 (scénario d'Éric-Emmanuel Schmitt) ; l'action se déroule dans les « sixties ».

Autre transposition sur laquelle il est préférable de passer rapidement : *Sexe intentions (Cruel Intentions)* de Roger Kumble (1999). L'action met en scène de jeunes étudiants d'une université américaine. Kumble reste fidèle à l'anecdote mais réduit personnages et situations aux stéréotypes hâtifs. Aucun enjeu, sinon un jeu superficiel et vulgairement potache autour de « la baise », dans le filmage comme dans le dialogue<sup>11</sup>.

L'adaptation de Jean-Claude Carrière a donné *Valmont* de Milos Forman, sorti fin 1989, sur la lancée d'*Amadeus*, du même cinéaste. Là aussi, priorité est donnée à la jeunesse, laquelle, représentée avant tout par Cécile (le personnage principal malgré le titre), sort vainqueur des joutes et machinations, dans ce qui est finalement une comédie. À l'opposé de Vadim, Forman choisit de lier résolument actions et personnages à un XVIII<sup>e</sup> siècle très pittoresque qui transpire dans le moindre détail<sup>12</sup>. Décor ? Décoration ? Réalisme ? Authenticité ? Ces notions seront au cœur de notre réflexion.

Rappelons enfin que le théâtre nous a offert une adaptation autre que celle d'Hampton. Il s'agit de *Quartett*, de Heiner Müller, qui met en scène le duo Valmont-Merteuil, deux vieux complices qui se retrouvent au XX<sup>e</sup> siècle, « après la troisième guerre mondiale ». Comme souvent, Müller met en pièces un grand classique pour approfondir la réflexion sur son époque. À cet égard, Stephen Frears n'est pas en reste, tout en respectant pleinement le contexte du roman.

De ce très rapide panorama, nous retiendrons qu'il convient de s'interroger, pour analyser notre film, sur l'importance respective donnée aux personnages et à leur environnement.

---

<sup>11</sup>. Un exemple, en traduction : « Les emails, c'est pour les pédés boutonneux ! Envoie-lui une lettre, c'est romantique ».

<sup>12</sup>. Notons que Forman et Carrière ont situé l'action trente ou quarante ans plus tôt que le roman.

## Un artisanat :

« Il m'a fallu quinze ans, et peut-être plus, pour assumer mon propre style », déclare Frears à Cannes<sup>13</sup>. Dans ce dessein, il sait en particulier s'entourer de grands professionnels, d'une équipe fidèle. Le grand chef opérateur Philippe Rousselot<sup>14</sup> arrive à donner des couleurs simultanément réalistes et expressives à ce XVIII<sup>e</sup> : froideur au lever de Merteuil, chaleur de son salon quand elle reçoit les Volanges<sup>15</sup> ; contrastes féconds en sensations entre les séquences diurnes et nocturnes ; sécheresse implacable du cadre, lequel souvent contrarie, ou contredit, le relief et la profusion des costumes et boiseries. On ne trouve qu'à deux reprises un renversement de cette domination du filmage sur le décor, lorsque celui-ci multiplie et déforme les reflets de Merteuil sur ses portes vitrées<sup>16</sup>. Si l'ensemble s'inspire manifestement de Fragonard<sup>17</sup>, il s'agit d'une fidélité à un ton plutôt que de la reproduction d'une œuvre<sup>18</sup>. La séquence où Valmont, au sommet de l'hypocrisie, va aider la pauvre famille de M. Armand, renvoie irrésistiblement à *Le Nain* ou mieux à *Greuze* ; mais citer de façon aussi évidente, c'est commenter ironiquement le comportement du roué : on est dans la représentation ! Tourné en France, dans sept châteaux et au studio de Joinville, par un cinéaste anglais dirigeant des comédiens américains et des équipes techniques très fournies, le film parvient à concilier en un même mouvement créateur la fidélité à une époque historique, le commentaire sur cette époque, et la modernité de l'action. Cette cohérence est aussi assurée grâce à l'apport de George Fenton : collaborateur fidèle de Ken Loach, en particulier<sup>19</sup>, il sait donner à la musique du film (qu'il compose mais aussi choisit dans le répertoire) un rôle à la fois référentiel et dramatique particulièrement efficace ; elle enveloppe l'action, mais de plus l'éclaire et l'aiguise.

Cette aisance de Frears à passer de la société britannique très contemporaine à La France du XVIII<sup>e</sup> via Hollywood ne nous surprend pas. Il a souvent déclaré qu'il se sentait plus proche, dans son inspiration et sa manière d'envisager le travail, du cinéma américain des Ford, Hawks ou Welles, d'un cinéma qui transcende les sujets par la mise en scène, que du cinéma « britannique ». Quant à l'époque, elle n'est ni plus ni moins pour lui qu'une donnée a priori avec laquelle le cinéma devra négocier. D'ailleurs, si l'on y songe, le XVIII<sup>e</sup> siècle n'existe pas au cinéma, par définition : n'en existe que la représentation ! Le XX<sup>e</sup>, lui, y existe, non seulement parce l'image animée lui est contemporaine, mais aussi parce que le regard physique que nous portons sur notre environnement est en grande partie façonné par le cinéma. Aussi entrons-nous, avec *Dangerous Liaisons*, dans une société très exotique qui, pourtant, appelle immédiatement notre connivence. Cette familiarité est probablement facilitée par le caractère intrinsèquement théâtral de ladite société, que Frears souligne, porté par son expérience de la scène. N'oublions pas en effet que son apprentissage s'est fait au théâtre, comme assistant de Karel Reisz au *Royal Court Theatre* ou de Lindsay Anderson ; que, de plus, il a vu la pièce d'Hampton avant de lire le roman. Le spectateur se prend au jeu de « l'ici et maintenant ». Si les décors, très marqués par l'époque, sont variés, les personnages évoluent néanmoins dans un huis clos : les trois murs de la scène théâtrale sont là, y compris en extérieurs (bosquets, bâtiments, barrent la vue<sup>20</sup>), le quatrième étant l'objectif cruel de la caméra. La géométrie étouffante domine, y compris dans le parc, lieu lui aussi d'enfermement. Le théâtre ne renvoie qu'à lui-même : spectacle qu'on se donne, quête impossible du vrai. Même la Présidente, attachée très sincèrement à la religion, est au cœur d'un spectacle quand elle communique sous les yeux de spectateurs rangés derrière la grille<sup>21</sup>. Danceny, le personnage le plus étranger au cynisme

<sup>13</sup>. *Op. cit.*

<sup>14</sup>. Né en 1945, directeur de la photographie de nombreux films français importants (Doillon, Beinex, Blier, Chéreau...), il travaille essentiellement en Amérique (Burton, Forman...) depuis vingt-cinq ans. Frears l'a retrouvé en 1996 pour *Mary Reilly*.

<sup>15</sup>. Observer ce contraste dès le générique et les premières minutes (la toilette vs la conversation chez Mme de Volanges).

<sup>16</sup>. Particulièrement à 80 mn 30, après la conversation avec Valmont. Expressionnisme baroque.

<sup>17</sup>. Et « surtout pas Watteau » (Frears).

<sup>18</sup>. Même si tel plan (à 47 mn), montrant Valmont qui force Cécile, est bien proche du fameux *Verrou*.

<sup>19</sup>. Il retrouvera Frears à une reprise, pour *Mrs Henderson presents* (2005).

<sup>20</sup>. Cf. deux séquences Tourvel-Valmont, en particulier le plan initial de la seconde (à 44mn 20).

<sup>21</sup>. Au moment de mourir : « Tirez le rideau » ordonne-t-elle à Danceny.

ambiant, pleure à l'Opéra<sup>22</sup> : la pureté de ses sentiments amoureux et esthétique confère à la représentation un pouvoir de vérité que la société bafoue. Cette croyance en l'humain, sur scène et dans la salle, le quittera bientôt sous l'influence de la Merteuil. À la fin du film (90mn), lorsqu'il converse avec Valmont qui l'a surpris dans le lit de la marquise, celle-ci s'interpose grâce au miroir encadré où elle se reflète. On comprend dès lors très bien que Danceny n'est guère affecté par l'annonce des malheurs de Cécile ; ce plan est un beau résumé plastique de toute l'action et des rapports entre les personnages.

Frears reprend donc totalement à son compte la transposition dramatique d'Hampton, qui sied si bien à la peinture de ce milieu. Mais il fait mieux puisqu'il réintroduit l'élément essentiel du roman source qui peut pourtant paraître contraire à la mise en théâtre : la communication épistolaire. Après avoir découvert l'œuvre sur scène, le cinéaste lit le roman et décide de réintroduire les lettres, qu'Hampton avait exclues de sa pièce. Dans le film, la lettre devient action, élément du drame, puisqu'on la voit s'écrire, puisqu'on voit son trajet, puisqu'on voit son impact, parce qu'elle est dictée ou convoitée. Elle est aussi objet dramaturgique, passant de main en main, transmis ou volé. Mais la lettre ne dit plus l'intrigue, comme dans le roman. Le verbe ne s'interposant plus entre l'intention et le fait, une certaine transparence règne ; une dialectique s'installe entre secret et révélation, entre manipulation et hasard, dans la mesure où, extérieurs aux personnages, nous voyons la cause et l'effet. Aussi le danger ne vient-il plus des lettres et de leur verbe troublant mais de la confrontation entre les personnages. Celle-ci se manifeste par l'organisation des plans et par le dialogue (majoritairement entre deux personnages). Le cinéma de Frears est en effet un cinéma loquace, ici particulièrement. La parole est avant tout performative, les répliques sont des armes. C'est la parole qui blesse, c'est elle qui venge, c'est elle aussi qui confond perversité et moralité quand le latin sert tout autant à désigner les gestes érotiques qu'à dire la messe.

Ce huis clos centré sur la parole permet à Frears de privilégier la lutte entre raison et sentiment, lutte que le cinéaste exacerbe tout en l'observant avec ironie. *Dangerous Liaisons* propose une réflexion cruelle et grinçante sur le « démon du romantisme en germe », sur cette époque libertine qui va s'effacer devant l'idéalisme romantique, Valmont le roué devant Valmont le sentimental. Durant tout le film, nous bénéficions simultanément de la mise en action de conflits psychologiques et du commentaire implicite de ces conflits. « Tout film est une réflexion autant qu'une émotion, il est fait d'idées compliquées et de gestes simples » dit Frears. Contrairement au roman épistolaire, l'œuvre cinématographique ne montre que les comportements ; néanmoins elle prétend à une égale complexité. Là est le défi que relève le cinéaste, en permettant au spectateur de faire son propre travail de création.

Les premières minutes du film rassemblent presque tous les aspects abordés jusqu'à présent. Dans le générique des films américains classiques adaptés d'un roman, un livre porte le titre puis s'ouvre pour livrer la distribution. Ici, les noms des trois principaux acteurs arrivent sur l'écran pendant que deux mains ouvrent une lettre adressée à Mme de Tourvel, dévoilant ainsi le titre (travelling avant). La musique très dramatique s'arrête quand on passe au gros plan sur la marquise. Allégeance nuancée aux codes hollywoodiens, référence à la lettre, élément central du roman, confusion volontaire entre fiction (les personnages s'écrivent) et support de la fiction (le titre est le contenu de la lettre, voilà bien une opération métonymique et référentielle). Reste ensuite à présenter en montage alterné les préparatifs des deux protagonistes, deux acteurs se préparant à entrer en scène, assistés des maquilleuses et habilleuses, sortant de la nuit vers la lumière, quittant leur scène intime (le lit) pour rejoindre le théâtre du monde. Les Close et Malkovich du générique sont devenus Merteuil et Valmont, qui ne se reconnaissent eux-mêmes que fardés.

---

<sup>22</sup>. *Iphigénie en Tauride* de Glück.

<sup>23</sup>. Expression de Eithne O'Neill (cf. bibliographie).

## Un regard documentaire sur les personnages et sur les acteurs, avec et contre Hollywood :

À la première vision du film, une caractéristique frappe le spectateur : même si les décors et les costumes semblent somptueux et vraisemblables, on n'a l'impression ni d'un film historique ni d'un film à grand spectacle, auxquels on pouvait légitimement s'attendre<sup>24</sup>. Ces deux genres évacués, à quoi avons-nous donc affaire ?

À un reportage ! Frears vend la mèche dans sa *Leçon de cinéma*<sup>25</sup> : « J'ai tendance à réaliser des films sur des sujets dont je ne sais rien. » Loin d'être un spécialiste du XVIII<sup>e</sup>, il est, nous l'avons souligné, artisan du XX<sup>e</sup> siècle utilisant les matériaux qu'on lui propose<sup>26</sup> et dont il a besoin. Ainsi, c'est avec un regard de cinéaste et non d'exégète, de découvreur et non de vulgarisateur, qu'il aborde le siècle et l'intrigue des *Liaisons*. Il suffit de relever une caractéristique dominante dans le film pour comprendre quelle est la posture du cinéaste : la plupart des plans sont filmés en longue focale ; ce qui signifie que la profondeur de champ est très limitée, que la mise au point se fait sur un élément très précis, le reste se perdant dans le flou. Ce choix n'est pas un simple détail technique dicté par des impératifs pratiques. Il correspond à une attitude esthétique et anthropologique : le cinéaste traque les êtres qui se meuvent devant lui et, pour saisir leurs visages, préfère le gros plan, très gros plan parfois. Parfois le plan d'ensemble dessine rapidement un contexte ou des rapports intersubjectifs, mais c'est pour mieux entrer en conflit dialectique avec le plan rapproché, aidé par de subtils travellings ou panoramiques. De plus, les jeux de mise au point font apparaître ou disparaître les personnages, privilégient ou l'être ou son reflet : le plan suit l'architecture de l'intrigue, fondée sur les rapports de force. C'est donc un enquêteur très attentif qui découvre cette société et sait en révéler les ressorts<sup>27</sup>. Ce refus du spectaculaire, de l'accessoire, cette attention exclusive aux personnages, imposent le gros plan, d'autant plus que Frears dirige des acteurs américains, dont le jeu est très particulier. Ils suivent une tradition bien ancrée qui privilégie l'émotion, mais aussi l'ambiguïté donc le plaisir du mensonge<sup>28</sup>. Aussi le plan d'ensemble, qui semblait au cinéaste plus apte à faire fonctionner les échanges verbaux, cède-t-il la place au gros plan<sup>29</sup>. Renonçant à une esthétique à la Ophuls<sup>30</sup>, Frears a tourné dans les châteaux comme il tournait dans le sud de Londres, ce qui donne au film un cachet très réaliste, non parce que l'environnement est vrai, mais parce que le filmage se soumet au sujet. Frears refuse toute complaisance : le décor est vrai sans ostentation. Pour nous il est beau, de cette beauté conférée par l'exotisme historique. Mais, pour les personnages, il est simplement le milieu dans lequel ils respirent. C'est pourquoi ils l'oublient, c'est pourquoi le spectateur doit l'oublier. Pas d'esthétisme dans la monstration, mais priorité à la fonctionnalité et à la signification. Portes et passages, par exemple, jouent un rôle essentiel. De même, les miroirs, éléments baroques par excellence, ne servent guère à magnifier et étendre le décor ; ils sont avant tout les compagnons des protagonistes, les complices de leur exhibitionnisme ou les révélateurs de leurs fêlures. Les couleurs, or, noir ou blanc taché de rouge, exaltent la sensation de violence élégante que nous procurent la plupart des séquences. Violence du langage, bien sûr, mais aussi des regards, des mouvements, non seulement dans les scènes de conflit mais aussi dans les moments qui devraient être d'apaisement : E. O'Neill signale fort justement que les soins des religieuses à la Présidente agonisante sont des supplices d'excoriation<sup>31</sup> alors qu'on attendrait des gestes d'extrême-onction. Les nus font certes penser à des odalisques ; mais Frears ne

<sup>24</sup>. Auxquels s'attendait d'ailleurs le studio, qui regretta que son investissement financier soit si peu ostensible.

<sup>25</sup>. *Op. cit.*

<sup>26</sup>. Rappelons-le, les scénarios viennent à lui et non l'inverse. Il lui reste « à faire avec ».

<sup>27</sup>. « Un cinéaste montre ce que les gens cachent. » (S.F., entretien cité.)

<sup>28</sup>. « Je suppose, avec le temps, que je suis devenu un virtuose de ce genre de scènes ambiguës et perverses. » (*Ibid.*)

<sup>29</sup>. « Révéler les secrets par la multiplication des gros plans et des mouvements de caméra très élaborés, comme si une sorte de danse se déroulait au milieu des visages. Je suis un admirateur de Max Ophuls. » (*Ibid.*)

<sup>30</sup>. Il est, revanche, très fidèle à son esprit. On pense beaucoup à *Madame de...* (1953), entre autres.

<sup>31</sup>. Dont la cruauté est amplifiée par la mise en parallèle du duel (104mn sqq.), voir *infra*.

se complaît pas dans l'érotisme esthétique : là aussi la violence règne, dans cette volonté des personnages d'exposer les courbes du corps comme autant d'instruments de domination ou de soumission.

Tout se ramène, en quelque sorte, à la psychologie des personnages, et plus précisément à l'émission de la parole, assistée des gestes et regards, ainsi qu'à son impact, sur l'émetteur comme sur le récepteur. On ne s'attache guère au mécanisme de l'échange, à « l'aventure de la communication » qui nourrit le roman. Dans le film, le personnage n'est pas le narrateur qu'il est par nature dans le roman épistolaire : le réalisme des émotions prend donc le pas sur leur fabrication et leur analyse. Il semble, pour reprendre des notions linguistiques, que l'énoncé s'efface souvent devant l'énonciation, que les actes illocutoire et perlocutoire dominent, même si la fonction métalinguistique occupe une place sensible. Pour appuyer ces affirmations, on peut choisir, entre autres, la séquence où Valmont, par l'entremise du prêtre, rencontre Mme de Tourvel après la fuite de celle-ci<sup>32</sup>. Le vicomte poursuit un dessein précis : chaque réplique vise à faire céder la Présidente, au-delà des reproches apparents, non par la force des arguments mais par l'émotion transportée par le locuteur. L'un et l'autre agissent en parlant (« je crois savoir ») mais surtout commentent ce qu'ils disent, ce qu'ils ont dit, ce que d'autres ont dit. Enfin le verbe cède devant le geste et l'étreinte amoureuse<sup>33</sup>. Assez souvent aussi, l'image vient contrarier le dialogue et donner la signification profonde de la scène. C'est le cas au début du film quand Merteuil semble céder et promet à Valmont de le récompenser en cas de succès<sup>34</sup> : filmée en contre-plongée en haut de l'escalier, elle domine Valmont arrêté plusieurs marches plus bas ; manifestement, elle fera comme il lui plaira, le vicomte est « un petit garçon ».

La trajectoire de ce dernier est essentielle dans le film. En lui se concentre le plus profondément le débat entre raison et sentiment, qui domine évidemment chez Mme de Tourvel. Et c'est ici que la distribution joue un rôle essentiel. « Après le casting, tout est fini », proclame Frears<sup>35</sup>. Avec le choix de John Malkovich, le personnage du vicomte prend un relief très particulier. Cet acteur, tel qu'il se comporte ici, est un véritable oxymore, un « primate raffiné ». L'instinct le dispute au masque, l'émotion au calcul, la grossièreté au raffinement. Capable de mimiques vulgaires (jeu avec la langue, grimaces), il sait jouer aussi du dessin de ses lèvres et de la profondeur de son regard. Adoptant une démarche primesautière, il est loin de l'image du noble altier conscient de sa condition. Cet acteur très physique, très énergique, dénué de formation classique, n'est donc pas le bel homme qui séduit par son seul aspect, mais le roué qui conquiert par l'action, qui n'hésite pas à brutaliser quand il le faut. Il est ainsi le plus représentatif de « l'américanité » des acteurs du film. Ceux-ci, nous l'avons vu, « prennent le pouvoir par le gros plan »<sup>36</sup>. Nous sommes bien, en quelque sorte, devant un documentaire sur les acteurs. C'est leur jeu qui détermine l'emplacement de la caméra, selon les dires mêmes du réalisateur. Ils sont d'autant plus les complices de ce dernier qu'ils participent à la distanciation. En effet, l'accent américain qui colore les dialogues d'aristocrates français est loin, non seulement de la réalité linguistique, mais aussi de la tradition cinématographique qui, à Hollywood, réserve les rôles de nobles français aux acteurs anglais, dont la diction est plus classique, plus articulée. Ainsi, Mme de Merteuil, qui affirme dans sa profession de foi : « J'aspirais à la connaissance, pas au plaisir », est ici, incarnée par Glenn Close, originaire du Connecticut, une sensuelle tigresse qui maîtrise constamment son comportement. Le décalage entre la situation sociale et le parler crée une tension fructueuse qui enrichit la psychologie des protagonistes.

---

32. À partir de 74mn.

33. Au-delà, il faudrait montrer comment le dialogue est nourri par de très efficaces mouvements d'appareil et un jeu subtil de champs contrechamps, de l'encerclement initial de Tourvel par Valmont jusqu'au plan serré sur leurs visages étreints.

34. 11mn.

35. Entretien cité.

36. Frears, *ibid.*

### **Mais aussi un récit, marqué par les genres cinématographiques :**

Nous avons déjà noté que le spectateur apporte une contribution essentielle à la construction du film. C'est lui qui, cherchant la vérité du représenté, lui confère sa signification essentielle. Or *Dangerous Liaisons* tente de résoudre une question essentielle de cinéma : la vérité, en particulier celle des personnages, doit-elle être validée par le mot ou par l'image ? Beaucoup des efforts des cinéastes tournent autour de ce mariage conflictuel entre le verbe et l'icône. Dans le roman, le mot écrit est l'estampille du vrai et la preuve de l'acte. Certes, Laclos remet en question cette nature, par le sujet même de son œuvre. Néanmoins, le lecteur ne peut se raccrocher qu'à lui, à l'interprétation qu'il en fait. Au cinéma, le spectateur demande à voir. En retour, le cinéaste lui demande de s'impliquer. Par exemple, la scène où Valmont rompt avec Mme de Tourvel (« *It's beyond my control* ») est la vérification visuelle de l'assujettissement du vicomte à la marquise, la participation active du spectateur à la cruauté de l'entreprise. De même, les ellipses sont, au-delà d'un procédé narratif essentiel, un moyen d'intégrer le spectateur à la construction du film.

La structure générale du film est extrêmement concertée et détermine tous les enchaînements. À l'évidence, l'intrigue est conçue comme une journée de théâtre, suivant un schéma quasi circulaire : à l'ouverture les acteurs se préparent, à la fermeture c'est le démaquillage et le cruel retour à la réalité. Cruel pour la Merteuil, huée au théâtre, fatal pour Valmont. Celui-ci, tel le Saint Genest de Rotrou<sup>37</sup>, s'est pris au jeu et, singeant l'amour, est tombé amoureux. Entre la montée sur les planches et la chute, plusieurs mois passent, mais le montage inter séquentiel est conçu de telle façon que le temps se contracte pour nous. Si ce montage porte bien sûr la narration, il a surtout un rôle discursif. La plupart des enchaînements créent un choc ou au moins un contraste fructueux. Arrêtons-nous sur quelques exemples. Les deux séquences dans le parc où Valmont harcèle Tourvel<sup>38</sup> sont suivies, la première d'une scène de trahison (il lit le courrier intercepté), la seconde du « viol » de Cécile. Plus loin<sup>39</sup>, quand Valmont annonce à Cécile, nue et consentante, qu'il va lui apprendre des termes latins<sup>40</sup>, le plan suivant montre l'office religieux. Précédemment, la communion de Mme de Tourvel avait été immédiatement suivie de la représentation à l'opéra. Valmont et la Présidente font l'amour, puis le vicomte, poussé par la voix-off de la marquise, rejoint Cécile dans son lit<sup>41</sup>. Comme nous le signalions plus haut, le commentaire de l'action en accompagne fidèlement la monstration ! De même, l'utilisation de la voix-off et du montage alterné ne sert pas seulement l'efficacité narrative. Le générique nous montre alternativement Merteuil et Valmont, les maîtres du jeu ; mais ce montage annule l'écart spatial, comme si les deux complices étaient filmés en champ-contrechamp dans le même lieu : le personnage annihile le décor, le conflit va prendre le pas sur le contexte. Ensuite, c'est la voix des deux protagonistes qui permet la présentation des autres personnages<sup>42</sup>, mêlant analepse et prolepse : la linéarité semble rompue, mais c'est pour mieux souligner la machination, sinon la fatalité. Merteuil et Valmont apparaissent, par ce procédé, comme les instigateurs, manipulateurs et metteurs en scène puisque c'est leur verbe qui commande la séquence. Pour rappeler cette maîtrise, la voix revient lorsque Valmont fait à sa complice le récit de son entreprise (60mn) ou quand Merteuil le rappelle à l'ordre (87mn). À la fin du film, le montage alterné sert d'une part à présenter des événements simultanés mais séparés dans l'espace, et d'autre part à établir un parallélisme enrichissant (la violence, les morts). Pendant la première demi-heure, alternent les séquences consacrées à Mme de Tourvel et celles dont Cécile est le centre, le lien étant Valmont, qui va de la plus facile à la plus inaccessible ; le contraste conditionne le regard que nous porterons dans la suite. Dernier exemple : quand Valmont quitte

---

<sup>37</sup>. Rappelons qu'il s'agit d'un acteur romain qui joue une pièce se moquant de la passion du Christ et que la grâce vient toucher pendant la représentation.

<sup>38</sup>. 26mn30 et 44mn20.

<sup>39</sup>. 59mn20.

<sup>40</sup>. Le Mot et la Chose !

<sup>41</sup>. 87mn.

<sup>42</sup>. 7mn10.

Mme de Tourvel et son visage angélique (30mn20), le plan suivant le montre écrivant à la même sur le dos nu d'une courtisane. Nous retrouvons la même discordance et un parallélisme de rapports à 70mn30, quand Cécile écrit au pur Danceny sur le dos nu de Valmont qui dicte la lettre ; mais c'est aggravé puisque cette scène érotico-épistolaire est un flash-back où le cinéaste-monteur se fait complice de Valmont pour expliciter la fabrication de la lettre qui touche tant le jeune soupirant. Cette intervention d'un narrateur extérieur, certes guidée par le sourire moqueur du vicomte à l'écoute des propos naïfs de Danceny, invite le spectateur à partager les plaisirs du Mal ! Frears a-t-il retenu les leçons d'Hitchcock ?

Sans doute ! Il n'est pas hasardeux de considérer *Dangerous Liaisons* comme un film à *suspense*, où le spectateur prend toute sa part, oscillant entre le désir coupable de voir les machinations réussir et la volonté morale de voir les méchants punis. Mais pas seulement : on est au carrefour de nombreux genres. À de nombreux égards, *Dangerous Liaisons* est aussi une comédie, genre qui accompagne souvent le précédent. Une comédie sophistiquée à la Lubitsch, entre portes et salons, diserte à la Mankiewicz<sup>43</sup>. Comédie plus bouffonne dans certains comportements de Valmont et dans l'épisode de la promenade vers le hameau des pauvres où le limier de Mme de Tourvel est parfaitement ridicule. C'est un film musical, un « mélodrame » plus précisément, pour reprendre la formulation d'E. O'Neill. La musique originale de Fenton, et la musique XVIII<sup>e</sup> qu'il a arrangée (Vivaldi, Bach, Haendel...) accompagnent très efficacement l'avancée du drame et soulignent les comportements, précisant la structure de l'intrigue. Le film est enfin, et surtout, et de l'aveu même de Frears, un film noir. Des êtres se vengent ou cherchent à dominer, à s'accaparer un bien, ne sachant plus quel est le départ entre haine et amour. Si l'on revoit le film en considérant Valmont comme un gangster qui, dès les premières images, prépare un hold-up avec sa complice<sup>44</sup>, on ne réduit pas la signification de l'œuvre, on l'enrichit en montrant qu'il ne s'agit pas d'une simple adaptation illustrative mais d'une variation originale qui réfléchit sur son époque et sur son art.

De ce rapide examen on peut retenir que le réalisateur britannique a su, à partir de matériaux multiples et variés, créer une œuvre parfaitement singulière, en harmonie critique avec son temps. *Dangerous Liaisons* arrive en 1988 à l'orée de cette tendance « post moderne » qui atteint son sommet avec les frères Coen, ou se dégrade dans des comédies-pastiches laborieuses. Ici Frears porte certes un regard ironique sur le monde qu'il décrit, mais en vrai réaliste, en prenant son sujet à bras-le-corps, sans fuir dans la dérision. Voilà la singularité d'un cinéaste qui ainsi construit un style exigeant, jusqu'à ses derniers films, *Mrs Henderson Presents* et *The Queen*.

### **Brèves indications bibliographiques :**

- Avant tout : Eithne O'NEILL, *Stephen Frears*, éd. Rivages, 1994.
- *Les leçons de cinéma* (éd. établie par Antoine de Baecque ; préf. de Gilles Jacob). Éd. du Panama, Festival de Cannes, 2007.
- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 417, mars 1989 (critique du film par Frédéric Strauss).
- Nicolas SAADA, « Un Anglais à Hollywood », *Cahiers du cinéma* n° 439, janvier 1991.
- *Positif*, n°338, avril 1989 (critique du film et entretien avec Frears par Michel Ciment).
- *Synopsis*, n°25, mai-juin 2003. Dossier spécial : « L'adaptation littéraire » avec un article

<sup>43</sup>. On songe entre autres à *Guêpier pour trois abeilles* (*The Honey Pot*, 1967), et bien sûr à l'épistolaire *Chaines conjugales* (*A Letter to Three Wives*, 1949).

<sup>44</sup>. Une situation proche de celle du héros d'*Assurance sur la mort*, de Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944), film que Frears a revu lors de son travail. Signalons aussi qu'il accompagnait le tournage des musiques d'un autre film de Wilder, *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*, 1950) et de *La Mort aux trousses* d'Hitchcock (*North by Northwest*, 1959).

sur les quatre adaptations du roman de Laclos et un exemple d'une même séquence dans ses cinq versions.