



HAL
open science

Du roman aux films : Les liaisons dangereuses

Chloé Mouronval

► **To cite this version:**

Chloé Mouronval. Du roman aux films : Les liaisons dangereuses. Littératures. 2010. dumas-00717592

HAL Id: dumas-00717592

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592v1>

Submitted on 13 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



DU ROMAN AUX FILMS :



LES LIAISONS DANGEREUSES

Chloé MOURONVAL

Année Universitaire 2009/2010

Master 1 Poétique et Histoire littéraire sous la direction de M. David Diop.

UNIVERSITE de PAU et des PAYS de L'ADOUR

Chloé MOURONVAL,
1^{ère} année de Master

Mémoire de recherches
Du roman aux films :
Les Liaisons Dangereuses

Remerciements

Avant tout développement sur ce travail de recherches, il apparaît opportun de commencer ce mémoire par des remerciements à celui qui m'a suivie et supervisée dans ce travail.

Aussi, je remercie David Diop, mon directeur de recherches qui m'a accompagné tout au long de ce travail avec beaucoup de patience et de pédagogie.

Sommaire

Remerciements	3
INTRODUCTION	7
Première Partie: LITTÉRATURE & CINEMA	10
Chapitre I : Deux arts à la fois proches et bien distincts	11
A / Le texte et l'image	11
B / Sémiologie	12
Chapitre II : La question de l'adaptation	14
A / Les différentes adaptations	15
1) L'adaptation fidèle :	15
2) L'adaptation libre :	17
3) La transposition :	18
4) La parodie :	19
B / La fidélité	20
C / L'imaginaire	21
Deuxième Partie: DE LA LETTRE A L' ECRAN : <u>LES LIAISONS DANGEREUSES</u> 23	
Chapitre I : La lettre et le roman par lettres, jusqu'au roman de Laclos	24
A / Histoire de la lettre et de la correspondance	24
B / De la réalité à la fiction : le roman par lettres	24
C / Les Liaisons Dangereuses de Laclos	27
Chapitre II : La théâtralisation	30
A / Le travail de Christopher Hampton	30
B / Le roman par lettres, plus proche du film que du théâtre	32
Chapitre III : La réalisation	34
A / « Les Liaisons Dangereuses 1960 » de Roger Vadim	34
B / « Dangerous Liaisons » de Stephen Frears	35
C / « Valmont » de Milos Forman	36
Troisième Partie ETUDE COMPARATIVE DES 3 FILMS AVEC LE ROMAN	38

Chapitre I : La question de la chronologie	39
A / L'intrigue	39
B / Ordre des évènements et moments clés	40
1) La préface :	40
2) L'incipit :	41
3) Le viol de Cécile :	42
4) La déclaration de guerre des libertins :	43
5) Mort de Valmont et dénouement :	44
Chapitre II : Les personnages	46
A / La modification du statut social et des liens entre les personnages	46
1) Dans la transposition de Roger Vadim :	46
2) Dans les adaptations de Frears et Forman :	47
B / Les personnages ajoutés ou effacés	48
Chapitre III : Pourquoi modifier ?	50
A / S'adapter à l'époque, au public	50
B / Offrir un nouveau regard sur l'œuvre	51
Chapitre IV : La place de la lettre	53
A / Dans « Les Liaisons Dangereuses 1960 » de Roger Vadim	53
B / Dans « Dangerous Liaisons » de Stephen Frears	54
C / Dans « Valmont » de Milos Forman	55
Quatrième Partie : QUELLE LECTURE DE L' ŒUVRE INITIALE NOUS OFFRE CHACUN DES FILMS ?	57
Chapitre I : Quel est l'élément du roman le plus mis en avant dans chaque film ?	58
A / Le film de Roger Vadim, « Les Liaisons Dangereuses 1960 »	58
B / Le film de Stephen Frears « Dangerous Liaisons »	59
C / Le film de Milos Forman « Valmont »	61
Chapitre II : Que nous disent les fins des films sur la lecture du roman ?	63
A / La fin tragique du roman de Laclos	63
B / Les fins modifiées des adaptations	64
1) La fin des « Liaisons Dangereuses 1960 » :	64
2) La fin de « Dangerous Liaisons » :	65
3) La fin de « Valmont » :	66
C / Quels sont les messages véhiculés, y a-t-il un sens moral ?	66

CONCLUSION.....	71
Bibliographie et filmographie	74

INTRODUCTION

Ce n'est pas un phénomène récent, nous pouvons le dire, depuis son plus jeune âge, le Septième Art a puisé son inspiration dans la littérature, les meilleures œuvres littéraires promettant peut-être les meilleures réalisations cinématographiques, autrement dit des grands succès. Cependant, la lecture d'une même œuvre par différents réalisateurs ou cinéastes en soif d'adaptation ne mènera pas à la vision de films similaires. En effet, plusieurs adaptations d'un même roman ou d'une même pièce de théâtre nous offrent à chaque fois une lecture différente de ces derniers. C'est le cas des *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos que nous allons tenter d'étudier ici. Ce roman publié en 1782 est considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature française. Il n'est donc pas étonnant que ce dernier ait attiré l'attention de nombreux cinéastes. De fait, on peut voir aujourd'hui de nombreuses adaptations cinématographiques ou télévisuelles de ce roman. On comptera parmi ces dernières, la réalisation de Roger Vadim « *Les Liaisons Dangereuses (1960)* », celle de Stephen Frears « *Dangerous liaisons* » ou encore celle de Milos Forman dont le titre a été modifié pour celui de « *Valmont* ». Ce sont ces trois adaptations qui nous intéresseront ici, mais il y en a bien d'autres. On se doute que le passage d'un roman à un film nécessite un grand travail d'adaptation, c'est-à-dire une métamorphose du texte qu'il va falloir appliquer à de nouveaux moyens d'expression, il y a une entreprise de transformation à effectuer. Cette entreprise est délicate et peut apparaître d'autant plus compromise que *Les Liaisons Dangereuses* est un roman par lettres. Alors comment faire d'un ensemble de lettres, un scénario digne d'une œuvre littéraire majeure ?

Y a-t-il un mode d'emploi pour une adaptation réussie ? Il semble effectivement difficile de retranscrire en images des mots écrits et de calquer l'univers du roman. Quelles sont les différentes étapes de l'adaptation ? Ou encore quels sont les problèmes auxquels le cinéaste est confronté ? Enfin, qu'en est-il du résultat de chacun ?

Dans une première partie, que nous intitulerons « Littérature et Cinéma » nous tâcherons de comprendre les liens qui unissent ces derniers, ce qui les motive à s'intéresser l'un à l'autre. Nous nous efforcerons également dans ce premier point, de résoudre quelques questions sur l'adaptation et ainsi de poser le problème (s'il s'agit vraiment d'un problème) de la fidélité à l'œuvre initiale. Pour achever cette première partie, nous parlerons des limites de l'imaginaire que peut nous imposer un film contrairement à la littérature. La deuxième partie « De la lettre à l'écran : Les Liaisons Dangereuses », tient son titre de l'ouvrage de Brigitte E Humbert, qui est une sorte de panorama des différentes approches critiques sur le transfert de

la page à l'écran dans un contexte de comparaisons entre le roman de Laclos et plusieurs de ses adaptations filmiques. Nous y parlerons d'abord de la lettre et du roman par lettre et, ainsi donc du roman de Laclos pour nous intéresser ensuite à l'entreprise d'adaptation de ce roman, en passant par la théâtralisation et enfin au travail de la réalisation cinématographique. Dans la troisième partie « Etude comparative », nous analyserons, comme le titre l'indique, chacun des films en comparaison avec le roman de Laclos. De ce fait nous traiterons de la question chronologique, de celle des personnages et fatalement des modifications opérées. Dans une quatrième et dernière partie : « Quelle lecture de l'œuvre_offre chaque film », nous verrons premièrement quels éléments du livre sont mis respectivement en avant dans chaque réalisation et deuxièmement l'importance de la fin, toujours différente dans les films.

Première Partie

LITTERATURE

&

CINEMA

Chapitre I

Deux arts à la fois proches et bien distincts

La littérature et le cinéma sont deux arts n'utilisant pas les mêmes outils mais ayant cependant un même but : créer une émotion pour mieux transmettre un message. Le domaine de recherche situé à l'intersection du cinéma et de la littérature se résume, le plus souvent, à la traditionnelle question de l'adaptation. Le cinéma et la littérature s'apportent toujours quelque chose de manière réciproque, c'est pourquoi le rapport entre un texte littéraire et une création cinématographique ne relève jamais d'un transfert unilatéral d'un langage dans un autre. Il ne s'agit pas toujours, non-plus, d'une simple appropriation de l'œuvre d'un auteur par un autre auteur. La réalisation cinématographique nous offre cependant la relecture d'un texte littéraire qu'il s'agit d'analyser¹.

A / Le texte et l'image

L'écrit et le visuel sont deux formes d'expression artistique qui invitent à une analyse sémiotique, c'est-à-dire à un décryptage de signes qui construisent une signification². À cet égard, on peut se pencher sur l'étude des correspondances entre le texte littéraire et l'image. L'adaptation d'un texte littéraire au cinéma permet de développer un nouveau langage de l'image. A ce titre, nous pouvons alors aborder une analyse critique plus approfondie. Rappelons que l'objectif général du domaine, nommé dans plusieurs études : « Littérature et langage de l'image³ » est de permettre d'établir les différences, les similitudes, les complémentarités et les interactions entre les œuvres verbales et non verbales. Il s'agit bien sûr de faire tout cela dans une approche raisonnée et comparative.

La littérature a souvent été une source d'inspiration pour les cinéastes. En tant que référence antérieure, la littérature occupe une place d'autorité par rapport au septième art, né au début

¹ FLINN Margaret ; JEANNELLE Jean-Louis, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*. Revue en ligne.

² LEDDA Sylvain, *Langage verbal et images - Littérature et langage de l'image*, <http://www.academie-en-ligne.fr/Ressources/7/FR01/AL7FR01TDPA0109-Sequence-03.pdf>, p.115 (25/03/2010)

³ LEDDA Sylvain, *Langage verbal et images - Littérature et langage de l'image*, <http://www.academie-en-ligne.fr/Ressources/7/FR01/AL7FR01TDPA0109-Sequence-03.pdf>, p.115 (25/03 2010)

du XXe siècle. Cette position privilégiée est d'autant plus marquée par l'ancienneté de la littérature par rapport à l'art nouveau qu'est le cinéma. Mais chacun sait que cet art au fort pouvoir émotionnel séduit les nouvelles générations et introduit, même involontairement, une rivalité entre les deux moyens d'expression¹.

B / Sémiologie

La sémiologie est la science des signes. Emile Littré est à l'origine de ce terme qu'il rapportait à la médecine (les signes des maladies). Ferdinand de Saussure reprend plus tard ce terme. Pour lui, la sémiologie est : « *la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* »². Toute science étudiant des signes est considérée comme une sémiologie et s'utilise dans plusieurs disciplines. Charles Sanders Peirce est, avec Saussure, un des pères de la sémiologie ou de la sémiotique moderne. Christian Metz fait aussi partie de ceux qui ont modernisé ce terme. En effet, ce dernier est un théoricien français de la sémiologie du cinéma de notoriété internationale. Ses travaux constituent à la fois une contribution à la théorie française de cinéma et à la sémiotique visuelle. Christian Metz a enseigné à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). En 1964, il publie l'article « Le cinéma, langue ou langage ? » dans la revue *Communication* et poursuit ses essais durant vingt-cinq ans avec : *Essais sur la signification au cinéma* (1968 et 1973), *Langage et Cinéma* (1971), *les Essais sémiotiques* (1977), *le Signifiant imaginaire* (1977)³.

Le cinéma a longtemps été considéré comme un phénomène de foires, une invention sans intérêt dénigrée pas ses inventeurs les frères Lumière, qui ne lui voyaient aucun avenir. Mais le cinéma finit par se faire une place dans la société, dans les années 60, qui rendra possible les études cinématographiques universitaires. De cet intérêt pour le cinéma naît : la théorie de la sémiologie. Le mot sémiologie provient du terme grecque « *semeiôn* », qui signifie « *signe* » et de « *logie* », la sémiologie est donc la logique des signes ou science des signes. Par signe nous entendons tout stimulus, toute stimulation externe, tout agent capable de provoquer une réaction et/ou une association dans notre esprit et qui à pour fonction d'évoquer, donc toute

¹ Les frères Lumière, inventeurs du cinématographe, ont présenté leur invention à un public le 22 mars 1895. Le 28 décembre 1895, ils s'adressent au grand public dont Georges Méliès qui sera le véritable fondateur du « *7e Art* ».

² SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1916, p33

³ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/christian-metz/>

matière communicante¹. Bien entendu, l'univers des signes est extraordinairement vaste et s'applique à toute une gamme de domaines différents. Tout langage est compris grâce à un code partagé qui est composé de signes, pensons aux langues, aux codes de signalisation routière, au braille, puis, à plus grande échelle, aux arts, aux rites sociaux, aux formules de politesse, au « *body language* » etc.

L'approche sémiologique des arts et de la littérature prend sa source chez les formalistes russes. Les formalistes considéraient le cinéma autant comme un art que comme une langue, affirmant que chaque plan est comme un mot, qu'en plaçant ces plans les uns à la suite des autres de la même manière qu'on juxtapose des mots pour construire une phrase, on construisait un film et ce dernier pouvait ainsi raconter. Mais le cinéma n'est pas pour autant une langue et il est important de nuancer langue et langage. Le célèbre sémiologue Christian Metz, que nous avons présenté plus haut, remettait en question, à ce sujet, les écrits d'Eisenstein, qui considérait le cinéma comme une langue. Il affirmait que : « *Une langue est un code fortement organisé. Le langage recouvre une zone beaucoup plus vaste*² ». Puisqu'il se réactualise d'un film à l'autre, le langage cinématographique ne peut donc pas être considéré comme une langue. De plus, la notion de « *langue* » sous-entend que l'émetteur et le récepteur peuvent tour à tour changer de rôle dans le but de communiquer. Or, le cinéma apparaît comme un moyen de communication à sens unique où le film est toujours l'émetteur et le public est toujours le récepteur. Comme le disait encore Christian Metz : « *le cinéma est en fait un moyen d'expression beaucoup plus que de communication*³ », il est donc plus un langage qu'une langue. En effet, contrairement à la langue, le cinéma n'a pas besoin de code grammatical pour fonctionner. On ne peut donc pas comparer des plans à des mots et des séquences à des phrases...Un seul plan comporte une multitude de signes et donc une multitude d'informations.

¹ BEAUREGARD Philippe, *La théorie de la sémiologie appliquée au film*, Université de Montréal, 15 décembre 2006.

² METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma, Tome I*, Editions Klincksieck, 2003, p.47.

³ METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma, Tome I*, Editions Klincksieck, 2003, p.79.

Chapitre II

La question de l'adaptation

La question de l'adaptation cinématographique des textes littéraires, peut être appréhendée dans le cadre d'une confrontation dissymétrique entre les arts. Nous retrouvons d'un côté un art de raconter dont nous pouvons retracer l'histoire depuis les sources de notre civilisation. Un art qui a imposé dans notre culture le règne de, comme disait Jean-Luc Godard¹ : « *sa majesté le dire* ». D'un autre côté, on retrouve une technique récente, un art sans histoire, sans noblesse et d'abord pratiquement muet. Jean-Luc Godard soulignait encore que le cinéma était affecté devant la littérature d'un « *complexe d'infériorité* ». Cependant, malgré « *la méfiance légendaire du cinéma à l'égard de toutes les formes de littérature*² » très tôt s'est imposée la pratique de l'adaptation.

On entend souvent dire qu'en France, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les rapports entre la littérature et le cinéma sont assez problématiques. Sans essayer ici d'en refaire l'histoire, cette époque est celle de la floraison des revues de cinéma, de la découverte de nouvelles cinématographies comme par exemple le cinéma américain. Mais c'est aussi l'époque de la reconnaissance par la critique d'avant-garde de certains grands cinéastes comme Jean Renoir, Robert Bresson... Tous ces facteurs participent à l'élaboration de critères esthétiques spécifiquement cinématographiques, et à imposer le cinéma comme un art de plein droit en obligeant la critique à repenser sérieusement sa fréquentation de la littérature. Et, cette relation à la littérature continue cependant de fournir des modèles conceptuels et quelques comparaisons. Au milieu du siècle dernier on reconnaît enfin l'autonomie du cinéma, de la créativité de la mise en scène. C'est donc par analogie qu'Alexandre Astruc³ considère que : « *L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo* »⁴.

¹ Jean-Luc GODARD est un cinéaste franco-suisse, né le 3 décembre 1930 à Paris. Il est également acteur, chef monteur, dialoguiste, monteur, producteur et scénariste.

<http://fr.wikipedia.org/>

² André S. LABARTHE, *Essai sur le Jeune Cinéma Français*, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 32.

³ Alexandre ASTRUC est un réalisateur, scénariste et écrivain français, né le 13 juillet 1923 à Paris (France).

<http://fr.wikipedia.org/>

⁴ Alexandre ASTRUC, *L'Écran Français*, 30 mars 1948 : « *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo* », repris dans « *Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo* », *Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 327.

A / Les différentes adaptations

L'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma ne signifie pas que le résultat sur l'écran soit une copie conforme du livre, ce qui paraît impossible :

« Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma. »¹

On remarquera donc qu'il y a différentes sortes d'adaptations.

1) L'adaptation fidèle :

On retrouvera alors, dans un premier temps l'adaptation fidèle. Cependant il est très difficile de respecter l'œuvre et pourtant certains cinéastes tentent l'impossible. Mais malgré leurs efforts pour retranscrire le roman en images, le film n'est pas une adaptation totalement fidèle, et ce pour trois raisons. La première raison est que le langage des images ne reflète pas le langage des mots. On peut considérer par exemple les ellipses au cinéma qui apparaissent sous forme de flash-back ou encore de fondus et qui représentent le temps. Ainsi, cette représentation différente du temps montre qu'il y a un décalage réel entre une scène racontée dans un livre et une séquence de film. La deuxième raison, c'est qu'un film de deux heures ou plus ne peut pas reprendre précisément ou en détail tous les événements et les gestes d'un récit de 300 pages. Le cinéaste doit donc faire des choix. Opérer des choix semble être, de manière analogue, une façon qu'a le cinéaste de s'adapter aux problèmes que lui pose l'adaptation. Enfin, la troisième raison est qu'en adaptant, le cinéaste propose sa lecture, sa vision de l'œuvre, son interprétation. C'est d'ailleurs ce que disait Proust dans A La Recherche du temps perdu : *« Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même »*. L'adaptation fidèle reste donc une mission impossible.

¹ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1976, p.126

Parmi ces tentatives d'adaptation de roman dite « fidèle », on comptera par exemple celle du roman de Jeffrey Eugenides¹ : *Virgin Suicides* par Sofia Coppola² en 1999. Ce roman publié en 1993 (traduit et publié en France en 2000), raconte l'histoire de cinq sœurs adolescentes. L'histoire se déroule dans une ville américaine tranquille et puritaine des années soixante-dix où Cécilia Lisbon, treize ans, tente de se suicider. Elle a quatre sœurs, de jolies adolescentes. Cet incident éclaire d'un jour nouveau le mode de vie de toute la famille. L'histoire, relatée par l'intermédiaire de la vision des garçons du voisinage, obsédés par ces sœurs mystérieuses, dépeint avec cynisme la vie adolescente. Petit à petit, la famille se referme et les filles reçoivent rapidement l'interdiction de sortir. Alors que la situation s'enlise, les garçons envisagent de secourir les filles. Mais Cécilia, Lux, Bonnie, Mary et Thérèse, les cinq sœurs Lisbon âgées de treize à dix-sept ans, se donnent la mort l'une après l'autre. Le mystère entourant leur accord tacite survit dans la mémoire de leurs anciens voisins, ces quelques amoureux éconduits ayant enquêtés sur la mort de Cécilia et se posant encore aujourd'hui mille questions sur la mort des cinq sœurs.

Virgin Suicides est le premier roman de Jeffrey Eugenides et le premier long métrage de Sofia Coppola. De ce roman qu'elle a choisi d'adapter très fidèlement, Sofia Coppola a, plus que l'atmosphère d'enquête, conservé le point de vue masculin de la narration, la voix off qui résonne le long du film nous le montre bien. Car ce qui importe dans *Virgin suicides* ce n'est pas tant de résoudre l'énigme finalement insolvable de la mort des sœurs que ce regard que portent les hommes sur les jeunes femmes. Cependant, on sent bien que Sofia Coppola s'approprie la désolation des sœurs pétrifiées et la tristesse confuse des survivants. Le point de vue des garçons n'est peut être pas plus important que les filles, leur histoire et leur destin. Jeffrey Eugenides dira même de l'adaptation de Sofia Coppola que :

« De toutes les adaptations, celle de Sofia était la mieux construite. Je pense qu'elle est plus intriguée par l'histoire des filles proprement dite que par le point de vue des garçons, ce qui donne ainsi des nuances différentes à l'histoire. En écrivant le roman, j'étais davantage concerné par les filles et Sofia l'a très bien compris »³.

¹ Jeffrey EUGENIDES est un romancier des Etats-Unis d'origine grecque, né en 1960 à Détroit dans le Michigan.

<http://fr.wikipedia.org/>

² Sofia Carmina COPPOLA est une réalisatrice, actrice, productrice et scénariste américaine. Fille du réalisateur Francis Ford Coppola et sœur du réalisateur Roman Coppola, elle est née en 1971 à New York aux Etats-Unis.

<http://fr.wikipedia.org/>

³ http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=3942.html

2) L'adaptation libre :

Contrairement à l'adaptation fidèle dans laquelle le cinéaste tente de respecter l'œuvre, l'adaptation libre, elle, permet au réalisateur de s'inspirer du livre tout en revendiquant le droit de le modifier. Cette forme d'adaptation est un pari à risque. En effet, le résultat de l'adaptation libre est incertain. Elle est capable du meilleur comme du pire, car en revendiquant le droit de ne pas être fidèle, le cinéaste retrouve son univers : la liberté de créer des images originales. Il renouvelle le regard de l'écrivain et apporte une toute nouvelle dimension à l'œuvre. Dans le cas de l'adaptation libre, il semble que le roman ait tout intérêt à se retrouver entre les mains d'un bon cinéaste.

Prenons ici l'exemple du roman d'Anthony Burgess¹ : *L'Orange mécanique* (*A Clockwork Orange* dans l'édition originale britannique). Ce drame psychologique, publié en 1962 raconte l'histoire d'Alex, un jeune délinquant âgé de 15ans. Alex, part avec sa bande de *drougies* (amis) occuper sa soirée. Il vole, viole, torture, se bat. Un jour, il se fait arrêter et part en prison. On va lui faire subir un traitement : le traitement Ludovico². À la suite de celui-ci, la violence et le sexe le rendent malade. Seulement, quand il est libéré, il doit faire face à ses anciennes victimes. Ce roman a des allures de roman philosophique, montrant la montée de la violence, le danger d'une société où l'on n'est plus libre. C'est grâce au talent de l'excellent Stanley Kubrick³ que ce roman se verra porté à l'écran. Le film, de son nom français « Orange mécanique » sortira en 1971. Le film reste très fidèle au roman en ce qu'il présente comme lui une satire de la société moderne de l'époque, une cité où les jeunes ont pris le pouvoir et une violence sans limite. Il est, à l'image du roman, un film très psychologique. Il va jusqu'à retranscrire le « nadsat⁴ », langage argotique d'Alex inventé par Burgess.

¹ John Anthony BURGESS Wilson, né en 1917 à Manchester en Angleterre est un écrivain et linguiste britannique.

<http://fr.wikipedia.org/>

² Dans le roman, Alex est en prison et choisi de tester le nouveau traitement appelé « ludovico ». Ce traitement consiste à regarder pendant de très longues séances des films d'ultra violence. Sans le savoir Alex est drogué avant les projections, ce qui le rend malade. Son subconscient associe étroitement la violence et l'intense douleur qu'il subit.

³ Stanley KUBRICK, né a New York en 1928 et mort à Londres en 1999 est un réalisateur, mais aussi directeur de photographie, producteur, scénariste ou encore monteur. Ses treize long-métrages en quarante-six ans de carrière l'imposent comme un cinéaste majeur du XXe siècle.

<http://fr.wikipedia.org/>

⁴ Le nadsat, est un langage inventé par Burgess. Il est composé de russe, de manouche et d'anglais. Il reflète une réalité sociale universelle : les adolescents créent des langages de type argotique en vue de communiquer entre eux ou dans le cadre de groupes socioculturels spécifiques. Le fait qu'Alex utilise un tel langage pour échanger avec ceux de son âge, renforce l'impression d'opposition entre les jeunes et les adultes au sein de la société. On trouve un lexique à la fin du roman pour traduire ce jargon.

Cependant, Kubrick s'est basé sur la version américaine du livre, censurée dans le dernier chapitre. Informé par l'auteur pendant le tournage, Kubrick n'a pas voulu prendre cela en compte, le jugeant trop différent de ce qu'il voulait montrer à travers le film. Dans ce chapitre, Alex reforme une bande avec trois droogs, puis revoit Pete (un ancien droog) un soir. Celui-ci, âgé de vingt ans, est désormais marié, ce qui sidère Alex. En y réfléchissant, il décide de se ranger complètement, sermonne ses droogs sur leurs actions et finalement songe à fonder une famille. Hormis cette différence importante mais très localisée, le film est assez proche du livre. Certaines répliques sont directement inspirées des dialogues du livre ; les différences qui subsistent sont surtout : l'âge des deux filles chez le disquaire, le lieu de l'agression de la devotchka (fille) au début. Certains détails sont entièrement apportés par Kubrick : la chanson *I'm singin' in the rain*, la sculpture de forme phallique qu'utilise Alex pour tuer la femme... Certains éléments du livre ont également été supprimés pour l'adaptation en film, tels l'assassinat commis par Alex en prison ou l'agression d'un vieil homme à la bibliothèque. Ces ajouts, ces scènes transposées ou laissées de côté font de cette réalisation, pour le moins très bien réussie et fidèle, une adaptation libre.

3) La transposition :

C'est le cas le plus original d'adaptation car il permet de recréer une œuvre. La transposition consiste en la présentation de quelque chose dans un autre contexte, placer un fait dans une autre époque, un autre décor... En effet, le cinéaste a lu le roman mais décide de le réécrire entièrement, avec de multiples modifications comme des scènes inédites par exemple.

Pour donner un exemple de transposition, on pourrait citer ici l'une des nombreuses adaptations de la tragique pièce de William Shakespeare¹ : *Roméo et Juliette*. C'est une pièce inspirée d'un conte italien de Masuccio de Salerne² datant des années 1590. Toute l'histoire se déroule à Vérone en Italie, elle conte les aventures de Roméo Montaigu et de Juliette Capulet, deux jeunes gens vivant un amour tragique. En effet, depuis des années, leurs deux familles se

¹ William SHAKESPEARE, né dans les années 1560 est considéré comme l'un des plus grands poètes, dramaturges et écrivains de la culture anglaise. Il est réputé pour sa maîtrise des formes poétiques et littéraires. Il est traduit dans un grand nombre de langues et ses pièces sont régulièrement jouées partout dans le monde. Il est l'un des rares à avoir pratiqué aussi bien la comédie que la tragédie. <http://fr.wikipedia.org/>

² Masuccio SALERNITANO est connu essentiellement comme l'auteur du *Novellino*, recueil de cinquante nouvelles satiriques et grotesques qui fut publié en 1476, après sa mort. Les nouvelles sont divisées en dix séries de cinq, chaque série correspondant à un thème. Toutes les nouvelles sont précédées d'un résumé et d'une dédicace, et suivies d'une morale. L'inspiration des nouvelles est souvent tragique. <http://fr.wikipedia.org/>

vouent une haine inextinguible. On peut considérer cette pièce comme un des mythes fondateurs de la pensée individualiste occidentale, l'amour de deux individus en lutte face aux conventions désuètes de deux familles. La pièce de Shakespeare fit de Roméo et Juliette deux personnages universels.

De par son statut de « mythe fondateur », il n'est pas étonnant de trouver plusieurs adaptations de la pièce de Shakespeare. Parmi ces dernières, on remarquera la transposition de Baz Luhrmann¹ sortie sur les écrans en 1996 et intitulée : « Roméo + Juliette ». On parle bien là de transposition car tout l'univers de la pièce de Shakespeare est transporté dans un décor du XXe siècle. Le texte initial subsiste même s'il est en grande partie raccourci. Luhrmann nous emmène à Verona Beach, un quartier chaud des Etats-Unis où deux familles de la mafia, les Montaigu et les Capulet se vouent une lutte sans merci pour obtenir le contrôle de la ville. Le Prince est devenu le capitaine de la police et le chœur du théâtre est remplacé par une présentatrice de journal télévisé. L'histoire d'amour la plus célèbre de tous les temps, transportée dans un quartier chaud des Etats-Unis. Un jour, entraîné par son ami Mercutio et ses cousins, le jeune et mélancolique Roméo, fils du parrain Montaigu, se rend à une fête donnée par les Capulet et tombe immédiatement sous le charme de leur fille unique, Juliette. Au centre de la lutte opposant leurs deux familles, Roméo et Juliette se jurent un amour infini, amour qui, comme dans la pièce de Shakespeare, finira par les tuer.

La transposition utilise donc toute la matière initiale de l'œuvre qu'elle adapte. Mais la modification qu'elle apporte n'est pas nécessairement un changement d'époque comme nous venons de la voir. En effet, la transposition peut aussi conserver le cadre, l'époque, les personnages et le fonctionnement d'une œuvre tout en l'adaptant d'une manière différente voire décalée.

4) La parodie :

La parodie est une forme de transposition que l'on emploie parfois avec une intention burlesque ou satirique. Elle provoque le rire chez le public, un rire qui survient à cause du décalage entre l'œuvre initiale et ce que les auteurs et comédiens en font. Dans la parodie, il est question de se moquer.

¹ Baz LUHRMANN, né en 1962 est un réalisateur australien, on lui doit la trilogie du « Rideau Rouge » avec *Ballroom Dancing*, *Roméo + Juliette* et *Moulin Rouge*.
<http://fr.wikipedia.org/>

Prenons ici l'exemple de l'œuvre de Chrétien de Troyes¹ et de toute la geste des Chevaliers de la Table ronde². Ces derniers constituent dans la légende, un ordre chevaleresque au service du roi Arthur chargé de mener la quête du Graal. Et bien, l'adaptation de 1975 des Monty Python³ : « Sacré Graal » est une parodie loufoque de ces légendes arthuriennes.

Dans ce long métrage, le roi Arthur et les Chevaliers de la Table Ronde se lancent à la conquête du Graal, chevauchant de fantomatiques montures dans un bruitage de noix de coco cognées. La petite troupe va devoir passer mille épreuves, dont un chevalier noir taillé en pièce, un chevalier à trois têtes, des jouvencelles en chaleur, voire même un terrible lapin tueur. On en retiendra des moments d'anthologie, de la procession des moines flagellateurs à la différenciation des hirondelles africaines et européennes, en passant par les inénarrables chevaliers qui disent « ni », le titre de Sir Robin : « *le Pas-tout-à-fait-aussi-courageux-que-Sir-Lancelot* », sans oublier quelques anachronismes comme la police qui met fin à la quête et au film, mais aussi les cartoons reliant les aventures les unes aux autres. On y retrouve également les commentaires audio experts des deux réalisateurs Terry Gilliam⁴ et Terry Jones⁵.

B / La fidélité

Comme nous venons de le souligner plus haut, l'adaptation fidèle est impossible, mais il y a toujours un degré de fidélité lorsque nous passons du texte écrit à la représentation visuelle. De plus, le film et le roman sont proches si l'on considère la recherche perpétuelle d'authenticité.

Comme le disaient ses inventeurs, les Frères Lumières, le cinéma doit être le : « *miroir du monde* ». Le roman de Laclos intitulé Les Liaisons Dangereuses, est un véritable montage. Dans ce roman épistolaire, chaque lettre est à une place bien précise, établissant ainsi une

¹ Chrétien de TROYES, poète français considéré comme un des premiers auteurs de roman de chevalerie est né vers 1135 et mort vers 1185. Sa source d'inspiration se trouve dans la tradition celtique et les légendes bretonnes. <http://fr.wikipedia.org/>

² Dans la légende, la Table ronde réside à la cour du roi Arthur. Elle fut dressée après que Merlin l'Enchanteur eut révélé à Arthur la nécessité de créer une assemblée de chevaliers pour trouver le Graal.

³ Les Monty Python sont une troupe comique britannique

⁴ Terry GILLIAM, né en 1940 est un acteur, dessinateur, scénariste et réalisateur de cinéma américain.

⁵ Terry JONES, né en 1942 est un acteur, réalisateur, scénariste et écrivain britannique. Il est également un des membres de la troupe des Monty Python. <http://fr.wikipedia.org/>

chronologie voulue. Comme nous le savons et l'avons vu, le Septième Art proposera diverses interprétations de ce roman. Ainsi, qu'il s'agisse d'une adaptation fidèle, libre ou d'une transposition, que ce soit une adaptation dans le respect du roman, des traditions et de l'époque ou dans la modernisation, la modification des lieux, des personnages, de l'époque ou encore de la fin de l'histoire, il y aura toujours fidélité avec le roman. De fait ce dernier reste la base de tout, l'inspiration initiale et ce, qu'il soit retranscrit de telle ou telle manière. Si l'on reconsidère, par exemple trois des adaptations du roman de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, on retrouvera les trois adaptations possibles. Le film de Stephen Frears « *Dangerous liaisons* » serait l'adaptation fidèle, malgré de petites modifications que nous soulignerons plus loin. Le « *Valmont* » de Milos Forman, serait une adaptation libre, on le voit tout de suite avec la modification du titre. Enfin, la réalisation de Roger Vadim « *Les Liaisons Dangereuses (1960)* » rend bien compte de ce qu'est la transposition. Nous noterons le changement d'époque, de lieu et bien d'autres transpositions que nous verrons plus loin également.

Quoi qu'il en soit, si l'on considère un film comme un texte, l'intertextualité ou les formes de fidélité, nous poussent à repenser la compréhension des textes littéraires et filmiques et donc à envisager la littérature et le Septième Art comme un espace de rencontre qu'il est intéressant d'interpréter.

C / L'iminaire

« Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'iminaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'iminaire. Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film. Bon ou mauvais, sublime ou exécration, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours¹ ».

Si l'on reconsidère ces propos tenus par Marguerite Duras, on comprend bien que l'entreprise d'adaptation du texte littéraire soit un projet quelque peu réducteur. Réducteur par rapport à l'œuvre initiale dans la mesure où sa retranscription sera le résultat d'« une » interprétation et donc d'« un » imaginaire possible. La mise en images impose donc des

¹ DURAS Marguerite, *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977, p.75.

limites à cet imaginaire. Tous les lecteurs pourraient créer leur propre film à partir d'un même roman et l'on verrait alors, toutes les possibilités d'interprétation et d'imaginaire qu'une seule œuvre littéraire peut avoir. C'est le cas, par exemple, du roman que nous étudions ici, celui de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*. En effet, on remarque que ce roman est à l'origine de plusieurs adaptations télévisuelles, et qu'aucune des trois ne propose la même chose, chacune détient son propre imaginaire. Un imaginaire qui est réduit, comparé à celui que l'œuvre littéraire propose à chacun. Alors qu'un livre nous invite à « faire preuve d'imagination », le film nous enferme dans un imaginaire choisi. Il arrive souvent qu'une personne ayant vu l'adaptation cinématographique d'un livre avant que de le lire, se voit transporté dans l'imaginaire qui lui a été proposé à l'écran lors de sa future lecture. Dans le cas inverse, nombreuses sont les déceptions des lecteurs qui, lorsqu'ils visionnent un film se voient imposé un nouvel imaginaire qui n'était initialement pas le leur. Dès le début des années soixante la narratologie et la sémiologie du cinéma établiront cette irréductibilité d'un film à un livre. De la même manière, il est impossible d'établir une étude similaire entre l'étude d'un récit cinématographique et celle d'un récit littéraire. Ainsi on peut se demander si apprécier la restitution dans un film des significations du livre ne constituerait pas une démarche quelque peu conservatrice. De fait, évaluer les rapports de ressemblance ou de dissemblance, de fidélité ou de trahison reviendrait à revendiquer l'existence d'un encodage universel de l'imaginaire, et donc d'un mode d'emploi de l'adaptation. Cependant, il n'existe à ce jour, ni encodage ni mode d'emploi, c'est pourquoi l'on se voit présenter à l'écran des adaptations de romans pour le moins naïves et d'autres considérées comme plus fidèles. C'est aussi la raison pour laquelle il existe plusieurs adaptations d'un même roman, car si ces codes existaient bel et bien, une seule adaptation d'un livre suffirait, puisqu'elle serait effectuée dans « les règles de l'art ».

Après avoir choisi l'une des adaptations, voyons comment font ces réalisateurs pour passer de la lettre à l'écran.

Deuxième Partie

DE LA LETTRE
A L'ECRAN :

*LES LIAISONS
DANGEREUSES¹*

¹ Titre inspiré de l'ouvrage de : HUMBERT, Brigitte.E. *De La Lettre à L'écran : Les Liaisons Dangereuses*. Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2000, 268p.

Chapitre I

La lettre et le roman par lettres, jusqu'au roman de Laclos

A / Histoire de la lettre et de la correspondance

La lettre est un outil littéraire dont on se sert beaucoup dans la vie de tous les jours. Elle peut être intime ou administrative. La lettre qui nous intéresse ici est la lettre intime. Selon *Le Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, la lettre est : « un écrit sur feuille de papier, adressé personnellement à quelqu'un et destinée à être mis sous enveloppe pour être envoyé à la poste » et selon *Le Robert*, la lettre est : « un écrit que l'on adresse à quelqu'un pour lui communiquer ce qu'on ne peut ou ne veut lui dire oralement ». Aujourd'hui la lettre s'est en quelques sortes modernisée devenant ainsi : mail ou courrier électronique (plus rapide et plus pratique), mais elle est toujours là. Quoiqu'il en soit, il semble que toute lettre liée à la correspondance, soit un substitut de l'oral et toujours de caractère privé. Elle est, de ce fait, une forme de discours où la subjectivité est fortement marquée, le « je » étant toujours présent, la signature également, parfois même des indications spatio-temporelles...

La correspondance est en fait un échange de ces lettres intimes, autrement dit de courriers et qui est généralement prolongé sur une longue période. Nés au XVII^es, plus précisément vers 1650, les premiers services postaux ont donc favorisé le développement de cette correspondance. La correspondance est un dialogue, il faut deux locuteurs pour la produire. Cependant c'est un dialogue différé, caractérisé par l'absence de l'interlocuteur. La lettre devient même un phénomène de mode, favorisé par la popularité des salons, qui en font usage. La lettre n'a donc eu aucun mal à s'imposer dans notre réalité. Parfois les correspondances deviennent très célèbres, on tient pour exemple celles de Madame de Sévigné. La correspondance de cette dernière avec sa fille fera l'œuvre d'une publication en plusieurs tomes. C'est alors le roman par lettres qui fait son apparition et l'on voit l'objet « lettre » passer de la réalité à la fiction.

B / De la réalité à la fiction : le roman par lettres

On constate donc, comme nous venons de le dire, que la lettre elle-même finit par passer de la réalité à la fiction car cette mode a favorisé dès le dix-huitième siècle la publication de romans épistolaires et de lettres fictives. Le roman épistolaire est un genre littéraire dans lequel le récit se compose de la correspondance fictive d'un ou de plusieurs personnages. La correspondance étant quelque chose d'intime, cette littérature est riche en informations sur le ou les personnages qui livrent alors des témoignages, expriment des sentiments... Le point de vue de chaque épistolier est livré et les intrigues s'entrecroisent. Le roman par lettres connaît son plein essor au XVIII^es, *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos étant l'un des romans par lettres les plus connus et reconnus du mouvement épistolaire avec notamment *Les Lettres Persanes*¹ de Montesquieu et *La Nouvelle Héloïse*² de Rousseau.

Historiquement, la vogue des romans par lettres s'explique par la lassitude du public à l'égard de la fiction romanesque. Le roman épistolaire fait entendre des « je », des sentiments, des pensées, qui sont l'œuvre d'épistoliers authentiques, non d'un auteur qui se contente d'imiter la réalité. Le genre du roman épistolaire se développe à la fin du XVIII^e siècle, et s'impose avec *Les Lettres persanes* de Montesquieu que nous venons d'évoquer. Cette œuvre, qui mêle subtilement les réflexions philosophiques et politiques aux intrigues de sérail, exploite la polyphonie, c'est-à-dire la multiplication des points de vue, en multipliant le nombre des épistoliers. Seul le lecteur dispose de l'intégralité de la correspondance, et profite ainsi d'une vue surplombante sur l'ensemble de l'action. Rousseau, avec *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) va lui aussi utiliser la polyphonie, mais va surtout faire de la lettre un instrument d'analyse psychologique et un témoignage de sentiments authentiques. Samuel Richardson a connu un succès immense avec *Paméla ou la vertu récompensée*³ (1740) et *Clarisse Harlowe*¹ (1747-1748). Ces deux romans épistolaires tout comme ceux de Rousseau et de Montesquieu ont servi de modèle à Laclos et à ses *Liaisons Dangereuses*, que nous

¹ *Les Lettres persanes* (1721) est un roman épistolaire de Montesquieu, rassemblant la correspondance fictive échangée entre deux voyageurs persans, Usbek et Rica, et leurs amis respectifs restés en Perse. Leur séjour dure huit ans.

² *Julie ou la Nouvelle Héloïse* est un roman épistolaire de Jean-Jacques Rousseau paru en 1761 chez Marc-Michel Rey à Amsterdam.

³ *Paméla ou la vertu récompensée* : Pamela Andrews est une humble et honnête jeune fille placée en condition chez M. B., un riche propriétaire. Se prenant de passion pour elle, le fils du ménage complotte à plusieurs reprises avec ses domestiques pour obtenir ses faveurs. Pamela protège sa vertu avec succès et, après avoir vainement tenté de la séduire, B., touché en sa faveur après lecture de son journal secret, finit par l'épouser. Dans la deuxième partie du roman, Pamela essaie de s'adapter à la société bourgeoise et d'établir un rapport réussi avec B.

analyserons. On peut donc affirmer que Laclos n'innove pas lorsqu'il choisit la forme épistolaire. Empruntant à Montesquieu l'utilisation subtile des décalages temporels et géographiques engendrés par la correspondance, à Rousseau la finesse des sentiments, le plaisir de la conversation entretenue par lettres interposées, à Richardson ses personnages de séducteurs et de jeunes femmes victimes de ceux-ci, il fait, avec *Les Liaisons dangereuses* une œuvre unique, dans laquelle aucun élément n'est gratuit².

En feignant de présenter une correspondance, « *des lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*³ », Laclos, est devenu un rédacteur fictif et veut faire croire à la vérité de ces lettres ainsi qu'à l'existence des épistoliers. Pour conforter cet effet de réel, il met en place, dans l'avertissement de l'éditeur et dans la préface du rédacteur une stratégie du doute, bien connue des auteurs de romans épistolaires. C'est pourquoi le prétendu éditeur écrit :

« *Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman*⁴ »

Le rédacteur, lui en revanche, met en avant l'authenticité de cette correspondance, et précise : « *je dois prévenir aussi que j'ai supprimé ou changé tous les noms des personnes dont il est question dans ces Lettres*⁵ ». Quoiqu'il en soit, il s'agit bel et bien d'un roman, entièrement composé et inventé par Laclos. Le fait de jouer, dans les avertissements et préfaces, sur l'aspect, une fois réelle puis fictive du roman est une stratégie souvent pratiquée au XVIII^{ème} siècle. En effet, par cette stratégie, l'auteur et le lecteur passent une sorte d'accord par lequel l'un donne à l'autre une grande liberté d'interprétation. Le lecteur reste libre de penser que la correspondance qu'on lui propose est authentique et peut même aller jusqu'à imaginer que des personnes réelles se cachent derrière les personnages du roman. En revanche, il peut également accepter l'aspect totalement fictif de ce roman. Effectivement, le lecteur de l'époque pouvait l'interpréter comme il le désirait mais le lecteur, aujourd'hui averti, sait que Les Liaisons Dangereuses sont une invention de Laclos. Cela ne l'empêche pas pour autant

¹ *Clarisse Harlowe* : l'héroïne tragique de Clarissa, est une jeune fille extrêmement belle et vertueuse, dont la famille, devenue très riche au cours des dernières années, est maintenant désireuse d'entrer dans l'aristocratie en acquérant des biens et des titres au moyen d'alliances profitables.

² <http://www.alalettre.com/laclos-oeuvres-liaisons-dangereuses.php>

³ CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, p.21.

⁴ CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, p.24.

⁵ CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, p.26.

d'apprécier l'œuvre, bien au contraire, il ne peut qu'admirer la véracité des personnages imaginés par Laclos, et la qualité de leur correspondance.

C / Les Liaisons Dangereuses, de Laclos

Comme nous l'avons déjà souligné plusieurs fois, *Les Liaisons Dangereuses* est un roman épistolaire écrit par Pierre Choderlos de Laclos et publié en 1782. Ce roman est considéré comme une œuvre littéraire majeure du XVIII^{ème} siècle et même comme un chef d'œuvre de la littérature française. Commençons par un résumé de ce chef d'œuvre qui narre le duel pervers et libertin de deux membres de la noblesse française du XVIII^{ème} siècle. Ce duo, formé par les personnages de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont, se joue de la société pudibonde et prude dans laquelle ils vivent. Ces deux personnages se livrent à la débauche et se racontent leurs exploits à travers des lettres tout au long du roman. Leur correspondance constitue par ailleurs le corps de l'intrigue. La majorité des lettres que le Vicomte envoie à la Marquise ne sont que le récit des aventures de ce dernier. Ils se livrent tous deux au libertinage, mais alors que le Vicomte se permet de s'en vanter, la Marquise de Merteuil, quant à elle, doit jouer la carte de la discrétion et de la dissimulation, le statut des femmes à cette époque ne lui permettant pas de dévoiler le nombre de ses conquêtes. Elle a donc un double visage, une double vie pourrait-on dire, dont seul le Vicomte de Valmont est au courant. Sa condition de femme, veuve et marquise l'oblige à cette duplicité et à tromper son monde. Si le Vicomte de Valmont use aussi de ce double jeu et de la tromperie, ce n'est que pour séduire puis pour perdre, en les déshonorant, les femmes dont il fait la conquête. Toute la force du roman réside dans le récit de leurs aventures libertines respectives, de leurs stratégies et de leurs péripéties mais aussi dans le combat qu'ils se livrent l'un contre l'autre, car bien sûr, il s'installe une rivalité entre les deux. C'est une rivalité qui apparaîtra tout d'abord comme un jeu de séduction pour ensuite se transformer en combat destructeur. En définitive, les deux combattants se prendront mutuellement ce qu'ils ont de plus précieux. Le Vicomte mourra en duel après avoir succombé à l'amour de Madame de Tourvel dont il aura pourtant causé la perte. Le brillant libertin agonisera en amoureux désespéré d'avoir détruit celle qu'il aimait. La Marquise de Merteuil perdra la réputation, que toute sa vie elle s'était attachée à préserver, et sa féminité qu'une petite vérole flétrira en la défigurant.

Voyons maintenant, un résumé plus vaste, celui que nous proposent Jean-Luc Faivre et Johan Faerber :

« Pressé par Mme de Merteuil de corrompre la jeune Cécile de Volanges promise à un homme dont la marquise souhaite se venger, le Vicomte de Valmont refuse d'obtempérer ; il a en effet entrepris la conquête de Mme de Tourvel, une femme vertueuse et fidèle. Dans le même temps, Cécile découvre l'amour avec le séduisant Danceny [...] informé que Mme de Volanges, la mère de Cécile, a révélé à Mme de Tourvel le jeu pervers auquel il se livre, Valmont exécute finalement les instructions de Mme de Merteuil [...] Si Mme de Tourvel refuse encore les avances du libertin, elle en est néanmoins tombée amoureuse. [...] (Valmont) s'éprend de sa nouvelle conquête dont Mme de Merteuil, exige le sacrifice. Valmont obéit [...] »¹.

De là, les deux protagonistes entrent dans une guerre qui les conduira à leur perte. Une fin tragique que nous avons déjà évoquée.

Dans ce roman, Laclos a su donner à chaque épistolier son propre style, ce qui permet au lecteur de mieux les cerner. Par exemple, Cécile s'exprime de façon très gauche, elle commet souvent des fautes de syntaxe ou utilise trop souvent l'adverbe « bien ». A son opposé, on trouve Mme de Merteuil, elle, a du style, et son écriture est efficace et ses mots son toujours bien choisis, elle pèse ses mots bien qu'ils soient souvent lourds de sens et de conséquences. Pour preuve, elle impose un modèle de lettre à Valmont pour le faire rompre avec la Présidente de Tourvel. Elle le convainc d'écrire ces mots :

« Adieu, mon Ange, je t'ai prise avec plaisir, je te quitte sans regret : je te reviendrai peut-être. Ainsi va le monde. Ce n'est pas ma faute »².

Merteuil, et Valmont, manipulent la langue française avec une grande facilité, ils parviennent à feindre, par écrit, des sentiments qui leur sont étrangers. Cependant, lorsque Valmont manipule le vocabulaire du sentiment et du tourment amoureux pour séduire la Présidente et que cela fonctionne, peut-être n'est-il pas si étranger aux sentiments qu'il lui dévoile. En effet l'amour de Valmont pour Mme de Tourvel est sincère. Du reste lorsqu'il

¹ FAIVRE, Jean-Luc ; FAERBER, Johan. *Les Liaisons Dangereuses. Choderlos De Laclos Stephen Frears*. Paris, Hatier, 2008, p.5.

² CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Lettre CXLI, p.390.

s'agit de corrompre et de feindre, comme avec Cécile ou le père Anselme qui est le confesseur de la Présidente, Valmont sait aussi manipuler la langue avec brio, au même titre que sa grande amie, la Marquise de Merteuil. Quant à la Présidente de Tourvel, ses lettres nous révèlent toute sa bonté et sa fragilité, mais aussi la faiblesse et les tourments qui la hantent surtout lorsqu'elle entame une correspondance avec Mme de Rosemonde, la tante de Valmont, qui devient sa confidente.

La variété des styles fait la force de ce roman, mais ce n'est pas tout. Chez Laclos, la lettre devient une arme, un objet de manipulation, comme nous l'avons vu, grâce à la maîtrise de la langue mais elle devient aussi une clef qui ouvre bien des portes. Au sens propre d'une part, car elles permettent à Valmont d'obtenir les clefs de la chambre de Cécile, sous prétexte de lui faire passer les lettres de son amoureux secret : Danceny. C'est aussi pour rendre ses lettres à la Présidente de Tourvel que Valmont obtient une entrevue avec elle et finit alors par la séduire. La lettre est également chez notre auteur, un outil d'analyse très efficace. La Marquise de Merteuil est une lectrice extrêmement fine, qui sait très bien lire entre les lignes, et découvre relativement tôt lors de sa lecture des lettres de Valmont concernant la Présidente que ce dernier en est amoureux. De plus elle se livre souvent à des explications de texte et parfois elle donne même des leçons de style ou de stratégie, car style et stratégie ne font qu'un dans Les Liaisons dangereuses. C'est enfin la lettre qui crée et permet le secret des relations entre la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont. En effet, c'est par la lettre que leur union diabolique se maintient. Mais leur relation est fragile et le fait qu'ils se connaissent si bien est une chose dangereuse. Chacun peut perdre l'autre à tout moment, et leur mutuelle discrétion est leur seul garant de leur « bonne » réputation. Mais après s'être déclaré la guerre, cette discrétion est jetée aux oubliettes et tous les moyens sont bons pour faire plonger l'autre. En effet, Valmont sait qu'en donnant les lettres de la Marquise au chevalier Danceny, il réussira à perdre celle qui fut son alliée.

Voilà donc comment Choderlos de Laclos parvient à faire de son roman un chef d'œuvre de la littérature française et comment il parvient avec génie à atteindre : « un tel degré de perfection¹ ».

¹ HUMBERT, Brigitte.E. *De La Lettre à L'écran : Les Liaisons Dangereuses*.p.59.

Chapitre II

La théâtralisation

Le titre de cette deuxième partie est inspiré de l'ouvrage de Brigitte E. Humbert *De la lettre à l'écran : Les Liaisons Dangereuses* dans lequel, cette dernière, traite de la transformation du texte de Laclos jusqu'à sa projection sur l'écran. La première grande transformation qui s'opère est le passage d'une parole écrite à une parole orale, vivante. C'est un passage qui suppose qu'il y aura un jeu permanent sur les images, dont aucune ne sera anodine. On peut se demander s'il y a des étapes précises pour passer d'une forme à l'autre. Par exemple, faut-il théâtraliser le texte d'abord, pour créer ainsi des dialogues qui seront plus faciles à mettre en scène ? La question du texte théâtral se pose, le théâtre serait un entremetteur, dans lequel un film trouverait son propre moment littéraire à la rédaction du scénario.

A / Le travail de Christopher Hampton

Christopher Hampton est un dramaturge, scénariste, réalisateur, acteur et producteur britannique né le vingt-six janvier 1946 sur l'île Faial au Portugal. Il nous intéresse ici en grande partie car il a signé le scénario du film « *Dangerous Liaisons* » réalisé par Stephen Frears en 1988, d'après sa propre pièce qui était déjà adaptée du roman de Choderlos de Laclos. Son travail a été récompensé d'un Oscar.

La théâtralisation des *Liaisons Dangereuses* par Christopher Hampton a servi de support au scénario des « *Dangerous Liaisons* » de Stephen Frears. Il semble que la théâtralisation soit une étape de transformation pratique pour passer de la lettre à l'écran. Se pose alors la question de la fidélité au roman puisque l'échange de lettres est remplacé par des échanges verbaux (même si quelques lettres sont aussi échangées dans les films). Cependant, Stephen Frears soutient qu'il s'est bien plus accroché au roman initial qu'à la version théâtrale, justement par un souci de fidélité. Puisque nous parlons de fidélité, il faut savoir que la lettre

conserve sa place et son importance dans les différentes réalisations, elle reste l'un des moteurs de l'action, même à l'écran.

Ce qui est intéressant dans le fait de nous tourner vers le théâtre, c'est que, bien qu'il ne soit pas indispensable, le passage du texte littéraire au texte théâtral reste un intermédiaire pratique entre le roman par lettres et le cinéma. En effet, si l'on regarde bien, il existe une multitude de points communs entre la forme épistolaire et le théâtre, ce qui expliquerait l'intérêt que les réalisateurs, auxquels nous allons nous intéresser par la suite, ont pu porter à l'ouvrage de Laclos. L'intérêt de la théâtralisation tient en la transformation du texte. On passe du texte à lire au texte à écouter. On change également de public, du lecteur, on présente une nouvelle œuvre à un spectateur. Ce sont là de multiples raisons de prêter une attention de tous les instants aux étapes de transformation de l'œuvre initiale vers une autre. Du reste, il faut savoir que la théâtralisation n'est qu'une étape et qu'un texte théâtral n'est pas un scénario de film. De fait en ce qui concerne la pièce de Christopher Hampton, Eithne O'Neill¹ disait :

« La présentation de la pièce de Hampton à Paris a permis de constater les différences essentielles entre la version présentée par la Royal Shakespeare Company et le film de Frears. Bob Crowley² avait conçu, pour huit changements de lieu, un seul et unique décor qui, grâce à une stylisation théâtrale, drapé de somptueux tissus de couleur ivoire, servait de boudoir, de salon et de champ de bataille. L'interprétation très cérébrale, voire distante, était scandée par une rapidité marquée du débit. Les costumes pastel soulignaient le contraste entre les machinations des libertins et l'innocence apparente des victimes. Aucune sentimentalité n'était permise à la fin. La marquise de Merteuil continuait comme avant. En tout, onze changements de « scènes » (contre à peu près deux cents dans la version filmique). La convention épistolaire avait été abandonnée »³.

Le travail de Christopher Hampton reste un travail colossal, il est le premier à avoir fait du roman de Laclos un scénario théâtral. Grâce à l'appui de Bob Crowley il a également su montrer dans les décors, sur scène, la somptuosité du cadre de vie de la noblesse de cette

¹ Eithne O'NEILL : Enseignante à l'université de Paris 13, ses champs de recherche sont le cinéma et la littérature.

² Bob CROWLEY : a collaboré avec Christopher Hampton dans la mise en place de la scène et du décor ainsi que dans la fabrication des costumes.

³ Eithne O'NEILL, *Stephen Frears, Les Liaisons dangereuses*.

<http://www.academie-en-ligne.fr/Ressources/7/FR01/AL7FR01TDPA0109-Sequence-03.pdf>

époque. Théâtraliser un roman dans lequel, les protagonistes ne communiquent que par lettres, paraissait être une rude épreuve. Cependant, le personnage de Christopher Hampton nous prouve le contraire dans ses travaux. Du reste, il semblerait que la théâtralisation ne soit pas une étape indispensable pour passer du roman au film. En effet, une scène de théâtre ne permet pas beaucoup de changements de lieux. Elle complique le souci de fidélité, oblige à créer une trame pour le moins différente pour légitimer la présence d'un personnage dans un lieu qui n'est pas celui du roman. Comme nous venons de le souligner : la convention épistolaire ne peut fatalement pas être respectée. En revanche, un film permet de passer d'un lieu à un autre sans aucun problème. Ne serait-il donc pas plus facile de passer directement du roman par lettre à la réalisation filmique ? Et ce, en passant par l'écriture d'un scénario qui ne serait pas composé dans l'objectif d'une représentation théâtrale.

B / Le roman par lettres, plus proche du film que du théâtre

« Le premier scénario du film que Christopher Hampton avait soumis à Stephen Frears était plus proche de sa propre adaptation théâtrale des Liaisons dangereuses que la version définitive. Après avoir assisté à une représentation de la pièce, Frears a lu le roman. Séduit par la convention épistolaire qui avait atteint son apogée dans l'œuvre de Laclos, et que Hampton avait éliminé, Frears a décidé de la réintégrer dans son film. »¹

Conserver la dimension épistolaire était l'un des buts que s'était fixé Stephen Frears, nous verrons plus tard que son pari est réussi. Comme nous l'avons déjà noté plus haut, Les Liaisons Dangereuses ont été adaptées au théâtre avant d'être portées au grand écran. Mais qu'est-ce qui incite à théâtraliser ? Qu'est-ce qui rapproche le roman par lettre du théâtre ? Ce qui rapproche l'ouvrage de Laclos du théâtre, c'est d'abord que l'œuvre est composée de quatre parties à peu près égales qui fonctionnent comme un acte de tragédie classique². C'est ensuite que le lecteur comme le spectateur est omniscient, puis il y a la double énonciation : les épistoliers ou personnages communiquent entre eux mais aussi avec le lecteur ou le spectateur. En effet, comme au théâtre l'auteur passe par le truchement du dialogue entre les

¹ Eithne O'NEILL, *Stephen Frears, Les Liaisons dangereuses*, p. 03.

(<http://www.academie-en-ligne.fr/Ressources/7/FR01/AL7FR01TDPA0109-Sequence-03.pdf>)

² <http://www.site-magister.com/laclos.htm>

personnages pour s'adresser au spectateur, l'auteur de roman épistolaire s'adresse au lecteur par le biais des épistoliers. En ce qui concerne le roman épistolaire et notamment *Les Liaisons Dangereuses*, ce qui le rapproche du théâtre, c'est aussi le fait qu'il permette de nombreux travestissement de la part des personnages, par le jeu de rôle que ce soit dans une lettre ou sur la scène. C'est donc par le biais du théâtre et de tout ce qui le rapproche du roman par lettres que l'on peut maintenant comprendre l'intérêt et les étapes qui conduisent à entreprendre une réalisation cinématographique. L'épistolaire va jusqu'à paraître plus proche du film que du roman ; tout comme lui sa narration est fragmentée. De plus, à l'image de la structure épistolaire qui est un agencement de lettres, le cinéma est un agencement de plans.

Il n'est donc pas étonnant de trouver plus de films que de pièces de théâtre mettant en scènes *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos. En effet, il en existe de nombreuses, mais dans cette étude, nous nous attacherons seulement à trois d'entre elles : celle de Roger Vadim, celle de Stephen Frears, que nous avons déjà évoqué plusieurs fois et enfin, celle de Milos Forman.

Chapitre III

La réalisation

La réalisation, parfois appelée mise en scène en référence au théâtre, est le processus de fabrication d'un film, qui englobe depuis une idée originale, le tournage, le montage et finalement la distribution et la commercialisation. Elle est la direction de la préparation et de l'exécution d'un film ou d'une émission¹. Typiquement, elle implique nombre de techniciens, diffuseurs, et artistes. Elle peut s'étendre sur plusieurs mois, voire quelques années. La réalisation se déroule de par le monde, dans des contextes sociaux et politiques multiples, grâce à une technologie et des techniques très variées. En général, la réalisation est l'art de créer et agencer des plans pour mettre en scène des émotions, des sentiments ou une ambiance.

Avant de passer à une analyse comparée des films avec le roman, attachons-nous tout d'abord à présenter les trois réalisations que nous avons retenues pour cette analyse. On notera comme nous l'avons déjà évoqué, « *Les Liaisons Dangereuses 1960* » de Roger Vadim, « *Dangerous Liaisons* » de Stephen Frears et « *Valmont* » de Milos Forman.

A / « Les Liaisons Dangereuses 1960 » de Roger Vadim

Roger Vadim, né Vadim Plémiannikov en janvier 1928 à Paris où il est mort en février 2000, est un réalisateur, scénariste, comédien, romancier et poète français. C'est en 1959 qu'il tourne l'adaptation du roman de Choderlos de Laclos écrite par Roger Vailland, « *Les Liaisons Dangereuses* » avec les monstres sacrés du cinéma de cette époque, à savoir : Gérard Philipe, Jeanne Moreau et la participation amicale de Boris Vian².

A sa sortie au tout début des années 60, le film fit scandale. En effet, la société française n'était pas encore prête à recevoir des images et des discours aussi débridés. Dans son film, le

¹ COLLECTIF, *Le Petit Larousse grand format*, p902.

² <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roger-vadim/>

réalisateur Roger Vadim, transpose le libertinage des *Liaisons Dangereuses* dans une époque contemporaine et il y avait de quoi créer un scandale en 1960. Mais, derrière ce scandale le film nous offre une transposition réussie, la société mondaine du XXe remplaçant d'une belle manière celle du XVIIIe. Roger Vadim nous plonge au son du jazz dans la bonne société bourgeoise de Neuilly qui tente de s'encanailler et de s'adonner aux mœurs libertines.

Dans cette réalisation de Vadim, le très séduisant Vicomte Valmont, joué par Gérard Philippe, et sa femme Juliette de Merteuil, joués par Jeanne Moreau n'ont qu'un plaisir, s'aimer et s'amuser à détruire les âmes des autres en détruisant les couples aux jeux pervers de la séduction et de la destruction froide et préméditée dans lesquels ils excellent. Ils s'attaquent sans scrupules aux individus, surtout les plus vertueux, au sens moral irréprochable et donc, les plus difficiles à dépraver. Pour ce faire, ils usent de tout leur savoir-faire en la matière jusqu'à ce que, à force de destruction d'autrui, leurs jeux finissent par les détruire eux-mêmes... De fait, ce qui ne devait être qu'un petit jeu d'amour sans conséquence devient une guerre froide et sans merci car le véritable amour est venu s'installer dans leur relation.

B / « *Dangerous Liaisons* » de Stephen Frears

Stephen Frears, né le 20 juin 1941 à Leicester, est un réalisateur, acteur, et producteur britannique. En 1988, il porte à l'écran l'adaptation par Christopher Hampton des *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos. Il y dirige un casting prestigieux : Glenn Close, John Malkovich et Michelle Pfeiffer tiennent les rôles principaux. Le film est un triomphe planétaire, récompensé par 3 Oscars¹.

Dans ce film, la Marquise de Merteuil, brillamment interprétée par Glenn Close, demande à son ancien amant, le Vicomte de Valmont, joué par John Malkovich, de séduire la très jeune fille de sa cousine, Madame de Volanges. De cette manière, elle espère se venger d'un ancien amant, à qui on a promis en mariage la jeune Cécile de Volanges, interprétée par Uma Thurman. Au début, Valmont refuse cette proposition : celle qu'il choisit de séduire est la prude Madame de Tourvel, dont le rôle a été attribué à Michelle Pfeiffer, et qui séjourne chez la tante du vicomte pendant que son mari est à l'étranger.

¹ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/stephen-frears/>

Valmont découvre ensuite que madame de Volanges avait écrit en secret à madame de Tourvel pour la mettre en garde contre lui et ses intentions. Valmont change alors d'avis et adhère aux projets de la Marquise. Chez sa tante, Valmont séduit facilement Cécile qui tombe enceinte, mais une fausse couche évite le scandale. Mais, il revient auprès de la femme qu'il convoitait principalement, madame de Tourvel, qui finit par céder à ses avances infatigables. Contre ses attentes, l'amour qu'il voue à madame de Tourvel le fait trembler jusqu'au plus profond de lui-même. Madame de Merteuil avait promis au Vicomte une nuit avec elle s'il réussissait. Malgré tout, elle lui refuse sa récompense à moins qu'il ne rompe complètement avec madame de Tourvel. Valmont accepte cette exigence et abandonne madame de Tourvel, qui en tombe mortellement malade. Dès ce moment, la guerre est déclarée, les deux alliés de toujours ne cherchent plus qu'une chose, détruire l'autre en dévoilant leurs jeux pervers, mais cette guerre les conduira à une fin tragique.

Le film et la pièce de théâtre changent la fin originale du roman, dans laquelle le visage de madame de Merteuil reste pour toujours défiguré par sa maladie.

C / « Valmont » de Milos Forman

Milos Forman, de son vrai nom Jan Tomas Forman, est un professeur de cinéma, scénariste et réalisateur américain d'origine tchécoslovaque né en février 1932. Il est le réalisateur de la troisième adaptation des *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos, que nous allons étudier ici¹. Intitulé « Valmont » et sorti en 1989, le scénario du film fut rédigé par Jean-Claude Carrière², même si Forman voulait au départ rencontrer Christopher Hampton qui à cette même période s'occupait du scénario de l'adaptation de Stephen Frears.

Dans cette adaptation, la Marquise de Merteuil, interprétée par Annette Bening, veut se venger d'un de ses amants, Monsieur de Gercourt, qui lui préfère la jeune Cécile avec laquelle il est sur le point de se marier. Pour se faire, elle demande à son ami, le Vicomte de Valmont, joué par Colin Firth, de séduire la jeune Cécile afin qu'elle ne soit plus vierge pour sa nuit de noce et qu'ainsi Gercourt devienne la risée du monde. En échange de ce service de

¹ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/milos-forman/>

² Jean-Claude CARRIERE est un écrivain français mais aussi scénariste, parolier, metteur en scène et occasionnellement acteur.
<http://fr.wikipedia.org/>

Valmont, la Marquise promet de s'offrir à lui. Elle ne tiendra pas ses engagements et cela entraînera la guerre entre eux. Mais pas seulement entre eux, les événements feront basculer le libertinage vers la rivalité et la tragédie¹.

Dans le même temps, le Vicomte de Valmont tente de séduire la jolie Madame de Tourvel, tandis que Cécile de Volanges s'éprend du jeune Chevalier de Danceny. Cependant ces histoires apparaissent comme étant un peu secondaires.

Maintenant que nous connaissons toutes les difficultés liées à l'entreprise d'adaptation d'un roman au cinéma, nous allons pouvoir nous pencher sur une analyse plus détaillée des films que nous avons retenus. En effet, comme nous le savons, c'est une tâche bien délicate que de retranscrire plusieurs centaines de pages en un film de moins de deux heures. De fait, les réalisateurs suivant : Roger Vadim, Stephen Frears et Milos Forman ont dû effectuer des choix pour retranscrire au cinéma le chef d'œuvre littéraire que sont *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos.

Plusieurs questions peuvent alors être soulevées. Qu'il s'agisse d'une adaptation fidèle, libre ou d'une transposition, nos réalisateurs s'inspirent tous du même roman. Il va donc falloir se questionner sur la chronologie des événements, sont-ils respectés ? Mais il faudra aussi nous poser des questions sur les personnages, sont-ils tous là, ont-ils les mêmes rôles que dans le roman ? Nous nous demanderons également ce que les films nous montrent sur l'objet « lettre » qui dans le roman constitue à lui seul, un personnage. Alors la lettre a-t-elle toujours son rôle à jouer dans les films ?

Après avoir répondu à ces multiples questions, nous essayerons de comprendre pourquoi certaines modifications ont été opérées.

¹ <http://www.filmotv.fr/film/839/valmont.html>

Troisième Partie

ETUDE COMPARATIVE DES TROIS FILMS AVEC LE ROMAN

Chapitre I

La question de la chronologie

On commencera ici par se poser la question du respect de la chronologie du roman dans les différents films. Sur la base d'une intrigue bien amenée et imposée par Laclos, il reste que des différences se laissent entrevoir, même si ces dernières sont minimales.

Le passage d'un roman par lettres à un film exige un travail de reconstitution des événements. Heureusement, les lettres du roman sont datées ce qui permet de remettre tout en ordre. Cependant, cela ne paraît pas forcément évident à la lecture du roman car selon les distances qui séparent les épistoliers, un événement survenu avant un autre, peut, ne nous être retranscrit qu'après. La difficulté de mettre en image ce qui, au départ, était un échange de lettres, tient du fait que dans une lettre, on raconte un vécu alors que dans le film, on fait vivre en direct l'événement aux acteurs. De ce fait, il faut jouer dans la scène, les sensations que le personnage exprime dans la lettre qu'il écrit initialement.

Un roman, comme un film, est rempli de péripéties, de rebondissements, de moments clés et ils ont tous leur importance. Nous verrons comment sont amenés ces moments dans les films.

A / L'intrigue

L'intrigue vient du latin *intricare* et signifie « complication, embrouillement ». Dans un récit, l'intrigue est le détail des péripéties, dans un film elle est la trame ou l'enchaînement des actions qui forment la trame de l'histoire¹ et dans une pièce de théâtre, elle est l'énonciation de l'histoire qui va se dérouler. En d'autres termes, elle est la combinaison des circonstances et des incidents qui forment le nœud même de l'action, qui la suspendent et menacent de l'arrêter ou de la détourner du but marqué, jusqu'à ce que le dénouement l'y ramène d'une façon inattendue et la précipite.

Si nous comparons l'intrigue du roman de Laclos aux trames des histoires des différentes adaptations de Vadim, Frears et Forman, nous sommes forcés de constater qu'elles sont, effectivement, similaires.

¹ COLLECTIF, *Le Petit Larousse grand format*, p593.

Dans chacun des films, il est question de Madame de Merteuil demandant à Monsieur de Valmont de corrompre Cécile, jeune vierge, pour se venger et humilier un ex amant. Il est également question pour Valmont, comme dans le roman, de séduire une femme mariée et de la détourner du droit chemin. Dans les trois adaptations, les deux libertins se jouent du monde qui les entoure jusqu'à ce que leur jeu se retourne contre eux, dévoilant ainsi leur vrai visage.

On notera donc, que même si chaque adaptation est singulière, le squelette de l'intrigue qu'impose le roman est difficile à modifier. Les intrigues s'entremêlent pour de bonnes raisons, chez Laclos rien n'est écrit par hasard, on ne peut pas supprimer un événement au profit d'un autre puisque tout est lié. En effet, les causes d'une péripétie entraînent les conséquences d'une autre, il y a une logique dans la trame de l'histoire et même s'il est impossible de retranscrire sur l'écran la totalité du roman, l'intrigue est l'élément principal que l'on ne peut pas modifier comme l'on veut. Il s'agira donc, pour les réalisateurs de la retranscrire tel quel tout en l'interprétant comme ils le souhaitent.

B / Ordre des événements et moments clés

Les Liaisons Dangereuses de Laclos, sont considérées comme un chef d'œuvre de la littérature française, de par la perfection de sa structure, son intrigue et son évolution. Pour obtenir un chef d'œuvre du Septième Art, il faut donc s'accrocher le plus possible à la structure, à l'intrigue et à l'évolution de l'histoire telles qu'elles sont proposées dans le roman.

Nous allons donc voir maintenant, comment la préface du roman est appréhendée dans les différents films, puis l'incipit et quelques moments clés comme : le viol de la jeune Cécile, la déclaration de guerre entre les deux protagonistes, la mort de Valmont et le dénouement.

1) La préface :

Dans *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos, ce dernier se cache derrière sa préface dans le but de nous donner le mode d'emploi de son livre, à savoir l'ironie qui se trouve être l'arme absolue des libertins¹.

¹ <http://www.crdp.ac-lyon.fr/LES-LIAISONS-DANGEREUSES-deux.html>

Dans le film de Roger Vadim : « *Les Liaisons Dangereuses 1960* », la caméra va et vient sur les carreaux d'un échiquier. Cette caméra s'attarde en faisant de gros plans sur les pions des échecs que sont le roi et la reine, comme si le réalisateur nous représentait, sur cette table, les maîtres du jeu, à savoir Merteuil et Valmont. Dans un plan surplombant une salle de réception, il s'affiche à l'écran un extrait de l'avertissement du roman de Laclos, insistant sur l'in vraisemblance de l'histoire sur le point de se dérouler :

« ... Plusieurs des personnages mis en scène par l'Auteur ont de si mauvaises mœurs qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle, dans ce siècle où, comme chacun sait tous les hommes sont si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées... ».

Le film commence donc avec un plan sur cette salle de réception, où un carrelage noir et blanc nous rappelle l'échiquier, comme pour annoncer qu'une partie est sur le point de commencer.

Dans le film réalisé par Stephen Frears, la première image affiche en gros plan des mains féminines tenant une enveloppe cachetée. De cette enveloppe, les mains sortiront une lettre avec écrit le titre du film « *Les Liaisons Dangereuses* » en français, « *Dangerous Liaisons* » en anglais. Cette petite mise en scène révélant toute l'importance de l'objet « lettre ». Ensuite, on assiste à un montage alterné sur les rituels de préparation (habillage, maquillage...) de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont. On notera les gros plans de la caméra sur le reflet de la Marquise dans son miroir et sur le masque que le Vicomte place devant son visage, comme pour signaler immédiatement le double jeu ou le double visage des libertins. Enfin, on retiendra malgré nous, le fait que les acteurs, une fois prêts, fixent la caméra, dans un face à face très provocateur.

Le « *Valmont* » de Milos Forman semble avoir abandonné l'idée de traduire la préface du roman à l'écran. En effet, le générique s'affiche aux spectateurs sur un écran noir, sur une musique qui se révélera être une chanson interprétée par les jeunes filles du couvent parmi lesquels se trouve Cécile de Volanges.

2) L'incipit :

C'est une lettre de la naïve Cécile de Volanges qui ouvre le bal des « liaisons dangereuses » dans le roman de Laclos. Fraîche, innocente et pure, cette lettre n'est pas la

plus représentative du thème et du ton général du roman. En revanche, les lettres suivantes sont écrites sur un ton beaucoup plus mondain. On y trouve beaucoup de lettres envoyées ou reçues par la Marquise de Merteuil qui exposent déjà, les futurs projets et perfidies.

Du côté de la réalisation de Roger Vadim, c'est sur un fond de jazz lors d'une soirée mondaine des années soixante que tout commence. Des personnages inconnus nous laissent entendre des « on dit » sur les hôtes, à savoir le couple Valmont. L'amant de Merteuil, ici Juliette Valmont, nous est présenté. Comme dans le roman, il s'agit de Prévan. Gerry Court ou, dans le roman : Monsieur de Gercourt est aussi évoqué. Merteuil apprend les projets de mariage de ce dernier avec Cécile et met en place avec Valmont son plan machiavélique. Dans cette première séquence, on entend Juliette prononcer le mot liaison : « *le style de la rupture c'est tout le charme des liaisons* ». L'incipit annonce bien ici, toute la dangerosité des liaisons à venir, on est face à un couple marié très libéré dont la seule règle est de ne pas mêler amour et liaison.

Dans le film de Stephen Frears, l'incipit se fait sur une longue séquence de conversations de salon avec la Marquise de Merteuil, Madame de Volanges et sa fille Cécile, puis avec le Vicomte de Valmont. Cette séquence résume une cinquantaine de pages du roman jusqu'à l'exposition des plans respectifs du duo libertin : Merteuil, Valmont. Pour l'un le but est de prendre par tous les moyens la virginité de Cécile de Volanges à Monsieur de Gercourt et pour l'autre, de séduire la Présidente de Tourvel, modèle de vertu.

Dans l'incipit de son adaptation, Forman nous plonge dans un univers très serein et pieux ; le couvent où Merteuil vient chercher Cécile. L'importance de la virginité de Cécile de Volanges est tout de suite mise en évidence. Puis, l'aventure de Madame de Merteuil avec Monsieur de Gercourt nous est montrée, tout comme l'est le petit coup de foudre entre Cécile et son maître de musique, Danceny. Lors d'une réception mondaine, Merteuil découvre que Gercourt est le futur mari de Cécile. C'est ainsi que, tardivement dans le film, plus de vingt minutes après la première scène, le plan machiavélique se met en place entre Merteuil et Valmont. On pourrait se poser une question sur le choix du titre du film « *Valmont* », puisque dans l'incipit, il est surtout question de la Marquise de Merteuil et de la jeune Cécile de Volanges.

3) Le viol de Cécile :

C'est une lettre de Cécile de Volanges à la Marquise de Merteuil qui nous relate le traumatisant événement. Il s'agit de la lettre naïve d'une jeune fille déboussolée, d'une

victime qui, malheureusement, demande conseil à la véritable responsable de son désespoir. Elle réclame dans sa lettre à la Marquise de Merteuil, le moyen de pouvoir dire « non » à celui qui : « ... *a des façons de dire, qu'on ne sait pas comment faire pour lui répondre...* »¹.

Dans l'adaptation de Roger Vadim, la scène est relativement calme, il n'y a pas de cris. En effet, Valmont prend le temps de convaincre Cécile plus qu'il ne se jette violemment sur elle. Il la persuade que contrairement à son entourage, il la considère comme une femme et non comme un enfant. Il la persuade également qu'elle ne peut pas dire qu'elle ne l'aime pas avant d'avoir goûté et il s'agit bien sûr ici, de goûter les plaisirs du corps. Cécile finit par se laisser faire, il n'y a pas de réelle violence.

En revanche, dans la réalisation cinématographique de Stephen Frears, la scène du viol de Cécile est, pour ainsi dire, très violente. La jeune fille est véritablement forcée par le libertin, les plans de la caméra sont assez resserrés, ce qui rend la tension de la scène presque palpable. C'est une scène où le jeu des acteurs est très réaliste et où le Vicomte de Valmont devient un voleur.

Chez Milos Forman, le personnage de Valmont prétend récupérer une lettre de Cécile à destination de Danceny, mais il la déchire et la lui fait recommencer en la lui dictant. Elle écrit tout en étant allongée sur son lit, toute naïve qu'elle est. Il se rapproche, devient tactile, Cécile ne comprend pas tout ce qu'il se passe, elle se laisse faire sans grande résistance. C'est une scène ambiguë qui apparaît plus comme une scène d'amour où Valmont serait un substitut de Danceny.

4) La déclaration de guerre des libertins :

Dans *Les Liaisons Dangereuses de Laclos*, la déclaration se trouve dans la lettre CLIII :

« [...] *le moindre des obstacles mis de votre part sera pris de la mienne pour une véritable déclaration de guerre : vous voyez que la réponse que je vous demande n'exige ni longues ni belles phrases. Deux mots suffisent.*² »

Ce à quoi la Marquise de Merteuil répond :

¹ CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, Lettre XCVII, p.262.

² CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, Lettre CLIII, p.416.

« Hé bien ! La guerre »

La Marquise de Merteuil avoue au Vicomte de Valmont sa victoire sur lui ; elle est parvenue à le faire rompre avec la Présidente de Tourvel. Elle devait passer la nuit avec Danceny, mais Valmont s'était arrangé pour que ce dernier voie Cécile. Merteuil refuse donc ses faveurs au Vicomte et c'est alors que la guerre est déclarée.

Dans le film de Roger Vadim, les Valmont sont un couple marié et c'est plus à une crise conjugale que l'on assiste. Valmont menace sa femme, si elle rejoint son amant Danceny, ce sera la guerre. A ceci, et dans un très gros plan, Juliette répond comme la Marquise de Merteuil dans le roman de Laclos : « Hé bien ! La guerre ».

La scène filmée par Stephen Frears est une scène riche en émotion. On y retrouve un Vicomte à fleur de peau, en colère et proche de la crise de nerf qui se retrouve face à une Marquise tenant fort bien les ficelles de toutes ses marionnettes. On notera beaucoup de déplacements dans cette scène, la caméra alternant plans éloignés et gros plans montrant le Vicomte qui semble poursuivre la Marquise à travers la pièce. Il exige son dû et vient pour passer la nuit avec elle. Comme dans le roman, la Marquise refuse et c'est dans cette scène que les personnages se déclarent la guerre.

Dans l'adaptation de Milos Forman, la guerre n'est pas oralement déclarée. Dans une scène où Valmont découvre toute la vérité sur les plans de la Marquise, la façon dont elle s'est joué de lui, sa relation avec le Chevalier Danceny et le rire sarcastique qu'elle affiche... Valmont lui met une gifle qui est le signe violent que la guerre est déclarée.

5) Mort de Valmont et dénouement :

Dans *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos, le récit de la mort de Valmont est rapporté par Monsieur Bertrand¹ à Madame de Rosemonde² et accompagné du billet de Danceny qui le provoque en duel. On ne sait rien du combat, il n'y a pas de témoin. Cependant, l'issue du combat nous est retranscrite, Valmont se réconcilie avec le Chevalier Danceny à qui il donne les lettres compromettantes de la Marquise de Merteuil.

Le dénouement est tragique, Valmont meurt en ayant détruit celle à qui il vouait un amour sincère. Madame de Rosemonde récupère toutes les lettres de cette triste affaire et les garde cachées afin de protéger ses contemporains. La Marquise est humiliée et défigurée par une petite vérole.

¹ Dans le roman de Laclos, Monsieur Bertrand est l'homme d'affaire du Vicomte de Valmont.

² Dans le roman de Laclos, Madame de Rosemonde est la tante du Vicomte de Valmont

Dans la version des années soixante de Roger Vadim, la scène se déroule dans un club de jazz, qui ressemble plus à un club de débauche ou une maison close. Juliette y vient pour rejoindre Danceny, mais Valmont y conduit Cécile. Cécile découvre que Juliette a tout fait pour empêcher Danceny de la demander en mariage, puis, Merteuil apprend à Danceny que Valmont a couché avec Cécile. Danceny retrouve Valmont, ivre, au club de jazz et dans une courte bagarre qui tourne mal, Valmont meurt.

Dans le dénouement, Juliette veut brûler les lettres et les preuves de sa culpabilité, mais elle prend feu. La presse prend note de toute l'affaire et Juliette Valmont est humiliée et défigurée par les flammes. Sous les flashes des journalistes, on entend Madame de Volanges dire d'elle : « *Regardez-là, elle porte son âme sur son visage* ».

Dans l'adaptation de Frears, le combat est filmé en alternance avec l'agonie de la Présidente de Tourvel. On sent qu'à tout moment Valmont peut prendre la vie de Danceny mais il ne le fait pas. Au lieu de cela, il aide ce dernier à planter son épée en lui. En réalité, il semble dans cette version que le Vicomte de Valmont se suicide. Il remet les lettres de la Marquise de Merteuil à Danceny et lui fait promettre de dire toute la vérité à Madame la Présidente de Tourvel.

La fin est tragique, le libertinage n'apporte rien de bon. La Marquise est humiliée au théâtre, mais elle n'est pas défigurée comme dans le roman ou le film de Vadim. En effet, de manière plus symbolique, elle se démaquille devant son miroir où enfin, elle semble tomber le masque.

Dans la version de Milos Forman, on assiste à un combat un peu ridicule où le valet de Valmont est le seul témoin. Danceny l'emporte sur Valmont. Toutes ses conquêtes défilent devant son cercueil. Cécile se marie, elle est enceinte de Valmont, c'est un peu comme si celui-ci survivait en Cécile. La marquise semble épargnée de toute humiliation. On assiste ensuite au dernier hommage de la Présidente de Tourvel sur le cercueil de Valmont.

Le côté vraiment tragique des conséquences du libertinage semble être complètement oublié.

Chapitre II

Les personnages

Même si la presque totalité des personnages du roman se retrouvent dans les trois adaptations et que l'histoire reste identique, on remarque plusieurs modifications. En effet, la pluparts des liens, qui unissent les personnages entre eux, changent. On remarque également que certains personnages disparaissent ou bien, sont ajoutés. Quelques-uns vont jusqu'à changer de nom.

Dans l'analyse qui va suivre, on constatera que l'adaptation ayant le plus de modifications au niveau des personnages n'est autre que la transposition de Roger Vadim : « *Les Liaisons Dangereuses 1960* ».

A / La modification du statut social et des liens entre les personnages

De l'adaptation fidèle à la transposition, des écarts se creusent. Nous verrons d'abord comment, chez Roger Vadim, ces modifications ont été installées dans le passage d'un roman du XVIIIème à un film des années soixante. Puis, nous verrons les quelques petites modifications des deux autres adaptations de Frears et Forman.

1) Dans la transposition de Roger Vadim :

Comme nous l'avons déjà souligné, la transposition consiste en la présentation de quelque chose dans un autre contexte, comme par exemple placer un fait dans une autre époque. Le fait de transposer un roman du XVIIIème dans un décor de 1960 impose au réalisateur de faire plusieurs modifications. En effet, il n'y a plus de Marquise ou de Vicomte, ni encore de jeune vierge retirée du couvent. On s'apprête donc à découvrir des personnages avec de nouveaux statuts sociaux et avec des relations relativement différentes de celles qu'ils avaient dans le roman de Laclos.

Dans l'adaptation de Roger Vadim, Valmont est un diplomate ayant réussi les concours de Sciences Politiques et travaillant pour les affaires étrangères. Merteuil est devenue Juliette Valmont, elle est issue de la noblesse de cette époque. Elle a rencontré

Valmont lors de l'obtention de son concours. On retrouve ensuite Prévan, qui devient ici un collègue de travail de Valmont. Monsieur de Gercourt devient Jerry Court un américain. Danceny quant à lui est, dans la version de 1960, un étudiant en géométrie qui est le petit ami de Cécile. Il veut être chercheur et faire son service militaire. Madame de Tourvel devient Marianne de Tourvel, une danoise mariée à un magistrat hollandais. Elle a également une enfant, Caroline. Madame de Rosemonde, quant à elle, n'est plus la tante de Valmont mais la grand-tante d'Henri Tourvel, le mari de Marianne.

Dans « *Les Liaisons Dangereuses 1960* », on notera que le duo libertin de la Marquise et du Vicomte devient un couple marié, monsieur et madame Valmont. Ils sont un couple libéré, dont la seule règle est de ne pas mêler l'amour à leurs liaisons extraconjugales. On relèvera ensuite, que la plupart des amants de Juliette Valmont sont des collègues de travail de son mari. C'est le cas de Prévan, mais aussi de Jerry Court qu'elle semble avoir rencontré en Amérique en suivant son mari dans son travail. Enfin, pour ce qui concerne les liens qui unissent les personnages, on remarque un autre changement, Madame de Volanges devient la cousine des Valmont.

2) Dans les adaptations de Frears et Forman :

Dans les adaptations de Stephen Frears et de Milos Forman, l'histoire se déroule, comme dans le roman, au XVIII^{ème} siècle. Il n'y a pas de grands changements au niveau du statut social des personnages. Le Vicomte reste Vicomte, la Marquise, Marquise et le Chevalier Danceny, le professeur de musique de Cécile Volanges.

« *Dangerous Liaisons* » de Stephen Frears est ce que l'on peut appeler une adaptation fidèle, il n'est donc pas étonnant de ne trouver presque aucune modification. Quant au « *Valmont* » de Milos Forman, son adaptation est plus libre, cependant les différences ne se concentrent pas autour des personnages et de leur statut.

Même les liens qui unissent les personnages ne changent pas tellement non-plus dans ces deux adaptations. Mais, s'il n'y a pas de modifications dans le statut des personnages, ni dans leur lien entre eux, y a-t-il quelque chose d'autre qui diffère au niveau des personnages ?

B / Les personnages ajoutés ou effacés

Dans les adaptations auxquelles nous nous sommes attachés, des différences concernant les personnages se laissent voir. En effet, on remarque que certains personnages sont ajoutés ou effacés.

Comme nous l'avons déjà souligné, dans le processus d'adaptation, un réalisateur doit faire des choix. Pour cela, certains personnages peuvent être mis de côté de manière à laisser la place aux principaux autres personnages.

Ainsi, dans le film réalisé par Roger Vadim, on trouvera plusieurs personnages ajoutés. Par exemple, on a Caroline, la fille de Madame de Tourvel, qui n'existe pas dans le roman. Ensuite, on découvre plusieurs amis ou invités du couple Valmont, ils ne sont pas nommés mais nous permettent, à nous spectateurs, de connaître la réputation du couple au début du film. Il y a également plusieurs amies de la jeune Cécile qui sont ajoutés à ce film, ainsi qu'un réceptionniste à l'hôtel ou encore un inspecteur...

En revanche, certains personnages disparaissent comme les valets, Azolan, Monsieur Bertrand, mais également le vieil homme pauvre à qui Valmont donne beaucoup d'argent et le nom de Sophie Carnay disparaît même si Cécile a plusieurs amies.

Dans le film de Stephen Frears, on assiste également à plusieurs modifications au niveau des personnages. Certains sont effacés, comme c'est encore le cas de Sophie Carnay, dont le nom n'est même pas prononcé et à qui Cécile ne semble jamais écrire. Monsieur Bertrand, qui remet les lettres à Madame de Rosemonde, disparaît également, tout comme la Maréchale de ***, qui dans le roman, annonçait à la Marquise de Merteuil les médisances de Prévan à son sujet, après qu'elle lui a refusé ses faveurs. C'est ensuite l'essentiel de la deuxième partie qui est évacuée du film, et avec elle tous les personnages qui s'y trouvent, de M. de Vressac aux Trois inséparables, sans oublier la Vicomtesse¹. De plus, pour des soucis de prononciation, Gercourt devient Bastide.

Dans le film de Milos Forman, c'est un peu comme chez Frears, pas de Sophie Carnay, pas de Monsieur Bertrand et en plus de cela, pas non plus de Prévan ce qui est plus étonnant compte tenu de l'importance qu'il détient dans les deux autres films. Nous verrons plus loin pourquoi sa disparition dans le scénario a son importance.

¹ SEGURA Philippe, *Laclos / Frears, Les Liaisons dangereuses*, p90

Pour l'instant, nous pouvons nous demander pourquoi il y a autant de modifications ou de différences entre des films issus d'un même roman. Nous pouvons, aussi, nous demander, en quoi ces modifications, au niveau des personnages ou de la chronologie, permettent au réalisateur d'adapter tout en montrant une œuvre nouvelle.

Chapitre III

Pourquoi modifier ?

Du roman de Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, aux films de Roger Vadim « Les Liaisons Dangereuses 1960 », de Stephen Frears, « Dangerous Liaisons » ou encore, au film de Milos Forman, « Valmont », chacune des œuvres emploie son propre langage et il ne serait être question, ici, de l'oublier.

Nous verrons que les modifications effectuées dans les adaptations sont, d'une manière assez parallèle, une façon pour certains réalisateurs de s'adapter au public qu'ils veulent toucher. Puis, nous verrons que c'est aussi et surtout, une manière pour eux de nous offrir leur lecture respective du roman.

A / S'adapter à l'époque, au public

Roger Vadim, le premier, adapte un roman du XVIIIème siècle à son propre siècle, le XXème. Mais, il pousse plus loin le scandale en faisant du duo libertin Merteuil, Valmont, un couple marié. C'est d'autant plus étonnant qu'un des principaux traits de caractère de la Marquise de Merteuil dans le roman, soit de ne pas se laisser dicter sa conduite par un homme et donc de ne jamais se marier. Il n'était peut être pas choquant en 1960 que les célibataires soient sexuellement libres et que pour garder ce côté ; atteinte aux bonnes mœurs, Vadim a préféré montrer à l'écran un couple libertin marié. Il semble ici qu'il faille choquer le public de 1960 au moins autant que le roman initial a pu choquer les lecteurs du XVIIIème siècle.

Il n'y a pas de modifications aussi surprenantes dans la version de Stephen Frears. Mis à part la disparition de Sophie Carnay, qui dans le roman déjà est un personnage passif, rien n'est réellement modifié. L'important ici, c'est de rester fidèle au roman, l'époque ne change pas, les personnages laissés de côté ne sont pas parmi les principaux, ni même les secondaires. Il ne porte pas préjudice à la fidélité au roman et à l'histoire, Frears s'adapte au roman pour toucher son public. Fidèle au roman et à la lettre comme nous le verrons par la suite, et avec

l'aide de Christopher Hampton, Stephen Frears réussit une très belle adaptation. Comme le disait Philippe Ségura¹ :

« En confrontant leur lecture du texte de Laclos aux moyens d'expression propres au cinéma, Stephen Frears et Christopher Hampton parviennent donc à relever le défi de faire d'un chef d'œuvre de la littérature un chef d'œuvre du septième art, rendant compte à la fois de l'esprit et de la lettre d'un roman pour lequel on sent toute leur affection. Peut-être était-ce là le meilleur gage de qualité de l'adaptation »².

Les modifications opérées dans la version de Milos Forman ne semblent pas vouloir s'adapter à un public ou aux mœurs d'une époque en particulier. En effet, elles semblent seulement vouloir offrir un nouveau regard sur l'œuvre, une nouvelle lecture du roman.

En réalité, chacune des trois adaptations offre ce nouveau regard.

B / Offrir un nouveau regard sur l'œuvre

Comme nous l'avons déjà souligné, à la lecture d'un roman, notre imagination voyage. Ainsi, chaque roman nous permet de nous créer un film dans notre tête. Nous avons donc tous imaginé, à la lecture des *Liaisons Dangereuses* de Laclos, un film qui nous est propre. En visionnant les différentes adaptations de ce roman, ici celles de Frears, Vadim et Forman, on assiste à la mise en scène de chacun des films qu'ils ont pu imaginer après leur lecture. On peut donc parler, pour nous spectateurs, de « nouveau regard » sur l'œuvre. Mais encore, et comme c'est le cas pour l'adaptation de Roger Vadim, on peut donner à une œuvre littéraire de départ, une nouvelle dimension en plus du nouveau regard.

Dans une adaptation, l'histoire nous est racontée par des moyens d'expression, de communication, des langages différents, mais qui n'empêchent pas de nous rappeler fidèlement le roman. Par exemple, chez Stephen Frears, le mode d'expression offre la même possibilité d'intimité que la correspondance. C'est pourquoi on retrouve de nombreux tête à

¹ SEGURA Philippe est un auteur français publiant ses études aux éditions Ellipses et collections *40 questions / 40 réponses*.

² SEGURA Philippe, *Laclos / Frears, Les Liaisons dangereuses*, Ellipses, p97.

tête ou encore qu'on nous rappelle sans cesse le caractère épistolaire du roman. Ce qui veut dire qu'il n'est pas rare que dans le film, il y ait plusieurs montages faisant alterner différents plans. Par exemple, on peut voir un personnage lire une lettre, tout en entendant la voix off de l'expéditeur récitant cette lettre et tout en voyant des scènes représentant ce qui est écrit dans la lettre en question¹. On retrouve ce cas chez Frears et Vadim qui attache une importance à la lettre, mais cela nous le noterons plus loin.

Quoiqu'il en soit, par des moyens bien différents, un film qui se trouve être une adaptation de roman, nous offre toujours un regard neuf sur une lecture préalable.

Les tons des films sont aussi différents. En effet, issu d'un roman assez dramatique, où le libertinage ne mène qu'à une fin tragique, chacun des films ne retransmet pas cette même tonalité inspirée par la lecture du roman. D'ailleurs, si Stephen Frears garde cette dimension dramatique, Milos Forman est plus romantique et nous verrons pourquoi. Quant à Roger Vadim, c'est une dimension décalée dans le temps qu'il nous donne à voir.

Il semble que, quelle que soit la dimension affichée par chacune des réalisations, les trois réalisateurs ont voulu rester fidèles à la structure du roman, à sa composition : la lettre. On peut sérieusement se demander quelle peut-être la place de la lettre dans chacune des réalisations.

¹ SEGURA Philippe, *Laclos / Frears, Les Liaisons dangereuses, Ellipses, p92-93.*

Chapitre IV

La place de la lettre

Les Liaisons Dangereuses de Laclos est un roman qui doit son succès en grande partie à la perfection de son style épistolaire. Composé de 175 lettres, il est presque impossible d'imaginer que dans les adaptations, la lettre ne trouve pas sa place au moins une fois. Cela paraît d'autant plus impossible que la lettre, est dans le roman, un personnage à part entière. A la fois objet d'amour et de destruction, permettant le meilleur comme le pire, disant tout et son contraire, la lettre est une riche source d'information dont il faut se méfier et à qui pourtant, il faut accorder toute son attention.

Nous analyserons donc la place que tient cet objet « lettre » dans chacune des trois adaptations filmiques.

A / Dans « *Les Liaisons Dangereuses 1960* » de Roger Vadim

Contrairement aux deux autres adaptations, celle de Roger Vadim est transposée au XX^{ème} siècle. De ce fait, la lettre n'est pas le seul moyen de communication qui existe. Dans cette version des *Liaisons Dangereuses*, en plus de la lettre, on trouvera le télégramme, le téléphone mais aussi le magnétophone avec cassette enregistrée. Hormis le téléphone, chacun des autres moyens de communication a une importance dans le film.

Le magnétophone par exemple est l'objet qui permet à Valmont de pénétrer dans la chambre de Cécile, comme la lettre l'a permis au Vicomte dans le roman de Laclos. En effet, Danceny remet à Cécile, dans le film, une cassette enregistrée avec un message pour elle. Cette dernière en parle à Valmont qui propose de lui fournir un magnétophone la nuit suivante et donc qu'elle laisse la porte de sa chambre ouverte. Dans le roman, le Vicomte de Valmont est le messenger qui permet à Cécile de Volanges de récupérer en cachette les lettres de son bien-aimé. De manière analogue à la lettre dans le roman, le magnétophone est ici l'objet qui conduira Valmont à exaucer les vœux de Juliette, à savoir : se venger de Jerry Court en dérobant sa virginité à sa future femme.

Puis, nous avons le télégramme, une sorte de lettre moderne, qui dans l'adaptation de Roger Vadim, sera l'objet de la rupture de Valmont et Marianne Tourvel. Dans le roman, le

contenu de la lettre est suggéré par la Marquise de Merteuil alors que dans la réalisation, il est rédigé ou plutôt prononcé par Juliette elle-même :

« Mon ange, on s'ennuie de tout, c'est une loi de la nature. Je t'ai prise avec plaisir et je te quitte sans regret. Adieu. Ainsi va le monde, ce n'est pas ma faute ».

Enfin, il y a une lettre, de Valmont à Juliette, qui a une grande importance, c'est celle qui raconte sa rencontre avec Marianne Tourvel. C'est une lettre qui explique que Valmont n'a pas donné de nouvelles à Juliette depuis longtemps, trop occupé qu'il était à se lancer le défi de corrompre cette femme mariée, un défi à sa hauteur : la vertu. Mais c'est également la lettre qui laisse entendre qu'il en est amoureux, il avoue lui avoir dit toute la vérité le concernant. C'est la lettre qui prouve que Valmont n'a pas respecté les règles établies par sa femme et lui au départ ; il se prend au jeu de l'amour.

B / Dans « *Dangerous Liaisons* » de Stephen Frears

La première lettre du film de Stephen Frears est celle de la préface ou du générique de début. Cette lettre dont nous avons déjà parlé et sur laquelle s'affiche le titre du film « *Dangerous Liaisons* ». On notera que c'est une lettre adressée à Madame de Tourvel au Château de Rosemonde. On pourrait même imaginer qu'il s'agit de la lettre de Madame de Volanges révélant à la Présidente de Tourvel la réputation du Vicomte de Valmont.

Par ailleurs, les lettres suivantes qui sont évoquées sont celles de Madame de Tourvel que Valmont veut récupérer pour connaître celui ou celle qui l'a dénoncé. Il met en place une stratégie, avec son valet Azolan, pour récupérer ces lettres : le surprendre avec la femme de chambre de la Présidente de Tourvel pour pouvoir la faire chanter et exiger d'elle qu'elle lui remette ses lettres. Valmont finit par avoir en sa possession la lettre tant espérée, elle est de la part de Madame de Volanges. C'est là que Valmont, pour se venger de la Volanges, accepte d'adhérer au projet de son amie, la Marquise de Merteuil, concernant Cécile.

Une autre lettre révèle le double visage l'objet lettre en question. C'est une de celles du Vicomte de Valmont adressée à la Présidente de Tourvel :

« ...la table sur laquelle j'écris est mouillée par l'émotion que j'éprouve [...] je vous assure que dans ce moment je suis cent fois plus heureux que vous ».

Or, ce qui ici peut paraître être une déclaration à la lecture, est totalement ironique à la vue du moment de l'écriture. Valmont rédige cette lettre sur le dos d'une de ses courtisanes. On constate que dans le roman comme dans le film, une lettre peut dire tout et son contraire.

L'importance des traces écrites est appuyée ensuite par Madame de Merteuil qui exige de Valmont une preuve écrite de ses prouesses.

Une autre lettre encore a son rôle à jouer. Celle de Danceny à Cécile, remise par Valmont, qui prétextera après qu'il a besoin de la clé de la chambre de Cécile pour lui remettre les lettres plus facilement. Mais c'est un faux prétexte, les clés sont surtout utiles à Valmont pour accomplir plus aisément ses projets.

On a ensuite la lettre de Cécile à la Marquise de Merteuil, concernant les visites nocturnes de Valmont dans sa chambre. Cette scène est filmée sur un plan alterné entre Cécile qui écrit en panique pendant que Valmont tente de pénétrer dans sa chambre, et Merteuil qui sourit en lisant cette lettre que la voix off de Cécile nous transcrit.

Et il y a encore bien d'autres lettres, celle de Valmont à Merteuil, ne parlant que de Madame de Tourvel, celle de Madame de Tourvel au père Anselme interceptée par Valmont, celle de Cécile à Danceny rédigée sur le dos de Valmont, de Merteuil à Valmont pour le prévenir de son départ de Paris. On a encore la lettre de la Présidente de Tourvel au Vicomte de Valmont qui servira de preuve des prouesses de Valmont auprès de la Marquise de Merteuil, une lettre aussi de Merteuil à Danceny, récitée par la voix off de la Marquise en même temps que Danceny et Valmont se battent en duel. Puis, les lettres de la Marquise remises à Danceny par Valmont avec la suggestion de les rendre publiques pour révéler le vrai visage de Madame la Marquise de Merteuil.

Enfin, ce n'est pas une lettre mais on a aussi un message de Valmont à la Présidente de Tourvel par l'intermédiaire de Danceny. Une déclaration d'amour, des excuses et la vérité.

C / Dans « *Valmont* » de Milos Forman

Les premières lettres qui apparaissent dans le film sont celles qui s'échangent entre Danceny et Cécile, et elles semblent former la correspondance principale, du moins, les rares lettres qui sont échangées dans ce film qui privilégie le dialogue. Certaines lettres de Cécile étant dictées par la Marquise de Merteuil. Ensuite, on retrouve les lettres de Danceny, qui lui

sont toutes rendues par Madame de Volanges qui a découvert, grâce à Madame de Merteuil, qu'il s'amourachait de sa fille.

Une lettre assez importante, et qui semble survenir dans le film comme par enchantement, c'est celle que Madame de Tourvel lit au Vicomte de Valmont et qui concerne sa mauvaise réputation.

Il y a ensuite la lettre de Cécile à Danceny dictée par Valmont, puis une lettre de Valmont à Madame de Tourvel. Enfin, une lettre de Danceny à la Marquise de Merteuil mais qui est détruite dans l'eau du bain de cette dernière.

Dans le film de Forman, la lettre ne semble pas trouver une aussi grande importance que dans les deux autres adaptations que nous étudions, cependant elle y est quand même présente.

On se rend donc bien compte que chacun de ces films est différent. Ils offrent chacun un nouveau regard sur le roman initial de Laclos *Les Liaisons Dangereuses*. Mais quel est ce regard, et quelle lecture du roman nous offre chacun des films ? Nous verrons cela dans une dernière partie.

Quatrième Partie

QUELLE LECTURE
DE L'ŒUVRE
INITIALE
NOUS OFFRE
CHACUN DES
FILMS ?

Chapitre I

Quel est l'élément du roman le plus mis en avant dans chaque film ?

A / Le film de Roger Vadim, « *Les Liaisons Dangereuses 1960* »

Dans cette transposition de Roger Vadim, beaucoup d'éléments ont changé. Le principal, nous l'avons souligné plus haut, est bien sûr le siècle durant lequel se déroule toute l'histoire, mais aussi le fait que le réalisateur ait choisi de faire des personnages de Merteuil et Valmont, un couple marié. Si nous devons relever dans ce film, un élément qui semblerait mis en avant, ce serait avec certitude ce couple marginal. En effet, en ayant fait de ce duo un couple marié mais libre, le film nous montre tout du long, la complicité qui les unit.

Dès les premières images du film, lors d'une soirée chez les Valmont, les invités ne parlent que de Juliette et Valmont, ils envient ce couple semblant si parfait et si complice. L'apparition du couple se fait à l'écran alors qu'ils sont tous les deux au milieu de la pièce, comme mis en lumière. Dans leur première discussion en tête à tête, ils se parlent de leurs amants. Malgré le sujet abordé, qui peut paraître tabou, ils sont très tendre l'un envers l'autre.

Ensuite, on a une autre histoire de premier plan dans cette adaptation, celle de la conquête de Marianne Tourvel par Valmont. Contrairement à l'histoire du roman qui fait rencontrer Valmont et la Présidente chez Madame de Rosemonde, ici c'est le hasard qui les fait se connaître. Leur rencontre ressemble dès le départ à un coup de foudre.

Si un élément du film est un peu laissé de côté, c'est celui concernant Cécile. Mais la scène de sa nuit étant un élément clé de l'intrigue, Cécile est bien présente dans le film. De plus c'est cette fameuse nuit avec Valmont qui déclenchera à la fin du film la bagarre avec Danceny et la mort de Valmont.

Tous les éléments importants du roman semblent donc retransmis dans cette adaptation. Mais le couple des Valmont est bien au centre de tout ce qui est mis en scène dans cette transposition. Ils affichent ouvertement leur couple à tout le monde, tous les envient et les jalouent. Mais ce couple se croyant au-dessus de tout de par la liberté qu'ils accordent à leur union va vite se rendre compte que ce n'est pas en s'autorisant toutes les libertés possibles que l'on reste soudé. Ils tentent l'impossible, s'imaginant qu'en étant satisfaits et libre on peut rester un couple uni. Pour garantir la réussite de ce pari libertin, ils ne se donnent

qu'une seule règle : ne pas se prendre au jeu de l'amour. Leurs aventures extraconjugales doivent rester des aventures. Malheureusement, Valmont se prend à ce jeu avec Marianne Tourvel et réveille ainsi la jalousie de sa femme, sa jalousie mais aussi sa mesquinerie et son machiavélisme. Elle le convaincra d'abandonner cette femme, rompra même à sa place pour finir par rejoindre un de ses amants. On peut dire que le point mis en avant dans ce film est le fait qu'accorder trop de liberté à son couple ne garantit pas un mariage réussi.

Ensuite, si l'on écoute bien ce qu'il se dit dans le film, on remarque que les dialogues ne sont pas toujours très éloquentes, ni aussi riches que peuvent l'être les lettres dans le roman de Laclos. Seuls les dialogues entre les Valmont laissent voir toute la jubilation et l'ironie de cette histoire. La musique et les images en disent plus que les dialogues :

« Si le film perd en ambiguïté et en signification par rapport au roman, sa réussite tient cependant précisément dans son infidélité, dans sa prise de distance volontaire, qui ne relève pas seulement du changement d'époque. Le film n'est pas le roman, il en dit le moins possible pour en montrer le plus possible ¹ ».

Il semble que c'est en s'éloignant le plus possible du roman initial tout en conservant l'intérêt de l'intrigue, que ce film trouve le succès de sa transposition. Le duo Valmont, Merteuil étant au centre du roman, il est presque plus judicieux d'en avoir fait un couple marié dans une transposition où les personnages font partie de la même génération que leur public.

B / Le film de Stephen Frears « *Dangerous Liaisons* »

L'adaptation de Stephen Frears est, comme nous avons pu déjà le souligner, parmi les trois adaptations que nous étudions, la plus fidèle au roman de Laclos. Mais, comme c'est le cas pour la transposition de Vadim que nous venons de commenter, Frears souhaitait lui aussi remettre au centre de l'intrigue les relations ambiguës entre la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont. La particularité de Frears, c'est que même si son adaptation apparaît comme étant la plus fidèle au roman, il s'est concentré sur un nombre réduit de personnages. Il a, à sa manière, su moderniser ce chef d'œuvre du XVIII^{ème} siècle, en préservant la

¹ LIEVRE Eloïse, *Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, « connaissance d'une œuvre », Bréal, p.99.

dimension universelle des passions humaines et en l'exposant par le biais de quelques personnages bien choisis¹.

Ce qui lui vaut également l'honneur de sa fidélité au roman et qu'il met très au premier plan dans sa réalisation, c'est la présence constante d'échanges de lettres, et même l'omniprésence de l'objet « lettre ». Elles sont, elles aussi, au cœur même de l'intrigue. De ce fait, Frears qui considérait que la lettre était : « *une arme qui finit par tuer*² », a pu rendre dans son adaptation, toute sa fonction dramatique à l'échange épistolaire. On se rend bien compte qu'à la fois dans le roman et dans le film, la lettre est la cause de tous les drames et qu'un simple bout de papier peut en dire long, perdre des personnages, et en tuer d'autres.

Du reste, tous les éléments du roman se retrouvent dans le film. Comme nous venons de le dire, la relation entre la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont est au centre de l'intrigue. Ils se rencontrent toujours pour parler de leurs différents projets, de leurs noirs projets.

On retrouve également toute l'entreprise de séduction du Vicomte de Valmont auprès de la Présidente de Tourvel. De sa première approche auprès d'elle, en passant par tous les stratagèmes mis en place pour la séduire et ce, jusqu'à ce qu'elle cède ; on retrouve tout dans ce film.

Le film nous montre aussi combien la Marquise de Merteuil parvient à exercer avec une grande subtilité, tout son pouvoir sur le Vicomte qui se révélera, lui aussi, être une de ses victimes. En effet, elle le convainc de la venger du Comte de Bastide (de son vrai nom Gercourt dans le roman de Laclos) en prenant Cécile Volanges. Ensuite, elle lui fait du chantage en ce qui concerne la Présidente de Tourvel ; elle ne s'offrira à Valmont qu'à la vue d'une trace écrite, prouvant que de toute évidence, il a gagné son pari. Après cela, la Marquise décèle l'amour que porte le Vicomte à Madame de Tourvel. C'est d'ailleurs dans une scène ajoutée par Frears que l'on voit bien que la Marquise a compris. Cette scène est celle du ténor, Valmont et la Marquise sont assis côte à côte, Madame de Tourvel fait son entrée et à ce moment là, elle échange de nombreux regard avec Valmont, ce qui n'échappe pas à la perspicacité de Madame de Merteuil. Formant un duo libertin, dans le livre comme dans le film, on sent toute la supériorité de la Marquise sur le Vicomte, elle sait comment le manipuler. Elle arrivera à lui faire avoir honte de son amour pour la Présidente de Tourvel, et

¹ FAIVRE Jean-Luc ; FAERBER Johan, *Les Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos Stephen Frears*, « Profil Bac », Hatier, p.153-154.

² FAIVRE Jean-Luc ; FAERBER Johan, *Les Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos Stephen Frears*, « Profil Bac », Hatier, p.154.

malgré lui, Valmont va rompre avec cette femme qu'il aime sincèrement, sans se rendre compte qu'il a été manipulé.

A la fois dans le film de Frears et dans le roman de Laclos, on retrouve le double jeu du Vicomte de Valmont. Epris d'amour pour la Présidente de Tourvel, il devient pourtant le professeur d'éducation sexuelle de Cécile Volanges, toujours sous les suggestions de la Marquise.

Pour ce qui est de savoir ce qui est le plus mis en avant dans ce film, il n'y a que le duo Merteuil, Valmont qui bénéficie d'une attention particulière. Autrement, le reste du film retranscrit de manière fidèle et égale les éléments composant le roman initial.

C / Le film de Milos Forman « Valmont »

Ce qui peut surprendre dans le « Valmont » de Forman, c'est justement le titre choisi. En effet, en visionnant ce film, il semble que le personnage de Valmont et son histoire à lui ne soient pas au premier plan. Certes il est la victime du plan fatal de la Marquise de Merteuil, mais le but principal est celui de perdre la pauvre Cécile de Volanges. Jouée par une actrice très jeune, le spectateur prend vite pitié pour cette enfant qui est ici, contrairement à la version de Vadim, un des principaux personnages. Elle est la première que l'on voit à l'écran et tout tourne autour d'elle et du mariage qu'elle subit avec Monsieur de Gercourt.

De plus dans cette adaptation, Merteuil veut se venger de Gercourt car il la délaisse pour la jeune fille. On pourrait même croire, à la réaction de la Marquise lorsqu'elle apprend qu'il va se marier, qu'elle est jalouse et amoureuse. Il n'y a pas seulement de la fierté dans ses actes ce qui pourrait légitimer sa réaction. Ce n'est pas le cas dans le roman ou dans les autres adaptations où Madame de Merteuil ne réagit jamais sous le coup des émotions ou des ressentis mais en ayant toujours avant tout, pris le contrôle de la situation.

Tout ce qui fait du roman ce qu'il est, vient du duo machiavélique formé par les personnages principaux que sont Valmont et Merteuil. Mais il n'y a plus ce machiavélisme là dans cette adaptation. Même Valmont passe inaperçu, passant pour une victime du début à la fin. Victime de son amour pour Madame de Tourvel, Victime de la Marquise qui en fait ce qu'elle veut sans que jamais il ne dise mot, victime de Danceny, adolescent qui en deux seconde le tue. Il devient presque un personnage pathétique, une marionnette entre les mains de tous ceux qui l'entourent.

Finalement, l'auteur a bien fait de changer le titre initial de l'œuvre, et même si celui de « Valmont » n'est pas le plus perspicace, « Les Liaisons Dangereuses » n'aurait pas non plus été très approprié. Dans une critique de ce film, publié dans Télérama le 07 avril 2007 son auteur Marine Landrot¹ disait :

« Que sont devenus la cruauté policée, les jeux de pouvoir du roman de Choderlos de Laclos ? Nulle « liaison dangereuse » dans cette luxueuse balade son et lumière, de salons en châteaux. Le film utilise la trame du livre comme une sorte d'argument de ballet. Sortie après la sublime version de Stephen Frears, cette adaptation « libre » est bien décevante »².

Et en effet, ce film qui pourtant, conserve de nombreux éléments du roman, ressemble plus à une comédie romantique qu'à un drame où le libertinage conduit à la tragédie.

Du reste, le personnage de Cécile trouve dans ce film son premier rôle, tout tourne autour d'elle, sa virginité étant le centre d'intérêt dans l'intrigue.

Maintenant que nous avons de plus près ce qui, dans chacune des adaptations était mis au devant de la scène, nous devrions pouvoir comprendre le message véhiculé par ces films. Pour nous aider, nous analyserons la fin de chacune des réalisations, qu'elle soit fidèle ou non à la fin du roman, essayant ainsi de décrypter quelles lectures du roman s'offrent à nous à chaque fois.

¹ LANDROT Marine, est critique pour « Télérama »

² <http://www.telerama.fr/cinema/films/les-liaisons-dangereuses,15654,critique.php>

Chapitre II

Que nous disent les fins des films sur la lecture du roman ?

Avant de comprendre ce que la fin des films peut dévoiler sur la lecture du roman ou le message véhiculé par le film, nous nous remémorerons la fin du roman. Puis nous la comparerons avec la fin des films et nous essayerons de voir ce qui est modifié et pourquoi de tels changements ... Après cela nous serons plus en mesure de comprendre le message transmis par la fin des films.

A / La fin tragique du roman de Laclos

Dans un roman intitulé *Les Liaisons Dangereuses*, on s'attend, avec le pluriel du titre, à ce que l'œuvre déplore plusieurs victimes. Il y a effectivement plusieurs victimes dans ce roman. Certaines de ces victimes meurent, que ce soit physiquement ou symboliquement. Par exemple, la mort de Valmont ainsi que celle de la Présidente de Tourvel, est publique et physique alors que pour Cécile Volanges et Madame de Merteuil, leur mort est civile et symbolique, elles sont coupées de la société¹.

Quoi qu'il en soit, tous les personnages goûtent à une fin tragique dans ce roman. Le Vicomte de Valmont meurt en duel contre Danceny et ce, après avoir été trahi par son alliée de toujours, la Marquise de Merteuil. La Présidente de Tourvel quant à elle, meurt d'avoir trop aimé Valmont. La Marquise de Merteuil perd tout son prestige à cause des lettres remises par Valmont à Danceny et que ce dernier a publiées, sa réputation est complètement détruite. Elle subit comme nous l'avons dit une mort symbolique et civile, elle perd sa place dans la société où elle brillait autrefois. La pauvre et naïve Cécile Volanges, a été trompée par tout son entourage, Valmont, Merteuil mais aussi par son cher et tendre Danceny. A peine sorti du couvent, Cécile Volanges y retourne, après une fausse couche, elle renonce au mariage. Le Chevalier Danceny, ayant lui aussi été manipulé, perd toutes ses illusions, il renonce à son amour pour Cécile et préfère s'exiler, à Malte.

Voilà ce qui arrive aux personnages principaux du roman de Laclos. Mais les liaisons, sont d'autant plus dangereuses qu'elles n'épargnent personne, même les personnages

¹ CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, p.477

secondaires deviennent les victimes de ces liaisons. Par exemple, Madame de Volanges devient elle aussi une victime, elle doit renoncer au mariage prestigieux qu'elle avait prévu pour sa fille Cécile. De plus elle doit se résoudre à la laisser réintégrer le couvent. Madame de Rosemonde, elle, perd son neveu pour qui elle avait beaucoup d'affection. De plus elle qui vivait loin de toutes les mondanités se retrouve en possession de toutes les lettres de l'affaire et devient la seule personne au courant de l'ampleur du désastre.

On voit bien ici toute la tragédie de cette aventure libertine, la fin du roman est particulièrement tragique. De ce fait, on s'attend dans l'adaptation d'un tel roman à ce que la fin du film soit identique, en tout cas on peut penser qu'une telle fin est incontournable. Pourtant, ce n'est pas le cas, dans chacune des adaptations que nous étudions, la fin est différente. Voyons maintenant comment se déroule la fin des films, et qui en comparaison avec la fin du roman, y est épargné.

B / Les fins modifiées des adaptations

Qu'il s'agisse de l'adaptation de Vadim, Frears ou Forman, aucune ne reprend fidèlement la fin du roman. Il y a des victimes, bien sûr, mais leurs sorts diffèrent entre roman et films. Voyons maintenant comment sont organisées les fins de chacun des films.

1) La fin des « Liaisons Dangereuses 1960 » :

Dans la réalisation de Vadim, la fin semble vouloir rappeler celle du roman, mais le passage du XVIIIème siècle au XXème siècle l'oblige à être différente. Comme dans le roman, Valmont meurt lors d'une altercation avec Danceny. Cependant il ne s'agit bien évidemment pas d'un duel à l'épée. En effet, ici Valmont est saoul dans un club de jazz et reçoit un mauvais coup, il tombe, se cogne et meurt.

Juliette Valmont, de son nom de jeune fille : Merteuil est bien sûr démasquée et humiliée. Mais contrairement au roman, Valmont ne remet aucune lettre à Danceny. C'est en tentant de brûler des lettres prouvant son implication au drame qu'elle-même prend feu, est défigurée et donc démasquée. Mais ce hasard par lequel elle prend feu paraît surtout être une manière pour le réalisateur d'être fidèle au détail du roman qui dit qu'elle est défigurée même si dans ce cas là, c'est à cause de la petite vérole.

La Présidente de Tourvel, devenue Marianne Tourvel, connaît elle aussi une fin tragique mais elle ne meurt pas d'avoir trop aimée Valmont. Non, elle devient folle. A l'annonce de la mort de Valmont, elle n'est plus elle-même, elle sourit, parle de lui, s'imagine qu'il va venir la chercher pour aller dans une maison où il y a des roses par milliers, elle fait ses valises sous l'œil de Madame de Rosemonde, impuissante devant ce tableau.

Cécile quant à elle, sort de cette machination, enceinte de Valmont, mais elle semble plus ou moins épargnée dans cette histoire, elle ne renonce ni à l'amour ni à Danceny qu'elle accompagne à son procès. Naïve, elle semble également ravie d'être sous le feu des projecteurs de la presse qui s'est emparée de cette histoire.

Danceny, transposé dans le XX^{ème} siècle, doit répondre de ses actes devant la justice, il lui est donc impossible de s'exiler à Malte. Ayant donné le coup fatal à Valmont, il se retrouve devant les tribunaux en compagnie de Cécile Volanges et Juliette Valmont.

Il semble donc que dans cette version des *Liaisons Dangereuses*, les vraies victimes soient épargnées, Marianne de Tourvel reste en vie et Cécile ne choisit pas l'enfermement.

2) La fin de « Dangerous Liaisons » :

La fin du film de Stephen Frears est elle aussi modifiée. Mais, la majorité des choses est respectée. Par exemple, Valmont meurt bien lors d'un duel contre Danceny, même s'il semble plus se suicider sur l'épée de son adversaire. Ensuite, il remet effectivement sa correspondance au Chevalier pour faire tomber la Marquise de Merteuil.

La Marquise quant à elle, est très touchée par la mort de Valmont, on découvre que cet homme était finalement sa seule faiblesse. Contrairement à ce que dit le roman, la Marquise n'est pas défigurée par une maladie dans ce film. Mais, elle finit par tomber le masque. Humiliée à l'opéra, elle rentre chez elle, s'installe devant son miroir et se démaquille. Ce passage est très symbolique de la défiguration de cette femme, libertine démasquée.

La Présidente de Tourvel souffre d'une maladie lourde et lente qui finit par l'emporter. Avant cela, elle a un dernier message de Valmont de la part de Danceny et elle meurt sachant que Valmont l'aimait sincèrement. Une fin tragique pour une victime torturée jusqu'à la fin.

Ensuite, on ne sait pas exactement ce que devient Cécile Volanges, si elle choisit le couvent ou non. On ne sait pas non plus ce que devient Danceny, s'il quitte Paris ou non. Le film se concentre surtout sur la fin tragique du trio Valmont, Merteuil, Tourvel et montre ainsi une décadence, comme dans le roman, le libertinage ne conduit à rien, les coupables qui manigancent tout sont punis, mais les victimes de leur complot le sont aussi.

3) La fin de « Valmont » :

La fin du film de Milos Forman est celle qui diffère le plus avec la fin du roman de Laclos. A part la mort de Valmont, tout diffère. En effet, Valmont meurt tué par Danceny lors de leur duel. L'enterrement de Valmont est organisé et toutes les femmes qui ont fait partie de sa vie défilent devant son cercueil : Madame de Rosemonde, Madame de Merteuil et aussi Cécile de Volanges.

Cécile, quant à elle connaît une fin bien différente de celle du roman. Dans ce film, Cécile finit par épouser le Comte de Gercourt. Toute une séquence du film est attribuée au mariage de Cécile et Gercourt. De plus, Cécile est enceinte de Valmont à la fin du film, comme si ce dernier survivait dans la progéniture de Cécile.

La Marquise de Merteuil, quant à elle semble épargnée de toute humiliation, elle subit ici la mort de Valmont comme tous les autres, s'attriste de ce qu'il se passe sans en paraître une seule seconde coupable. Elle qui pourtant est la responsable du malheur de tous et toutes ne semble pas être punie de ses actes, si ce n'est qu'elle voit Gercourt lui échapper définitivement. Où est la moralité dans cette histoire ?

Il y a ensuite Danceny, qui a quitté la musique pour une carrière militaire semble-t-il. Il est présent au mariage de Cécile, n'a pas l'air de se sentir coupable du meurtre de Valmont. Au contraire, il semble très heureux entouré de courtisanes. Merteuil le regarde avec dédain.

Enfin, il y a la Présidente de Tourvel qui dans cette version des Liaisons Dangereuses est épargnée. N'étant pas présente à l'enterrement de Valmont, cette dernière vient sur la tombe du Vicomte en compagnie de son mari pour lui faire ses adieux. Elle ne meurt pas, et contrairement au roman, la fin ressemble plus à un happy end qu'à une tragédie.

C / Quels sont les messages véhiculés, y a-t-il un sens moral ?

Il est vrai que l'on s'est souvent posé la question de savoir si le roman de Laclos était un roman à visée morale. En effet, les actes des protagonistes sont, à cette époque, impardonnables et au final, tout le monde est puni alors, on pourrait penser qu'on est devant un roman moraliste. Cependant, tout laisse à penser que si le dénouement était parfaitement moral, les personnages positifs ou les victimes des libertins triompheraient, au détriment des

personnages négatifs, les méchants de l'histoire. Cependant, Madame de Tourvel qui est la figure même du personnage positif finit par mourir d'amour. Alors serait-elle punie pour avoir succombé à Valmont et oubliée tout ce qui la représentait : sa vertu. Danceny lui aussi victime, manipulé devrait être épargné. Mais avant même de commettre l'irréparable en tuant Valmont, il avait succombé au charme vénéneux de la Marquise de Merteuil. C'est à ce moment là qu'il cèle son destin plein de désillusions.

Seule Mme de Volanges et Mme de Rosemonde demeurent. Mais la première a contribué au désastre en se faisant l'écho des rumeurs qui font et défont les réputations, et en restant aveugle et sourde à ce qui se tramait autour d'elle. Quant à Mme de Rosemonde, si elle incarne un certain bon sens et paraît assez sympathique, son grand âge la tient toujours en dehors de la société¹.

On pourrait voir dans ce roman un côté moral dans la mesure où tous les personnages s'étant livrés au libertinage trouvent une fin tragique ou sont dans tous les cas punis. Mais la moralité proprement dite de ce roman conserve toute son ambiguïté. En effet, le dessein moral du recueil est annoncé dès le début du roman, dans la préface du rédacteur :

« Il me semble au moins que c'est rendre un service au mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but ».

Cependant, tenir un discours pareil, garantissait d'éviter la censure, compte tenu du contenu du recueil. Alors y a-t-il réellement une intention morale ou est-ce juste une prévention de la part de l'auteur ? Laclos disait dans *Des femmes et de leur éducation*, paru en 1783, que l'homme n'est pas originellement mauvais mais que c'est le principe de société qui l'est. C'est donc à la formulation du rêve d'une morale sociale que nous sommes confrontés ici. Laclos aspire à une société qui conduirait à des relations heureuses entre les êtres³. Il pose donc la question du bonheur, ce bonheur qui est l'obsession des personnages mais qu'aucun ne parvient à atteindre. Comme le souligne Eloïse Lièvre dans son étude :

¹ <http://www.alalettre.com/laclos-oeuvres-liaisons-dangereuses.php>

² CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, p.28-29

³ LIEVRE Eloïse, *Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, « connaissance d'une œuvre », Bréal, p.91

« *La réflexion sur le bonheur renvoie toujours à la même impasse, soulignant la contradiction d'une société qui, fondée par définition sur les relations entre les individus, en interdit la forme minimale qu'est le couple et le principe même de réciprocité*¹ ».

Ce qui expliquerait pourquoi le roman de Laclos, dans ses propos conserve toujours une certaine ambiguïté.

Mais dans les adaptations, cette ambiguïté n'est pas toujours conservée. Prenons tout de suite l'exemple de l'adaptation de Milos Forman, « *Valmont* ». On dira de cette réalisation qu'elle est le résultat d'une adaptation libre. Et en effet, le réalisateur prend beaucoup de liberté qu'il légitime aux yeux de tous en changeant le titre de l'œuvre. Cette adaptation, tournée à la même époque que celle de Stephen Frears, en est radicalement différentes. En réalité, le film de Forman est une comédie, ce réalisateur a su, jeter un tout nouvel éclairage sur le drame initial. Tout dans le film est léger, doux, il multiplie les scènes tournées en extérieur.

Par ailleurs, l'histoire est située environ quarante ans plus tôt dans ce film en comparaison avec le roman, ce qui nous amène à la période la plus glorieuse des Lumières, une période optimiste. Cet optimisme expliquerait le fait que ce ne soit pas tant le libertinage qui est mis en avant dans le film mais l'innocence et la candeur et la féminité. De fait, les femmes sont à l'honneur dans ce film, Cécile Volanges représentant un des premiers rôles, et aucune des femmes du film ne connaît un sort atroce.

On se retrouve dans un film où tout est bien qui finit bien, où contrairement à ce que montre le roman, le bonheur est possible dans la société. Dans cette adaptation, il n'y a plus aucune ambiguïté sur la morale sociale. Certes la Marquise de Merteuil est un peu isolée, mais Madame de Tourvel survit et Valmont aussi grâce à l'enfant que Cécile attend de lui.

C'est une comédie romantique et douceuse que nous propose Milos Forman et où la société est bonne et le bonheur accessible.

Dans la version de Stephen Frears, ce dernier se concentre comme nous l'avons vu à un nombre restreint de personnages. En l'occurrence, ici, sur deux d'entre eux, à savoir la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont. Ils sont dans son adaptation du roman, les rois de l'écran. Ce qu'il met en scène avec ces deux personnages là, c'est l'importance de

¹ LIEVRE Eloïse, *Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, « connaissance d'une œuvre », Bréal, p.94

l'apparence dans une société qui fait de la naissance sa seule valeur. Ensuite, le réalisateur privilégie le tournage des scènes en lieux clos : opéra, maisons, chambres...

En réalité, Stephen Frears conserve toute l'ambiguïté du roman en faisant de son film un « film noir ». Le « film noir » se caractérise par la mise en scène d'un personnage emprisonné dans des situations qui ne son pas voulu mais qu'il est contraint de vivre. Il rencontre souvent une femme fatale, manipulatrice, qui le mène à sa perte. Le meurtre, le crime, l'infidélité, la trahison, la jalousie et la fatalité sont les thèmes principaux du « film noir »¹.

On reconnaît là les personnages de Merteuil et Valmont et on comprend que ce dernier n'a été qu'une victime de Merteuil ou juste une de ses marionnettes. Dans ce film noir, c'est la psychologie des personnages qui retient l'attention du réalisateur. Comme le disait Brigitte. E. Humbert dans son étude :

« Loin de chercher à recréer ou à reproduire fidèlement le roman de Laclos, dont il garde les moments les plus forts et la tension, mais n'hésite pas à transformer l'intrigue, le film de Frears s'attache donc à mettre au jour l'universalité des thèmes évoqués dans les liaisons dangereuses et à présenter de subtils parallèles entre passé et présent. ² »

Conservant malgré tout, l'ambiguïté de la société morale revendiquée par Laclos, c'est la modernité que Stephen Frears s'accorde à exposer. Modernisant les dialogues du XVIIIème en les rendant plus piquants et plus cinglants, il montre au public, l'intemporalité et l'universalité du thème développé dans *Les Liaisons Dangereuses*.

Quant au film de Roger Vadim, le message qu'il véhicule semble être la fatalité des conséquences du libertinage au sein d'un couple marié. Sa moralité serait alors l'immoralité, le scandale. Pour cela, il met en scène des femmes, la nudité de ces femmes, qui tout en restant chastes se montrent. Il pousse le scandale à la perversité. On se retrouve dans des clubs de jazz pareils à des maisons closes. Roger Vadim construit l'univers dépravé dans lequel un couple se permet des libertés sexuelles, pensant que cela les rapproche.

Cependant, dans ce monde, la seule chose que l'on semble devoir faire, c'est séduire. On se retrouve dans un monde où chacun vit pour soi dans le but du plaisir sans amour. Ainsi, Valmont et sa femme Juliette vivent chacun de leurs côtés des aventures sans retenue. De plus

¹ LIEVRE Eloïse, *Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, « connaissance d'une œuvre », Bréal, p.118

² HUMBERT, Brigitte.E. *De La Lettre à L'écran : Les Liaisons Dangereuses*. Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2000, p.69

le couple se raconte tout, ils ont une pleine confiance en leur stratégie de liberté, instaurée dans le but de préserver leur mariage. Ils ne se fixent qu'une seule règle ; de ne pas tomber amoureux. Mais ils ignorent que ce jeu uniquement basé sur le plaisir ne peut pas durer et que fatalement, l'un des deux protagonistes va se faire avoir par ce redoutable piège: l'amour.

Il semble qu'ici, le roman de Pierre Choderlos de Laclos ne soit qu'un prétexte pour Vadim désirant innover par des impulsions nouvelles que le spectateur ne connaît pas encore en exploitant le thème de la perversion dans le septième art¹.

Mais derrière toutes ces innovations, il y a un côté moral à sa mise en scène. En effet, il prouve que le libertinage au sein d'un couple n'est pas la solution d'un mariage réussi même si Juliette prétend au début du film que :

« Toutes les femmes s'ennuient autant avec leurs amants qu'avec leur mari. Avec Valmont je ne m'ennuie jamais ».

Lui en revanche finira par se lasser d'elle, trop embrigadé dans les jeux de l'amour.

On remarque que du roman au film, les messages véhiculés changent, qu'à chaque fois, c'est une lecture différentes du roman qui s'offre à nous. Quand l'une des adaptations offre du scandale sur un plateau, l'autre lui préfère une comédie romantique tandis que la troisième expose l'exercice de style d'un réalisateur exploitant la modernité.

Sur la trame d'un roman classique, les films montrent l'aspect indémodable des thèmes développés dans ce roman.

¹ <http://ann.ledoux.free.fr/pmwiki/pmwiki.php?n=Main.LesLiaisonsDangereuses>

CONCLUSION

Dans l'étude du passage du roman de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses* aux films de Vadim, de Frears et de Forman, nous avons d'abord dû comprendre quelques notions concernant l'adaptation. Nous avons pu découvrir qu'il y avait différentes sortes d'adaptations. De l'adaptation fidèle à la parodie en passant par l'adaptation libre et la transposition, tout cela nous a laissé un large éventail de possibilités à étudier. Nous avons pu constater que la première étape pour un réalisateur est le choix de l'adaptation. Nous avons également pu constater que la fidélité est une question délicate et qu'elle réside plus dans la recherche d'authenticité et dans la délivrance d'un message bien particulier que dans le besoin de faire un film qui soit une copie conforme du roman.

Par la suite, nous avons constaté que la lettre, qui compose la totalité du roman de Laclos, est devenue avec le temps, un objet de fiction. De ce fait, la lettre a su s'imposer dans la littérature donnant ainsi naissance au roman par lettres. Puis, après avoir présenté de manière assez détaillée le roman de Laclos et son contenu, nous avons pu affirmer qu'un tel chef d'œuvre ne pouvait que tenter le cinéma. Dans sa composition comme dans son intrigue, ce roman est devenu la parfaite matière du Septième Art.

La question qui se posait alors était celle des étapes par lesquelles passer pour retranscrire un livre et ici, un roman épistolaire sur l'écran. Une solution s'offrait à nous, la théâtralisation qui, finalement ne s'est pas avérée la solution idéale. En effet nous avons constaté que le roman par lettres ressemblait de plus près au film qu'au théâtre dans la mesure où dans un film les plans se succèdent et que comme dans le roman, la narration est fragmentée. Cependant, nous avons vu qu'il n'y avait pas de techniques préétablies à l'adaptation et que les résultats de plusieurs entreprises d'adaptations seront toujours différents.

Après une étude comparée approfondie des adaptations avec le roman, nous avons remarqué que chacune d'elles offrait une nouvelle lecture de l'œuvre initiale. Nous avons également noté que chacune d'elles mettait en avant un aspect particulier du roman de Laclos. Enfin nous avons aussi relevé le fait que certaines adaptations souhaitaient conserver la dimension épistolaire du roman et ainsi mettre en scène l'objet « lettre » qui se trouve, en réalité, être un personnage à part entière des *Liaisons Dangereuses*.

Pour conclure, nous pouvons dire que la littérature et le cinéma ayant toujours été des arts relativement proches et s'intéressant souvent l'un à l'autre, ce n'est pas une surprise de voir le roman de Laclos porté au cinéma par plusieurs réalisateurs. Ce roman connu et reconnu pour sa perfection stylistique était un « défi » passionnant à relever pour tout réalisateur. Mais, d'un roman dit « moral » et, dans lequel le bonheur est inaccessible dans

une société à la veille de la les réalisateurs parviennent à en donner une autre image et à faire passer un nouveau message. Chaque adaptation est une appropriation du roman par un réalisateur. Du simple scandale à la comédie romantique, *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos ont eu l'opportunité d'être retransmis à l'écran à travers plusieurs genres de Films. Il semble que les thèmes développés dans ce roman soient effectivement, comme nous l'avons déjà souligné, indémodables et universels.

Ce roman a connu d'autres adaptations que les versions de Roger Vadim, Stephen Frears et Milos Forman. On trouvera entre autres le feuilleton télévisé réalisé par Josée Dayan avec Catherine Deneuve dans le rôle de Madame de Merteuil. On retrouvera aussi la version de Roger Kumble « *Cruel Intentions* » (« *Sexe intentions* » dans sa version française) une autre transposition de la fin du XXème siècle cette fois ci et où d'autres thèmes universels sont abordés comme le sexe, la drogue, le racisme... une adaptation très américaine mais qu'il serait intéressant d'analyser. C'est une adaptation qui date de 1999. La plus récente est celle de 2003 intitulée « *Untold Scandal* », réalisé par E-J-yong et où le roman est transposé dans le contexte historique sud-coréen.

On voit bien tout le succès des Liaisons Dangereuses, et peut être assisterons nous encore à l'avenir à des séances cinématographiques adaptant ce roman dont le style et le contenu sont intemporels.

Bibliographie et filmographie

Ouvrages cités :

- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1976, 372p..
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre-Ambroise-François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, 502p
- COLLECTIF, *Le Petit Larousse grand format*. Paris, Larousse, 2004, 1927p.
- DURAS Marguerite, *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977, 136p.
- FAIVRE, Jean-Luc ; FAERBER, Johan. *Les Liaisons Dangereuses. Choderlos De Laclos Stephen Frears*. Paris, Hatier, 2008, 176p.
- HUMBERT, Brigitte.E. *De La Lettre à L'écran : Les Liaisons Dangereuses*. Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2000, 268p.
- LEDDA Sylvain, *Langage verbal et images - Littérature et langage de l'image*. Académie en ligne, ?, 183p.
- LIEVRE, Eloïse. *Pierre Choderlos De Laclos. Les Liaisons Dangereuses*. Rosny, Bréal, 2008, 160p.
- METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma, Tome 1*, Paris, Editions Klincksieck, 2003, 220p..
- O'NEILL Eithne, *Stephen Frears, Les Liaisons dangereuses*. Paris, Payot et Rivages, 1994, 7p.
- SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, 184p.
- SCHIFANO, Laurence ; POIRSON, Martial. *Filmer le 18^e siècle*. Paris, Desjonquères, 2009, 270p.
- SEGURA, Philippe. *Les Liaisons Dangereuses LACLOS/FREARS*. Paris, Ellipses, 2009, 128p.

Films :

- FORMAN, Milos. *Valmonts*. France ; Etats-Unis, Burrill Productions, 1989, 1DVD, 2h17min.
- FREARS, Stephen. *Dangerous Liaisons*. Etats-Unis ; Royaume-Uni, Warner Bros, 1988, 1DVD, 1h59min.
- VADIM, Roger. *Les Liaisons Dangereuses*. France, Les Films Marceau, 1959, 1DVD, 1h45min.

Articles :

- FLINN Margaret ; JEANNELLE Jean-Louis. « *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*. » *Fabula-LHT (revue en ligne)*. 1 mai 2006, n°2.
- André S. LABARTHE, « *Essai sur le Jeune Cinéma Français* », In *Encyclopaedia universalis*, Paris, Le Terrain Vague, 1960, 5p.

- Alexandre ASTRUC. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». *L'Écran Français* mars 1948, p.327.

Monographies :

- BEAUREGARD Philippe, cours sur : *La théorie de la sémiologie appliquée au film*, (théorie appliquée au film de Robert Morin ; « Le Nèg ») Université de Montréal, 15 décembre 2006.

Sites web :

- Tous mes cours. [En ligne]. CNED, 19 juin 2009, [consulté le 13 mars 2010]. Disponible sur : <http://www.academie-en-ligne.fr>
- Allociné. [En ligne]. Copyright, 1993 [consulté le 20 avril 2010]. Disponible sur : <http://www.allocine.fr>
- @lalettre.com. [En ligne]. 1999 [consulté le 26 avril 2010]. Disponible sur : <http://www.lalettre.com>
- Magister. [En ligne]. Philippe LAVERGNE, 2010 [consulté le 26 avril 2010]. Disponible sur : <http://www.site-magister.com>
- FILMOTV. [En ligne]. Filmoline, [consulté le 24 mars 2010]. Disponible sur : <http://www.filmotv.fr>
- CRDP de l'académie de Lyon. [En ligne]. crée en 2008 mis à jour en 2009 [consulté le 13 mars 2010]. Disponible sur : <http://www.crdp.ac-lyon.fr>
- Télérama.fr. [En ligne]. Télérama, mis à jour en 2010 [consulté le 18 mars 2010]. Disponible sur : <http://www.telerama.fr>
- PmWiki. [En ligne]. Ann-ledoux, mis à jour en novembre 2008 [consulté le 7 mai 2010]. Disponible sur : <http://ann.ledoux.free.fr>
- Encyclopaedia Universalis. [En ligne]. Encyclopaedia Universalis, mis à jour en 2010[consulté le 24 mars 2010]. Disponible sur : <http://www.universalis.fr>
- <http://fr.wikipedia.org/>