

LES LIAISONS DANGEREUSES OU LES INDISCRÉTIONS DU LECTEUR/SPECTATEUR

Dangerous Liaisons or Reader/Viewer Indiscretions

JUBILADO, Odete¹ & SOARES, Maria Luísa de Castro²

Résumé

Notre lecture comparative du roman épistolaire *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos et des deux adaptations filmiques choisies, celle de Frears (*Dangerous Liaisons*, 1988) et celle de Forman (*Valmont*, 1989) sera axée sur l'étude du lecteur/spectateur indiscret. Pour ce faire, nous avons balisé notre réflexion en trois volets complémentaires : La lecture, la lettre et le *lecteur/spectateur Indiscret*. Lire ou voir une œuvre implique toujours une appropriation interprétative. La lettre, au cœur du roman et des films, devient un vecteur de manipulation et un miroir du monde social. Chez Laclos comme chez Frears, elle permet au lecteur/spectateur d'accéder à une vérité masquée, nourrissant une posture voyeuriste. La mise en scène, les regards caméra, les miroirs ou les scènes de lecture à l'écran renforcent cette complicité avec le lecteur/spectateur. Forman, quant à lui, propose une lecture bucolique. L'indiscrétion, fil rouge de l'analyse, révèle ainsi la richesse du dialogue entre Littérature et Cinéma mais aussi entre lecture, vision et interprétation.

Abstract

Our comparative reading of Laclos's epistolary novel *Les Liaisons Dangereuses* and the two film adaptations chosen, Frears's *Dangerous Liaisons* (1988) and Forman's *Valmont* (1989), will focus on the study of the indiscreet reader/spectator. To this end, we have divided our thinking into three complementary strands: reading, the letter and the indiscreet reader/spectator. Reading or seeing a work always involves an interpretative appropriation. The letter, at the heart of the novel and the films, becomes a vehicle for manipulation and a mirror of the social world. In both Laclos and Frears, it allows the reader/spectator access to a hidden truth, nurturing a voyeuristic posture. The staging, camera glances, mirrors and on-screen reading scenes reinforce this complicity with the reader/spectator. Forman, for his part, offers a bucolic reading. Indiscretion, the common thread running through the analysis, reveals the richness of the dialogue between Literature and Cinema, but also between reading, vision and interpretation.

Mots clés: *Littérature Comparée ; Le Lecteur/Spectateur indiscret ; Laclos ; Frears ; Forman.*

Key-words: *Comparative Literature; The Indiscreet Reader/Spectator; Laclos; Frears; Forman.*

Date de soumission: juin 2024 | **Date de publication:** septembre 2024.

¹ MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, PORTUGAL. Email: lsoares@utad.pt

² ODETE JUBILADO –Universidade de Évora, PORTUGAL. Email: jubilado@uevora.pt

Jamais moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin [...] une femme dessinée ressemble à une femme voilà tout. L'idée est déjà fermée complète et toutes les phrases sont inutiles tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Gustave Flaubert

Pour qu'un roman devienne un très bon film, il faut que le film soit autre chose. Il s'agit de chercher une sorte d'équivalent qui ne se limite pas à la simple transposition visuelle. Julien Gracq

INTRODUCTION

Dans *Tout compte fait*, Simone de Beauvoir souligne que “[l’]un des lieux communs qu’on rabâche dans certains milieux, c’est que désormais la littérature n’aura plus qu’à jouer un rôle secondaire ; l’avenir est au cinéma, à la télévision : je n’en crois rien ” (Beauvoir, 1972, p. 263). À l’instar de Beauvoir, nous sommes convaincus que la littérature conserve une pertinence et une vitalité fondamentales, et que loin de s’opposer, littérature, cinéma, télévision, et aujourd’hui les technologies numériques, peuvent dialoguer, s’interpeller et s’enrichir mutuellement. L’adaptation cinématographique d’une œuvre littéraire apparaît, de ce point de vue, non seulement comme un acte créatif autonome, mais aussi comme une lecture interprétative, susceptible de projeter une œuvre du passé dans de nouveaux cadres culturels et esthétiques, tout en favorisant la (re)lecture.

C’est dans cette perspective que nous nous intéressons à *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, roman épistolaire publié en 1782, considéré comme l’un des sommets du libertinage littéraire au XVIII^e siècle français. Dans une société aristocratique sur le point de basculer, Laclos met en scène une lutte pour le pouvoir à travers la séduction, la manipulation et l’écriture elle-même. Le roman, construit comme un jeu de masques entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, se présente également comme un dispositif de lecture où le lecteur est à la fois complice, voyeur et juge (Lefevre, 1992).

Le libertinage, dans ce contexte, dépasse la simple transgression sexuelle : il devient discours, stratégie, théâtre social. Il révèle les tensions entre liberté individuelle et normes collectives, entre désir et morale, entre vérité et illusion. Comme l'écrit Michel Delon, "le libertinage se joue dans l'écriture comme dans les corps : il est stratégie, masque et théâtre" (Delon 2000, p. 211). *Les Liaisons dangereuses* donne ainsi à voir un univers où les lettres deviennent armes, et où la lecture elle-même est un acte de dévoilement — indiscret, curieux, parfois voyeuriste — autant qu'un exercice de pouvoir.

Ce jeu subtil entre texte, regard et pouvoir trouve un prolongement singulier dans les deux adaptations cinématographiques quasi contemporaines : *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears (1988) et *Valmont* de Miloš Forman (1989). Réalisés parallèlement, mais selon des sensibilités très différentes, ces deux films proposent chacun une lecture particulière du roman de Laclos, selon les codes expressifs du cinéma. Ils mettent en scène, chacun à leur manière, l'indiscrétion du regard cinématographique, qui redouble celle du lecteur initial. Car le cinéma, lui aussi, écrit avec des images, des gestes et des silences, et nous place dans une posture de lecteur/spectateur indiscret, tel que défini par Jean Rousset (1983; 1986).

C'est précisément cette posture que nous nous proposons d'interroger dans la présente étude, à travers une analyse comparative du roman et des deux adaptations mentionnées. Nous porterons une attention particulière à la figure du lecteur/spectateur indiscret, en organisant notre réflexion en trois volets complémentaires : *la lecture, la lettre et le lecteur-spectateur indiscret*. Afin de circonscrire notre analyse, nous avons délibérément restreint notre corpus à un ensemble d'extraits significatifs, que nous commenterons à partir du premier axe proposé : la lecture.

1. La Lecture

Les quelques réflexions qui suivent sont inspirées par le désir d'introduire la problématique du lecteur/spectateur indiscret, au cœur même d'une brève réflexion sur la lecture (Chartier, 1993). Or, la lecture n'est pas simple reconstruction du sens mais aussi acte créatif, selon Jean-Marie Goulemot, c'est au lecteur qu'il revient de produire un sens, en articulant les différentes séquences du texte dans une vision cohérente d'ensemble :

Lire, c'est donner un sens d'ensemble, une globalisation et une articulation des sens produits par les séquences. **Ce n'est pas retrouver le sens voulu par un auteur**, ce qui impliquerait que le plaisir du texte s'origine dans la coïncidence entre le sens voulu et le sens perçu, en une sorte d'accord culturel [...]. **Lire c'est constituer un sens** et non pas reconstituer un sens. (Goulemot, 1993, p. 116)

Alors, si comme Goulemot, nous admettons que “ [...] la lecture est révélation ponctuelle d'une *polysémie* du texte littéraire ” l'analyse du lecteur est, sans aucun doute, fondamentale : “[...] parce qu'il constitue un des termes essentiels du procès d'appropriation et d'échange qu'est la lecture ” (Goulemot, 1993, p. 116). Or, déjà Roland Barthes avait étendu la notion de polysémie de l'œuvre à un “pluriel du texte” :

Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il a accompli le pluriel même du sens : **un pluriel irréductible** (et non pas seulement acceptable). Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. (Barthes, 1984, p. 75)

Dès lors, qu'il s'agisse de la lecture d'un roman épistolaire ou de ses adaptations cinématographiques, aussi bien le lecteur que le spectateur essaient de “constituer un sens”. Pour y parvenir, toute lecture fait appel à la bibliothèque culturelle, littéraire et cinématographique du lecteur et du spectateur, dans la mesure où il y a dialogisme et intertextualité dans la pratique de la lecture, comme l'affirmait Mikhaïl Bakhtine (1970). Cette polysémie dialogique implique que l'œuvre se construit conjointement par le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur, dans un va-et-vient interprétatif complexe.

D'après Goulemot “Lire, ce serait donc faire émerger la bibliothèque vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles” (Goulemot, 1993 p. 122). En fait, de même que l'œuvre littéraire n'existe que par la relation conçue avec le lecteur, l'œuvre cinématographique n'existe que par le biais du spectateur. Le récepteur joue donc un rôle fondamental dans ces deux domaines qu'ils soient lus ou vus puisque, comme l'affirme Umberto Eco (1993), toute lecture implique une “coopération interprétative” du lecteur. Ce dernier actualise ainsi “les blancs du texte” selon sa compétence tout comme, d'ailleurs, le spectateur actualise ceux de l'écran.

Selon Robert Scholes, l'interprétation varie et diffère en fonction de l'objet lu (qui pourra appartenir à un registre verbal ou non verbal), puisqu'il se régit par des codes différents. Cependant, on assiste à une vulgarisation du terme "lecture" dans la conversation quotidienne comme "[...] forme d'expression usuelle" et à son utilisation élargie à plusieurs domaines. (Scholes, 1991, p. 17).

Notre deuxième volet sera axé sur la lettre et ses enjeux dont le choix, l'ordre et l'agencement ne sont jamais gratuits puisque c'est à travers eux que le lecteur/spectateur reconstitue la succession des événements, aussi bien dans le roman épistolaire que dans les deux adaptations cinématographiques choisies.

2. La Lettre

Dans son roman épistolaire, *Les Liaisons Dangereuses*, ayant comme sous-titre *Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Laclos feint de présenter au lecteur une correspondance réelle (Versini, 1998). Pour faire croire à l'existence de ces lettres et de ces épistoliers singuliers, il met en place plusieurs éléments du paratexte comme le titre, le sous-titre, l'avertissement de l'éditeur et la préface du rédacteur pour créer un effet de vraisemblance, instaurant de ce fait une stratégie du doute très utilisée par les auteurs épistolaires du XVIII^e siècle :

Nous croyons devoir prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, **nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil** et que nous avons même de fortes raisons de penser que **ce n'est qu'un roman** (Laclos, 1981, p. 14).

Néanmoins, dans la préface, le rédacteur souligne l'authenticité de ces lettres, précisant que : "[...] ce recueil [...] ne contient pourtant que le plus petit nombre de lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait" (Laclos, 1981, p. 14). Le rédacteur a ainsi été chargé d'organiser, "de mettre en ordre", de garantir l'anonymat des épistoliers et de sélectionner les lettres : "[...] nécessaires, soit à l'intelligence des événements, soit au développement des caractères" (Laclos, 1981, p. 15). Cette conception repose sur une forme d'accord implicite entre l'auteur et le lecteur, un pacte de lecture très prisé au XVIII^e siècle qui s'appuie notamment sur l'effet de réel.

Au long du roman, le rédacteur justifie à plusieurs reprises au lecteur la suppression de plusieurs lettres en note à travers un astérix. Cette suppression est expliquée de la manière suivante : “[...] ne pas abuser de la patience du lecteur” (Laclos, 1981, p. 30), c’est le cas, par exemple, des lettres de Sophie Carnay et “[d’] autres acteurs de ces aventures” (Laclos, 1981, p. 30) dont rend compte la note de la lettre VII. Dans la Lettre XXXIX, la suppression des lettres échangées entre Cécile de Volanges et le Chevalier Danceny se justifie par le fait qu’elles sont : “peu intéressantes et n’annoncent aucun événement” (Laclos, 1981, p. 86). De même, dans la lettre LXXV (Laclos, 1981, p. 150), la suppression est justifiée, au début de la lettre à travers une *nota*, pour éviter la répétition.

Chez Laclos, la lettre fonctionne en réalité comme un moyen de dissimulation et de manipulation comme l’atteste la lettre XXXIII de Mme de Merteuil à Valmont : “[...] il n’y a rien de si difficile en amour, que d’écrire ce qu’on ne sent pas. Je dis **écrire d’une façon vraisemblable** : ce n’est pas qu’on ne se serve des mêmes mots ; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit [...]” (Laclos, 1981, p. 73). La dissimulation se manifeste aussi dans les conseils donnés par Mme de Merteuil à Cécile de Volanges (Laclos, 1981, p. 237) lors de la Lettre CV.

[...] Voyez donc à soigner davantage votre style. Vous écrivez toujours comme un enfant [...] **c’est que vous dites tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas** [...]. Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu’un, c’est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage (Laclos, 1981, p. 240).

Cet extrait révèle bien l’importance du masque et du rôle du lecteur/spectateur qui accède, à partir d’une position privilégiée, aux multiples points de vue que la lecture de l’ensemble des lettres lui fournit. C’est justement grâce à cette vue d’ensemble que le lecteur/spectateur indiscret se construit une opinion sur chaque personnage. Ainsi, la lettre n’est pas censée révéler “la transparence de l’âme”, contrairement à Cécile, Mme de Merteuil et Valmont excellent dans l’art de la manipulation et de la dissimulation (Singerman 1993: 269-281). Dans la lettre CV, Mme de Merteuil enseigne à Cécile l’importance de plaire plutôt que d’être sincère. Or, le lecteur n’accède à la vérité qu’à travers les lettres secrètes de ces deux libertins, lecteurs indiscrets, qui procèdent de masques. Comme l’affirme René Pomeau, c’est seulement lorsque “[...] les masques sont levés, les impostures dévoilées [...] [que] le romancier fait accéder son lecteur à la vérité”

(Pomeau, 1975, p. 23). Mais derrière leurs intrigues, les deux libertins dévoilent les rouages d'une société fondée sur le mensonge et les conventions. À ce titre, la lettre joue un rôle central, au-delà de sa fonction narrative, elle agit sur les événements, elle est performative.

Il convient aussi de souligner que le mot "liaison", qui aujourd'hui évoque une relation amoureuse, n'avait pas ce sens au XVIII^e siècle. Le titre du roman de Laclos désigne plutôt les liens sociaux noués dans les espaces publics, tels que les salons, les théâtres ou les opéras, sans nécessairement impliquer une relation intime ou affective. Cet extrait de la lettre XXII de Mme de Tourvel à Mme de Volanges souligne justement ce sens du titre : " M. de Valmont n'est peut-être qu'un exemple de plus du danger des liaisons" (Laclos, 1981, p. 55). Valmont serait donc une victime de ses fréquentations qui l'auraient perverti. Néanmoins, Mme de Volanges refuse de croire à cette théorie comme le montre la lettre XXXII : "Quand il ne serait, comme vous le dites, qu'un exemple du danger des liaisons, en serait-il moins lui-même une liaison dangereuse ?" (Laclos, 1981, p. 71). Dans cet univers codifié, comme le souligne Mme de Volanges, le simple fait de fréquenter un homme comme Valmont suffit à compromettre une réputation.

Or, seul le film de Frears reprend le titre du livre alors que celui de Forman se centre sur un personnage : le libertin Valmont. L'adaptation de Frears reste fidèle à Laclos et au motif de la lettre, en conservant la dynamique du duel psychologique. La lettre est une arme, une preuve, une monnaie d'échange et une clé. Frears récupère le motif de la lettre, bâtissant quelques mises en scène particulières comme Valmont qui remet la lettre de Danceny à Cécile, profitant de cette occasion pour pénétrer dans sa chambre ; de même, il se sert du prétexte de la restitution des lettres à Mme de Tourvel comme prétexte pour la revoir et la séduire. Ajoutons à ces exemples celui de l'ouverture de la boîte aux lettres avec Azolan, lorsque Valmont observe les lettres adressées à Mme de Tourvel, tout en essayant de les lire par transparence. Cette observation des lettres se matérialisera plus tard dans l'accès à la correspondance privée de Mme de Tourvel à travers Julie (Lettre XLIV).

Comme la lettre, les images ont une double fonction : montrer et dissimuler, ainsi Mme de Merteuil fait disparaître dans son bain le billet de Danceny pour le soustraire au regard de Valmont dans la scène où celui-ci exige sa récompense.

Le lecteur/spectateur élabore progressivement son propre jugement sur chaque personnage, disposant de l'ensemble des lettres ou des scènes. Il peut ainsi percevoir la candeur des proies, la duplicité ou l'hypocrisie des libertins, et goûter l'ironie qui émane de certaines situations.

Chez Frears, cette ironie se manifeste dans la scène où Valmont sauve de l'expulsion la famille de M. Armand. À cette image d'un Valmont bon et charitable, Frears ajoute quelques notes ironiques. Ainsi, lorsque Valmont demande à M. Armand de ne pas se lever, ce dernier lui rétorque que l'huissier s'apprête à emporter le lit sur lequel il est assis. Plus tard, lorsque Valmont se vante d'avoir sauvé une famille de la ruine pour seulement 56 livres, Azolan souligne ironiquement qu'il pourrait faire une douzaine de "bonnes affaires" similaires dans chaque village. Dans son article intitulé : "Valmont, Actor and Spectator", Susan Dunn souligne la scène de charité de Valmont (Lettre XXI) comme miroir inversé où il devient le spectateur de ses propres manipulations : "Valmont, no longer a performer, has become a spectator [...] Valmont is also seen as a masterful spectator at his own performance" (Dunn, 1984, p. 41).

Tout comme le roman commence *in medias res*, le générique du film de Frears plante immédiatement le décor, exhibant en gros plan une lettre cachetée à la cire rouge sur laquelle s'inscrit le titre du film, rappelant ainsi au lecteur/spectateur indiscret la source épistolaire de cette adaptation fidèle contrairement à l'adaptation libre de Forman. Le lecteur/spectateur est ainsi transporté dans un monde où l'on écrit encore à la plume, où l'on cache les lettres et où il est plus important de paraître que d'être.

Mme de Merteuil et Valmont surgissent chez Frears comme deux acteurs, qui se préparent à entrer en scène, comme l'atteste le montage alterné de la scène théâtralisée de leur toilette sur laquelle s'ouvre le film. Valmont est caché sous un masque alors que Mme de Merteuil surgit en plein jour prête à affronter le *theatrum mundi*, défiant du regard le lecteur/spectateur. Le lecteur-spectateur indiscret assiste ainsi à un moment intime de la toilette de ces deux libertins qui se préparent à jouer leur rôle. Dès la scène d'ouverture, la Marquise de Merteuil fixe la caméra nous adressant un regard complice via le miroir qui multiplie les regards. Stephen Frears exploite les portes entrebâillées, les miroirs, les cadrages serrés et les regards caméra pour inviter le lecteur/spectateur à voir ce que les personnages cachent. Les miroirs font office de métaphore cinématographique des lettres : reflets multipliés, jeux d'apparence et duplicité.

Contrairement à l'ouverture de Frears, celle de Forman offre au lecteur/spectateur un *locus amoenus* à travers la création d'un univers bucolique calme et tranquille associé au couvent. La scène se passe au couvent où l'une des religieuses dirige un cours de chant dont fait partie Cécile et d'autres jeunes filles. On chante "le chant de la lune" et Cécile quitte le cours pour revoir sa mère. Le lecteur/spectateur voit ainsi Cécile qui sort du couvent, ironiquement, par la main de Mme de Merteuil.

Dans notre troisième et dernier volet, nous analyserons quelques exemples du lecteur/spectateur indiscret.

3. Le lecteur/spectateur indiscret

Notons que l'indiscrétion est, dès lors, de mise dans le roman épistolaire de Laclos puisque l'ensemble du recueil semble publié à l'insu, voire contre la volonté, des protagonistes qui en sont les auteurs, comme le montre la lettre CLXXI de Mme de Rosemonde à Danceny). C'est pourquoi, dès le début, nous sommes tous transformés, à priori, en des lecteurs indiscrets et clandestins accédant à des correspondances privées. Ce procédé invite à une lecture voyeuriste (Altman, 1998) du lecteur interne et externe dans la mesure où on lit ce qu'on ne devrait pas lire. En effet, aussi bien le livre que les deux films esquissent l'image d'un lecteur/spectateur indiscret, non seulement interne (Mme de Merteuil et Valmont), mais aussi externe : le lecteur du roman épistolaire *Les Liaisons Dangereuses* et le spectateur des films. Or, tout se joue dans cette indiscrétion romanesque et cinématographique du lecteur/spectateur complice qui lit le roman épistolaire et regarde les films, savourant l'intimité des personnages/acteurs ainsi que la complexité des relations humaines. Le lecteur est fasciné par le libertinage mais il est également amené à juger.

Aussi bien chez Laclos que chez Frears et Forman, certains personnages se configurent comme des lecteurs indiscrets. Ainsi, Mme de Merteuil et Valmont lisent, contrôlent et répondent à un courrier qui ne leur est pas destiné. Les lettres de Cécile et de Danceny mais aussi, dans le cas de Valmont, le courrier de Mme de Tourvel. Cette indiscrétion se manifeste à l'écran lorsque la caméra devient parfois subjective, s'attardant sur les regards, les silences et les lettres ouvertes. La caméra transporte le lecteur/spectateur jusqu'à Valmont qui lit la correspondance de Mme de Tourvel mais aussi lorsque Valmont regarde en *voyeur* par le trou de la serrure de sa chambre y

pénétrant par effraction et invitant le lecteur/spectateur à faire de même comme un intrus. Aussi bien Glenn Close (Mme de Merteuil) que John Malkovich (Valmont) interpellent ou incluent le lecteur/spectateur dans leurs jeux de manipulation à travers leurs regards à la caméra.

Cette indiscretion se manifeste aussi dans la leçon de harpe (Lettres XVI à XVIII) à travers la lecture du billet de Danceny. Les six plans que Frears consacre à la leçon de harpe attestent bien la complexité des relations qui se nouent. Le billet est réduit à un simple “I Love you” que le lecteur/spectateur lit en contrechamp dans un acte indiscret renforcé par un décor intimiste et la musique³ qui permettent de soutenir et de commenter l’action.

Contrairement à la scène de Frears, où Mme de Volanges surveille Cécile, la scène de la leçon de harpe chez Forman s’ouvre sur un tête-à-tête intime entre Danceny et Cécile qui jouent seuls de la harpe. La leçon est interrompue par Mme de Merteuil à qui Cécile demande de découvrir qui est son fiancé. Comme dans le cas de Frears, la harpe est un véhicule de l’échange secret des lettres entre Cécile et Danceny. Leurs lettres sont ainsi relues, réécrites et dictées par Mme de Merteuil et Valmont, lecteurs indiscrets d’une correspondance qui ne leur est pas destinée. Alors que le roman fait appel à la narration, à l’analyse et à la suggestion, le film privilégie les corps et les actions, abolissant, dans le jeu des acteurs en face à face, la distance réflexive du texte épistolaire.

Le lecteur/spectateur indiscret écoute les lettres dictées et observe les réactions qu’elles suscitent à Cécile et à Danceny par le biais de Valmont et de Mme de Merteuil. Forman adopte un style moins théâtral, le lecteur/spectateur fonctionne comme un témoin attendri et parfois complice d’un amour sincère. Valmont est plus sentimental et moins cruel, il s’agit d’une version plus romantique et la caméra se fait plus distante et suit plus qu’elle ne dénonce.

Centrons-nous maintenant sur la lettre XLVIII de Valmont à Mme de Tourvel, ayant comme pupitre le dos d’Émilie (Lettre XLVII Valmont à Mme de Merteuil). Frears utilise un montage parallèle pour rendre compte du double sens de la lettre de Valmont où le lecteur/spectateur accède simultanément aux processus et aux conditions d’écriture et de lecture de la lettre. Ainsi, pendant que Valmont écrit la lettre sur le dos d’Émilie

³ L’enchaînement sur une scène d’opéra en italien, *Paride et Helena* de Glück, où Pâris chante son amour pour Helena une lyre à la main, nous permet d’établir une relation entre l’amour chanté à l’opéra et celui naissant de Cécile et Danceny.

dans un contexte d'orage sous une musique de piano, Mme de Tourvel lit la lettre assise sur un banc du château de Mme Rosemonde, sous un chant d'oiseaux. Dans un acte indiscret, le lecteur/spectateur assiste à une scène intime où Valmont lit à haute voix ce qu'il est en train d'écrire à Mme de Tourvel. Celle-ci lit sa lettre et on entend en *off* la voix de Valmont qui continue sa lecture. Le décor et la musique de cette scène contribuent à créer un contexte spécifique de lecture qui permet au lecteur/spectateur d'accéder au double sens de la lettre de Valmont.

Le montage parallèle dans *Dangerous Liaisons* (lettre XLVIII) marque ce double regard : Valmont écrit sur le dos d'Émilie, Mme de Tourvel lit dans le parc et la voix *off* de Valmont superpose les temporalités. Ce jeu de récits croisés incite le lecteur/spectateur à élaborer des stratégies de lecture : la voix *off* juxtapose les événements et les lieux, permettant une lecture visuelle et auditive simultanée, proche de la polyphonie du roman de Laclos.

Le roman épistolaire ne suit pas une chronologie linéaire, comme le montre par exemple la demande de séduction de Cécile (lettre IV), qui se développe progressivement au fil de plusieurs lettres (V, XLIV, XCVI, XCVII, XCVIII). Dans la lettre XCVI, Valmont devient le lecteur/spectateur de ses propres manœuvres jouissant de la chute morale de Madame de Tourvel :

Oui, j'aime à voir, à considérer cette femme prudente, engagée, sans s'en être aperçue, dans un sentier qui ne permet plus de retour [...]. Ah ! laissez-moi du moins le temps d'observer ces touchants combats entre l'amour et la vertu [...]. Voilà pourtant, voilà les délicieuses jouissances que cette femme céleste m'offre chaque jour. (Laclos, 1981, p. 209)

La lettre transforme ses pensées en confession voyeuriste. Le lecteur, lui, endosse le même rôle : celui d'un témoin moralement complice. Dans le film de Frears, le lecteur/spectateur construit des stratégies de lecture et des hypothèses interprétatives à partir de la *voix off* à laquelle Frears a recours pour mettre en relief le lien entre deux événements ou deux personnages. Le lecteur/spectateur voit ainsi le destinataire en train de lire une lettre que l'on entend, en parallèle, prononcée par le destinataire, ce qui lui permet de situer et de commenter l'action mais aussi de l'analyser. Parfois même, l'image nous montre ce que raconte la *voix off* à travers une superposition des moments et des lieux (Valmont présentant Mme de Tourvel à Mme de Merteuil).

Comme le souligne Philippe Sollers : “ [...] Les *Liaisons* sont une multitude de romans en un seul ; on devrait en tirer non pas trois ou quatre films, mais cent” (Sollers, 1996, p. 325).

Comme le livre, les deux films choisis construisent un monde polyphonique avec des événements et des personnages sans dire tout ce monde, sollicitant ainsi la coopération du lecteur/spectateur. Que ce soit le lecteur/spectateur qui a lu le livre et vu le film ou, au contraire, celui qui a d’abord vu le film pour ensuite lire le livre.

Lors de la célèbre confidence faite à Londres en 1790, Laclos déclare : “[...] J’étais en garnison à l’île de Ré... Je résolus de faire un ouvrage qui sortît de la route ordinaire, qui fît du bruit, et qui retentît encore sur la terre quand j’y aurai passé” (Sollers, 1996, p. 327).

Avec ses *Liaisons Dangereuses*, Laclos a atteint son objectif comme en témoigne la longévité et l’actualité de ce roman emblématique du XVIII^e siècle français, non seulement dans les programmes scolaires, tant en France qu’à l’étranger, ainsi que la richesse de ses adaptations au cinéma (Roger Vadim, Stephen Frears, Milos Forman, Roger Kumble, E J-Yong et Jin-Ho Hur); à la télévision (téléfilm, sketch, feuilleton télévisé); au théâtre (depuis 1834 jusqu’à 2012) ou en musique (opéra épistolaire, chanson, comédie musicale). Ces dernières témoignent bien de la fascination que *Les Liaisons Dangereuses* continue à exercer sur le lecteur/spectateur encore aujourd’hui.

En fait, le lecteur/spectateur indiscret demeure au cœur du dispositif littéraire et cinématographique. Laclos, Frears, Forman et leurs récepteurs tissent un univers polyphonique fait de secrets, de masques, de voix intérieures, un univers auquel la coopération interprétative est essentielle. Cette indiscretion complice confère aux *Liaisons Dangereuses* sa vitalité continue, confirmant l’attrait inaltéré que ce roman épistolaire exerce encore aujourd’hui.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Altman, J. G. (1998). *Lettres et fiction : Pour une théorie du roman épistolaire* (Trad. fr.). José Corti.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Gallimard. (Obras original publicada em 1979)
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Seuil. (Obras original publicada em 1963)
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Seuil.
- Byington, J., & Dewsbury, S. (2000). Les liaisons dangereuses – Alan J. Singerman (essay date 1993). *Nineteenth-Century Literary Criticism*, 87. Gale Cengage. <https://www.enotes.com/topics/les-liaisons-dangereuses/criticism/criticism/alan-j-singerman-essay-date-1993>
- Chartier, R. (1993). *Pratiques de la lecture*. Payot & Rivages.
- Delon, M. (2000). *Le savoir-vivre libertin*. Gallimard.
- Dunn, S. (1984). Valmont, actor and spectator. *The French Review*, 58(1), 41–47.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula: Leitura do texto literário* (2.^a ed., Trad. de M. Brito). Presença.
- Forman, M. (1989). *Valmont* [Filme]. Claude Berri & Renn Productions.
- Frears, S. (1988). *Dangerous liaisons* [Filme]. Warner Bros. & Lorimar Film Entertainment.
- Goulemot, J.-M. (1993). De la lecture comme production de sens. In R. Chartier (Dir.), *Pratiques de la lecture* (pp. xx–xx). Payot & Rivages.
- Laclos, P. C. de (1981). *Les liaisons dangereuses* (Préface e cronologia de R. Pomeau). Garnier-Flammarion.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Pomeau, R. (1975). *Laclos*. Hatier.
- Rousset, J. (1983). Des lecteurs indiscrets. In *Laclos et le libertinage 1782–1982* (pp. xx–xx). PUF.

- Rousset, J. (1986). *Le lecteur intime : De Balzac au journal*. Librairie José Corti.
- Scholes, R. (1991). *Protocols of reading* (Trad. port. *Protocolos de leitura*, Trad. de L. Guterres). Edições 70.
- Singerman, A. J. (2021). Merteuil and mirrors: Freudian reading of Frears's *Dangerous liaisons*. *Eighteenth-Century Fiction*, 5(3), 269–281. (Trabalho original publicado em 1993)
- Sollers, P. (1996). *La guerre du goût*. Gallimard.
- Versini, L. (1998). *Le roman le plus intelligent: "Les liaisons dangereuses" de Laclos*. H. Champion.