

La théâtralité dans *Les Liaisons dangereuses*

La question de l'adaptation d'une œuvre littéraire doit être envisagée en termes de réécriture. La stratégie de Frears repose sur la mise en œuvre d'une esthétique théâtrale propre à rendre compte du caractère abstrait, voire cérébral, du roman de Laclos en refusant le réalisme au profit d'effets de mise à distance.

La théâtralité désigne d'abord les caractéristiques de l'œuvre qui relèvent de l'esthétique théâtrale : jeu des comédiens, organisation de l'espace scénique, dramaturgie empruntant au genres de la comédie et de la tragédie. De manière plus précise, la mise en scène propose de façon récurrente un dispositif dans lequel Valmont et Merteuil manipulent leurs victimes sous les yeux d'un spectateur admiratif, reconduisant par cette mise en spectacle le principe même du théâtre. Enfin, la théâtralité est utilisée comme une métaphore centrale du film en définissant la société mondaine comme un théâtre dont les deux libertins sont à la fois acteurs et metteurs en scène.

I. UN FILM THEATRAL

a) Des personnages acteurs

Le film présente deux manipulateurs prenant plaisir à tromper leur entourage : Merteuil joue à l'amie empressée et à la confidente attentive auprès de Mme de Volange et de Cécile, tandis que Valmont se fait passer pour un libertin repentant auprès de Mme de Tourvel. Le jeu grimaçant de Valmont comme l'emphase et les sourires moqueurs de Merteuil les désignent au spectateur comme des acteurs virtuoses. Leur cabotinage revendiqué inscrit le film dans une esthétique de théâtre.

b) Un espace théâtralisé (cf. fiche « espaces scéniques »)

Les plans d'attaque de la plupart des séquences proposent de manière constante un espace filmé frontalement qui souligne les effets de symétrie et les surcadrages. Il s'agit d'un espace théâtral, désigné comme tel par sa clôture et sa composition très étudiée. Le soin tout particulier que Frears apporte aux « entrées en scène » des personnages dès le début du film (cf. l'arrivée de Valmont et la montée du lustre) est à cet égard très explicite.

c) Une tragédie

Si la première partie du film propose une véritable comédie de la duplicité, la seconde partie s'inscrit dans une dramaturgie tragique :

- Un destin implacable conduisant les personnages à leur perte.

Valmont et Merteuil ont mis en branle une mécanique infernale qui les mènera de la complicité à l'affrontement mortel. Ils sont victimes de leur orgueil démesuré, instrument de leur déchéance finale. On retrouve par ailleurs dans le film, avec le personnage de Tourvel, le thème tragique de la victime innocente.

Ce thème du destin est explicitement souligné par les répliques des personnages :

« Je dois obéir à mon destin et faire honneur à ma profession », affirme Valmont au début du film.

« Vaincre ou périr » est la maxime de Merteuil.

- Des personnages confrontés à des choix déchirants.

Le thème du choix « où l'impossible au nécessaire se joint » (V. Jankélévitch) entre les aspirations de l'individu et le devoir qui s'impose à lui caractérise toute tragédie. Valmont est déchiré entre les exigences de son orgueil de séducteur professionnel et son amour profond pour Tourvel. Celle-ci est écartelée entre ses principes de dévotion et une passion qui finira par la consumer. Quant à Merteuil, aveuglée par la jalousie et le désir de vengeance, elle est désespérée par la mort de Valmont auquel elle vouait une passion secrète.

- Dramatisation.

La dernière partie multiplie les effets propres à dramatiser la fureur tragique du dénouement :

- sombre mélodie de la musique de George Fenton.
- plans en plongées, parfois décadrés (cf. le plan en plongée verticale de Valmont tué en duel).
- montage alterné de la Passion de Tourvel et du suicide de Valmont.
- colère irrépressible de Valmont dans la séquence de déclaration de guerre et hystérie de Merteuil brisant ses miroirs à l'annonce de sa mort.

II. LE THEATRE DES APPARENCES – ANALYSE DU PROLOGUE

Dans la séquence initiale, consacrée aux préparatifs matinaux de Valmont et Merteuil, le réalisateur présente deux personnages similaires et introduit deux thèmes importants du film : le registre du théâtre (ils sont comparés à deux acteurs préparant leur costume avant l'entrée en scène) et la thématique du combat (ils vont affronter l'arène sociale).

Plan 1 : Au petit matin, la marquise de Merteuil s'absorbe dans la contemplation de son visage, essayant toute une gamme d'expressions. L'arrière de sa tête, plongé dans l'ombre, est présenté en amorce.



a. Un personnage narcissique

La marquise procède à un examen attentif de son visage, dont elle observe les deux faces pour en vérifier la beauté. Satisfaite, elle esquisse un sourire en caressant complaisamment sa joue. Ses mains recroquevillées font écho à la forme spiralée de la psyché, comme pour fournir un écrin à sa précieuse apparence. Ce motif souligne le narcissisme du personnage tout en faisant allusion au miroir de la méchante reine de Blanche-Neige. Par cette référence, le réalisateur installe d'emblée la marquise en personnage maléfique.

Ce plan la désigne comme coquette, mais aussi comme un juge sévère, une scrutatrice minutieuse de son apparence et, par extension, d'elle-même.



b. Un personnage réflexif

Une main disparaît tandis qu'elle adopte une attitude pensive, le menton posé sur la main : elle se regarde dans les yeux. C'est la froideur de jugement et l'esprit de décision qui sont ici mis en évidence. Après cette pose, elle s'adresse un franc sourire de satisfaction comme si elle avait mûri un projet au cours de sa réflexion. Puis elle se détourne après ce petit exercice matinal d'auto-admiration.

La succession des mines affichées par la marquise la désigne comme une actrice consommée, apte à jouer toutes sortes d'expressions (elle fait ses gammes), se préparant dans sa loge pour l'entrée en scène. Son dédoublement à l'image, l'arrière de sa tête en amorce devant le reflet de son visage, imposent l'idée d'un personnage en représentation, désireux d'afficher aux yeux du monde une façade de respectabilité.

Plan 2 : Alanguie, elle se prépare devant sa coiffeuse.



Le surcadrage de la porte ouverte, le jeu délicat de la lumière sur la mousseline de la table, les ustensiles en argent, le satin de sa chemise de nuit et les drapés de sa robe de chambre désignent le lieu intime de sa toilette comme un espace pictural, synonyme de raffinement extrême. La composition de l'image introduit l'idée de l'hédonisme d'un personnage décadent.

Plans 3 à 14 : Montage parallèle entre Merteuil et Valmont

Le plan 3, montrant l'entrée des domestiques dans la chambre de Valmont, introduit la construction en montage parallèle de la séquence. La stricte alternance des plans et l'analogie entre les attitudes des deux personnages annoncent dès le début du film leur complicité.

- Le thème du combat



Les préparatifs des deux libertins suivent un rituel minutieusement réglé : la cérémonie du réveil de l'un comme l'habillage de l'autre s'organisent dans un silence qui impose l'idée de l'autorité souveraine des deux seigneurs. La mise en place des arceaux de la robe de Merteuil, l'ajustement de son décolleté comme le serrage de son corset évoquent la fermeture d'une armure. De manière symétrique, le tableau représentant un chasseur muni d'un arc dans la chambre de Valmont (plan 3) et l'ajustement de son épée (plan 16) confèrent une connotation martiale à cette séance de préparatifs. La vie

mondaine des deux libertins est associée à un sport de combat.

Plan 15 : Après le dévoilement du visage de Valmont qui enlève son masque, la caméra opère un travelling vertical sur les détails de son habit.

Plans 16 à 17 : Merteuil traverse une enfilade de portes avant de s'arrêter devant la caméra, placée frontalement.

Plan 18 : De manière symétrique, Valmont, en plan moyen, adresse un regard appuyé à la caméra.

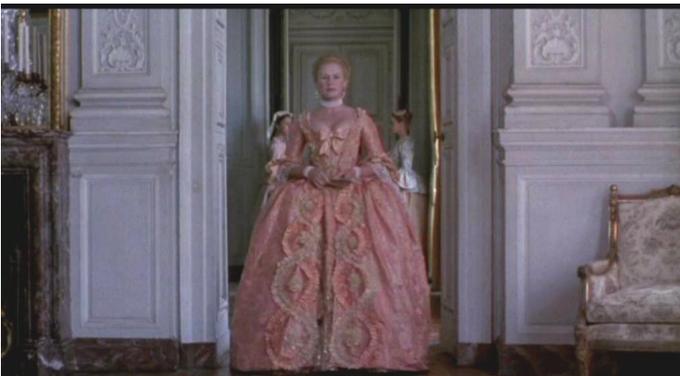
- Les regards-caméra



Dans le plan 17, la marquise semble se mirer dans la caméra, esquissant un sourire qui pourrait s'adresser au spectateur. Dans le plan 18, Valmont admire à son tour son apparence devant la caméra avant de quitter le champ satisfait. Il prend le spectateur à témoin de sa capacité de séduction. L'attitude des libertins oblige le spectateur à supposer la présence d'un miroir demeuré hors champ, dans lequel ils vérifient la perfection de leur aspect. Il n'en reste pas moins que le spectateur occupe la place de miroirs virtuels dont nul contrechamp

ne confirme la présence : il est ainsi pris à parti par ces deux personnages dominateurs, invité à conforter leur narcissisme.

- Théâtralité



Répondant au miroir de la Marquise, le masque de Valmont (plan 15) le désigne comme un acteur du théâtre mondain, cachant sa nature de prédateur. Le dévoilement tardif de son visage crée un effet de suspense propre à dramatiser l'entrée en scène d'un personnage qui ne se montre que dans sa majesté, illustrée par les motifs brodés sur son costume.

L'apparition de Merteuil dans le plan 16 participe d'une volonté analogue : la lenteur de sa démarche vers la caméra, la frontalité et les surcadres de l'enfilade des portes, la déférence des deux servantes participent d'une

esthétique théâtrale. La symétrie du plan 18, montrant les valets désormais inutiles figés comme des figures de cire autour de leur maître, renforce cette impression d'un univers dramatique.

III. LE THEATRE DE LA DUPLICITE

L'une des idées maîtresses du roman de Laclos consiste, par le jeu des lettres croisées, à mettre en scène la duplicité de Merteuil et de Valmont. La correspondance malveillante des deux comparses a pour enjeu de servir le projet de séduction de l'un et le désir de vengeance de l'autre. Par ailleurs, leur goût pour la fourberie ainsi que leur narcissisme les amènent à s'envoyer des copies de leur missives. Chacun joue ainsi pour l'autre le rôle d'un miroir complaisant de sa virtuosité dans l'art subtil de l'hypocrisie. La plupart des lettres possèdent donc un double destinataire : la victime (Cécile et Mme de Volanges pour Merteuil, Mme de Tourvel et Cécile pour Valmont), et le libertin complice. La fameuse lettre 48, dans laquelle Valmont se joue cyniquement de Tourvel en évoquant la ferveur de sa passion pour elle dans un texte qui renvoie en réalité à ses frasques sexuelles avec Emilie, propose un exemple éloquent de cette pratique du discours à double sens. Seule Merteuil est en situation de saisir la maîtrise virtuose du double registre utilisé par Valmont.

Si les lettres sont bien présentes dans le film (personnage lisant ou écrivant, intervention ponctuelle de la voix off), l'un des enjeux de l'adaptation de Frears consiste à mettre en scène cette duplicité des personnages dans le cadre de scènes dialoguées. Il met en évidence à de nombreuses reprises le triangle trompeur/trompé/spectateur sous une forme volontairement théâtralisée. Plusieurs séquences jouent ainsi de manière comique sur la présence d'un spectateur caché, complice ou victime de la tromperie ingénieuse qui s'exerce sous ses yeux.

La séquence 18 est particulièrement représentative des procédés utilisés par Frears pour organiser ce qu'on pourrait appeler un théâtre de la duplicité.

Séquence 18 : La marquise mène le jeu . 35'10" – 37'

Dans la séquence précédente, adaptation de la lettre 81, Merteuil énonce, devant un Valmont subjugué, les principes d'immoralité qui dictent sa conduite. « Virtuose de l'hypocrisie », aspirant à la connaissance du monde plus qu'au plaisir, elle a construit sa personnalité sur un idéal de liberté absolue et de cruauté dont la maxime ultime est « Vaincre ou périr ».

La séquence 18 s'offre comme une illustration de cette aptitude magistrale à leurrer dont se glorifie Mme de Merteuil. Valmont, d'abord spectateur caché et admiratif de la manière dont elle manipule Mme de Volanges en jouant l'amie empressée, se retrouve lui-même victime impuissante de son machiavélisme à la fin de la séquence.

Stephen Frears multiplie les effets de distanciation afin de souligner la maîtrise de la marquise comme metteur en scène d'un théâtre de la duperie :



- un dispositif théâtral : la séquence est construite sur l'organisation d'un double espace et repose sur une double énonciation : Valmont est caché dans la pièce adjacente au salon dans lequel la marquise joue la confidente dévouée de Mme de Volanges. Les propos fallacieux de la marquise lui sont destinés autant qu'à elle, en tant que démonstration de sa maestria.



- Merteuil actrice : le caractère emphatique de sa sollicitude pour Mme de Volanges, conjuguant gestuelle affectée, intonations dramatiques et sourires moqueurs en aparté, soulignent le plaisir ludique de trahir.



- Merteuil metteur en scène : la marquise place dans un premier temps Mme de Volanges dos à la pièce où se trouve Valmont : son propre visage est ainsi visible depuis le paravent à côté duquel se cache un Valmont admiratif (plan 9). Un surcadrage formé par la vitre de ce paravent souligne le caractère théâtral de la scène qu'elle interprète (plan 8). Dans un deuxième temps, après avoir convaincu Mme de Volanges de la liaison de Cécile avec Danceny, elle exécute une pirouette devant Mme de Volanges : ce mouvement d'encerclement manifeste

spatialement son emprise sur cette dernière. Dans un troisième temps, retournant Mme de Volanges, elle la met en situation de voir le reflet de Valmont dans le miroir de la pièce adjacente, contraignant celui-ci à se jeter piteusement à terre dans la profondeur du champ. Elle se révèle ici comme le metteur en scène de la séquence : elle commande les déplacements des deux autres personnages et démontre ainsi sa supériorité sur eux.

- la musique : l'allegro du concerto de Bach pour quatre clavecins accompagne les manœuvres de la marquise. Il joue un rôle de contrepoint ironique, soulignant par son rythme allègre le plaisir de tromper Mme de Volanges, puis, le mouvement s'accélégrant, confère à la déroute de Valmont le ton d'une scène de vaudeville. Le concerto constitue dans cette séquence un puissant moyen de mise à distance qui, par son caractère ludique, met en évidence l'aisance jubilatoire de Mme de Merteuil.

Dès la sortie de Madame de Volanges, Valmont s'approche d'elle, saluant sa performance d'un hommage empreint d'une admiration sincère : « Vous êtes la perversité faite femme ».

Stephen Frears, en installant un dispositif théâtral au centre de sa mise en scène, établit dans cette séquence la supériorité de la marquise sur Valmont qui faisait l'objet de la lettre 81. Il substitue aux étapes de la formation de la marquise exposées dans cette lettres une illustration virtuose de ses talents de manipulatrice. C'est par une réécriture cinématographique originale qu'il parvient à atteindre la fidélité au roman de Laclos.

IV. UNE CHOREGRAPHIE DES REGARDS

Séquence 26 : l'intermède musical. 54'52" à 57'10"

Une séquence centrale dans le film, dont il n'existe pas d'équivalent dans le roman : la scène rassemble les personnages principaux du film lors d'une réception alors que le principe d'un roman épistolaire repose sur l'éloignement des personnages.

I – La séquence précédente : le salon de Rosemonde.

Lors du récital organisé dans le château de Mme de Rosemonde, Valmont et Merteuil évoquent leurs manigances.



La mise en scène met en évidence la complicité secrète des deux libertins unis dans le même souci de contrôler la société qui les entoure. La caméra filme de manière frontale Valmont et Merteuil en plan rapproché, soulignant leurs regards dirigés vers le hors-champ où se trouvent les autres invités. Situés côte à côte et non face à face comme le voudrait une conversation ordinaire, ils manifestent par cette position artificielle la volonté de conserver le secret de leur entente aux yeux de monde.

Cette complicité qui confine à la symbiose (le visage de Merteuil surplombant l'épaule de Valmont évoque une hydre à deux têtes) est mise en valeur par la symétrie de leurs gestes : leurs regards convergents vers Cécile dans la profondeur du champ les définissent comme deux conspirateurs jumeaux.

II – L'intermède musical : l'arrivée de Mme de Tourvel introduit une faille dans l'entente des libertins en éveillant la jalousie de Merteuil devant la fascination manifestée par Valmont pour Tourvel.

Plan 1 : Arrivée de la Présidente de Tourvel au récital de Haendel.



La mise en scène associe Tourvel à l'opéra de Haendel « Ombra mai fu » (« Jamais ombrage ne fut plus doux »). Cet opéra, évoquant un conciliabule amoureux sous l'ombre protectrice d'un arbre, renvoie à la cour empressée de Valmont dans les jardins de Madame de Rosemonde : la pureté du chant fait écho à la sincérité des sentiments de Tourvel.

Le début de la scène coïncide avec l'entrée de Tourvel dans la salle de concert. La caméra effectue un travelling d'accompagnement sur le personnage, traverse le mur, puis accomplit un travelling circulaire autour du chanteur avant d'inscrire Tourvel en spectatrice privilégiée dans la profondeur du champ. Le plan commence et se clôt donc sur le personnage de Tourvel, figée dans une posture d'écoute attentive, habillée d'une robe blanche qui symbolise l'innocence du personnage. L'ample trajectoire de la caméra magnifie l'interprétation du castrat tout en inscrivant des plantes vertes en amorce : la nature est le lieu de prédilection de la douce dévote, caractérisée par son absence d'artifices.

Les plans 2 et 3 montrent les réactions des spectateurs à ce récital exaltant la pureté du sentiment amoureux.



Cécile, fascinée par la musique, y trouve l'écho de son amour pour Danceny. Un travelling latéral révèle la présence de Valmont et Merteuil échangeant un regard moqueur devant la naïveté de la jeune fille. Cette mise en scène souligne l'insensibilité des deux libertins au sentiment amoureux qui n'est que l'instrument de leurs manipulations. L'attention sérieuse de Mme de Rosemonde, digne vieille dame, témoigne d'une écoute culturelle sans implication émotionnelle tandis que les tics involontaires qui agitent le visage de Mme de

Volange, troublée par le souvenir confus d'idylles lointaines, lui donnent l'air ridicule.

Plan 4 : Contrechamp frontal sur le castrat.



La caméra adopte la position du public assistant au récital. Devant quelques spectateurs en amorce, le chanteur se détache sur une peinture représentant une femme dénudée essayant de fuir pour protéger sa vertu dans un paysage champêtre. La torsion de son corps et la position oblique des arbres dramatisent une scène mêlant érotisme et tension psychologique. Cette peinture constitue, au même titre que l'air d'opéra, une mise en abyme de la séduction de Tourvel par Valmont dans les jardins de Mme de Rosemonde.

Plan 5 : Tourvel, à la recherche d'une place, s'arrête derrière Valmont et Merteuil.



Ce plan introduit le thème de la séquence : en se plaçant entre les deux libertins, Tourvel vient troubler la complicité parfaite qui faisait l'objet de la scène précédente. Valmont se tourne vers elle et ne la quitte pas des yeux tandis qu'elle quitte le champ vers la droite. Merteuil observe d'un regard amusé l'attention de Valmont pour Tourvel avant de détourner la tête vers le spectacle.

Plan 6 : Filmée de profil, Tourvel s'installe pour le récital.



L'utilisation du contrejour, la faible profondeur de champ et la lumière latérale qui font ressortir le profil de Tourvel en la détachant de l'arrière-plan, soulignent la perfection de sa beauté, sous le regard de Valmont présent (en flou) dans la profondeur du champ.

Plan 7 : Fascination de Valmont exprimée par la gravité de son visage et l'intensité de son regard.

Plan 8 : Gros plan sur Merteuil, dont le regard va de Valmont à Tourvel.

Ce plan montre la prise de conscience par Merteuil de la relation amoureuse entre Valmont et Tourvel : en révélant la jalousie de la marquise, il annonce la lutte entre les deux libertins.

Plan 9 : Tourvel se retourne pour regarder Valmont.

La mise au point se fait sur Valmont au moment où Tourvel se tourne vers lui : le réalisateur souligne l'attention qu'elle lui porte par une procédé qui désigne Valmont comme l'objet de ce pur amour évoqué par la musique.

On remarquera l'effet d'écho entre les mouvements de têtes de Tourvel et de Merteuil, dissimulant l'attention qu'elle porte au couple. Frears organise une véritable chorégraphie des regards, qui se cherchent ou s'évitent au rythme de Haendel.

Plan 10 : Contrechamp sur Tourvel souriant amoureusement à Valmont.

Plan 11 : Contrechamp sur Valmont regardant Tourvel avec une intense gravité.

Plan 12 : Tourvel en amorce, Valmont baise la main de Merteuil.



Par ce geste, il l'assure de sa complicité, mais l'objet de ses pensées est Tourvel présente en amorce.

Son petit sourire complice, accompagné d'une caresse sur l'épaule de la marquise, relève d'une comédie destinée à lui donner le change sur ses sentiments, ce dont la marquise n'est pas dupe. Dans cette séquence sans paroles, ce sont les regards qui révèlent au spectateur la complexité des relations entre les personnages grâce à une mise en scène d'une remarquable précision.

Plans 13 et 14 : un champ / contrechamp montrant l'échange de regards entre Valmont et Tourvel.



A la confiance exprimée par le lumineux visage de Tourvel, répond la gravité de Valmont qui exprime ici une fascination véritable, dénuée de tout artifice. Cette clôture de la séquence sur deux gros plans qui font écho aux trois précédents (plans 7, 10 et 11), met en évidence la relation privilégiée entre Valmont et Tourvel en évacuant Merteuil. Cette scène décisive, en montrant la désunion des libertins, annonce le combat à venir mais aussi la lutte intérieure du vicomte, partagé entre l'orgueil et les sentiments.

V. LE THEATRE DES SENTIMENTS

Séquence 43 : la rupture . 1h 33' 45" à 1h 36' 40"

Dans la séquence précédente, la marquise de Merteuil, jalouse de l'amour que Valmont porte à Tourvel, lui a rapporté l'anecdote d'un homme qui, par crainte du ridicule, avait quitté sa maîtresse en lui répétant : « Ce n'est pas ma faute ». Dans l'escalier tournant de son hôtel, symbole récurrent des machinations des libertins, elle suggère ainsi à Valmont le scénario de sa rupture.

La séquence de la rupture n'existe pas dans le roman : la lettre 141 cite le texte de l'anecdote, Valmont se contentant d'envoyer la lettre à Tourvel et de s'étonner de son absence de réaction.

Stephen Frears fait de cet épisode une scène-clé de son film, dans laquelle il met en évidence la violence du combat intérieur de Valmont, déchiré entre sa vanité de séducteur et l'amour qu'il porte à Mme de Tourvel. Une séquence qui servira d'argument à l'affirmation de la marquise de Merteuil : « la vanité et le bonheur sont incompatibles ». Nous nous attacherons aux manifestations de ce conflit entre orgueil et sentiments.

Plan 1a : Tourvel accueille Valmont dans son salon.

Devant le grand miroir qui surplombe la cheminée, Tourvel attend l'arrivée de son amant. Elle est d'abord en mouvement, ajustant sa coiffure, puis se retourne brusquement en entendant la porte s'ouvrir, avant de se composer une attitude d'attente confiante et joyeuse.



Surcadrée par le miroir, l'arrivée théâtrale de Valmont contraste avec l'attente fervente de Tourvel. Il entre en scène habillé de noir, sortant de la pénombre de l'entrée, et adopte la démarche lente et solennelle d'un bourreau. Le bruit régulier de ses pas souligne sa détermination à exécuter le scénario de Merteuil.

L'utilisation du miroir dans ce plan initial permet de mettre en évidence le contraste des deux attitudes en présentant deux espaces contradictoires :

- l'espace de Tourvel, associé à l'impatience de l'amour, où posent gracieusement deux ibis en porcelaine.
- l'espace théâtralisé de Valmont dans lequel trône le portrait d'une femme plongée dans la pénombre, symbolisant l'inspiratrice de l'exécution à venir : Mme de Merteuil.

Plan 1b : L'étreinte des amants.

Tourvel, emportée par la passion, se précipite vers Valmont pour l'embrasser fougueusement. Il lui rend son baiser avant de se jeter à ses pieds.



L'attitude de Valmont est ici contradictoire. Dans un premier temps, le soupir du personnage, l'interpellation « mon ange », ses yeux fermés dans une attitude de dévotion expriment la sincérité de son adoration. Dans ce contexte, la réplique « je suis persuadé que jamais je ne vous reverrai » prend un double sens : elle annonce la rupture inéluctable qu'il a décidée tout en exprimant le déchirement qu'elle représente pour lui.

Dans un deuxième temps, passant de l'adoration à l'affrontement, Valmont se relève, repoussant

Tourvel dans l'encadrement d'un tableau obscur : elle va désormais subir l'emprise du machiavélique libertin symbolisé par ce portrait (on remarquera que Frears avait préparé cet effet en décalant les deux amants sur la droite du cadre pour ménager une place au tableau).

Les plans 2 à 12 sont une succession de champs / contrechamps alternant gros plans et plans rapprochés sur les personnages. On peut y lire l'incrédulité, l'incompréhension puis la colère désespérée de Tourvel et, en parallèle, le combat intérieur de Valmont. Celui-ci peine à se conformer à son rôle : il se regarde d'abord dans le miroir puis demeure de profil, n'osant affronter Tourvel, avant de se livrer à un discours abject, dans un mouvement de fuite en avant.

plan 3 : Valmont au miroir

Valmont, se détournant de Tourvel, annonce sa décision de rompre face au miroir.



La scansion brutale de son discours, succession de phrases courtes ponctuées par des coups donnés sur la tablette de la cheminée ainsi que la violence du ton adopté, soulignent moins sa cruauté envers Tourvel que l'épreuve psychologique qu'il est en train d'affronter. Le regard adressé au miroir est à cet égard significatif : le personnage est dédoublé, écartelé entre son amour et la fidélité à son rôle de conquérant impitoyable des femmes, devant « faire honneur à sa profession ». Dans ce plan, Tourvel est effacée par le reflet de Valmont : sa

disparition est le tribut que Valmont doit payer à sa réputation de séducteur. Le miroir lui renvoie ici l'image orgueilleuse du libertin, à laquelle il essaye rageusement de se conformer en sacrifiant ses sentiments.

- Le costume de Valmont.



Si la couleur noire et la coupe stricte du costume de Valmont renvoient au registre de l'exécution, une autre métaphore est introduite par les motifs de feuillages et de fleurs brodés sur ses revers. A ces motifs végétaux répond la boucle d'oreille en forme de fleur à cinq pétales que porte Tourvel (plan 4). Rappelons qu'à sa première apparition, Tourvel est associée aux roses, dont elle partage la fraîcheur et la distinction. La subtile métaphore mise en place par Frears est celle du général en uniforme dont les exploits sont représentés par des médailles : Valmont,

conquérant inlassable, livre ici un dur combat pour accrocher Mme de Tourvel à son glorieux tableau de décorations. Il affirmera à Merteuil dans la séquence suivante « cela se révélera sans doute comme mon plus fameux exploit ».

Plans 13 à 21 : Valmont jette Tourvel sur le canapé, puis la tire brutalement par les cheveux avant de quitter la pièce.

- « Ce n'est pas ma faute »



La dynamique de la scène est scandée par les variations de Valmont sur cette réplique dictée par Merteuil. Le personnage s'exonère hypocritement de toute responsabilité dans une rupture qu'il a pourtant décidée. La difficulté de son élocution initiale, exprimant son trouble, laissera bientôt place à une attitude sadique s'exprimant dans le ton du personnage : il passe de l'expression de l'impuissance hypocrite à la brutalité de l'insulte.

La violence physique et verbale de Valmont apparaît d'autant plus abjecte envers la fragile Tourvel qu'elle paraît gratuite. Valmont semble possédé par un désir forcené d'abattre moralement sa maîtresse (le feu de cheminée dans la profondeur de champ du plan 16 symbolise la douleur qui consume la Présidente). L'explication de cette attitude sera donnée par la marquise dans la séquence suivante « Si vous n'aviez pas si honte de cette passion, l'auriez vous traitée avec cette méchanceté ? ». On peut donc interpréter le comportement de Valmont, comme l'expression d'un combat intérieur dans lequel il s'abandonne à son orgueil démesuré : il imprime un caractère

définitif à cette rupture pour mieux étouffer ses propres sentiments amoureux.

Le dernier plan de la séquence nous le montre vacillant sous l'effort fourni, hésitant à rentrer consoler Tourvel avant de s'enfuir. Sa sortie du champ dévoile une galerie de tableaux obscurs symboles de la noire fureur qui l'habite et du dénouement tragique.

Renaud Prigent
Film et Culture, mai 2009.