

Programme des exposés sur *Les Liaisons dangereuses*.
Thématiques fondamentales

Conseils pour la préparation de l'étude de l'œuvre.

⇒ Lire l'œuvre en identifiant des **thèmes** (réaliser un index thématique).

Thèmes de prédilection

- Les lettres
- Le point de vue
- Le théâtre / dramaturgie
- L'exégèse, la citation, l'analyse des discours tenus dans les lettres.
- La sexualité / sensualité / érotisme
- Amitié / mariage / l'amour
- Le libertinage
- La philosophie des Lumières
- la religion
- L'éducation
- Humour et Ironie
- Etre et paraître : vêtements et artifices
- Complot, stratégie et machiavélisme. Manipulation, dissimulation et mensonge.
- La femme / féminisme
- La guerre
- La violence
- La mort
- Les classes sociales
- Personnages : Les femmes
- Personnages : Les hommes
- Le couple Merteuil-Valmont
- Le couple Valmont-Présidente de Tourvel

⇒ Etude de **séquences complètes du film** :

- Le générique.
- Séquence d'ouverture du film : Mme de Merteuil reçoit Mme de Volanges.
- Scène du paravent : Discussion entre Mme de Merteuil et Mme de Volanges (Valmont caché).
- La scène de bienfaisance / un acte de piété intéressé.
- La séquence finale.
- Emilie sert de pupitre : analyse d'une image de la séquence. Transparent n°19 de Sophie. Leçon : la lettre.

Le climat du 18^e siècle à travers l'iconographie.

I. **Les illustrations de Charles Monnet et de Mlle Gérard (Edition de 1796).**

1. La Bienfaisance de Valmont Fragonard, Jean-Honoré (1732-1806).
2. Valmont écrit du lit d'Émilie, Monnet, Charles (1732-après 1808).
3. Valmont s'introduit chez Cécile, Gérard, Marie-Anne dite Mlle, ép. J.-H. Fragonard (1745-1823)
4. Valmont dicte sa lettre à Cécile, Gérard, Marie-Anne dite Mlle, ép. J.-H. Fragonard (1745-1823)

II. **La peinture de Fragonard.**

1. Le Verrou, 1778.
 - Le **décor**. Violence (chaise tombée à terre, lit défait, violence de la couleur rouge du rideau qui recouvre le lit).
 - Le lit. L'extrémité du matelas : symbole phallique.
 - La porte. Symbole : la serrure et le trou.
 - Lumière qui éclaire les personnages puis le lit.
 - Les **objets** :
 - la pomme.
 - Le fauteuil : rappel de la vie sociale.
 - Vêtements à terre.
 - Les **personnages** : dominant / dominé. Violence des relations. Le drapé de la tenue de la femme qui s'abandonne : épouse les formes du drap et du rideau du lit.
 - force de l'homme ; mise en valeur de sa musculature. Contraste des chevelures : homme sans perruque , couleur naturelle / cheveux domptés, coiffure de la femme, couleur artificielle.
 - Faiblesse de la femme. Pied à nu ; jambes écartées...
2. Le baiser à la dérobée, 1780-1788.
 - Le **décor**.
 - Le cabinet.
 - Lieu social / au fond : salon.
 - Lumière qui éclaire les personnages.
 - Importance des portes : ouverture / verrou + clefs = implicite.
 - Les **objets** :
 - Le fauteuil et la tablette ; Tapis: rappel de la vie sociale.
 - Rideau qui cache.
 - Vêtements défait / prétexte.
 - Les **personnages** : dominant / dominé. Violence des relations. Le drapé de la tenue de la femme qui s'abandonne.
 - force de l'homme. Contraste des chevelures : homme sans perruque , couleur naturelle / cheveux domptés, coiffure de la femme, couleur artificielle.
 - Faiblesse de la femme : jambes écartées...

Document complémentaire : L'Avant-scène, Cinéma, Les Liaisons dangereuses de Stephen Frears, janvier 2001, n°498, pp. 7-9.

Question : Quelles hypothèses de lecture le générique permet-il d'établir ?

- contexte épistolaire
- intrigue : contexte social, historique, caractéristiques des personnages et liens entre eux, thème du masque, du théâtre, de la sensualité.
- Mode de lecture du film : le piège.
- La bande son.

Découpage :

3 séquences : la première permet l'inscription du titre ; la seconde, la plus longue, est fondée sur un montage alterné ; le générique s'achève au début de la 3^e séquence (nom du réalisateur) qui constitue le démarrage de l'intrigue.

1. La transposition d'une œuvre épistolaire : modalités.

Plan 1 :

Le premier plan nous rappelle d'emblée l'origine littéraire de l'œuvre, tout en montrant l'actant fondamental de l'intrigue : la lettre. Cette mise en abyme invite dès l'ouverture du film à une lecture approfondie.

Une femme ouvre la lettre : renseignement sur l'identité de la destinataire ou victime de la correspondance (liaison dangereuse) qui sera échangée. Lettre déjà décachetée : détail qui révèle la perversion de la communication. Cet indice vaut pour l'intrigue elle-même : les relations entre les personnages seront effectivement faussées, parasitées. Mais il vaut peut-être également pour le spectateur : ne serait-il pas une invitation à se méfier du message que nous livrent les images ? Le choix d'une caméra subjective nous invite à rentrer dans le film, mais nous fait également pénétrer dans l'intimité d'un courrier : le spectateur est placé en position de voyeur.

Fondu en noir entre les plans 1 et 2 constitue un signe de ponctuation important, souligné par une phrase musicale propice à la dramatisation. Nous entrons dans l'intrigue : les personnages ici n'écrivent pas. Ils agissent. Les informations que nous parvenons à induire de la lecture de l'œuvre épistolaire sont ici mises en scène, en mouvement : quelles informations ?

2. Le contexte historique et social de l'intrigue.

Outils d'analyse : décor, costume, accessoires, actions.

- ➔ Contexte historique : fidèle à l'œuvre. 18^e siècle (décrire les indices).
- ➔ Contexte social : indices montrant :
 - richesse (décor, bijoux, costume)
 - classe sociale : aristocratie : 1) positions, attitudes et allées et venues de domestiques, signes de déférence (en particulier plans 4/6/8/14). 2) accessoires symboliques de l'aristocratie : épée pour Valmont (plan 16) / collier de Merteuil (plan 18). 3) la supériorité transparaît aussi dans le jeu des personnages : immobilité pendant les soins ou gestes de la main lorsqu'il s'agit d'effectuer un choix.

3. La présentation des deux personnages principaux de l'intrigue.

A) Enjeux du montage alterné : un lien étroit entre V et M.

- ➔ Même statut social.
- ➔ Mêmes actions : préparation pour la journée avec les domestiques les plans se répondent offrant en miroir les différentes phases du « lever » de chacun des personnages.
- Lien entre les plans alternés, outre la similitude des actions, est souligné par la bande-son (musique) ainsi que par la récurrence ou la parenté de certains éléments (Mme de M face au miroir dans le plan 2 ; petit miroir utilisé par le domestique pour épiler Valmont au plan 7 / Merteuil brosse ses cheveux au plan 2, V

choisit sa perruque plan 11 // une domestique poudre M plan 6, un domestique poudre la perruque de V plan 15).

- Les faux raccords-regards entre les plans 18 et 19 laissent penser que V et M se font face dans la même maison et qu'ils s'observent. Cela contribue également à établir un lien étroit entre les personnages.
- Thématique de l'amour et de la sensualité (V : plan 4 et 5 / M : plans 3, 6, 10 et 13).

A) L'opposition entre les personnages.

Les deux personnages s'opposent toutefois sur un point : l'expressivité de leur visage (jeu des acteurs).

- Visage de V longtemps caché, n'exprime pas d'émotion lorsqu'il est enfin dévoilé (plan 16).
- Visage de M reflète quant à lui différents sentiments :
 - Face au miroir, inquiétude puis satisfaction (plan 2)
 - Durant les préparatifs : plaisir, sensualité (3/6/10)
 - Après les préparatifs : satisfaction, expression de défi.

B) La théâtralité.

→ Les personnages s'appêtent à entrer en scène :

- maquillage
- habillage
- place dans le cadre et dans le décor
- masque de V (rappel des masques portés par les acteurs dans le théâtre antique)
- jeu sur les apparences, dualité des personnages (miroir).
 - Quelle scène ? dans le cadre de la fiction, ils vont affronter le monde extérieur et y jouer un rôle. Pour le spectateur, il semble assister en coulisses à la préparation des acteurs de la fiction : mise en abyme.

4. Un pacte de lecture ambigu.

Le générique invite le lecteur à déjouer les pièges tendus par la mise en scène. Le film est fondé sur un jeu d'apparences symbolisé par l'accumulation des couches de vêtements de maquillage revêtus par les personnages : autant de niveaux sémantiques à décoder.

→ Hypocrisie : et dualité des personnages : symbolique du miroir et du masque.

→ V un personnage impossible à cerner ? Plan 11 ; sa silhouette se perd parmi les supports de perruques. Une fois le masque enlevé, son visage apparaît, sans expression, comme si un autre masque le cachait (plan 16).

→ Pièges du montage : les faux raccords entre les plans 3 et 4 (on n'identifie pas immédiatement le changement de décor) entre les plans 18 et 19 (on pourrait croire que M et V sont face à face).

→ Un spectateur aspiré par la fiction :

- plan 1 : caméra subjective.
- Il est très rare au cinéma que l'acteur regarde l'objectif : or, ici, progressivement les personnages sont orienter leur regard vers la caméra :
- plans 2-3. M tourne son regard vers l'objectif, mais le mouvement demeure inachevé (faux raccord regard).
- Plan 11 : en désignant la perruque choisie au moyen du cône blanc (masque) V nous désigne simultanément.
- Plan 18/19 : M puis V fixent l'objectif. S'ils ne sont pas face à face, qui regardent-ils ainsi ? Le spectateur ?

= Invitation à se méfier des fausses pistes et à décoder les informations livrées par une mise en scène pervertie. La liaison dangereuse existe aussi dans la relation que le spectateur établit avec le film.

Corpus :

- Document n°1. Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse, « Préface », 1761.
- Document n°2. Laclos, Les Liaisons dangereuses, « Avertissement de l'éditeur », 1782.
- Document n°3. Laclos, Les Liaisons dangereuses, « Préface du rédacteur », 1782.

Texte de référence : Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse, « Préface », 1761.

1. Quelles idées fondamentales Rousseau développe-t-il au cours de cette préface ?
 2. Pourquoi est-il nécessaire de lire ce texte pour comprendre le contenu des textes liminaires du roman de Laclos ?
 3. Vous identifierez les thèmes communs.
 - §1. Le **roman**, un genre décrié.
 - §2. La question de l'**identité** de l'énonciateur.
 - §3. La question de la **vraisemblance** des faits évoqués.
 - §4. La question de la **moralité** de l'œuvre.
 - §5. Le **style** de l'auteur.
 - §6. La **femme**.
- Vous associerez à chaque thème commun identifié des citations extraites des 3 textes du corpus.
→ Vous comparerez les idées que développent les deux auteurs.
- Consigne* : Vous ne développerez que deux paragraphes.
4. Vous étudierez avec soin les deux textes liminaires et la page de titre et montrerez que le registre ironique domine largement dans ces 3 textes.

Les **deux textes dont il va être question**, « l'Avertissement de l'éditeur » et la « Préface du rédacteur » qui précèdent, dans toutes les éditions complètes, le recueil de lettres censé constituer à lui seul le roman des *Liaisons dangereuses*, bien que leur intention didactique soit manifeste et qu'ils ne soient qu'un préambule **ne doivent pas être séparés du texte lui-même**, dans la mesure où leur fonction est essentielle.

Sans eux le texte serait incompréhensible : il est nécessaire que l'auteur **explique qu'il n'en est pas l'auteur**. Le **signataire du texte**, qui l'est du fait de la présence de son nom sur la page de titre, prétend ne s'être chargé que de la mise en ordre et du classement chronologique d'une correspondance sans y avoir apporté la moindre modification, ni dans la forme, ni dans le fond. Il ne s'agit que d'un jeu avec le lecteur...

§1. Le roman, un genre décrié.

- parce que lu exclusivement par les femmes (qui sont sottes, comme chacun le sait)
- parce que volontiers immoral.

§2. La question de l'identité de l'énonciateur.

Etude du jeu sur la polyphonie énonciative : l'auteur, l'éditeur et le rédacteur. La difficile identification du locuteur.

Plusieurs voix se font entendre : l'étude du schéma énonciatif est troublante et nous conduit à nous interroger sur l'origine du texte lui-même : il est possible de repérer en définitive 4 voix différentes :

- la voix de l'**auteur** : Laclos (son nom figure sur la première page du roman et nous savons grâce à des recherches historiques solides qu'il a composé ce recueil de lettres).
- La voix de l'**éditeur** : elle se fait entendre dans « *l'avertissement de l'éditeur* » (identification claire de cette voix dans le titre qui a été choisi) : recours au « nous » de majesté pour présenter de manière conventionnelle le texte dont il a la charge : commentaire portant sur le contenu de l'œuvre ; adresse au lecteur plusieurs fois mentionné dans le passage.
- La voix du **rédacteur** : « *préface du rédacteur* » : analyse du titre : définition du rôle de cet individu : « *chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue* » (p. 5). Il a collecté des informations, les a rassemblées et associées dans la perspective d'une publication.

- Les **auteurs authentiques des lettres** (dont les noms ont été changés).

Cette **ambiguïté énonciative** peut être également repérée dès la **page de titre** : sont associées 4 voix distinctes :

- « *Lettres recueillies dans une société* » : travail du **rédacteur** et identification des auteurs des lettres.
- « *et publiées* » : travail de l'**éditeur**.
- « *Par M C.... de L....* » : identification de l'auteur réel de cet ouvrage.

§3. La question de la vraisemblance des faits évoqués.

→ Lecture de la **première ligne de la préface** : « *cet ouvrage, ou plutôt ce recueil* » : correction lourde de sens : « *ouvrage* » fait référence au monde de la littérature, peut éventuellement évoquer le roman ; « *recueil* » dans le contexte fait allusion ou sous-titre du roman « *Lettres recueillies* » : il s'agirait dans ces circonstances de documents authentiques.

→ **La recherche du vraisemblable et du réalisme.**

Pourquoi **rechercher la vraisemblance** ? L'artifice littéraire du roman épistolaire peut être présenté comme une façon de se prémunir contre la censure. Rien de tel sans doute dans *Les Liaisons Dangereuses* dont nous verrons que le libertinage extrême est soigneusement voilé de morale conventionnelle. Mais une **lecture sociologique** de ces textes voit dans cette tendance un témoignage du changement de goût : ce sont les nouveaux lecteurs de romans, de plus en plus nombreux à être issus de la bourgeoisie, qui veulent du **vraisemblable**. D'où les **signes de fidélité du rédacteur à l'égard du texte qu'il « recueille »**.

→ C'est pourtant une certaine recherche de la vraisemblance qui conduit l'auteur à s'effacer derrière son texte présenté comme un don du hasard. Souci de la vraisemblance : mêmes **marques de réel**, mêmes **garanties d'authenticité** du document présenté, même prétendu **travail** de présentateur sinon de **copiste**. Les marques du réel :

- dans la préface : « *mœurs* » « *société* » « *mœurs* » « *mère* » « *filles* » « *mauvaises mœurs* ».
- dans l'avertissement : « *philosophie* » « *Lumières* » « *mauvaises mœurs* » « *siècle* » « *pays* ».

Identification d'un **contexte historique et social, et géographique** : La France du siècle des Lumières ; identification de la **thématique** : une analyse des « *mœurs* » de cette période.

→ **Réalité ou fiction ?**

Souci de la **vraisemblance** introduit dès la Préface est rappelé dans l'avertissement : « *qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance* » mais **pour être aussitôt nié** : pratique de la **dénégation** : multiplication de la négation dans le but de faire comprendre au lecteur ses véritables intentions. Il s'agit en réalité d'un cas de **prétérition** : la thématique de la « *vérité* » à maintes fois reprise dans le passage témoigne de cette volonté de recherche d'authenticité (en sorte que la vraisemblance recherchée ne le soit que par le biais du « roman »). Situation de cet élément dans le texte :

- §1 : « *authenticité* »
- §2 : « *vraisemblance* »
- §3 : « *fond de vérité* »
- §4 : « *à ce sujet* »

→ L'ironie : « *L'Avertissement au lecteur* », fallacieusement attribué à l'éditeur fictif, détruit préalablement tout l'effet que l'auteur prétendument fictif pouvait espérer de sa Préface en prévenant le lecteur que **ce recueil ne présente aucune garantie d'authenticité et qu'on a même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman**, dont on souligne avec ironie le manque total de vraisemblance.

La **préface ne se détruit pas elle-même**, garde son apparente ingénuité, comme si elle ignorait que **l'Avertissement préalable l'a privée de toute crédibilité**. La valorisation à rebours de l'auteur qui s'efface derrière son texte, topos encore, de modestie feinte, est invalidée, mais par un blâme caractérisé. « *Nous blâmons beaucoup l'Auteur [avec une majuscule néanmoins] qui, séduit apparemment par l'espoir d'intéresser davantage en se rapprochant de son siècle et de son pays, a osé faire paraître sous notre costume et avec nos usages des mœurs qui nous sont si étrangères.* » : affirmation déguisée : **l'auteur et le rédacteur de la préface ne sont qu'une seule et même personne**.

§4. La question de la moralité de l'œuvre.

La transgression sur le plan moral. Fonction de la préface : avant texte qui permet à l'auteur de se justifier s'il y a lieu, d'exposer son point de vue ou de présenter une thèse personnelle, de **répondre à des attaques possibles**. On

peut en effet accuser Laclos d'être un libertin ou tout au moins de justifier avec complaisance des pratiques libertines. Il lui est donc impossible de revendiquer ouvertement la paternité de cette œuvre qu'il ne peut s'empêcher d'appeler « *ouvrage* » (le mot figure à plusieurs reprises dans la préface et dans l'avertissement, ce qui est une façon de l'intégrer à un genre littéraire). Les allusions aux libertins : « *les personnes de mauvaises mœurs* » « *un homme sans mœurs* » « *les hommes et les femmes dépravés* ».

Les **inquiétudes de Laclos** : il cultive donc l'ambiguïté à dessein : jeu sur le **voyeurisme du lecteur**. **Fonction cathartique du roman épistolaire** : exciter la curiosité du lecteur et dans le même temps le conduire à s'identifier aux personnages. En fait, on peut trouver dans ce plaisir pris à entrer par surprise sinon par effraction dans la vie intime révélée par un échange de lettres amoureuses un goût qui ne tient pas à l'époque mais à la nature humaine, et à des pulsions que la bienséance sinon la morale réproûve. Avec une **mauvaise conscience** qui augmente indéniablement le plaisir, nous pénétrons dans l'intimité d'autrui. Ce **viol de l'intimité** est figuré dans le texte des *Liaisons dangereuses* par le viol de Cécile par Valmont, **transgression de tous les tabous**.

Or, Laclos semble vouloir trouver des justifications et des **circonstances atténuantes au lecteur** (il souhaite le déculpabiliser) en démontrant que cette œuvre est « *utile* » :

§5. Le style de l'auteur.

Laclos dénonce l'hypocrisie de Rousseau qui sait qu'il a rédigé un chef-d'œuvre.

§6. La femme.

- Pour Rousseau, les femmes ne méritent pas d'être éduquées. Misogynie du 18^e siècle.
- Critique de la thèse développée par Rousseau : Laclos prend appui sur **l'exemple de la mère de famille** qui souhaite offrir ce livre à sa fille le jour de ses noces ; reprise (en boucle) du terme « *utile* ».

4. Vous étudierez avec soin les deux textes liminaires et la page de titre et montrerez que le registre ironique domine largement dans ces 3 textes.

→ **Ironie** : consiste à dire le contraire de ce que l'on pense avec l'intention de faire rire le lecteur complice du jeu ironique ; avec l'intention de ridiculiser des adversaires. Commenter cette **question ironique** dont la réponse est évidente

Et c'est le lecteur qui risque d'être victime de sa crédulité que l'on met en garde avec l'arme absolue du 18^e siècle : l'ironie. « *Est-il vraisemblable qu'une Demoiselle avec soixante mille livres de rentes se fasse religieuse et qu'une Présidente jeune et jolie meure de chagrin ?* »..

Ces aventures, en effet, « *n'ont pu arriver que dans d'autres lieux ou dans d'autres temps* », assure l'Avertissement de l'Éditeur. Si l'auteur a eu l'audace d'attribuer à des personnages contemporains d'aussi abominables mœurs, il est à blâmer. Ch. de Laclos, sous le masque de l'Éditeur se blâme lui-même d'avoir osé, pour intéresser davantage, « *faire paraître sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si étrangères* ». Ironie sensible dans la **reprise anaphorique** de certains termes, de l'intensif « *si* » en particulier : « *tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si honnêtes et si réservées* ».

Mais tout cela est présenté de manière ironique : donc, ironie à l'égard de cette morale ; n'est-il pas au fond plaisant de s'abandonner au libertinage ? Laclos feint d'adopter le point de vue des bien-pensants pour éviter soigneusement la critique et la censure. Ce faisant, il conseille de ne pas agir comme le font les libertins, mais prend plaisir à décrire leur psychologie, comprend ces mêmes libertins (le « je » de la lettre autorise du reste cette identification). Il dit ne pas le faire, mais le fait. Au cœur des deux textes d'étude : le problème de la **vraisemblance et de l'utilité morale** de cet ouvrage : on comprend que tout est vrai, que les « *Présidentes* » meurent, que les jeunes filles fortunées terminent leurs jours dans des couvents. → Le Rédacteur affirme que tout est vrai → L'Éditeur affirme que le rédacteur ment → L'Auteur (=rédacteur = auteur) admet que ces lettres ne sont pas authentiques mais nous met en garde : le roman peut être plus vrai que la vie réelle. Laclos nous manipule pour nous faire comprendre où se cache la vérité.

Histoire littéraire :

Document complémentaire n°1 : Gérard Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré, 1982.

Les liaisons dangereuses comme dialogue permanent avec d'autres œuvres littéraires :

→ **Roman** : La Fontaine : lettre 4, p. 24.

→ **Roman** P80 : évocation des « livres » que prête la Merteuil à Cécile pour parfaire son éducation : lettre 29 : « Mme de Merteuil m'a dit aussi qu'elle me prêterait des livres qui parlaient de tout cela ».

→ **Roman** : Merteuil suggère à V de compléter ses « mémoires » qu'elle se charge de rédiger : p. 20, lettre 2.

→ **Film** : Présence matérielle des livres dans le film : **20^e minute du film** : au moment où Mme de Rosemonde et Mme de Tourvel révèlent à Valmont qu'elles ont eu vent de sa généreuse action, ce dernier est en train de lire. **13^e minute du film** : Valmont tient entre ses mains à la sortie de la messe un missel, une bible ou un livre qu'il parcourt avec détachement : plan 117 : dans le scénario, on peut lire : « (Il referme son livre et se tourne vers elle) ». **39^e minute** : dans le « jardin d'hiver » : Valmont cherche un prétexte afin de communiquer une lettre à Cécile : Tourvel lit. **50^e minute du film** : des livres ornent le secrétaire de Cécile qui rédiger une lettre à Mme de Merteuil pour lui révéler qu'elle a été violée.

→ **Film** Reprise du terme « roman » : **12^e minute du film** : « Doi-je vous le répéter ? Vous seriez bien plus cher à mon cœur si vous mettiez tout le vôtre à éviter le langage sucré du dernier roman » : puis elle ferme la porte (femme dominatrice) Lettre 121, p. 347 : Reprise presque textuelle d'une remarque qui figure dans une lettre qu'adresse Mme de Merteuil à Danceny : « Mon ami, quand vous m'écrivez, que ce soit pour me dire votre façon de pesner et de sentir, et non pour m'envoyer des phrases que je trouverai, sans vous, plus ou moins bien dites dans le premier roman du jour ». **33^e minute du film** : Merteuil en quête de « connaissances » : « je consultai d'austères moralistes pour acquérir le maintien, des philosophes pour apprendre à réfléchir et des auteurs pour voir dans leurs romans jusqu'où je pouvais aller ». **1h09** : Valmont espionne la Présidente : elle lit « le florilège chrétien, volume II ».

I. Les modèles romanesques.

→ p. 144, lettre 57 : Valmont compare Danceny à « un beau héros de roman ». Confusion personne réelle / personnage : les personnages se prennent pour des êtres réels en se disant des êtres irréels !

1. Influence du **premier roman** fleuve de l'histoire de la littérature française : **Honoré d'Urfé, L'Astrée**.

p. 132, lettre 51 : Danceny est comparé à « Céladon » : héros du roman d'Honoré d'Urfé, L'Astrée. 1607-1627.

Œuvre littéraire majeure du XVII^e siècle, *L'Astrée* est parfois appelé « le Roman des romans », d'abord par sa taille, qui fait qu'on le considère comme le premier roman-fleuve de la littérature française, mais aussi par le succès considérable qu'il a eu dans l'Europe tout entière (traduit en un grand nombre de langues et lu par toutes les cours européennes).

Il serait difficile, voire impossible d'établir une sorte de résumé de *L'Astrée*, car ce livre n'est pas qualifié sans raison de roman-fleuve ou d'œuvre à tiroirs. Notons tout de même qu'il est constitué de 5 parties, de 40 histoires, de 60 livres et de 5399 pages. Mais le fil rouge de ce livre reste l'histoire d'amour parfaite entre l'héroïne (qui a donné son nom au livre) Astrée et Céladon (personnage qui a donné son nom à un type de céramique, propre à la Chine et à l'Extrême-Orient). Il s'agit de deux bergers foreziens. Les perfidies de certains personnages, les ambitions politiques d'autres, les mésaventures amoureuses des deux héros constituent la grande partie de ce roman extrêmement dense et complexe, qui contient diverses autres péripéties vécues par des personnages n'ayant aucun lien avec l'histoire centrale, mais qui illustrent par leurs vies, celles vécues par les protagonistes principaux. (Source : Wikipedia, novembre 2008)

Document n°1 : Ovide, Héroïdes X : Ariane à Thésée. A étudier plus tard : cours sur le roman épistolaire.

2. La portée de l'épigramme : Rousseau. Le modèle du **roman épistolaire**.

→ Rousseau, L'Emile : évoqué p. 148, lettre 58 : Valmont cite de mémoire un extrait de l'œuvre pour tenter de convaincre la présidente de s'abandonner au sentiment amoureux.

Document n°2 : Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse, « Préface », 1761.

- Le **roman** : Le prénom de la servante de la Présidente : p. 419, lettre 147 : Julie. P. 88, lettre 33 : allusion directe au roman de Rousseau : « *C'est le défaut des romans ; l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid. Héloïse est le seul qu'on en puisse excepter.* » Lettre 110, p. 316 : « *Puissances du ciel ! J'avais une âme pour la douleur, donnez m'en une pour la félicité.* ». Valmont parodie Saint-Preux : il veut évoquer en contraste les rigueurs de la présidente et les complaisances de Cécile, et reprend à la page suivante une autre formule de La Nouvelle Héloïse : « *elle n'aura pas les plaisirs du vice et les honneurs de la vertu* » (p. 317). Laclos avait initialement commenté de tel emploi d'expressions rousseauistes : « *Ce M. de Valmont paraît aimer à citer JJ Rousseau, et toujours en le profanant par l'abus qu'il en fait* » mais il approfondit l'ambiguïté en laissant sans commentaire ces références rousseauistes faites par les libertins.
- Le **film** : Le prénom de la servante de la Présidente se nomme « *Julie* » : clin d'œil ironique. Changement de statut social : femme de l'aristocratie / servante ; femme vertueuse / servante qui se donne au valet de Valmont parce qu'elle s'ennuie. Plan 115 (13^e minute du film) : sortie de la chapelle de Mme de Rosemonde : « *une voix de femme : J'entends bien lire La Nouvelle Héloïse... Autre voix : Allons, Madame, on peut être pieuse...* »

3. Richardson. Le modèle du **roman épistolaire**. Source d'inspiration (libertinage, intrigues).

Clarisse Harlowe, Clarissa, or, the History of a Young Lady en anglais, est un roman épistolaire de Samuel Richardson publié en 1748, emblème du roman sensible. Sources : Wikipedia, 25 novembre 2008.

Clarissa 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.

Constatant que l'importante somme d'argent hérité par Clarissa, à la mort de son grand-père, pourrait leur permettre faire son entrée dans la société aristocratique, la famille de Clarissa tente de la contraindre contre son gré et, de plus, contre son propre sens de la vertu, à épouser Roger Solmes, un homme riche, mais laid et obèse.

Désespérant de conserver sa liberté, Clarissa se laisse convaincre par Lovelace, un jeune homme de sa connaissance, de fuir avec lui. Joseph Lehman, le serviteur des Harlowe, ayant crié et fait du bruit comme si la famille s'était réveillée et avait découvert que Clarissa et Lovelace étaient sur le point de s'enfuir, Clarissa suit, par crainte des conséquences, Lovelace, dont elle va rester la prisonnière pendant de nombreux mois. Emmenée dans de nombreux logements, et même dans un hôtel où les femmes sont déguisées par Lovelace par lui-même en femmes de la haute société, Clarissa ne désire pourtant rien tant que de vivre seule en paix, ce qui est inhabituel pour une jeune fille de son époque. Après avoir refusé à de nombreuses reprises d'épouser Lovelace, elle finit par s'enfuir avant d'être découverte par celui-ci, qui la convainc par trahison de retourner à l'hôtel.

Lovelace, qui désire épouser Clarissa afin de se venger du traitement que lui a infligé la famille Harlowe, veut être maître du corps de Clarissa comme que son esprit. Il estime que privée de sa vertu, elle sera contrainte de l'épouser sans condition. Toutefois, comme il est de plus en plus impressionné par Clarissa, il a de plus en plus de mal à se convaincre que les femmes réellement vertueuses n'existent pas.

La pression continue qu'il subit, combinée avec sa passion croissante pour Clarissa, le pousse à la dernière extrémité et il finit par violer celle-ci après l'avoir droguée. On soupçonne également la tenancière de l'hôtel, M^{me} Sinclair et les autres prostituées d'avoir aidé Lovelace à commettre son viol. Toutefois, cette action, qui était censée forcer Clarissa à accepter d'épouser Lovelace se retourne contre celui-ci et Clarissa est encore plus catégorique dans son refus d'épouser un individu vil et corrompu comme lui. Ayant enfin réussi à s'enfuir de l'hôtel, elle tombe dangereusement malade à la suite de la contrainte mentale qu'elle a subie pendant tant de mois aux mains de « l'ignoble Lovelace ».

Recueillie par les Smith, gens pauvres mais bons, Clarissa fait, au cours de sa maladie, une autre conquête, John Belford, également libertin et qui n'est autre que le meilleur ami de Lovelace. Étonné de la façon dont Clarissa accueille sa mort prochaine, Belford se lamente sur ce qu'a fait Lovelace. Dans une des nombreuses lettres qu'il

adresse à Lovelace, il lui écrit que « si la divine Clarissa me demande de te couper la gorge, Lovelace, je le ferai à l'instant. »

En fin de compte, entourée par des étrangers et le colonel Morden, Clarissa meurt pleinement consciente de sa propre vertu et confiante en une vie meilleure après la mort. Devenu l'exécuteur testamentaire de Clarissa, Belford veille à ce que tous ses biens et son argent aillent, après sa mort, dans les mains des personnes qu'elle avait choisies.

Lovelace semble avoir oublié mais, bouleversé à la lecture du testament de Clarissa, que lui a envoyé Belford, il ne peut plus vivre. Sachant qu'il n'existe qu'une seule façon d'expié ses péchés, il provoque indirectement le colonel Morden, qui est reparti pour l'Italie, en duel au cours duquel il est blessé à de nombreuses reprises. Faisant semblant de ne pas être blessé, il provoque Morden à plusieurs reprises, pour recevoir à chaque fois un nouveau coup mortel. Lorsque Morden finit par se rendre compte que Lovelace a été très gravement blessé et que sa vie pourrait être en jeu, il met fin au duel et s'en va. Lorsque Lovelace est ramené chez lui, le médecin constate qu'il n'est pas en mesure de faire quoi que ce soit. Le lendemain, Lovelace meurt en offrant sa mort en expiation.

La famille de Clarissa comprend enfin, mais trop tard, les souffrances qu'elle a causées, car Clarissa est déjà morte.

- Le **roman** : La scène de viol de Cécile ; ses motivations lorsqu'elle renonce à demander de l'aide. Lettre 110, p. 317 : il refuse de faire de Mme de Tourvel « *une nouvelle Clarisse* » (et dans le même temps il admet avoir eu recours à ce subterfuge avec Cécile). Lettre 107, p. 309 : Azolan rend compte des lectures que fait Mme de Tourvel : elle consulte deux ouvrages : Les Pensées chrétiennes et Clarisse. Cette référence est supprimée dans le film de Frears.
- Le **film** : La scène de viol de Cécile ; ses motivations lorsqu'elle renonce à demander de l'aide. 47^e minute du film : V pénètre dans la chambre, la « *clef* » de Cécile entre les lèvres. Le duel. Le dénouement : le décès de Mme de Tourvel. Points communs avec le roman de Richardson.

4. Crébillon.

1^{re} SOURCE DE LACLOS : Crébillon fils, Les égarements du cœur et de l'esprit, 1736.

→ **Roman** : Allusions à l'œuvre de Crébillon fils : Les Égarements du cœur et de l'esprit, 1736 : le mot « *égarement* » figure dans le roman, p. 345, lettre 120 (lettre de V adressée au Père Anselme). P. 177, lettre 71 : Valmont évoque un certain « *Vressac* », allusion à l'œuvre de Crébillon fils. Lettre 172, p. 468.

Ce roman d'analyse narre, à la première personne, les péripéties amoureuses d'un jeune homme, M. de Meilcour. Ce dernier est partagé entre la marquise de Lursay, amante expérimentée qui l'initie aux arcanes du monde nouveau dans lequel le jeune homme vient de faire son entrée, et la jeune Hortense de Théville qui inspire à Meilcour les plus vifs sentiments. Sources : Wikipedia, novembre 2008.

→ **Film** : Plan 466, 57^e minute du film : un certain « *M. de Vressac* » serait « *l'amant en titre* » de Mme de Volanges : anecdote que rapporte Valmont. Lettre 109, p. 314. Fusion de 2 passages du roman dans le film.

Une fois les événements passés, Meilcour, à la lumière de son apprentissage, raconte sous forme de mémoires son entrée dans le monde aux côtés de Madame de Lursay, de Versac, de Madame de Senanges et de la jeune Hortense.

Une rencontre entre Madame de Lursay et le jeune Meilcour provoque quelques sentiments de chacun à l'égard de l'autre. La discussion porte d'ailleurs sur le sentiment et c'est ce qui durera quelques jours. La Marquise de Lursay, à travers ses mots et sa physionomie tente de cacher le plus longtemps possible son penchant pour le jeune homme. Lorsque dans une discussion sur les déclarations d'amour le jeune Meilcour affirme que ces dernières l'incommodent, la Marquise de Lursay en déduit qu'il en a une à lui faire. Libertine, elle s'amusera de l'embarras de Meilcour, tout en gardant le parfait contrôle d'elle-même. De son côté, Meilcour, est convaincu qu'il n'a aucune chance auprès de la marquise.

Lors d'une sortie à l'opéra, Meilcour croise le regard d'une inconnue et en demeure hébété. Il en tombe follement amoureux, mais la croit déjà attachée à Germeuil. Dès lors, son amour pour la Marquise se transforme en un désir simple de commerce commode, donc en désir de l'avoir pour maîtresse, pour amante. Il veut, en

quelque sorte, acquérir son inconnue tout en conservant les faveurs de Madame de Lursay. Cette dernière n'est pas dupe: elle constate que Meilcour tente de l'éviter. Elle y fera allusion, mais Meilcour nie tout.

Apprenant que Germeuil est à la campagne, sûrement avec son inconnue, Meilcour va ronger son frein aux Tuileries. Comme par hasard, il y trouve son inconnue accompagnée d'une dame. Elles discutent sentiment. Caché derrière un mur de feuille, il écoute la conversation. Il entend son inconnue (Hortense de Thévillie) parler à sa dame d'un inconnu duquel elle est follement tombée amoureuse. Meilcour ne perçoit pas que cet inconnu, c'est lui. Pour combler son ennui, il se servira de Madame de Lursay. Il affirme à propos de celle-ci qu'il n'éprouve pas plus que ce que l'on peut éprouver pour une jolie femme lorsque celle-ci s'amuse à faire naître en soi quelque sentiment. Il avoue, de ce fait, avoir plus de plaisir à être malheureux auprès d'Hortense qu'à être heureux auprès de Madame de Lursay.

C'est à ce moment qu'arrive, chez Madame de Meilcour, le libertin Versac. Dès son arrivée, il déballe son sac en disant de la Marquise qu'elle n'est qu'une menteuse et une joueuse. Meilcour, pour qui Versac est un modèle et un exemple, est dès lors monté contre Madame de Lursay et compte se venger d'elle.

2de SOURCE DE LACLOS : Crébillon fils, *Le Sopha*, 1742.

→ **Roman** : Evocation de l'œuvre de Crébillon : p. 41, lettre 10 : La Merteuil reçoit son amant dans une maison aménagée à cet effet : conte libertin de Crébillon fils, *Le Sopha*.

→ **Film : 32e minute du film** : Mme de Merteuil reçoit chez elle Valmont qui s'est installé confortablement sur un « sofa » : attitude négligée. Parole que prononce la Merteuil : elle exige de Valmont qu'il devienne le « confident » de Danceny : « *Essayez de durcir ses facultés.* » **1h41** : Valmont exige sa récompense : « *Dans votre chambre ?* » « *sauf si vous préférez revivre nos ébats dans l'inconfort de purgatoire de ce canapé.* » **1h21** : Valmont et Emile s'enlacent sur un canapé en attendant l'arrivée de Mme de Tourvel. **52 e** : Merteuil prodigue ses conseils à Cécile sur un sofa.

François Boucher, *Nu sur un sofa ou Odalisque blonde*, 1753 : Maître reconnu du rococo, François Boucher est aussi un maître en galanterie, expert en scènes d'alcôve où la sensualité a l'insolence du naturel. Dans ce *Nu sur un sofa*, François Boucher a très probablement représenté Louise O'Murphy, sœur de Victoire, actrice de l'Opéra Comique. La jeune femme est devenue par la suite une des favorites du roi Louis XV, dont elle a eu une fille.

Le Sopha, conte moral est un conte français de Claude Prosper Jolyot de Crébillon dit « Crébillon fils », publié en 1742. **Il voit défiler des couples hypocrites dans l'attente d'une étreinte sincère et réciproque.**

Le conte s'inscrit dans un cadre oriental évocateur des Mille et une nuits. Le narrateur, Amanzéï, est transformé en sofa et ne retrouvera sa forme humaine que « quand deux personnes se donneraient mutuellement et sur [lui] leurs prémices ». À l'intention du sultan Schah-Baham, qui s'ennuie, et de la sultane, il raconte les scènes dont il a été le témoin en faisant défiler successivement sept couples. Le dernier, formé de deux adolescents (Zéinis et Phéléas) dont les jeunes cœurs jouissent innocemment du plaisir qu'ils se donnent, remplit la condition permettant de libérer Amanzéï. Les différents épisodes – dont le plus long (9 chapitres) est celui de Zulica – sont autant d'occasions de ridiculiser l'hypocrisie sous ses différentes formes (respectabilité mondaine, vertu, dévotion).

Après la publication de ce roman, l'auteur est exilé à 30 lieues de Paris le 7 avril 1742 en raison du cynisme de l'ouvrage et de son libertinage, mais surtout parce que certains croient reconnaître Louis XV dans le personnage ridicule et amusant du sultan Schah-Baham. Crébillon parvient à rentrer dans la capitale le 22 juillet en faisant valoir pour sa défense que l'ouvrage aurait été commandé par Frédéric II de Prusse et n'aurait été publié qu'à la suite d'une indiscretion et contre sa volonté. Sources : Wikipedia, novembre 2008.

3e SOURCE DE LACLOS : Crébillon Fils, *Les Heureux orphelins*, 1754.

Document n°3 : Crébillon Fils, *Les Heureux orphelins*, 1754. La figure du libertin qui étudie ses effets, qui développe une habile stratégie de séduction.

→ Le **roman** : Lettres retravaillées par Valmont afin de séduire la Tourvel ; Valmont décrit sa stratégie de séduction. Textes étudiés plus tard. Voir : leçon sur la théâtralité. Lettre 125, p. 362.

- Le **film** : Valmont se met en scène lorsqu'il cherche à séduire la présidente : évoquer les scènes de séduction au cours desquelles le jeu est évident. Voir : leçon sur la théâtralité.

II. Les sources d'inspiration théâtrales.

Importance des allusions au théâtre dans le roman : citations précises :

- p. 62, lettre 21 : Valmont après la scène de bienfaisance a le sentiment d'être un « *héros d'un drame dans la scène du dénouement* ».
- p. 397, lettre 138 : « *non, je ne suis point amoureux ; et ce n'est pas ma faute si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle* ».
- p. 386, lettre 133 : Citation de la tragédie du Siège de Calais, Du Belloy : « *Plus je vis d'étrangers, plus j'aimais ma patrie* ».
- p. 416, lettre 146 : Merteuil délaissée par Danceny lui adresse une lettre assassine : « *Quand l'héroïne est en scène, on ne s'occupe guère de la Confidente* ».

1. Une grande figure du libertinage : **Molière, Dom Juan**.

Document n°4 : Molière, Dom Juan, Acte I, scène 2, 1663. La figure du conquérant insatiable et éternellement insatisfait.

- Le **roman** : Les lettres sur la guerre que livre Valmont qui cherche à séduire la Présidente. Lettre 4, p. 23 : « *Conquérir est notre destin* ». Lettre 15, p. 49 : allusion à « *Alexandre* » (comparaison dont V lui-même est à l'origine). Lettre 23, pp. 68-69 : « *Ah ! Qu'elle se rende, mais qu'elle combatte !* ». Lettre 130, p. 377 : « *Les hommes savent-ils apprécier la femme qu'ils possèdent ?* » Le couple Dom Juan / Sganarelle : V compare Azolan à un « *valet de comédie* » (lettre 15, p. 50). Evocation d'intrigues qui se croisent : Valmont / Présidente de Tourvel ; Azolan / femme de chambre de la Présidente. P. 115, lettre 44 : citation d'un extrait d'une comédie de Piron Métromanie (1738) : « *Le bon sens du Maraud quelque fois m'épouvante* ». Réécriture de la scène du Pauvre dans Dom Juan : lettre 22, pp. 64-65 : interprétation de la scène proposée par la Présidente qui ne voit pas qu'il s'agit d'un piège.
- Le **film** : **10^e minute du film** : La **volonté de conquête** : « *J'ai dit non parce que c'est trop simple, je veux de plus grandes conquêtes ! Je ne puis trahir ma destinée...* » Le couple Azolan / Valmont dans le film : séquence à étudier plus tard. **1h32** : « *l'empereur des sots* » (histoire de « *ce n'est pas ma faute* »).

2. Les faux-dévots dans la littérature : **Molière, Tartuffe**.

Document n°5 : Molière, Tartuffe, Acte III, scène 3, 1662. La figure de l'hypocrite, du menteur qui trompe le monde entier en se faisant passer pour un être vertueux.

- Le **roman** : L'acte simulé de bienfaisance de Valmont. Le portrait de la Merteuil : le contraste entre les lettres qu'elle adresse à Mme de Volanges et celles qu'elle écrit à Cécile. Danceny est chevalier de Malte : Cécile croit qu'il s'agit d'un « *moine* » : p. 133, lettre 51 : « *Il lui explique enfin qu'il n'est pas Moine comme la petite le croyait* ». Discussion entre Mme de Merteuil et Mme de Volanges (mise en garde au sujet de Danceny) : p. 155, lettre 63 : « *Je parlai enfin presque aussi bien qu'aurait pu faire une dévote* ».
- Le **film** : La scène de bienfaisance : jeu de scène, importance du public dans l'assistance : 1^{er} spectateur : le chasseur de la Présidente ; 2^d spectateur : Rosemonde et Tourvel. Equivalent d'applaudissements : les embrassades. Le portrait de la Merteuil : évoquer la scène au cours de laquelle elle annonce à Mme de Volanges que sa fille entretient une liaison épistolaire avec Danceny (Valmont s'est dissimulé derrière un paravent) : **Séquence dans le salon** : plans 270-288. Plan 273 : « *Une liaison dangereuse s'est nouée entre votre fille et le chevalier Danceny* ». 33^e minute du film : La Merteuil fait son autobiographie : Valmont l'écoute avec attention : « *je devins très vite une virtuose de l'hypocrisie* ».

3. La figure de l'époux ridicule / du cocu : **Molière, Arnolphe**.

Document n°6 : Molière, L'école des femmes, Acte I, scène 1, 1662.

- Le **roman** : Le portrait de Gercourt : un homme qui recherche une jeune fille pure pour satisfaire son désir. Lettre 2, p. 21 : « *Vous connaissez ses ridicules préventions pour les éducations cloîtrées, et son préjugé, plus ridicule encore, en faveur de la retenue des blondes* » il n'aurait jamais fait ce mariage, si elle eût été brune, ou si elle n'eût été au Couvent ». Lettre 20, p. 59 : « *l'insolente sécurité de cet homme qui ose dormir tranquille, tandis qu'une femme, qui a à se plaindre de lui, ne s'est pas encore vengée ?* ».
- Le **film** : Le portrait de Bastide : ironie de la Merteuil. **7^e minute du film** : « *ce sot a une préférence ridicule pour les jeunes filles élevées au couvent* » ; une seule inquiétude pour Bastide concernant le choix de son épouse : « *la garantie de sa vertu* ».

4. Les grandes figures tragiques. **Racine, Phèdre, acte I, scène 1, 1677**. Le thème de la fuite amoureuse.

→ **Racine est évoqué clairement** au cours de la lettre 71, p. 179 : un vers de Britannicus : « *Dans le simple appareil / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil* ». Retranscription de l'épisode dans le film mais cette fois-ci la Comtesse a été remplacée par Mme de Volanges (la Comtesse trompe son époux et son amant avec Valmont). Lettre 102 « *Même en vous écrivant, je m'égarais encore dans des vœux criminels* » // Phèdre, I, 3 : « *Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ?* ».

THÉRAMÈNE

J'entends: de vos douleurs la cause m'est connue.
Phèdre ici vous chagrine et blesse votre vue.
Dangereuse marâtre, à peine elle vous vit,
Que votre exil d'abord signala son crédit.
Mais sa haine sur vous autrefois attachée,
Ou s'est évanouie, ou s'est bien relâchée.
Et d'ailleurs quels périls vous peut faire courir
Une femme mourante, et qui cherche à mourir ?
Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire,
Peut-elle contre vous former quelques desseins ?

HIPPOLYTE

Sa vaine inimitié n'est pas ce que je crains.
Hippolyte en partant fuit une autre ennemie:
Je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous.

THÉRAMÈNE

Quoi ! vous-même, seigneur, la persécutez-vous ?
Jamais l'aimable sœur des cruels Pallantides
Trempa-t-elle aux complots de ses frères perfides ?
Et devez-vous haïr ses innocents appas ?

HIPPOLYTE

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.

→ La figure de l'amant enchaîné : Valmont. Valmont est, contre sa volonté, dépendant de Mme de Tourvel : « *Si je la haïssais, je ne la fuirais pas* » (Racine). P. 283, lettre 100 : « *Mais quelle fatalité m'attache à cette femme ? [...] Pourquoi courir après celui qui nous fuit, et négliger ceux qui se présentent ?* ». Son désir de s'éloigner d'elle et de se rapprocher de la Merteuil : but : échapper à la l'influence qu'exerce la Présidente sur lui : p. 398, lettre 138 : « *Je pris donc un parti violent ; et sous un prétexte assez léger, je laissai là ma Belle, toute surprise, et sans doute encore plus affligée* ». p. 440, lettre 155 : « *c'est que je suis au désespoir d'être séparé d'elle* ». **Film** : Récit

de la victoire de Valmont : La Merteuil déçante : querelle entre M et V : ce dernier avoue être sous l'emprise de la Présidente : **1h20** : « *A présent, je veux rentrer au port. Quant à cette passion qui m'assaille, elle va s'éteindre, mais là je ne peux pas lutter, ce n'est pas ma faute.* »

→ La figure de l'amante enchaînée : La Présidente de Tourvel. P. 107, lettre 41 : « *Je désire donc que vous ayez la complaisance de vous éloigner de moi* ». **Film** : **1h 07** : Mme de Rosemonde à Tourvel après la première déclaration d'amour acceptée : « *s'il vous a épargnée, alors, mon enfant, il faut fuir* ». Mme de Tourvel prend la fuite : carrosse, chevaux qui s'emballent : violence de la scène et violence de la réaction de Valmont (Fin du bal pour Cendrillon ?).

→ La figure de l'amante enchaînée : **Roman** : La marquise de Merteuil : p. 380, lettre 131 : « *c'est de différer un moment que je désire peut-être autant que vous* » (réponse de Mme de Merteuil à Valmont qui lui réclame sa « récompense »). P. 381, Lettre 131 : « *et puis, comment vous fixer ? Oh ! non, non, je ne veux seulement pas m'occuper de cette idée ; et malgré le plaisir que je trouve en ce moment à vous écrire, j'aime bien mieux vous quitter brusquement. Adieu, Vicomte.* ». Dans le **film**, tension forte entre les deux anciens amants qui se refusent l'un à l'autre : ou plutôt, la Marquise repousse les avances de Valmont à plusieurs reprises : **38^e minute du film** : Séquence dans le salon après la visite e Mme de Merteuil, Valmont cachée derrière le paravent : plans 288-300 : « *A présent, laissez-moi* » « *Parce que je meurs de faim* » « *Oui, je me sens en appétit moi aussi* » « *Alors, rentrez, et mangez* ». Les deux anciens amants passent un pacte : « *Non, je crois que vous devriez organiser une infidélité. Avec moi, par exemple...* » **Plan 89** : « *plan serré. Valmont à droite approche ses lèvres de la gorge de la Marquise à gauche* ».

III. Les idées empruntées à d'autres modèles littéraires.

→ Les citations qui renvoient à des textes grivois : **Roman** : P. 167, lettre 66 : Poème de Voltaire, vers assez grivois : « *La pucelle d'Orléans* » : « *être un prince* » signifie être un maquereau. **Film** : **8^e minute du film** : Merteuil à Valmont : « *elle est encore pucelle !* ». Parole prononcée en chuchotant : la Merteuil glisse cette information à l'oreille de Valmont (perversité, désir de corrompre l'innocence)

1. L'art du double sens / des sous-entendus : **Perrault et les contes de fées.**

Plusieurs contes peuvent nous venir à l'esprit : p. 357, allusion directe aux « *contes de bonnes femmes* ». Moment clef du roman : première lettre de la 4^e partie, lettre dans laquelle Valmont évoque sa victoire. P. 41, lettre 10 : allusion aux contes grivois de La Fontaine : « *deux contes de La Fontaine* ». Lettre 85, p. 231, la Merteuil présentée comme une « *fée* ».

→ Le Petit Chaperon rouge : dans le **roman**, le viol de Cécile qui reçoit la visite de Valmont dans sa chambre : **47^e minute** du film : elle tente de se couvrir, de cacher son corps / symbolisme de la clef / le lendemain, repas : des pommes se trouvent au premier plan. **51^e minute** : conversation avec la Merteuil : Cécile revient sur les événements et explique qu'elle a été incapable de se défendre. Dans le **film**, les promenades dans la forêt de V et de la Présidente ; **1h22** : Mme de Tourvel, désormais la maîtresse de Valmont, se rend à son domicile le visage caché : elle porte une capeline (chaperon bleu... mais le valet, Azolan, qui la précède est vêtu de rouge !!!).

→ La Barbe-Bleue : la symbolique des clefs : la « *clef* » recouverte de sang dans le conte : symbole de tromperie, de trahison et d'infidélité. Dans le **roman** : la trop grande « *curiosité* » de la Présidente de Tourvel : Lettre 15, p. 50 : surprise de V qui découvre le piège que la présidente tente de lui tendre en le faisant suivre : « *Ainsi donc la plus modeste de toutes ose encore risquer des choses qu'à peine nous oserions nous permettre !* ». Lettre 21, p. 61 : « *Je ne calculais pas la curiosité d'une femme* » « *j'ai été tenté de lui envoyer mon coup de fusil, qui quoique de petit plomb seulement, lui aurait donné une leçon suffisante sur les dangers de la curiosité* ». Dans le **film** : **17^e minute du film** : « *elle a dit à Julie qu'elle ne croyait pas que vous alliez chasser tous les matins et qu'elle vous ferait suivre pour savoir* ». Etude de la gestuelle et des mouvements de Valmont : pénètre dans la forêt et se retourne brutalement, surpris, saisi par l'information que son valet vient de lui communiquer. **Plan 140** : « *Valmont est revenu vers lui, jetant un regard aux alentours* ». **54^e minute** : Merteuil à Valmont qui a eu le temps de prodiguer des conseils à Cécile : « *désormais, vous ne verrez plus de verrou sur sa porte* ».

De manière plus générale, la question de l'époux trompé.

→ Riquet à la Houppe : **roman** : p. 389, Lettre 134 : « *C'est l'amour seul qui embellit tant l'objet aimé* ». Réflexion de la Merteuil au sujet de l'amour qu'éprouve Valmont à l'égard de la Présidente. **film** :

→ La belle au bois dormant / Cendrillon : **54^e minute** du film : scène du Bal : on attend la belle : inversion des rôles : c'est V qui est obligée d'attendre : « *chaque chose en son temps* ». Beauté de la tenue de Mme de Tourvel. Réplique de la Merteuil qui ne comprend pas la nature du plaisir qu'éprouve Valmont (qui savoure les instants de la naissance du sentiment amoureux): « *Le siècle est déjà à la fin de sa course* ».

→ Le motif de la forêt qu'il faut traverser pour conquérir la femme aimée ou désirée : **Roman** : Importance des « bois » et forêts dans le roman et dans le film : p. 150, lettre 59 : la Comtesse de B... invite Valmont à se rendre chez elle : « *son mari a le plus beau bois du monde, qu'il conserve soigneusement pour les plaisirs de ses amis* ». Or, vous savez que j'ai bien quelques droits, sur ce bois-là ». **Film** : Séquence dans le salon après la visite e Mme de Merteuil, Valmont cachée derrière le paravent : plans 288-300 : la métaphore filée du « jardinier » et de l'époux qui n'a plus les « *doigts très verts* » (**37^e minutes**: « *la comtesse de Beauregard m'a offert de venir* » « *Mais cette comtesse m'a promis l'accès extensif de ses jardins. Il semble que son époux n'est plus les doigts aussi verts que par le passé* »). **39^e minute** du film : Thématique du jardin à associer au « *jardin d'hiver* » de Mme de Rosemonde (péché originel ? Jardin d'Eden ?). Les promenades dans le forêt du couple V / Tourvel : **26^e minute** du film. Plan 207 : « *Dans une allée perpendiculaire, derrière le sous-bois et à quelques mètres de Mme de Tourvel, Valmont se promène également tout en sifflotant, accompagné d'un travelling latéral vers la gauche* ». Plan 215 : Valmont précise : « *Indiquez moi ma route. Comment devrais-je agir ? Quelque soit ma sentence, je m'y plierai* ». **44^e minute** du film : nouvel entretien entre V et T dans les jardins de Mme de Rosemonde. **59^e minute** du film : « *Tous les jours ou presque nous allons en promenade* ».

→ La figure de « *l'ogre* » et du « *grand méchant loup* » : ». **Film** : Séquence dans le salon après la visite e Mme de Merteuil, Valmont cachée derrière le paravent : plans 288-300 : **38^e minute** du film : « *A présent, laissez-moi* » « *Parce que je meurs de faim* » « *Oui, je me sens en appétit moi aussi* » « *Alors, rentrez, et mangez* ».

2. Stratégie et manipulation : l'influence de Machiavel.

Machiavel, Le Prince, 1513.

La politique et l'histoire : Sans avoir jamais développé une philosophie de l'histoire, Machiavel se réfère continuellement à l'histoire comme source d'enseignement.

La politique et la religion : Dissociant politique et religion, Machiavel est le premier penseur de l'État laïque. Il ne voit pas dans la religion le fondement du pouvoir, mais tout au plus un instrument du pouvoir : il peut être utile de se servir de la religion pour gouverner, mais l'État n'a pas à rendre des compte à l'Église.

Selon Machiavel, le pouvoir ne vient ni de Dieu (contre les théories du Droit divin), ni d'une convention (contre les théories du contrat social) mais de la force.

Il faut, dit-il "s'en tenir à la vérité de la chose". Machiavel est avant tout un réaliste. La guerre est l'essence du politique.

La politique et la morale : "La fin justifie les moyens". Bien que Machiavel n'ait jamais écrit cette phrase qu'on lui attribue, elle résume bien sa position sur le sujet. Pour lui, le but de la politique, pour Machiavel, n'est pas la morale mais la réussite (obtenir et conserver le pouvoir).

Le prince n'a pas à être juste. Il suffit qu'il le paraisse. La politique est un art de la dissimulation au nom de l'efficacité.

Cependant, le pouvoir de l'État n'est jamais l'exercice de la force pure : la finalité de la politique est d'instaurer "de bonnes lois" pour le bien du peuple. Mais il n'y a pas de bonnes lois là où il n'y a pas de bonnes armes. Le prince n'est pas à proprement parler immoral. Il est amoral en ce sens qu'il est au-dessus de la morale ordinaire. L'efficacité est la morale du prince, car seul un pouvoir fort peut assurer la paix et donc garantir la moralité du peuple.

Nécessité, fortune et vertu (virtu)

Il y a place pour la liberté humaine dans l'histoire. L'avenir d'un état dépend de trois facteurs :

→ La **nécessité** : c'est l'ordre du monde et la nature humaine qui font qu'on peut s'attendre à ce que les choses se déroulent selon certaines attentes.

→ La **fortune** : c'est le hasard (la chance) dû à la complexité des événements qui les rend imprévisibles. C'est le caractère incontrôlable des circonstances (en partie l'effet de la nécessité).

→ La "**virtu**" : c'est la force (de "vir" virilité) de celui qui est capable d'imposer sa loi envers et contre les circonstances (c'est-à-dire envers et contre la fortune). C'est donc l'exercice de la liberté qui infléchit le cours des événements.

Le problème soulevé par Le Prince est : Quel est le fondement du pouvoir, c'est-à-dire comment prendre le pouvoir et le garder ?

Le titre original de l'ouvrage est en latin : De Principatibus ("Des Monarchies").

La notion de "prince" peut désigner : 1) celui qui détient seul l'autorité politique; 2) le souverain, c'est-à-dire l'autorité politique, qu'elle soit détenue par un individu ou un groupe.

Pour Machiavel, c'est le premier sens qu'il faut retenir.

Dans Le Prince, Machiavel analyse les conditions de possibilité de la conquête et de la conservation du pouvoir personnel : à quelles conditions un pouvoir est-il bon, c'est-à-dire pour Machiavel, fort ? Pour Machiavel, le vice par excellence en politique, c'est la faiblesse.

On a vu dans Machiavel le théoricien du pouvoir personnel cynique, mais il est aussi le théoricien de la liberté populaire. En défendant l'idée d'une armée de citoyens et non de mercenaires, il intègre au moyen (la force) la fin bonne (le bien du peuple).

Si le prince peut être amoral (non pas immoral, mais au-dessus de la morale) quand les circonstances l'exigent, c'est pour pouvoir garantir la paix sans laquelle aucune moralité n'est possible.

Le Prince est la première grande étude de science politique portant sur l'état moderne.

Sources : <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/articles.php?lng=fr&pg=9454>

Etude du texte et du film en fonction de la thématique de la guerre et de la manipulation.

- **Roman** : Lettre 81 : Voir : **Lecture analytique**. P. 215 : les « *politiques* ».
- **Film** : L'autobiographie que propose la Merteuil.

3. **Sade**, un contemporain de Laclos.

p. 298 : Préparation de l'œuvre de Sade (vocabulaire sadien).

Le sadisme est la recherche de plaisir dans la souffrance (physique ou morale : domination, contrôle...) volontairement infligée à autrui (éventuellement un animal). Même si le sadisme peut exister indépendamment des activités sexuelles, il y est fréquemment associé. **Sources** : Wikipedia, novembre 2008.

Guerre des sexes dans laquelle la femme est vaincue et réduite à l'état d'objet. Sa réduction à l'état d'objet fonde la domination et le plaisir de l'homme. Ce plaisir ne peut s'alimenter que de l'abaissement de l'autre, ie de sa souffrance et de son humiliation. L'amour pour Sade est la négation de la subjectivité d'autrui, la destruction de sa liberté, la violation de sa nature morale. Comme toute victoire ne vaut que par la résistance qu'elle a su briser, l'amour sadien s'attache de préférence aux êtres les plus purs qu'il s'efforce de corrompre et de pervertir. La passion de la transgression qui anime Sade le conduit à défier la nature non seulement sur le plan moral mais aussi sur le terrain de ses finalités biologiques. Ainsi s'explique son éloge de l'homosexualité.

→ Le **roman** :

- La question de l'homosexualité : p. 59, lettre 20 : la marquise s'attache à la petite Volanges : « *Cependant si j'avais moins de mœurs, je crois qu'il aurait dans ce moment un rival dangereux ; c'est la petite Volanges. Je raffole de cet enfant : c'est une vraie passion.* ». p. 101-101 : lettre 38. Lettre 39, p. 103. Lettre 54, p. 140. Page 158, Lettre 63.
- La violence physique : transformer la femme en objet : la dialectique du maître et de l'esclave : Lettre 6, pp. 30-31 : V veut que la présidente renonce à tout pour lui. Lettre 70, p. 175 : il veut qu'elle souffre : « *faire expirer sa vertu dans une lente agonie* »
- Le sadisme de la Merteuil : lettre 81, p. 213 : « *Ces tyrans détrônés devenus mes esclaves* ».

→ Le **film** :

- importance de 2 scènes particulièrement violentes : sadisme de Valmont : 1) La scène de rupture : **1h32** : il rejette avec violence la présidente, en sachant très bien qu'il va la détruire : il la tient pas les cheveux et la faire souffrir physiquement. 2) La seconde scène de rupture : il gifle la Merteuil. **1h39** : il exige le « *renvoi de ce gringalet insipide* ». « *Est-ce votre seul argument ? Battre les femmes ?* » **25^e minute du film** : Scène de l'opéra : mise en valeur de la gorge palpitante des deux femmes : mise en évidence de la féminité de Cécile : puis geste de tendresse : Cécile embrasse presque la gorge de Mme de Merteuil.

Eloge de l'homosexualité avec les gestes de tendresse de la Merteuil : elle enlace la petite Volange assez curieusement... **La scène du viol.**

- La relation maître / escale : **1h18** : V vient réclamer sa récompense : il avance le fauteuil de la Marquise à l'aide du pied ; cette dernière s'éloigne : il tapote alors le fauteuil pour lui intimer l'ordre de venir s'installer à côté de lui. « *Je n'aime guère que l'on me prenne pour une esclave docile* ». Gestes associés à la parole : elle manipule des cartes disposées sur une table.

Introduction :

*** **Situer la scène dans le film** (valeur de l'encadrement ; jeu de juxtapositions comme dans les lettres : 2 séquences contradictoires se succèdent) : situation fondamentale dans la mesure où elle nous éclaire sur le sens profond de la séquence.

→ Valmont et Merteuil viennent de discuter longuement (« autobiographie » de la Marquise) installés tous les deux sur le sofa du salon de la marquise. Moment presque intime : gros plan sur la marquise qui chancelle en évoquant son « *histoire* » avec Valmont. Mouvement de sincérité ? Larmes dans les yeux ? Regard doux et mouvement des deux personnages qui se rapprochent lentement l'un de l'autre (moment intime, dans un lieu intime : le sofa).

→ Puis rupture : intervention du valet de la Marquise qui annonce l'arrivée de Mme de Volanges. Reprise des activités sociales et développement de l'intrigue (machinations machiavéliques). Sourire forcé, outré de la Marquise qui semble se libérer brutalement de l'influence qu'exerce Valmont sur elle et reprendre possession d'elle-même.

*** **Etude du mouvement de la scène.**

- Arrivée de Mme de Volanges (dans les escaliers).
- Retrouvailles entre les deux cousines. Rituel social : « *Mais asseyez-vous !* ». Scène d'explications : « *liaison dangereuse* » puis suggestion du séjour à la campagne.
- Poursuite de la conversation entre les anciens amants : 1) La Comtesse de Beauregard (« *jardins* »)
2) Les anciens amants « affamés. »

I. Une scène de comédie.

Effet de mise en abîme théâtrale : théâtre dans le théâtre.

1. La double énonciation théâtrale.

Document complémentaire : Anne Ubersfeld, « Le texte dramatique », in *Le Théâtre*, 1980.

La double énonciation correspond à une énonciation s'adressant à deux destinataires distincts. De manière générale, le théâtre est une double énonciation en ce sens qu'un personnage, sur scène, lorsqu'il s'adresse à un autre personnage, s'adresse également aux spectateurs. **Sources : Wikipedia, décembre 2008.**

LOCUTEUR	INTERLOCUTEUR
Mme de Merteuil →	Mme de Volanges.
Mme de Merteuil →	Valmont (caché derrière le paravent) = spectateur.
Laclos par l'intermédiaire des personnages →	Le second spectateur : le public.

Sensation de vertige : Le spectateur, grâce à ce jeu vertigineux, devient en quelque sorte Valmont.

- Importance de l'**objet scénique** suivant : le **paravent**. 3 fonctions : 1) Objet de décoration 2) Objet qui dissimule Valmont 3) Objet qui marque la frontière entre les acteurs (la scène) et la salle du public. Equivalent d'un rideau ? Ambiguïté profonde de l'objet (mise en cause complète de sa fonction, de son essence !) : doit cacher, or les pans du paravent sont vitrés, donc transparents !
- Les réactions du **spectateur Valmont** : figure étonnée, joue la surprise. Réactions types d'un public. Lenteur des gestes : exprimer la stupéfaction, et / ou l'émerveillement. La bouche ouverte : jeu sur les lèvres entrouvertes : exprime en silence son étonnement face à la grandeur de la Merteuil. Plan 278 : « *Plan très serré sur Valmont, tout à l'écoute du stratagème de la Marquise* ». Il bouge légèrement la tête afin d'exprimer son admiration : réagit aux paroles prononcées par la marquise. On observe de face le personnage caché, qui écoute : du coup, mise en évidence de la présence de la caméra qui n'est plus

subjective. Plan 273 : s'agit-il du point de vue de Valmont ? « *La marquise de 3 quarts face, Mme de Volanges tournant le dos à la caméra, assise sur le canapé* ».

- Importance des regards échangés au cours de la séquence entre Valmont et la Merteuil et des regards de la Merteuil qui s'adressent aux spectateurs : plan 281 : « *La Marquise jette un œil en direction de la pièce voisine et sourit* ». Plan 282 : « *La Marquise s'est levée et dissimule un sourire* ». 2 valeurs de ces sourires : destinataires : 1) Valmont 2) le public ! Regards échangés : rupture du contrat passé entre le spectateur et le comédien : le mur infranchissable est franchi (Valmont monte sur le paravent) : échange entre le public qui joue un rôle dans le spectacle et le comédien. Peut-on imaginer les mêmes réactions de la part du « vrai » public ?

Rq : Mme de Merteuil se met à commenter la qualité du spectacle qu'elle vient d'offrir à Valmont : « *Vous réclamiez des obstacles !* ». Parole + geste « *écartant les mains* ».

2. Les « comédiens » à l'œuvre.

Ils doivent « sur-jouer ».

- Le langage théâtral : « *cela fait des jours ! Je n'arrive plus à penser à quoi que ce soit d'autre !* » : hyperboles.
- Gestuelle outrancière : déplacement rapide, elle se jette sur sa cousine, lui tend les mains (geste d'affection fort). Regard qui accompagne le geste : fronce les sourcils en lui annonçant la mauvaise nouvelle.
- Les yeux : jeu sur les traits du visage : ferme les yeux pour exprimer la compassion. Indique qu'elle veut partager son inquiétude.
- Le ton : elle sanglote presque (voix plus rauque « *une liaison dangereuse* ») en annonçant la mauvaise nouvelle. Elle doit vaincre les hésitations de sa cousine : ton plus ferme lorsqu'elle se met à détailler les circonstances dans lesquelles elle a découvert les lettres (mais il s'agit d'un mensonge !).
- Le costume : pour Valmont : lors de la scène de séduction, mise en valeur de la perruque artificielle du personnage.

A la fin d'un spectacle, il y a les applaudissements : accompagnement musical nous permet d'imaginer les réactions du vrai public amusé et conquis par ce jeu subtil sur les double-sens. Evoquer l'origine étymologique du mot « hypocrisie » : art du comédien qui imite. Etymologie : « parler dessous ». Il se disait des souffleurs qui officiaient dans les théâtres à l'époque antique. Au cours de cette séquence, Merteuil, en virtuose du mensonge et de la dissimulation, se transforme en « fausse-dévotée » à la manière de Tartuffe.

3. Le registre comique.

- Comique de gestes : Valmont se jette à terre car un miroir le rend visible.
- Comique de caractère : les figures de l'hypocrite et de la naïve.
- Comique de situation : 2 femmes discutent alors qu'elle sont écoutées par un 3^e personnage dissimulé derrière un paravent. Le principe de la naïve piégée.
- Comique de mots : « Un petit séjour à la campagne pourrait vous la guérir » : connotation du terme « *campagne* » : la verdure, les « jardins » qui sont connotés désormais puisqu'il s'agit d'une métaphore filée renvoyant à la sexualité !

II. Une scène d'amour ? Une scène extrêmement sensuelle.

1. La tension amoureuse latente.

- Accumulation des plans serrés / gros plans : scène plus intime. Accumulations de contrechamps : alternance contrechamp sur Valmont / contrechamp sur Merteuil. Effet produit : augmentation du désir (rapidité de l'échange et des
- Grande complicité : jeux de mots se succèdent : métaphore filée qui parcourt les répliques des 2 anciens amants.
- Le décor : ils sont placés à proximité de deux portes grandes ouvertes... Symbolique de portes.
- Gestuelle : Rapprochement sur le plan physique : déplacement de Valmont. Il l'enlace.
- Le désir apprivoisé : les lèvres qui se cherchent, mais geste suspendu. Lèvres mises en valeur.

2. Les jeux de mots grivois.

- métaphore filée du « *jardin* » : voir les connotations du mot : jardin d'Eden ?
- métaphore de la faim d'ogre.

Leçon n°6 : La philosophie des Lumières.

Cours n°1 : lecture cursive / Lecture analytique : Kant, Qu'est-ce que les Lumières ?, 1784.

Questions d'analyse.

1. Définissez les termes « *minorité* » et « *majorité* ».
2. Définissez avec soin les deux formules suivantes : « *usage privé de la raison* » et « *usage public de la raison* ».
3. Analysez les considérations sur la religion que propose Kant. Pourquoi avoir retenu ce domaine de réflexion en exemple ?

Introduction : Définition : Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992. Article, « *Lumière* ».

→ Dans le **roman** : Au cours de « *l'avertissement de l'éditeur* », Laclos évoque le siècle des Lumières pour s'en moquer : tourne en dérision ce mouvement littéraire comme le fera dans son film Frears. Dénonciation des limites de ce mouvement culturel ? « *Dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées* ». P. 217, lettre 81 : Mme de Merteuil évoque clairement les « *philosophes* » qui l'ont éclairée, qui lui ont appris à connaître le monde, à raisonner. P. 416, lettre 147 : Allusion à Platon, Socrate et Alcibiade : Le **Banquet ou de l'amour**. P. 409, lettre 143 : métaphore filée de la lumière employée par Mme de Tourvel qui prend conscience de la triste vérité.

→ Dans le **film** : **1h38** : V : « *Vérité philosophique ou spéculation* » (commentaire de V au sujet d'une maxime de M : « *vanité* » et « *bonheur* » sont incompatibles.

- **Séquence d'ouverture du film** : le lever du « *jour* » (rideaux que l'on tire dans la chambre de Valmont).
- **4^e minute** : A la fin du générique, **1)** on suit Cécile qui entre dans le salon de la Marquise : des chandeliers disposés sur une console flamboient ; **2)** dans le salon, trois valets allument les bougies et illuminent le lustre (50aine de bougies). Noter la présence de bougies (du lustre) dont le reflet dans un miroir sur la gauche illumine la salle : effet de « *contre-lumière* » : reflet (mot dérivé dont le sens a disparu, voir Alain REY). **3)** De façon tout à fait théâtrale, les valets lèvent le lustre comme on lève un rideau de théâtre : noter que ce lever de lustre intervient au même précis où la Merteuil affirme : « *Valmont est ici* ». **4)** Immédiatement après, gros plan sur le lustre flamboyant.
- Objet, accessoire omniprésent dans le film : **12^e minute** : dans la chambre dans laquelle se trouve Belleruche qui attend la Marquise, on voit une bougie scintiller ; cette fameuse chambre se trouve derrière une porte recouverte de miroirs dans lesquels se reflètent des bougies. **15^e minute** : la loge de la Marquise à l'opéra : des bougies illuminent la salle et ornent la loge. Sur scène, une lune de lumière se lève dans le ciel (jeu d'échos avec la scène de viol : le chandelier de Valmont et la lune dans l'encadrement de la fenêtre) / plusieurs bougeoirs ornent le devant de la scène. **21^e minute** : tête à tête entre Mme de Tourvel et V : des bougies éclairent la scène : plan : 2 lustres encadrent la scène, entourent les deux personnages, un chandelier légèrement sur la gauche. **23^e minute** : Valmont pénètre dans la chambre de Julie, la servante de Mme de Tourvel, une bougie à la main. **30^e minute** du film : des chandeliers éclairent la chambre dans laquelle s'ébattent Valmont et Emilie. **46^e minute** : Valmont se rend dans la chambre de Cécile, un chandelier à la main (Hampton et Frears ont décidé de modifier le texte d'origine : dans le roman, il s'agit d'une lanterne). Scène du « *Bal* » : **55^e minute** : Mme de Tourvel apparaît dans la lumière. **1h15** : 2^e scène de déclaration d'amour : Valmont et Mme de Tourvel sont seuls dans le salon, des chandeliers éclairent la scène. **1h41** : scène de rupture entre Valmont et Merteuil : la marquise se tient devant une cheminée sur laquelle trônent deux chandeliers illuminés. **1h49** : Cierges qui encadrent le lit de la Présidente morte (lit dissimulé derrière un rideau tiré = fin du spectacle ?). **1h49** : Les trois chandeliers de la chambre de la marquise qui vient d'apprendre le décès de Valmont et le lustre qui se trouve dans le hall qui dessert son appartement sont éteints ; deux chandeliers tombent à terre (elle les détruit de colère, mais un chandelier éteint demeure sur la cheminée). **Dénouement** : la scène à l'opéra : pas de chandelier dans la loge de la Marquise.

Leçon n°7 : La philosophie des Lumières.

DISSERTATION – Etayer une thèse. L'esprit du philosophe des Lumières.

Cours n°2 : Correction de la dissertation.

Kant s'interroge, dans un court opuscule d'une dizaine de pages intitulé *Qu'est-ce que les Lumières ?*, sur ce qui fait la spécificité de ce mouvement culturel et propose la définition suivante : « Sapere aude, « Aie le courage de te servir de ton propre entendement », telle est la devise des Lumières ».

Dans quelle mesure l'œuvre de Laclous illustre-t-elle à la perfection cette devise ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé, en prenant appui sur Les Liaisons dangereuses.

I. [Titre de la partie I] Etude de la seconde partie de la formule : il convient de se « servir de [s]on propre entendement ».

Entendement : Faculté de comprendre ou de penser par idées générales ou concepts. Ensemble des facultés intellectuelles. Synonymes : esprit / raison / jugement / intelligence.

1. [§1] Entendement associé aux découvertes scientifiques : rigueur intellectuelle. Jugement fondé sur des données scientifiques probantes.

a) L'importance des sciences (évoquer l'évolution des méthodes de connaissances).

→ Le **roman** : **lettre 81**, p. « *Je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir* ». **Lettre 81**, p. 215 : « *Je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir* ». **Lettre 101**, p. 281 : allusion aux « *automates* » : création du 18^e siècle (Vaucanson).

Il est donc connu pour sa production d'automates, dont :

→ Le fluteur automate, pouvant jouer plusieurs morceaux en soufflant naturellement dans sa flûte.

→ Le joueur de tambourin

→ Un canard qui donnait l'illusion de manger, digérer et éliminer la nourriture et l'eau qu'il ingérait^[9].

Il automatisa ou améliora les machines des manufactures de soie.

Il créa une chaîne qui porte son nom ainsi qu'une machine pour en fabriquer les mailles toujours égale-

Son but était de faciliter l'activité humaine, ce qui le conduisit à siéger à l'Académie des sciences et à participer à l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert. Sources : Wikipedia, décembre 2008.

→ Le **film** : **Générique** : Importance des arts manuels : mise en évidence du caractère somptueux des bijoux, objets et costumes. Eloge de l'inventivité des artisans ? Le mouvement mécanique de la main du serviteur qui présente des souliers à Valmont : geste qui manque de naturel : automate ? **Scène finale** : Mme de Merteuil quitte la scène, blessée : elle se déplace comme un automate. Visage figé (seuls les yeux bougent), déplacement mécanique (mouvement à peine sensible, visage figé). Jeu de l'acteur exceptionnel. Vision de l'automate renforcée par le maquillage outré de la Marquise : blancheur extrême du visage et de la chevelure, rouge à lèvres criard (rouge sanguinolent). Scénario : plan 888 « *raidie comme une statue de pierre* » ; plan 889 : « *droite* ». Sur les automates : de manière plus générale, observer l'attitude des valets au cours du film : **21^e minute** : le valet qui vient remettre à Mme de Tourvel une lettre de Mme de Volanges qui la met en garde contre Valmont (après la scène de bienfaisance et la scène de congratulations).

b) Grâce à l'esprit scientifique et à l'éducation, lutter contre les ténèbres de l'ignorance et de la superstition, livrer un combat sans merci aux préjugés et aux idées reçues.

→ Le **roman** : **Lettre 2**, p. 21 : les « *préjugés* » de Gercourt en matière de femmes. **Lettre 5**, p. 27 : Les préjugés de Mme de Merteuil en matière de dévotes (sensualité et dévotion sont incompatibles, d'après elle). **Lettre 9**, p. 35 : portrait d'un libertin type : Mme de Volanges proposerait ici une caricature : portrait charge, excessif. **Lettre 113**, p. 325 : les préjugés de Mme de Merteuil sur les dévotes (et leur manie des « *sermons* »). **Lettre 106**, p. 306 : Mme de Volanges présentée comme une dévote sottise alors que l'on sait qu'elle a eu un amant : ambiguïté du personnage.

→ Le **film** : **Début du film** : Mme de Volanges est outrée car Mme de Merteuil reçoit Valmont (préjugés ? Figure traditionnelle du « *libertin* » est rejetée). Caricature de femme sensible aux préjugés : Mme de Volanges (voir les rumeurs que Valmont fait courir sur son compte : l'anecdote est fautive mais l'origine est vraie). **13^e minute** : La « *réputation* » de libertin de Valmont évoquée à la sortie de la chapelle de Mme de Rosemonde : « - *Savez-vous l'affreuse réputation que l'on me fait ? - Oui, et l'on m'a déjà mise en garde.* ». **21^e minute** : après la scène de

bienfaisance, Tourvel s'étonne des contradictions inexplicables que l'on peut noter dans le caractère de Valmont : « *instincts tant généreux* » « *existence aussi dissolue* ».

2. [§2] **Laclos accorde une grande importance aux raisonnements logiques et à l'esprit critique.**

- a) L'importance des **raisonnements logiques** présentés dans l'œuvre. Une volonté : comprendre le monde à la lumière de la raison et / ou manipuler les êtres grâce à son intelligence (perversion de la raison).

→ Le **roman** : **lettre 110**, p. 317 : Valmont cherche à voler les lettres que rédige Mme de Tourvel : « *comme elle n'ouvre plus la bouche de sa chère belle, dont auparavant elle parlait sans cesse, j'en ai conclu que c'était elle qui avait la confiance* ». **Lettre 71**, p. 177 : L'aventure avec la vicomtesse de ... « *un réchauffé* » (retrouvailles entre les deux amants) : intelligence de Valmont lorsqu'il s'agit de monter une stratégie. **Lettre 104**, p. 293 : Mme de Merteuil cherche à convaincre Mme de Volanges de renoncer au mariage de Mlle de Volanges et Danceny. Argumentation très bien organisée : art de convaincre et de persuader. **Lettre 81** : Mme de Merteuil ne sait rien et veut savoir : jeune fille, elle informe son confesseur qu'elle a fait ce que toutes les femmes font afin qu'il lui dévoile les secrets de la sensualité.

→ Le **film** : La **scène de bienfaisance** : **18^e minute du film** : **Etude de la séquence complète** :

- **Importance de l'encadrement de la séquence** : AVANT : Au cours de la séquence précédente, Valmont a eu connaissance des tentatives d'espionnage de Mme de Tourvel. Plan 144 : « *Il arme le fusil, épaule, vise et tire dans la direction de Georges* ». APRES : Il s'agit d'observer le résultat de la mise en scène : « *D'évidence, cette famille a été fort bien choisie* » (utilisation et manipulation du désarroi des êtres). Mise en abîme : But : se mettre en scène. Scène d'emblée faussée.
- **Théâtralité de la scène** : Plan d'ensemble (plan 146) : mise en place d'un décor : mise en scène outrée : importance des « *branchages* » qui se doivent d'annoncer un spectacle ? Raccord décor : les feuillages et les branchages : crée un lien évident entre les 2 scènes (la seconde est préparée par la première). « *le mouvement de grue* » : travelling vertical. On découvre très lentement le lieu de la scène (effet de mise en valeur de la théâtralité de la scène). Les costumes des personnages : présentés comme tels. Les haillons des personnages (trous dans les vêtements sont nettement visibles mais la chevelure du pauvre Monsieur Armand est propre, même remarque pour les enfants). Gestuelle outrée : L'intervention de Valmont : didascalie « *S'interposant et écartant violemment par le bras l'un des hommes* ». Les gestes de reconnaissance des pauvres : « *se sont agenouillés et couvrent de baisers les mains de leur bienfaiteur* ». Contraste entre la position des pauvres (position d'infériorité) et la position de Valmont (supériorité, on ne voit pas son visage).
- **La question du point de vue dans la séquence** : Plan 147 : plan moyen sur Valmont : de qui adopte-t-on le point de vue ? On distingue mal les personnages : point de vue de Georges, l'espion au service de Mme de Tourvel ? Importance du tronc d'arbre qui cache la vue. Plan 148 : plan rapproché sur Georges : vue à nouveau obscurcie par la présence d'éléments du décor. Plan 149 : plan rapproché, raccord dans le mouvement : Travelling avant laisse Georges et pénètre dans la maison : 3 cadres successifs sont proposés : l'encadrement de la fenêtre, l'encadrement de la porte et le cadre de l'écran : effet de mise en abîme : le spectateur voit Georges observer Valmont qui se sait observé. On adopte clairement le point de Georges. Dans cette séquence, absence de portes et de clés : ils n'ont pas les moyens de posséder de tels objets de luxe.
- **La réflexion sur les relations sociales / Mise en place de la révolution qui se prépare sur le plan politique ?** : Pour Valmont, cet épisode n'est qu'un divertissement, un jeu, un outil au service de ses plaisirs sexuels ; pour le peuple, ces « *56 livres* » sont vitales, pour Valmont, cette somme est dérisoire. Le parti pris de mise en scène de Frears : alerter le spectateur sur le caractère ignoble de la situation : adopter le point de vue de Valmont qui transforme ce fait réel en épisode théâtral : « *Ce genre d'aubaine-là, vous en trouverez une douzaine dans chaque village du pays* ». Décalage ironique entre la gravité des faits rapportés et la légèreté avec laquelle Azolan et Valmont les évoque. Contraste sensible dans le recours à des antithèses : « *aubaine* » « *la misère* ». Détachement ô combien regrettable avec lequel Valmont réagit à la remarque d'Azolan : « *Vraiment ?* ». Question qui exprime plus un sentiment d'étonnement qu'autre chose ; n'appelle pas de réponse. Contraste entre le début de la réplique et la fin : passage d'un sujet grave, social à un domaine de réflexion léger (une liaison amoureuse). Nouvelle observation des mains : qui sont

ici associés à la mendicité. Dernière remarque d'Azolan : « *Je fais de mon mieux pour vous servir* ». Etude de la relation maître / esclave.

b) Laclos fait constamment appel à l'intelligence de son lecteur : le recours à l'ironie.
Allusion à « *l'entendement* » du lecteur.

→ Le **roman** : **Lettre 63**, p. 157 : « *littéralement cette même phrase* » : ironie de la situation : Mme de Volanges et Cécile s'adressent toutes deux à la même personne et prononcent exactement la même phrase : ironie de la situation mais aussi ridicule des deux êtres qui, vivant sous le même toit, finissent par tenir les mêmes langages. **Lettre 85**, p. 233 : Merteuil décrit les approches séduisantes de Prévan : « *il en prit l'occasion d'une de ces conversations à double entente, pour lesquelles vous m'avez vanté son talent* ». Mise en abyme : Mme de Merteuil ne cultive pas cet art ? **Lettre 85**, p. 241 (Merteuil après avoir détruit aux yeux du monde Prévan, en compagnie de l'une de ses voisines) : « *J'ai été obligée de me désoler avec elle, pendant une heure, sur la corruption du siècle* » : c'est un comble ! Scène de réécriture d'une scène de viol : **lettre 87**, p. 244 : Mme de Volanges est en train d'écouter la fausse confession de Mme de Merteuil : or, cette confession évoque de façon indirecte, la scène de viol de Cécile (on retrouve le motif de la « *sonnette* »). Effet d'annonce ironique. **Lettre 98**, p. 273 : Mme de Volanges emploie le terme « *viol* » sans savoir que son propre enfant vient de l'être : ironie tragique que savourent la Merteuil et Valmont.

→ Le **film** : **58^e minute** : **Anecdote** (« *chez la comtesse de Beauregard* ») que relate Valmont en évoquant les frasques amoureuses supposées de Mme de Volanges : Valmont laisse entendre qu'il fut un temps l'amant de Mme de Volanges (« *vous n'étiez pas née* ») : « *le troisième galant, c'était moi, cher enfant* ». **Gros plan sur le visage de Cécile, étude de ses réactions** : incompréhension, réflexion, hésitation puis stupeur (rires).

3. **[§3] Laclos met en évidence les lumières de son « propre entendement » en construisant avec finesse une œuvre originale.**

Thèse qui sera développée au cours d'une leçon ultérieure.

a) La structure tout à fait originale de ce roman épistolaire. Laclos ose « jouer » avec les conventions littéraires et imposer un style personnel. Plaisir du lecteur dépend d'effets de structure.

→ Le **roman** : Les **deux textes liminaires** : voir la lecture analytique. Importance des jeux de lecture et des explications de textes fournies : un fait interprété de plusieurs façons : décryptage des textes à la lumière des commentaires qui précèdent : **Lettre 48**, sur le dos d'Emilie. Contenu de la lettre expliqué dans la **lettre 47**, p. 125. **lettre 48**, p. 126 : « *timbrée de Paris* » par la Marquise de Merteuil.

→ Le **film** : Les jeux sur les doubles sens et sous-entendus du film : Importance des scènes de spectacle dans le film qui seront étudiées plus tard. **Chapitre 5 : Première scène à l'opéra** : une lune surgit dans la lumière / même image au moment du viol de Cécile. Structure globale du film : importance du théâtre : scène d'opéra au début du film ; seconde scène au cours de laquelle Mme de Merteuil accueille les confidences de sa « *pupille* » ; dénouement avec la « huée » et l'exclusion de Mme de Merteuil de la scène sociale. Jeux d'échos entre le début du film et la fin : générique : maquillage ; dénouement : démaquillage. Evocation du « *théâtre du monde* ».

b) Une structure qui fait sens : pour comprendre la portée du roman, il convient de saisir la valeur symbolique de la structure de ce récit. Laclos fait une nouvelle fois appel à la faculté de jugement du lecteur. Importance des jeux d'échos dans le roman. Importance des répétitions (voir leçon ultérieure portant sur le langage et le thème de l'exégèse).

→ Le **roman** : Reprise du fameux « *ce n'est pas ma faute* ».

→ Le **film** : Même jeu. **Chapitre 15 / 51^e minute** : Les conseils que prodigue la Merteuil à Cécile : « *La honte est comme la douleur, on ne l'éprouve qu'une fois* » : formule démentie par les faits à la fin du film (dévoilement de la honte absolue).

II. [Titre de la partie II] Etude de la première partie de la formule : il faut faire preuve d'un certain « courage » lorsque l'on cherche à raisonner librement.

1. **[§1] Il faut avec « courage » se méfier des influences qu'exercent toutes les formes de pouvoirs (qui interdisent à l'homme de penser par lui-même).**

Evocation des pouvoirs qui menacent l'intégrité de l'homme qui cherche à penser par lui-même. Laclos et Frears mettent volontiers en scène des personnages qui sont tenus de se soumettre à l'autorité : but : susciter un sentiment de révolte, créer une révolution ?

a) Pouvoir politique et répression. But : combattre toutes les formes d'abus de pouvoir grâce à la raison. Les esclaves-valets et servantes rejettent, à leurs façons, l'autorité des maîtres.

→ Le **roman** : **Lettre 4**, p. 23 : « *Vos ordres sont charmants ; votre façon de les donner est plus aimable encore ; vous feriez chérir le despotisme.* » Valeur forte du conditionnel. **Lettre 101**, p. 285 : Lettre de Valmont à Azolan : ton ignoble qu'adopte le maître avec son valet : « *Il faut que vous soyez bien imbécile, vous qui êtes parti d'ici ce matin, de n'avoir pas su que Mme de Tourvel en parlait aussi* » : critique de cette forme de despotisme qui vise à asservir une partie de la population (peuple) : texte pré-révolutionnaire. Mauvaise foi du maître : « *que le temps que vous devriez employer à me servir, vous le passiez à faire l'agréable auprès des femmes de chambre* ». **Lettre 107**, p. 307 : réponse rapide (2 jours) et rédigée à une heure tardive (« *11 heures du soir*»). Reprise de termes qui montrent que le valet s'émancipe, montre indirectement à son maître qu'il désapprouve le contenu de sa lettre précédente : dans la lettre, on apprend que Julie a passé la nuit à préparer les bagages de sa maîtresse (« *la pauvre fille n'a pas dormi deux heures* »). Formule révolutionnaire : « *Mais, comme je le lui ai dit, les Maîtres sont les Maîtres* ». (p. 308). La justification d'Azolan qui remet en cause la mauvaise foi de Valmont : « *Si je n'ai pas su le départ de Mme la présidente, c'est au contraire mon zèle pour le service de Monsieur qui en est cause, puisque c'est lui qui m'a fait partir à 3 heures du matin* » (p. 310). Volonté d'ascension sociale d'Azolan : il sait lire et écrire et refuse de devenir la « *livrée* » de Mme de Tourvel (ce qui est, à ses yeux, dégradant). **Lettre 44**, p. 115 : Valmont ose parfois admettre la supériorité intellectuelle de son valet (« *le bon sens du maraud parfois m'épouvante* »). Le statut de la servante de Mme de Merteuil : Victoire. Outil entre les mains de la Merteuil. **Lettre 10**, p. 41 : « *Il l'ouvre, et y trouve de la main de Victoire* ». Même méthode et utilisation des services des domestiques avec Mme de Rosemonde : « *Signé Adélaïde* » « *dictée seulement* » (**Lettre 110**, pp. 322-323)

→ Le **film** : **Scène de la chasse** avec le ton enjoué d'Azolan qui mène la danse (en sait plus que son maître sur la situation). Le **générique** : importance des mains au service des maîtres (gros plans sur les mains qui travaillent par opposition à celles qui n'ont aucune utilité / appareil, futilité, superflu, soins esthétiques superflus) But : inviter le spectateur à se révolter. **Scène de bienfaisance**. **50^e minute du film, chapitre 15**. Art du détail que cultive Frears : Mme de Merteuil sort de son carrosse : elle est au centre de l'image, 6 laquais l'entourent (révérence) : dénonciation de l'opulence des grands de ce monde qui asservissent les hommes pauvres. Dénonciation de la relation maître / esclave. Il n'ont pas le droit de penser, ils agissent en fonction des ordres des maîtres. Annihilation de leurs capacités intellectuelles. But : inviter le spectateur à se révolter.

b) Pouvoir religieux et répression. But : combattre le fanatisme grâce à la raison.

→ Le **roman** : **Lettre 7**, p. 32 / Lettre 49, p. 128 : Cécile déplore que Danceny appartienne à l'ordre des Chevaliers de Malte : elle croit qu'il a fait vœu de chasteté, qu'il s'agit d'un Moine. Contradiction entre les désirs et le statut ; importance des règles religieuses qui interdisent aux hommes de se fréquenter librement. **Lettre 4**, p. 24 : « *Vous connaissez la présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque* ».

→ Le **film** : Importance des scènes consacrées à la religion dans le roman : gestuelles imposées par les prêtres / domination morale passe par une domination physique (importance du cérémonial qui oppresse, de l'espace qui oppresse et enferme). **1) 13^e minute du film** : La chapelle de Mme de Rosemonde : « - *Vous n'avez pas souhaité communier. - Non. - Puis-je savoir pourquoi ?* » Appel à la révolter, rejet des conventions religieuses. Importance de la négation (édification d'une nouvelle norme que l'on cherche à imposer aux autres). **2) 59^e minute du film** : La chapelle de Mme de Rosemonde (coiffure du prêtre, cierges enflammés, livre saint grand ouvert sur un lutrin, importance des prie-dieu, gestuelle empruntée du prêtre, respect des règles : une femme se retourne pour reprocher à Valmont de s'introduire dans la chapelle après le début de la cérémonie, révérence ostentatoire de Valmont devant l'autel) **3) 7,19 minute** : Le couvent de Cécile au début du film : première apparition : au centre de l'image entourée de deux religieuses, des barreaux nous empêchent de l'apercevoir, tenue sobre, poitrine couverte, lieu clos, espace oppressant ; la sortie : cérémonial des portes en fer verrouillées (porte extérieure du couvent, petite fenêtre entrouverte, carrosse qui passe avec un homme en vert + 2^e porte qu'il faut franchir avant d'atteindre la jeune demoiselle) que l'on ouvre, tenue stricte de la religieuse, importance du tunnel qu'il faut parcourir avant de rejoindre Cécile, rappel des conventions : elle doit s'incliner devant sa mère dont elle est séparée par des barreaux) But : inviter le spectateur à se révolter. **4) 1h48** : **Le couvent de Mme de Tourvel à la fin du film** (long couloir que parcourt Danceny pour rejoindre Mme de Tourvel, lieu clos, pierre, cérémonial des rideaux que l'on tire, importance des cierges dont la portée symbolique est importante ; métaphore du « *voile* » : « prendre le voile », plan serré sur les mains de la religieuse qui referment les yeux de

Mme de Tourvel, importance du Rosaire, mains de Mme de Tourvel qui s'apprêtent à prier, mais saisies à travers le voilage, symbolique des cierges qu'une religieuse allume). But : rejet de l'enfermement.

c) Conventions sociales et lois morales et répression. Même but.

→ Le **roman** : Soumission des personnages qui invite le lecteur à se révolter. **Lettre 56**, p. 143 : « *Chérie et estimée d'un mari que j'aime et respecte, mes devoirs et mes plaisirs se rassemblent dans le même objet* ». **Lettre 102**, p. 289 : « *Il vaut mieux mourir que de vivre coupable* » « *même en écrivant, je m'égaré dans des vœux criminels* » (Mme de Tourvel à Mme de Rosemonde). **Lettre 6**, p. 30-31 : Déclaration de Valmont au début du roman : « *J'aurai cette femme ; je l'enlèverai au mari qui la profane : j'oserai la ravir au Dieu même qu'elle adore* ». **Lettre 98**, p. 274 : critique du mariage arrangé tout à fait audacieuse, formulée par Mme de Volanges : « *Ces mariages qu'on calcule au lieu de les assortir, qu'on appelle de convenance, et où tout se convient en effet, hors les goûts et les caractères, ne sont-ils pas la source la plus féconde de ces éclats scandaleux qui deviennent tous les jours plus fréquents ?* ». **Lettre 81**, p. 216 : « *Ma mère m'annonça peu de jours après que j'allais me marier* » (Merteuil à Valmont, autobiographie). **Lettre 39**, p. 102 : le désespoir de Cécile qui vient d'apprendre qu'elle va être mariée de force avec M. de Gercourt. **Lettre 8**, p. 34 : Mariage de Mme de Tourvel arrangé par Mme de Volanges : « *souhaiter à ce mariage un succès aussi heureux qu'au mien, qui est pareillement votre ouvrage* ». **Lettre 106**, p. 305 : « *Gercourt la fera toujours bien enfermer quand nous voudrons* » : autorité du mari, puissance de la morale et puissance de l'église.

→ Le **film** : Les **rituels sociaux** / cérémonial : On annonce un invité (Valmont) à Mme de Merteuil au **début du film** (rituel de la carte déposée sur un plateau). **33^e minute du film** : autobiographie de Mme de Merteuil : elle fait son « *entrée dans la société* » « *à 15 ans* » et on lui impose « *un rôle* » ; on lui demande de « *[se] taire et faire ce que l'on [lui] ordonnait* » (elle savoure une tasse de thé, tient sa tasse avec délicatesse = décalage entre le respect apparent des conventions sociales et le contenu du discours qu'elle prononce). **55^e minute du film** (chapitre 16) : rejet des conventions sociales : Tourvel arrive avec retard au bal : signe d'indépendance intellectuelle. Emancipation d'une femme saisie à travers ce rejet de certaines conventions. **49^e minute** : Cécile quitte la table dans la précipitation (après le viol). **1h22** : Tourvel a du mal à suivre Azolan (et à réprimer son impatience).

2. **§2** Il faut avec « *courage* » se libérer des influences affectives qui empêchent l'homme de penser par lui-même.

a) La puissance des « proches » qui altèrent la faculté de jugement des individus (l'homme influencé ne peut penser librement).

→ Le **roman** :

- Rejet des êtres qui ne pensent pas par eux-mêmes : **Lettre 100** : V et M rejettent les hommes qui ne réfléchissent pas, qui se laissent manipuler comme des jouets : « *il n'y a que vous et moi, dans le monde, qui valions quelque chose* » ; refus de vivre aux côtés des « *automates* ». **Remarque** : lors du **dénouement**, Merteuil se déplace comme un « *automate* » (dernière scène à l'opéra, lorsqu'elle part sous les huées).
- Exemple d'être qui ne pense par lui-même : Cécile : **Lettre 1** : le quiproquo avec le cordonnier : « *Asseyez-vous et donnez votre pied à Monsieur* » (p. 19) : Cécile est tenue d'obéir à sa mère. P. 319, **lettre 110** : Quand on veut « *dépraver* » une jeune fille, Valmont a identifié un « *moyen* » efficace : « *car celle qui ne respecte pas sa mère ne se respectera pas elle-même* ». Pour devenir libre, Cécile doit apprendre à se libérer de l'influence qu'exerce sa mère sur elle. P. 101, **lettre 38** : Mme de Merteuil modèle la petite Volanges à son image : elle « *l'instruit* » mais se faisant, aussi, elle la manipule car « *science sans conscience n'est que ruine de l'âme* » (Rabelais). **Lettre 93**, p. 257 : Danceny manipule Cécile en lui parlant d'un « *moyen simple, commode et sûr* » sans se rendre compte qu'il est manipulé par Valmont (lire la note de Laclos : « *Danceny ne sait pas quel était ce moyen* »). Laclos aide son lecteur à lire son œuvre : nouvelle forme de manipulation : a-t-on vraiment besoin de son aide ?
- La manipulation peut même détruire des êtres supposés libres : Valmont décide d'adresser la lettre de rupture qu'a rédigée la Merteuil : réaction amusée de Mme de Merteuil, satisfaite d'avoir sur manipuler à sa guise Valmont : **lettre 145**, p. 413.

→ Le **film** : **Chapitre 15** : **séquence complète à analyser très rapidement**. L'influence qu'exerce Mme de Merteuil sur Cécile : conviée par la mère, elle est sommée de rassurer Cécile : tenue « *jaune* », poitrine couverte : symbolique de la tenue : 1) dévotion 2) trahison. Les conseils que prodigue la Merteuil à Cécile : Théâtralisation

de la maxime proposée / déplacement sur scène, chapeau que l'on ôte / M regarde un miroir / mise en scène de la sincérité ? « *La honte est comme la douleur, on ne l'éprouve qu'une fois* ». **Chapitre 15** : 52^e minute : « *dois-je en déduire qu'il me faudra faire tout cela avec 3 hommes différents ? – Voilà ce qu'il faut en déduire, petite sottise* ». Fin de la conversation : « *Faites donc ce que votre mère vous conseille !* ». **L'influence qu'exerce Valmont sur Cécile** : **58^e minute du film** : chapitre 17 : éducation galante : Cécile l'écoute avec attention et ne fait pas confiance à sa propre mère.

b) Le pouvoir que possèdent certains **orateurs** qui cherchent à imposer leur point de vue aux autres.

→ Le **roman** : Les essais fort maladroits de Cécile (« *elle est intimement persuadée qu'elle doit ce succès à son éloquence* ») : **lettre 38**, p. 101. Etude de la **lettre 81**. Voir leçon ultérieure.

→ Le **film** : Les talents d'orateur de Mme de Merteuil dans le film : étude de son autobiographie. Voir : leçon ultérieure. Chapitre 11.

3. [§3] **Le « courage » dont font preuve certains hommes pour imposer leurs idées.**

Les héros du roman se sentent parfois menacés mais n'hésitent pas à avancer leurs idées.

a) Le courage de l'homme **seul** qui se heurte aux jugements défendus par la « masse ». Le philosophe des Lumières revendique une **pensée totalement indépendante**.

→ Le **roman** : **Lettre 152**, p. 431/432 : Mme de Merteuil se met en colère car Valmont lui a adressé la « *lettre la plus maritale qu'il soit possible de voir* ». Revendique son indépendance. **Lettre 102**, p. 290 : « *Aimez-moi comme votre fille, adoptez-moi pour telle* » = importance d'une pensée indépendante qui se choisit une mère alors qu'elle est libre (pas de mère = forme de liberté, voir en particulier le développement sur le sujet de Mme de Merteuil : en substance, une mère est plus une charge qu'un époux (**lettre 105**, p. 301) et les conseils qu'elle prodigue à Mme de Volanges (éloge de « *l'autorité maternelle* », **lettre 104**, p. 294 juste après l'adoption de Mme de Rosemonde).

→ Le **film** : **Chapitre 15** : les bons conseils de Mme de Merteuil à Cécile (après la scène de viol) : « *En matière matrimoniale tous les maris se valent l'un l'autre. Et le moins tolérant des époux est encore moins gênant qu'une mère* ». La **scène de dénouement** : Mme de Merteuil humiliée se retire : solitude de l'être qui a dévoilé sa pensée // foule qui la méprise (jugement de la « masse »).

b) **L'homme déterminé à parler et à exposer ses idées**. But : combattre la censure et défendre la liberté d'expression ; répandre ses idées, les transmettre aux autres, éduquer.

→ Le **roman** : **Lettre 102**, p. 289 : Tourvel confie à Mme de Rosemonde ses secrets : « *vivre ainsi [sans Valmont, sans le rendre heureux] n'est-ce pas mourir mille fois ?* » : indépendance d'esprit et communication d'idées tout à fait audacieuses qui compromettent les conventions morales et sociales : elle assume totalement ses désirs en renonçant à eux. **Lettre 81** : Mme de Merteuil ressent la nécessité de dévoiler ses idées à Valmont (solitude de l'être différent) ; même remarque pour Valmont (les « *automates* »). Le désir de transmission et d'éducation : l'intérêt du livre et des « *mémoires* » supposés (p. 20, **lettre 2**) de Valmont (désir de communication des idées) ; la volonté d'éduquer Cécile (« *pupille* » « *élève* » « *catéchisme de débauche* »).

→ Le **film** : **Chapitre 17**, Scène de « *catéchisme de débauche* » : « *la grammaire va commencer. Un ou deux mots de latin, écoutez bien !* ». Volonté de transmettre ses idéaux et convictions, même si ces mêmes idées ne sont pas conventionnelles. **1h02 : chapitre 18** : Mme de Tourvel au bord de la reddition : « *Ne parlez pas, mais regardez moi. – Oui* » : elle fait le choix de renoncer aux conventions sociales afin de célébrer cet amour qu'elle refusait jusque là : Valmont transmet ses idéaux à Tourvel, la libère d'une certaine façon des conventions sociales. Déplacement et changement de décor : on passe du « *salon* » aux appartements de Mme de Tourvel / symbolique de la porte qui s'ouvre : Tourvel accepte la présence de Valmont et d'une certaine façon ses idées. **Chapitre 19** : « *Mon enfant, il faut fuir* » : « *j'aime un homme jusqu'à devenir folle* ». Indépendance d'esprit de Mme de Tourvel et Mme de Rosemonde : sagesse et ouverture d'esprit, acceptation des faiblesses de son amie en dépit des différences d'âge : femmes au-dessus des préjugés et des conventions. « *Croyez-vous donc que les hommes sachent aimer comme nous ?* » « *rêver d'être comblée par l'amour, ma chère fille, cette illusion-là, ne cause que des souffrances* ». **Scène dans le couvent** : Mme de Tourvel réconciliée avec elle-même : Dieu et Valmont ne sont pas contradictoires : sa prière destinée à Dieu révèle qu'elle est parvenue à une certaine forme d'harmonie. Mains levées vers le Ciel / rideau tiré pour que l'on n'ait pas accès à ses pensées intimes (rejet du voyeurisme, rappel à l'ordre de Frears) / 2 plans se succèdent : aux révélations de Danceny (amour de Valmont révélé) succède la prière.

Leçon n°8 : La lettre dans Les Liaisons dangereuses. Le roman épistolaire.

Objet présent dans le film du début jusqu'à la fin (1h37 : Merteuil écrit ; 1h21 : Valmont écrit à Merteuil dont on voit l'amant dormir à l'arrière-plan – Danceny !).

I. Les types de lettres présents dans le roman épistolaire.

2 types de lettres : alternance de ces deux types de lettres sert à opposer les caractères et confère au roman son rythme.

1. Les **lettres-rapports** par lesquelles un personnage présente à son correspondant le déroulement des événements.

→ Une lettre sert à **raconter** :

- Lettres adressées à des confidents (voir Sophie Carnay dont les réponses ne sont même pas évoquées).
- Lettres adressées à des confidents (voir le rôle que joue Mme de Volanges auprès de la Tourvel puis Mme de Rosemonde). **Film : 21^e minute** : confrontation Valmont/Tourvel dans le salon : Tourvel lit la lettre que lui a adressée Mme de Volanges (critique du libertinage de Valmont). Lettre obstacle matérialisée par les deux fauteuils qui séparent les deux héros dans le salon de Mme de Rosemonde (de plus, rigueur, austérité et manque d'élégance du canapé). **Film : 1h05** : Mme de Tourvel se confie à Mme de Rosemonde (lettre remplacée par un dialogue).
- Les récits intercalés, comme celui des 3 inséparables (lettre 79, p. 200) séduites par Prévan ou celui du séjour de Valmont chez la Comtesse de ... (lettre 71, p. 177).

→ Une lettre sert à **se raconter** :

- Les héroïdes où Danceny, Cécile et Mme de Tourvel, séparés de ceux qu'ils aiment, expriment leur amour et la douleur de la séparation. **30^e minute** : il se sépare de Tourvel et précise : « *je vous écrirai bientôt* » + geste d'affection : baiser.
- L'autobiographie : une seule dans le roman, la lettre 81.
- Les bulletins de campagne ou de victoire de Valmont relatant ses progrès dans la séduction de la belle dévote. **1h00 : film** : Merteuil lit les rapports que lui transmet Valmont. Importance de la voix off qui indique qu'il s'agit d'une lettre adressée à la Merteuil. « *Ses yeux se ferment* » : 2 regards : celui de Valmont qui observe la Présidente ; puis, plan suivant, les « yeux » de la Merteuil s'ouvrent (analyse, commentaire).

2. Les **lettres-actions** ou interventions écrites qui constituent un **élément actif de l'intrigue**.

→ Missives envoyées par **des amoureux à l'objet de leur passion** : la lettre devient plaidoyer pour convaincre l'autre, ménager des entrevues. Lettre 138, p. 399 : Valmont veut persuader la Présidente de lui pardonner son écart avec Emilie : « *J'ai donc répondu au sévère billet par une grande épître de sentiments* ». **24^e minute** : le billet de Danceny glissé entre les cordes de la harpe : « *Je vous aime* ». **25^e minute** : à l'opéra, Cécile et Merteuil : « *est-ce que ce serait vraiment très mal si je répondais à ses lettres en cachette ?* ».

→ Missives grâce auxquelles **on peut agir sur le correspondant**. Escomptent un effet, diffusent une nouvelle (véritable ou le plus souvent erronée), imposent un point de vue, suggèrent une démarche. Lettre qui n'est plus constat mais action. **27^e minute du film** : Tourvel repousse Valmont au nom des lettres de mise en garde qu'elle a reçues.

- Selon Valmont, la lettre est un « **piège** » (lettre 34). **30^e minute** : il se sépare de Tourvel et précise : « *je vous écrirai bientôt* » + geste d'affection : baiser. **1h08** : Mme de Tourvel rédige une lettre à l'abbé pour refuser l'entrevue que sollicite Valmont par son intermédiaire.
- **Lettre comme arme** : **1h42** : duel / voix off : lettre qu'adresse la Merteuil à Danceny (explication du duel). Valeur performative de la parole qui tue au sens propre du terme.
- Lettre est un objet susceptible de servir de **preuve** : Merteuil exige une preuve écrite de la chute de sa rivale, ne laisse pas à Cécile de lettres compromettantes. Tourvel accepte l'entrevue avec Valmont par l'entremise du Père Anselme car elle souhaite récupérer ses lettres (lettre 120, p. 345 : Valmont explique qu'il veut rendre les lettres de la Présidente). Lettre 85, p. 239 : « *comme à son habitude* », Merteuil brûle ses lettres. P. 41, lettre 10 : Mme de Merteuil demande à

Victoire, sa servante, de rédiger les lettres ou billets qu'elle adresse à ses amants. **38^e minute** : Mme de Merteuil veut la « *preuve de [ses] prouesses* » « *par écrit* » que Valmont a fait succomber la Tourvel. **1h26** : Scène d'union Valmont/Tourvel : « *quand allez-vous recommencer à m'écrire ?* ». **1h30** : « *Il reste que j'ai quelque chose à montrer à notre chère marquise* » : preuve écrite de la main de Mme de Tourvel. Dans le boudoir : « *elle écrit presque aussi mal qu'elle s'habille* ». (situation indécente). **1h46** : Valmont affirme que les hommes ont été des « *jouets* » entre les mains de la Merteuil (les lettres le « *prouvent* ») : lettres ensanglantées.

- Lettre est un objet susceptible de **déshonorer son auteur par sa publication** : les deux complices finissent par se nuire de cette façon. Lettre 98, p. 271 : Cécile « *n'ose signer cette lettre* » (elle avoue qu'elle a été violée). **50^e minute** : Cécile se refuse à Valmont et écrit, désespérée, à Mme de Merteuil. **1h46** : lettres ensanglantées que remet Valmont à Danceny après le duel : « *quand vous les aurez lues, vous déciderez peut-être de les rendre publiques* ». **1h49** : Merteuil déshonorée par la publication des lettres adressées à Valmont et tuée socialement.
- Lettre est un objet susceptible de **parvenir à d'autres lecteurs que son destinataire premier**.
- Lettre peut **compenser l'absence de l'être aimé** : Mme de Tourvel conserve les morceaux tachés d'une lettre déchirée. Lettre 44, p. 118. **28^e minute** : après avoir accepté de quitter le château de Mme de Rosemonde, Valmont « *mendie le droit* » d'écrire à Tourvel. Tourvel refuse dans un premier temps car ce n'est pas « *honorable* ».

3. Les **lettres occultées / absentes**.

a) Les lettres « secondaires », jugées sans intérêt.

→ Disparition de la correspondance entre Cécile et Danceny qui n'intéressera personne : effet de répétition ? Peur de la redondance ? Voir les notes de l'éditeur aux lettres 7 (p. 32) et 39 (p. 103). **36^e minute du film** : Mme de Volanges découvre la correspondance secrète de Cécile. Allusion au « *secrétaire* ».

→ Même observation pour la correspondance entre Sophie et Cécile : lettre 75 (p. 188).

b) Les lettres qui expliquent la naissance de la liaison entre Valmont et Merteuil.

→ Disparition du « *compte ouvert* » entre Valmont et Merteuil : mentionné dans la note de la lettre 2 et dans la lettre 169 (p. 464). Il forme la préhistoire des Liaisons. Le détail de ces échanges aurait permis d'interpréter les allusions (attendries ou ironiques) qu'ils y font. « *Adieu, comme autrefois... Oui, adieu, mon Ange ! Je t'envoie tous les baisers de l'amour* » (lettre 125, p. 367). S'agit-il d'une auto citation comme semble l'indiquer le recours à l'italique ? Une semaine plus tard, Mme de Merteuil évoque à son tour le passé : Lettre 132 : « *Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse ; et vous, Vicomte ?...* ». A l'origine, Laclos avait songé à une autre formule : « *Dans le temps où nous étions uniquement occupés l'un de l'autre.* » Mais la présence du mot « *amour* » implique-t-elle une émotion véritable ou n'est-elle qu'un piège tendu au partenaire ? La « *compte ouvert* » nous aurait permis de connaître (peut-être ?) la vérité.

c) Les lettres de Mme de Tourvel et de Valmont.

→ Les lettres de Valmont qui lui ont été retournées.

→ 2 lettres fondamentales que l'on ne peut pas lire : celles qu'il écrit à la Présidente cloîtrée et frappée de folie d'une part (lettre 149, p. 425), à Mme de Volanges qui la garde de l'autre. Laclos a écrit cette lettre mais a finalement décidé de la supprimer. Lettre évoquée par Mme de Volanges : lettre 154, p. 436. Laclos ajoute une note qui entretient l'ambiguïté : « *C'est parce qu'on n'a rien trouvé dans la suite de cette correspondance qu'on a pris le parti de supprimer la Lettre de M. de Valmont* ».

→ **Dans le film**, les échanges épistolaires sont remplacés par des rencontres : **44^e minute** : dans le parc, mise en scène particulière : mise en évidence du visage de Tourvel et de l'ouïe : elle est à l'écoute de Valmont. **1h47** : Valmont déclare son amour à Mme de Tourvel par l'intermédiaire de Danceny. Frears décide de réécrire la lettre que Laclos a fait disparaître dans son œuvre.

d) Les lettres qui nous permettraient de connaître les destin de Cécile et de Mme de Merteuil.

Voir la note finale, lettre 175, p. 478.

But de la présence de ces lettres occultées : créer une énigme.

→ **Le film** : Beaucoup de **transpositions** : **lettres transformées en dialogues** : rencontres organisées entre Valmont et la Merteuil : rencontre lors de la séquence d'ouverture ; la conversation / autobiographie (reprise du contenu de la lettre 81) ; Valmont vient réclamer sa récompense à la Merteuil (mais déception : elle se rend compte que Valmont est comblé d'amour) car il est parvenu à faire succomber la Présidente ; **1h33** : l'histoire qu'invente la Marquise au sujet de l'ami empêtré dans une histoire d'amour (« *ce n'est pas ma faute* ») ; la dispute entre Valmont et la Merteuil (reprise de la lettre de rupture : « *Eh Bien ! la guerre.* » Lettre 153, p. 435 : « *Réponse de la marquise de Merteuil écrite au bas de la même lettre.* ») Affrontement sensible grâce au nombre de mots qu'impose Valmont : « *Deux mots suffisent* » : la marquise en fournit 4 ! **Film** : **1h40** : analyse de la disposition dans l'espace des objets du décor : 2 fauteuils dans lesquels les libertins sont installés ; une table les sépare ; ils n'occupent plus le sofa. **1h41** : « *un seul mot est tout ce que je requiers* » « *un seul ? A la guerre, je dis oui !* »

II. La construction du roman épistolaire.

1. L'ouverture du roman.

Le lecteur assiste à 2 dialogues parallèles : celui de Cécile Volanges et de Sophie Carnay (lettres 1, 3 et 7) et celui de la Marquise et du Vicomte (lettres 2, 4, 5 et 6).

A ces deux dialogues, s'ajoute un troisième, celui de Mme de Volanges et de la Présidente (lettres 7 et 9).

Rien ne semble rapprocher les lettres 1 et 2 du roman si ce n'est la date : or, cette contiguïté provoque un contraste violent, celui de la nature des épistoliers révélés par leurs préoccupations et par leurs styles : l'intrigue naît de ce contraste qui informe le lecteur des illusions des uns et des mensonges des autres.

La séduction commence dès que s'établit un commerce épistolaire entre les roués et les naïfs : dans les lettres 12 et 13 entre Merteuil et Cécile, puis entre les lettres 24 et 26 entre Valmont et Tourvel.

2. La puissance que confère la lettre. Etude de la puissance des expéditeurs et des destinataires.

→ **Les expéditeurs** : Sur les 175 lettres échangées, Valmont, le principal épistolier, en rédige 51. Puis viennent 3 femmes qui gravitent autour de lui : Merteuil (auteur de 28 lettres), Tourvel et Cécile (auteurs, chacune de 24 lettres). On a ensuite par ordre décroissant Danceny, Mme de Volanges, Mme de Rosemonde. Ce dénombrement accorde la priorité aux libertins Valmont-Merteuil, qui monopolisent près de la moitié du nombre des lettres et s'assurent une forme de maîtrise sur le texte.

→ **Les destinataires** : Importance occulte de deux personnages qui écoutent plus qu'ils ne parlent, enregistrent plus qu'ils n'informent : Mme de Merteuil, auteur de 28 lettres, destinataire de 41 lettres, et Mme de Rosemonde, auteur de 9 lettres, destinataire de 22. Le contrôle final de la situation se trouve entre les mains des deux femmes qui incarnent anthétiquement le vice et la vertu : le vice est laid, mais la vertu est vieille. **50^e minute** : Pouvoir de manipulation de la Merteuil mis en évidence : Cécile se refuse à Valmont et écrit, désespérée, à Mme de Merteuil. Réaction de Mme de Merteuil : satisfaction : sourire aux lèvres, le sofa se trouve derrière elle (avec un rideau qui dissimule des actes sensuels éventuels).

3. La clôture du texte : étude de la progression de l'œuvre et de ses effets de symétrie.

a) Le recueil est organisé en 4 parties selon une **rigoureuse symétrie** :

Parties du recueil.	Guerre Vertu / Libertin	Compétition amoureuse
<u>Partie I</u> : 50 lettres.	Double victoire de la vertu.	
<u>Partie II</u> : 37.	Victoire éclatante de la Marquise sur Prévan.	Séduction de Prévan par Merteuil.
<u>Partie III</u> : 37.	Apparemment, victoire de la vertu et- conversion du libertin.	Séduction de Cécile par Valmont.
<u>Partie IV</u> : 51 lettres.	Faux dénouement moral qui souligne la chute de la Présidente et la catastrophe finale.	Séduction de Tourvel par Valmont. Séduction de Danceny par Merteuil.

b) **Le parallélisme mis en jeu : Les deux roués** se rendent coup pour coup.

→ Lettre 70 : Valmont avertit Merteuil des bruits qui courent sur son compte (« *je soupai hier, comme vous savez, chez la Maréchale de... On y parla de vous* ») ; réponse de Merteuil un mois plus tard : lettre 113 (« *J'étais hier à un souper fort nombreux, il y fut dit positivement que vous étiez retenu au village par un amour romanesque et malheureux* »).

→ Lettre 85 (sur le piège tendu à Prévan) : Lettre rapport ? Lettre action ? Récit fait à un complice ? Ou mise en cause indirecte adressée à un adversaire ? Valmont doit-il se réjouir de la déconfiture d'un rival qu'il voulait voir noyé ou s'inquiéter de la défaite d'un homme dont il est, malgré tout, solidaire ? Avertissement lancé à Valmont ?

c) **Le parallélisme mis en jeu : les deux couples amoureux.**

→ Chez Danceny : un éventuel libertinage. Lettre 57 : « *Entre la conduite de Danceny avec la petite Volanges, et la mienne avec Mme de Tourvel, il n'y a que la différence du plus au moins* ».

→ Chez Valmont : une sincérité qui ne s'avoue pas. Lettre 125 : « *Je ne sortis de ses bras que pour tomber à ses genoux, pour lui jurer un amour éternel ; et, il faut tout avouer, je pensais ce que je disais* ».

Effets de symétries sensibles dans l'importance accordée aux jeux de miroir troublants dans le roman et dans le film qui ne nous permettent pas de connaître la vérité. **Lettres factices et mensongères, absolument pas authentiques** : Lettre 33 : contient une critique des illusions inhérentes au genre épistolaire (p. 87, lettre 33) . Romans par lettres restent factices car ils tentent de reproduire artificiellement une émotion qui n'appartient qu'à la présence physique (le trouble sensuel) et à la réalité du cœur (émotion sentimentale). « *C'est le défaut des romans ; l'auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid. Héloïse est le seul qu'on en puisse excepter ; et malgré le talent de l'auteur, cette observation m'a toujours fait croire le fond en était vrai* » (lettre 34, p. 88). Vertige de l'ironie d'un romancier (Laclos) qui insère dans son recueil une lettre mettant en cause le principe du genre, mais intègre à cette lettre une remarque sur l'authenticité d'un roman qu'il sait pertinemment être une création de Rousseau. Toute l'argumentation de Merteuil risque alors de se renverser. La nouvelle Héloïse est un roman, donc l'écriture est capable d'accéder à la force du réel et de la présence.

Importance des miroirs (objet/accessoire fondamental dans le film) / Motif récurrent / Duplicité / Mensonges / jeux d'échos: Générique : Merteuil s'observe dans le miroir. **1^{re} séquence du film** : Mme de Volanges, Cécile et la marquise dans le salon de cette dernière : importance de la présence d'un paravent (recouvert de glaces) dans la demeure. **11^e minute** : portes recouvertes de glaces derrière lesquelles se cache Belleruche (dont on découvre la silhouette dans le reflet d'un miroir). **22^e minute** : par contraste, pas de miroirs dans la demeure de Mme de Rosemonde. **35^e minute** : mise en scène de la Merteuil (fausse dévote qui veut dénoncer Cécile à sa mère) / jeu sur les miroirs / voir leçon n°5. **49^e minute** : après le viol, déjeuner dans le salon de Mme de Rosemonde : on peut voir le reflet du serviteur qui sert le vin. **51^e minute** : Mme de Merteuil reconforte Cécile : réflexion sur la honte au moment où elle observe son reflet dans le miroir. **1h10** : le miroir dans lequel se mire Mme de Merteuil qui écoute les mensonges qu'adresse Valmont à Danceny. **1h13** : un miroir orne le salon qui dessert les appartements de Mme de Tourvel : Valmont est autorisée à pénétrer dans la maison des Tourvel. **1h15** : Tourvel s'apprête à succomber, et son reflet est mis en évidence dans le miroir qui se trouve également dans le cabinet dans lequel cette dernière accueille Valmont (présence d'un paravent !!!). **1h30** : le reflet de Merteuil dans le miroir de ses appartements : trio Valmont/Merteuil/Danceny : annonce de la maladie de Cécile. **1h34** : scène de rupture : un miroir se trouve dans le cabinet de Mme de Tourvel. **1h49** : Merteuil brise le miroir après l'annonce du décès de Valmont. **Dénouement** : Merteuil se démaquille devant son miroir.

III. **Des échanges pervertis.**

1. **La lettre peut mentir sur le signataire.**

→ Lettre 36. Afin de séduire la Tourvel, Valmont doit imiter le timbre de Dijon et déguiser son écriture.

→ Lettre 161, p. 447 : Lettre délirante de la Présidente rédigée par sa « *femme de chambre* ».

2. La lettre peut mentir sur le destinataire.

→ Valmont surprend les lettres qui sont adressées à la Présidente (lettre 40, p. v111 : tentative pour dérober les clefs du secrétaire et voler ses lettres) et communique celles qu'elle lui envoie. Lettres 25, 34 et 44. Lettre 40, p. 106 : Valmont communique à Merteuil une lettre qu'il adresse à la Présidente.

→ **Film** : Séquence d'ouverture : **générique** : la lettre décachetée qui s'adresse à la Présidente et qui est interceptée par la Merteuil. **19^e minute** : Azolan ouvre la boîte aux lettres du château de Mme de Rosemonde afin d'intercepter les lettres de la Présidente : « *Dijon ! Cette lettre ne vient que de son mari* ». Valmont observe une lettre avec attention car il cherche à découvrir l'identité de la mystérieuse « *confidente* » de Mme de Tourvel. **21^e minute** : Tourvel découvre les deux lettres qu'avait tenues entre ses mains Valmont. **24^e minute** : Valmont dans la chambre de Julie : il réclame les lettres de Mme de Tourvel. **29^e minute** : Valmont lit à haute voix à un tiers (Azolan) les lettres destinées à Mme de Tourvel. **1h08** : « *C'est excellent ! Veillez à ce que le père Anselme reçoive ça !* » : il intercepte les lettres de Tourvel et les poste lui-même ensuite (après sélection) : art de la maîtrise et du contrôle sur les autres grâce à la lettre (raccord personnage avec les deux serviteurs).

3. La lettre peut mentir sur les conditions de l'écriture.

Valmont trahit le contrat épistolaire dans sa source (le signataire) et dans sa finalité (destinataire). La **perversion** s'aggrave lorsque tout le contenu de la missive trompe sur son auteur ou lorsque l'erreur sur le destinataire fonde la signification d'une lettre.

→ Valmont dicte à Danceny ce qu'il doit écrire à Cécile (lettre 64 et lettre 65). Voir les précisions qui figurent à ce sujet au début des deux lettres évoquées. **39^e minute** : dans le jardin d'hiver de Mme de Rosemonde, Valmont tend à Cécile une lettre rédigée par Danceny : est-ce le cas ? Incohérence de l'attitude : il ne dissimule pas la lettre (tous les personnages présents peuvent la voir puisqu'il se promène dans le jardin d'hiver en la tenant ostensiblement à la main).

→ Valmont s'accorde la joie maligne de la réciproque : il dicte une lettre à Cécile : lettre 115, p. 336. Cette lettre, derrière l'échange apparent entre les jeunes amoureux, cache un dialogue entre les anciens amants, puisque Valmont tient la plume de Cécile et s'adresse, par l'intermédiaire de Danceny, à Merteuil. Dialogue épistolaire est biaisé et pervers. **1h10** : le miroir dans lequel se mire Mme de Merteuil qui écoute les mensonges qu'adresse Valmont à Danceny. Danceny est surpris : il trouve le « *style* » de Cécile différent (« *à croire qu'elle a soudain une autre voix* »). **Flash-back** : on découvre les circonstances dans lesquelles la lettre en question a été rédigée : sourire dans le miroir de Merteuil est alors expliqué. « *Je vous le jure sur ma chasteté* » : invention de Frears : Valmont sert de pupitre. Puis intervention de la Merteuil qui lit cette lettre avant de l'adresser à Danceny.

→ **Lettre 48** rédigée par Valmont à la fois pour Emilie, pour Mme de Tourvel et Mme de Merteuil. **30^e minute du film** : Valmont écrit en utilisant le corps d'Emilie : un « *pupitre* » improvisé pour une « *épître* » amoureuse. On observe ensuite Mme de Tourvel installée sur un banc dans le parc de Mme de Rosemonde. Gros plan sur la lettre mais pas de caméra subjective : on comprend qu'il y a manipulation : voix off : on écoute le contenu de la lettre et on comprend les double-sens. Puis gros plan sur les réactions de la Tourvel : mouvement léger des lettres qui témoigne de son émotion. Accompagnement musical : raccord musique entre les deux plans (dans la chambre de Valmont avec Emilie / dans le parc avec Mme de Tourvel qui découvre le contenu de la lettre) : musique légère et entraînante : comédie.

→ Valmont, passé maître dans l'art des fausses lettres, en est lui-même victime, lorsqu'il doit signer la lettre de rupture à Mme de Tourvel dont Merteuil lui a donné le modèle (lettre 142, p. 406). **1h32** : Merteuil dicte les mots que prononcera Valmont afin de rompre avec la Tourvel. Valeur de l'anecdote (apologue ?) : « *j'ai un ami qui comme vous s'était empêtré d'une créature insupportable* ». Accompagnement sonore : mélodie qui met en évidence l'histoire de la Merteuil. Effet qui rappelle étrangement le rythme enjoué de la lettre de rupture de Laclos. **1h35** : Valmont répète les mots prononcés par la Merteuil.

Copies, doubles, faux ne cessent de circuler dans l'espace épistolaire.

Leçon n°9 : Les Liaisons dangereuses et la théâtralité : la critique sociale.

Le « grand Théâtre » du monde.

Dénonciation de l'hypocrisie des relations sociales.

I. Le monde comme « grand théâtre ».

1. Le monde comme théâtre dans le roman.

a) La présence du théâtre (comme lieu) dans le roman :

→ Aventure avec Prévan : Lettre 85, p. 233 : Prévan cherche à séduire Mme de Merteuil pendant un spectacle théâtral : « *je ne puis rien vous dire du Spectacle, sinon que Prévan a un talent merveilleux pour la cajolerie, et que la Pièce est tombée* ». Vocabulaire théâtral + éléments d'un décor théâtral « *escalier dérobé* » (p. 237).

→ Merteuil à la « *comédie italienne* » : les « *huées* » du public.

b) Le monde comme « théâtre » : la métaphore filée du théâtre dans le roman pour désigner les actions des personnages.

→ Le « *grand théâtre* » : lettre 81, p. 219 : « *Alors je commençai à déployer sur le grand Théâtre les talents que je m'étais donnés* ». Valmont évoque le « *lieu de la scène* » que constitue à ses yeux la « *maison* » qu'a retenue exprès pour Danceny la marquise.

→ Les hommes jouent la comédie :

- Valmont parle de la conquête de sa dévote comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre : lettre 99, p. 275. « *Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre ? des spectateurs ? Hé ! Laissez faire, ils ne me manqueront pas* ». Il s'attend à des « *applaudissements* ». Valmont joue la comédie du malade imaginaire afin de pouvoir séduire la Présidente : lettre 122, p. 349. « *Il était à la vérité sans toilette et sans poudre* » : le comédien se sépare de ses costumes afin d'atteindre plus sûrement sa cible. Présence d'une longue tirade p. 350. Autre exemple de comédie : la scène de séduction amoureuse : Tourvel succombe : lettre 125, p. 362.

- Merteuil relit l'histoire en se mettant en scène : vocabulaire théâtral employé lorsqu'elle évoque ses relations avec les autres : Lettre 127, p. 372. « *Vous ne m'aviez pas destinée aux troisièmes rôles* ».

2. Le monde comme théâtre dans le film.

⇒ Motif du lustre du salon de la Marquise que les serviteurs allument avant de le hisser : rappel de la première scène à l'opéra.

Etude rapide des 3 séquences du film se déroulant à l'opéra :

→ Début du film : **14^e minute du film** : on comprend que le spectacle est dans la salle : jeu sur les jumelles qu'utilise la Marquise pour observer les spectateurs (et non les acteurs qui sont d'un moindre intérêt).

→ Scène de confidences échangées entre la marquise et Cécile : **25^e minute du film** : intérêt de la conversation : le théâtre comme lieu d'échange et non d'écoute (il s'agit de se montrer). Le théâtre réel et le théâtre du monde : le couple Danceny / Cécile qui cherche à imiter les acteurs (raccord musique : ils reprennent le même duo avec maladresse) ;

→ Scène finale : **1h49** : les « *huées* » et la chute sociale de la Merteuil.

II. La critique sociale.

1. Un projet moraliste. Lire la leçon consacrée aux deux textes liminaires.

Réalité et fiction. Rendre service aux mœurs.

2. Un ordre moral aveugle et hypocrite.

→ Le **règne des apparences** : ce qui compte ce ne sont pas les actions mais le paraître : Lettre 32 : « *Quelquefois il suffit, pour perdre cette estime, d'avoir l'air d'y attacher top peu de prix* ».

→ **L'ordre moral est hypocrite** : Mme de Volanges ne reçoit-elle pas Valmont comme s'empresse de préciser **Mme de Merteuil au début du film** ? (Lettre 32 : il « *est reçu partout (...) au milieu d'un monde qui plus prudent que courageux, aime mieux le ménager que de le combattre* »). Société versatile, capricieuse, inconséquente qui porte aux nues facilement et détruit des êtres tout aussi facilement : voir la chute de Prévan dans le roman et sa réhabilitation finale qui semble plus que contestable étant donné son passé. Lettre 141 : « *la gazette de médisance* » (p. 407) : une gazette qui diffuse sur parole, sans chercher à vérifier ; revers qu'elle subit elle-même et dont Mme de Volanges rend compte à Mme de Rosemonde (lettre 168, p. 458) non sans quelques scrupules qui la rendent plus complexe qu'il n'y paraît : elle veut « *vérifier* » les faits (principes clefs des philosophes des Lumières).

Laclos a cherché le parrainage **d'autres genres proches** considérés comme nobles. Recherche de l'histoire fondée sur des **faits réels** : le roman tend à devenir de plus en plus le **roman de la société**. Mais ce texte doit aussi beaucoup à **l'esthétique de la tragédie**. On retrouve d'ailleurs toutes les **caractéristiques fondamentales de la tragédie** classique. Si Laclos accueille l'esthétique dramatique, c'est non seulement parce que la tendance du moment est celle-ci ; mais encore parce qu'elle convient bien à son propos en lui apportant la force et la concentration.

I. Laclos met en œuvre dans son roman les principales règles de la dramaturgie classique.

1. On retrouve la structure d'un texte théâtral classique. Le développement d'une action tragique unique, dont dépendent les autres actions :

a) L'exposition.

→ Le **roman** : Exposition rapide, précise, habile, concentrée dans les **5 premières lettres du roman** : tous les personnages sont représentés : dans la 5^e lettre, on a une allusion à Mme de Volanges. Tout est prêt : portrait des personnages, situations mises en place :

- Impatience de Cécile à découvrir le monde : proie facile pour Valmont.
- Danceny et Cécile sont amoureux.
- Valmont est amoureux de Mme de Tourvel.
- Marquise est piquée de cette infidélité sentimentale de Valmont : « *revenez !* » (lettre 2).

Dans la **lettre 2, p. 20, Merteuil** énonce son plan : lance l'action. Elle engage Valmont à séduire Cécile pour se venger de Gercourt. La cause remonte à des événements antérieurs : Gercourt = amant de la Marquise : elle a été abandonnée pour une autre femme, ancienne maîtresse de Valmont. C'est à cette occasion que les deux complices se sont rencontrés. 2 offensés avides de vengeance : caractère symbolique de cette vengeance : référence à des moments heureux pour la Marquise (permet de renouer avec le passé). **Lettre 4, p. 24 : Valmont** est bien décidé à conquérir sa dévote. Lettres 1-4 : **Dualité des tons et antithèse des personnages** sur lesquels tout le roman est construit. Opposition entre l'ingénuité de Cécile et la cérébralité de Valmont et Merteuil.

→ Le **film** : exposition présentée au cours des 12 premières minutes du film (flash back : allusion à la sortie du couvent de Cécile et à la vie que mène Mme de Tourvel chez Mme de Rosemonde ; présentation des enjeux du pari / « *pacte* »).

b) Développement de l'action et crise.

→ Le **roman** : **Action étalée sur 5 mois** : respect des règles des unités. Ici, ce n'est pas seulement 1 an, mais 5 mois : **concentration** perceptible d'ailleurs grâce à toutes les dates proposées : crise évoluant avec un rythme rapide. Ralentissement pour Mme de Tourvel.

- Mme de Tourvel est séduite.
- Crise du couple Danceny Cécile.
- Crise de la relation Merteuil / Valmont.

→ Le **film** : **Action étalée sur 5 mois** : respect des règles des unités. **Concentration** perceptible d'ailleurs grâce à la mise en scène : mise en évidence de **l'été au début du film** (scène avec les roses que découpent dans le jardin Mme de Tourvel et Mme de Rosemonde) et de **l'hiver à la fin** (scène de duel avec la neige).

c) Dénouement.

→ Le **roman** : Proche de celui de la **tragédie** pour plusieurs raisons : **Dénouement catastrophe** : 2 morts (Mme de Tourvel et Valmont). Le **destin de chacun est fixé** au baisser du rideau : Cécile rentre au couvent ; Danceny rentre chez les Chevaliers de Maltes. Dénouement nous renseigne sur le sort des personnages.

⇒ **Dénouement logique** : certains critiques l'ont jugé artificiel : précipitation des événements, fruit d'un bâclage (trop spectaculaire). Concession de Laclos à la morale bourgeoise : roman pour se justifier devait avoir une moralité (les pervers sont punis, discrédit social ; les gentils sont réhabilités). Ce n'est pas une fin bâclée car le dénouement est logique et cohérent. Conclusion inéluctable de tout ce qui précède : il était **prévisible** : la brouille des libertins (« *Eh bien la guerre* »). Prévisible dès le début : la **lettre 2** montre son impatience,

agacement de la marquise : laisse présager une faille dans le couple. On sent entre les deux partenaires une faille, une tension très forte, une relation menacée. Au fur et à mesure que Valmont va s'éprendre de Mme de Tourvel, Merteuil sera de plus en plus jalouse. **Rapidité des actions n'étonne pas** : guerre déclarée le 4 décembre. Le 5 décembre : Valmont attaque en faisant manœuvrer Danceny ; Danceny lui fait une infidélité ; le 6 décembre : la Merteuil contre-attaque en révélant à Danceny qu'il a été le jouet de Valmont pour que ce dernier se venge à son tour. Le 7 décembre : mort de Valmont. La guerre une fois déclarée, quelle lenteur attendre d'un esprit aussi impatient que celui de la Marquise ? Elle a toujours déclaré : « *Vous savez combien je me décide vite.* » Manifestation de la rapidité de décision de Valmont et Merteuil. La **Marquise est défigurée** à la fin du roman : concession ? Pas d'arbitraire : près des 2/3 de la population contractait la petite vérole. 1/5 en mourait, 1/5 en sortait défiguré. La **marquise perd son procès** : les révélations contenues dans les deux lettres l'ont perdue aux yeux de la bonne société : perte de crédibilité sur le plan moral. Cette société se venge de son estime trop longtemps donnée à tort. Sanction de la société (manifestation juridique de cette condamnation morale). **Sens du dénouement** ? Laclos fait éclater les fausses valeurs de cette jeunesse décadente aristocratique qui va à sa perte. Il montre que ces jeunes décadents s'auto-détruisent (Valmont meurt dans un duel entre deux nobles). Il s'agit de montrer la victoire des valeurs bourgeoises et sentimentales. Victoire de la passion sur le libertinage : Tourvel meurt mais ce sont les valeurs sentimentales qui l'emportent et qui ont perdu les libertins. Valmont en dépit de son code libertin est tombé amoureux. Merteuil a la nostalgie d'une liaison avec Valmont (sa jalousie la perd). **En apparence, la passion a perdu ; en réalité elle est victorieuse** : le **personnage rayonnant** du roman, c'est bien **Mme de Tourvel** (qui sort grandie du fait de son sacrifice : elle sacrifie tout au bonheur de Valmont). Ces libertins sont victimes d'une passion qu'ils ne veulent pas admettre.

→ Le **film** : Caractère tragique du dénouement conservé : succession d'événements tragiques : 1) **1h31** : scène avec Danceny : la récompense retardée ; apologue « *ce n'est pas ma faute* » 2) **1h34** : scène de rupture 3) **1h37** : déclaration de guerre 4) **1h42** : duel : mort de Valmont 5) **1h43** : montage alterné : on assiste aux morts en direct de Valmont et Mme de Tourvel 6) **1h48** : mort de Mme de Tourvel 7) **1h49** : Mort sociale de Mme de Merteuil. On ignore la suite des événements qui concernent Mlle de Volanges. Reprise de la note de bas de page finale figurant à la toute fin du roman. Fin ouverte.

2. Le respect de la règle des 3 unités.

a) Laclos a fait le choix d'un sujet tragique : une action tragique détermine toutes les autres actions.

→ Le **roman** : Un **drame**. La Merteuil et Valmont sèment la malheur autour d'eux, perdent l'innocence et séduisent la vertu. Sujet proche de celui des grandes tragédies (Phèdre de Racine). Certaines situations font penser à Marivaux : les couples Danceny Cécile // Valmont Tourvel. Il s'agit de couples brisés par une double inconstance. Danceny trompe Cécile avec la Merteuil ; Valmont trompe la Présidente avec Cécile et la Merteuil. Mais cette inconstance n'aboutira pas à une harmonie. Il y a **5 personnages en jeu** : dont **un** qui essaie de **s'immiscer dans ces relations de couple** : Mme de Merteuil souhaite former un couple avec Valmont : la **jalousie** est le ressort de l'intrigue : Merteuil est jalouse : elle a authentiquement aimé Valmont : elle ne saurait perdre son cœur : analyse de la plénitude de son style lorsqu'elle évoque leur relation amoureuse passée dans la lettre 81 : « *je vous désirais avant de vous avoir vu.* » (p. 187).

→ Le **film** : Même ressort mis en évidence par Frears : **55^e minute** : apparition de Mme de Tourvel : cette confrontation ne figure pas dans le roman : invention de Frears : analyser les jeux de regards : importance du **hors-champ** : Mme de Merteuil détourne les yeux de Valmont pour observer ce qu'il / qui il observe ; il regarde Mme de Tourvel. Pureté de la musique qui permet de désigner la Tourvel (Ironie : c'est un castrat qui chante !) **1h17** : après la victoire de Valmont, la déception se lit sur le visage de Mme de Merteuil qui comprend que Valmont est amoureux.

Un **castrat** est un chanteur de sexe masculin ayant subi la castration avant sa puberté, dans le but de conserver le registre aigu de sa voix enfantine, tout en bénéficiant du volume sonore produit par la capacité thoracique d'un adulte. On dit que les meilleurs castrats pouvaient rivaliser en puissance, technique et hauteur avec une petite trompette. Cette pratique nous serait venue des Maures et elle a été employée à cause de l'interdiction donnée aux femmes de se produire sur scène ou à l'église. **Source : Wikipedia, décembre 2008.**

b) Laclos respecte la règle des 3 unités : Contraction dans un seul lieu et dans un temps restreint (unité de lieu et de temps).

→ Le **roman** : Les **lieux** : Tout se passe à **Paris** et dans le **château de Mme de Rosemonde** à la campagne. Tout le temps on constate une **clôture des lieux évoqués**. Rapidité de l'action dans le **temps** : Lettre 1 : 3 août 17... ; Lettre 175 : 14 janvier 17...

→ Le **film** : Pour l'essentiel : **Paris // Campagne**. 1) Demeure de Mme de Rosemonde 2) Demeure de Mme de Merteuil 3) Demeure de Valmont 4) Demeure de Mme de Tourvel 5) Scènes à l'opéra 6) Les couvents. De nombreuses scènes d'intérieur / film axé sur l'intime.

3. Mise en scène d'une société peu nombreuse / création de grands types/caractères propres au théâtre.

→ Le **roman** : Laclos limite au minimum le nombre de comparses. A la fin Bertrand écrit : concentration de l'action théâtrale sur peu de personnages. N'accepte que les **confidants** comme dans une tragédie : Confidente de Cécile : Sophie. Confidente de la Présidente : Mme de Rosemonde.

Forte unité en raison de **toute la parenté qui existe entre les différents membres** : les liens d'amitiés sont très forts : La tragédie choisit ses **personnages** dans 2 sphères : la **sphère familiale** / les **proches amis** : liens de parenté : Mme de Volanges et sa fille. Parenté : Mme de Rosemonde et son neveu. Liens d'amitié : Mme de Volanges et Mme de Merteuil (lien familial un peu éloigné cependant : elles sont cousines). Liens d'amitié : Mme de Volanges et la Présidente de Tourvel.

Chaque personnage a la dimension d'un **type** : présentation d'une unité énergétique des caractères que l'on retrouve dans les grands types théâtraux (chez Molière par exemple).

- Les **libertins** : Valmont et Merteuil.
- Les **ingénus** (caricatures de roman du 17^e siècle) : Cécile et Danceny.
- Les **dévotes** : Mme de Tourvel, Mme de Volanges et Mme de Rosemonde.

→ Le **film** : Nous retrouvons les mêmes portraits contrastés dans le film : observer les **costumes** nettement différents qu'il est possible de repérer dans le film : **tenués « sages » de Mme de Tourvel** (voile qui cache sa gorge, retrouvailles avec Valmont le visage dissimulé par un « capuchon » ; **1h17** : Valmont lui ôte son voile au moment précis où cette dernière s'offre à lui) et **de Mme de Rosemonde** (qui semble porter l'équivalent de mantilles) qui sont le reflet des vêtements des religieuses (corps cachés à la fin du roman), **tenués convenables de Mme de Volanges** (Cécile se présente à la fin du film au chevet de Mme de Tourvel le corps caché par d'austères vêtements) // Les **vêtements splendides de la Marquise de Merteuil** : tenues recherchées, colorées (nœuds, couleurs, mise en évidence de sa gorge, importance de la parure). **1h26** : Noter la profonde **ambiguïté du personnage de Mme de Tourvel** : se présente le visage couvert chez Valmont après le début de leur liaison (tenue bleue : allusion à la Vierge Marie ?) mais arbore de magnifiques boucles d'oreilles bleues (volonté de plaire, artifice en contradiction avec sa dévotion)

La **mantille** est un voile léger apparu en Espagne et porté traditionnellement par les femmes catholiques à la Messe. La mantille est, selon la 8^e édition du Dictionnaire de l'Académie française, une longue et large écharpe de soie ou de dentelle dont les femmes espagnoles se couvrent la tête et les épaules en la croisant sous le menton. Son nom est un diminutif de l'espagnol *manta*, couverture, et signifie donc petite couverture.

La mantille est alors le couvre-chef usuel des femmes catholiques à la messe, couvre-chef justifié par la lecture du chapitre 11 de la première épître aux Corinthiens :

5. *Toute femme, au contraire, qui prie ou qui prophétise, la tête non voilée, déshonore son chef : c'est comme si elle était rasée.*

6. *Car si une femme n'est pas voilée, qu'elle se coupe aussi les cheveux. Or, s'il est honteux pour une femme d'avoir les cheveux coupés ou d'être rasée, qu'elle se voile.*

7. *L'homme ne doit pas se couvrir la tête, puisqu'il est l'image et la gloire de Dieu, tandis que la femme est la gloire de l'homme.*

8. *En effet, l'homme n'a pas été tiré de la femme, mais la femme a été tirée de l'homme;*

9. *et l'homme n'a pas été créé à cause de la femme, mais la femme a été créée à cause de l'homme.*

10. *C'est pourquoi la femme, à cause des anges, doit avoir sur la tête une marque de l'autorité dont elle dépend.*

11. *Toutefois, dans le Seigneur, la femme n'est point sans l'homme, ni l'homme sans la femme.*

12. *Car, de même que la femme a été tirée de l'homme, de même l'homme existe par la femme, et tout vient de Dieu.*

13. *Jugez-en vous-mêmes: est-il convenable qu'une femme prie Dieu sans être voilée?*

Sources : Wikipedia, décembre 2008.

II. Laclos met en œuvre dans son roman les principales règles de la tragédie classique. Le développement tragique de l'action : une vision tragique du roman.

Action conduite comme une tragédie : exposition // crise // dénouement.

1. Le respect de la définition conventionnelle de la notion de tragique.

→ Le roman :

Aristote définit la tragédie par son but : purger les passions, par l'entremise de la crainte et de la pitié. A sa suite tous les théoriciens attribueront au genre la même fonction. Aristote considère que la tragédie doit exclusivement susciter la crainte et la pitié afin d'accomplir la purgation des émotions de ce genre. De là l'obligation de mettre en scène des personnages qui ne soient ni tout à fait méchants ni tout à fait bons. « *Il est manifeste, tout d'abord, qu'on ne saurait y voir ni des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur, ni pitié, mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est, de toutes les situations, la plus éloignée du tragique : elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut être susciter la sympathie, mais ni pitié ni crainte ; car l'une - c'est la pitié - s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre - c'est la crainte - s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte.* » (Aristote, Poétique) Par la pitié le spectateur participe à la souffrance du héros, il s'imagine victime potentielle des malheurs représentés sur scène. Mais qu'elles viennent d'une réaction altruiste ou égoïste, les deux émotions naissent du même processus : celui de l'identification. Les classiques se sont traditionnellement appuyés sur la catharsis pour proclamer la moralité du théâtre. Remarque : Laclos contredit Aristote en créant des hommes justes qui sombrent dans le malheur, des hommes injustes qui connaissent le bonheur.

En dévoilant les conséquences ultimes et désastreuses de certaines passions, la tragédie purgeait l'âme du spectateur de toutes les passions du même genre. Recours au vocabulaire tragique dans la lettre 175 : « pitié » (§1) « malheurs » (§9 et 10) « fatalité » (§8)

→ D'autre part, la tragédie agirait comme une mise en garde : les catastrophes provoquées par les passions inciteraient les spectateurs à éviter celles-là en se débarrassant de celles-ci. Un dernier effet de cette thérapeutique, produit direct de l'identification, serait de permettre aux spectateurs de vivre par délégation les passions qui accablent les personnages et ainsi les épuiser. Le théâtre rendrait meilleurs les hommes en devenant un exutoire. Lettre 175 : Les conclusions que propose Mme de Volanges : 1) Mise en garde et leçon morale adressée aux hommes qui doivent se servir de cette expérience humaine redoutable « *Qui ne pourrait ne pas frémir... ?* » 2) La vie par procuration des passions qui accablent les personnages : « *le tourbillon de nos mœurs inconséquentes* ».

→ Le film : Susciter la pitié : 1) Les malheurs de Cécile : la scène de viol suscite la pitié. 2) Les malheurs de Mme de Tourvel : les scènes de violence (larmes lorsqu'elle lutte contre Valmont, violence physique et morale de la scène de rupture) + scènes de torture (les saignées+les verres chauds que l'on dispose sur son corps) + gros plans sur son visage affaibli, meurtri à la fin du film. 2) Les malheurs de Mme de Merteuil : rejetée par l'homme qu'elle aime. Voir sa mort sociale à la fin du film. Susciter la crainte : ne pas se laisser manipuler par des êtres pervers qui jouent sans cesse la comédie. Les personnages ne sont ni tout à fait innocents, ni tout à fait coupables : c'est pourquoi, il est possible de s'identifier à eux.

2. L'impression de fatalité. Le destin autrement dit une force extérieure supérieure semble s'acharner sur les héros. PERSONNAGES PAS TOUT A FAIT COUPABLES

→ Le roman : Fatalité dominante. Quoique fassent les victimes ils ne peuvent pas échapper aux menaces : Cécile hésite à donner la clef à Valmont ; Danceny le lui dit. Volanges accepte de donner Danceny à Cécile mais Merteuil l'en dissuade. Le mot fatalité est souvent employé par les personnages eux mêmes. Les libertins eux mêmes ont recours au vocabulaire de la tragédie : « *quelle fatalité m'attache à cette femme !* » (lettre 100, p. 283) : Valmont évoquant sa relation avec Mme de Tourvel. Etude de la chute du roman : Mme de Volanges reprend dans la dernière lettre ce mot et l'associe nettement au vocabulaire théâtral (voir contexte de la lettre).

→ Le film : 1h20 : Valmont « *Mais là, je ne peux pas lutter, ce n'est pas ma faute* ».

3. Une action conduite par des ressorts psychologiques. Des personnages forcent le destin : il n'est alors plus question de fatalité : la responsabilité de personnages précis est engagée. PERSONNAGES PAS TOUT A FAIT INNOCENTS

→ Le roman : Au début, on a le sentiment que l'action est double : 1) Merteuil veut se venger de Gercourt 2) Valmont veut séduire Mme de Tourvel pour mettre en cause sa vertu. Au début, on pense que les deux intrigues

vont se contredire : Valmont doit séduire 2 femmes en même temps dans 2 lieux différents : c'est incompatible. Bientôt la fatalité va réunir tous ces personnages dans le même lieu. On retrouve cette même unité d'action : interdépendance des actions secondaires (en réalité, la fatalité n'est autre que la Merteuil). **Une action** : la politique de la Merteuil : le **duel entre ces deux personnages** est au cœur du roman. Les autres personnages servent les libertins. Pour développer son action, Laclos ne fait appel à aucun événement extérieur : l'action est conduite par des ressorts psychologiques. Exemple : les deux carrosses : Tourvel voit Emilie et Valmont dans un carrosse : situation douloureuse et humiliante pour Tourvel : si Valmont a abandonné la présidente en pleine soirée, c'est pour répondre à un défi lancé à la Merteuil. Lettre 134, p. 334 ; lettre 138, p. 342. Valmont utilise le terme « *fatalité* » pour désigner une action qu'il contrôle totalement : lettre 36, p. 97.

→ Le **film** : Mise en scène de Frears : **57^e minute** : damier du hall qui encadre les escaliers de la demeure de Mme de Rosemonde : Cécile se rend dans la chambre de Valmont : escaliers qui ressemblent un peu à un labyrinthe + damier qui renvoie à la manipulation + Valmont tient une chandelle (Lumières?). **1h08** : le décor : **l'appartement de Valmont** : dans le salon, on peut observer un damier : rappel des jeux d'échecs. Les appartements de Mme de Merteuil : les portes recouvertes de miroirs. 2 manières d'évoquer le caractère manipulateur des libertins. Ironie de la formule « *ce n'est pas ma faute* ». Au contraire, il est responsable ! **1h17** : damier dans les couloirs et dans le hall d'entrée (qui précède l'escalier) de la demeure de Mme de Merteuil.

Leçon n°11 : Les Liaisons dangereuses et la théâtralité : entre comédie et tragédie ? La transgression des lois de la dramaturgie classique

I. Laclos ne met pas en œuvre dans son roman les principales règles de la dramaturgie classique :

1. La question de la règle de vraisemblance.

→ Le **roman** : La question de la perversion des plus faibles :

- est-il cohérent que la présidente de Tourvel succombe aux charmes de Valmont ?
- est-il vraisemblable que Cécile, après avoir été violée, s'abandonne de cette façon à l'homme qui a cherché à la détruire ? Lire les deux textes liminaires du roman. Syndrome de Stockholm ?

→ Le **film** :

- est-il cohérent que la présidente de Tourvel tombe malade aussi brutalement ?
- est-il vraisemblable que Cécile, après avoir été violée, s'abandonne de cette façon à l'homme qui a cherché à la détruire ? Lire les deux textes liminaires du roman. Syndrome de Stockholm ?

2. La question de la règle de bienséance.

→ Le **roman** :

--- **Portrait des libertins qui s'amuse à corrompre les êtres vertueux et purs : culte du moi, orgueil et mépris** caractérisent d'abord Mme de Merteuil et Valmont. Ils se placent au-dessus du commun des hommes et célèbrent la perfection de leurs machinations. On pourra mesurer l'orgueil de la marquise dans la **lettre 81** : « *je suis moi-même mon ouvrage* » comme dans la **lettre 85**. Cette autosatisfaction se double d'un mépris pour les faibles et particulièrement pour les femmes, que Mme de Merteuil classe en catégories (**lettre 81**). La vertu craintive de Mme de Tourvel (**lettre 56**) ou l'ingénuité assez sottise de Cécile de Volanges (**lettre 82**) semblent d'ailleurs des illustrations de cette typologie, que la marquise sait esquisser pour mieux s'en excepter. Cet orgueil veut trouver ses signes manifestes : c'est d'abord l'assujettissement des faibles (ainsi les visées de Mme de Merteuil sur Cécile, **lettre 54**) et le jeu intellectuel d'un cynisme affranchi de toute valeur morale (**lettre 99**).

--- **Des scènes qui montrent que la règle de la bienséance est bafouée** : Plusieurs « scènes » en particulier attirent l'attention :

1) La scène de Viol

2) **Lettre 45** : Valmont évoque pour Merteuil une situation particulièrement scabreuse : afin de lire les lettres de Tourvel, Valmont monte une comédie avec son valet Azolan, plus heureux que son maître avec la femme de chambre de Tourvel, qui porte par dérision le prénom de l'héroïne de Rousseau (Julie) : il va les surprendre dans leurs ébats à l'étage des domestiques ;

3) **Lettre 117** : Valmont dicte à Cécile une lettre pour Danceny où abondent les sous-entendus grivois ;

4) **Lettre 110** : « *catéchisme de débauche* » composé par Valmont pour initier plus vite Cécile en employant les mots crus et techniques (lettre que Laclos n'écrit pas → virtuosité dans le maniement d'un langage codé destiné à cacher des réalités triviales : triomphe de l'euphémisme, de la litote, de la périphrase et de la double entente).

5) L'ambiguïté de la **lettre 48** : La lettre rédigée sur le dos d'Emilie.

→ Le **film** :

1) La scène de Viol

2) **1h10** : Valmont dicte à Cécile une lettre destinée à Danceny : innocence et naïveté du héros de roman : comme si elle avait une « *autre voix* ».

3) Le décalage entre la noblesse des personnages et la noirceur de leurs actions. Evocation de la déchéance d'une classe sociale. Voir : le duel à la fin du film (particulièrement ridicule : Valmont court après danceny).

II. La question du mélange des genres et registres : ce texte est-il totalement tragique ? Importance du plaisir et du comique dans le roman et dans le film.

1. Des scènes savoureuses / fortement théâtralisées / parfois comiques.

→ Le **roman** : Les personnages se prennent pour des personnages de comédie : lettre 64, p. 160 : on choisit le décor, et on distribue les rôles (la marquise en l'occurrence). Valmont deviendra le confident de Danceny et on rassemble tout le monde à la campagne. Lettre 71, p. 179. La comédie bourgeoise : vaudeville : l'amant en titre

trompé par l'amante avec un ancien amant (l'époux, dans ces conditions, on n'en parle plus !) : aventure avec Vressac. [Lettre 79, p. 205-207] : l'aventure de Prévan, avec les 3 inséparables qu'il est parvenu à séparer. Vocabulaire théâtral pour évoquer la situation finale « le dénouement ».

→ Le **film** :

- a) Dans le film et dans le livre : Analyse filmique : **La scène de bienfaisance**. Scène de comédie : la thématique de l'arroseur arrosé : couple Azolan/Valmont.
- b) Dans le film et dans le livre : La mise en scène de la lettre 48 : **Emilie sert de pupitre à Valmont**.
- c) Analyse filmique : « **Un séjour à la campagne pour guérir Mlle de Volanges** ».
- d) Analyse filmique : **41^e minute** : le châle oublié dans le jardin d'hiver : comique de gestes scène de la clef dérobée par Cécile.
- e) Scène de comédie : **1h29** : l'amant secret est surpris par l'amant en titre : Etendus sur un sofa, Merteuil et Danceny s'enlacent : Valmont et M. discutent tranquillement pendant que Danceny n'ose lever la tête.

2. Les jeux de mots / doubles sens / art du sous-entendu.

→ Dans le **roman** : Reprise des leçons précédentes.

→ Le **film** : Reprise des leçons précédentes. **55^e minute** : scène du bal : La Merteuil à Valmont qui conteste la validité du pacte (qui sanctionne la mission que Valmont s'est assignée et non celle assignée par la Marquise) : « *Est-ce qu'on applaudit le ténor parce qu'il s'éclaircit la gorge ?* » : métaphore : lien sexualité / chant. Rires de Valmont (complicité entre les amants) puis clin d'œil de Frears : le chanteur est un castrat ! **1h22** : jeu de mots entre **Emilie et Valmont** : est-elle libre le soir ? Réponse : « *Rien de ferme* ».

3. Le recours à l'ironie.

→ Le **roman** : Leçon sur les deux textes liminaires du roman. Lettre 10 : Mme de Merteuil somme Valmont de venir la retrouver : « *Me boudez-vous, Vicomte ? ou bien êtes-vous mort ? ou, ce qui y ressemblerait beaucoup, ne vivez-vous plus que pour votre Présidente ? Cette femme, qui vous a rendu les illusions de la jeunesse, vous en rendra bientôt aussi les ridicules préjugés.* » Légèreté du ton : mise en évidence du cynisme des libertins, goût pour les situations cocasses. La vie comme jeu et divertissement.

→ Le **film** : **49^e minute** : après le viol, repas avec les membres de la famille et les amis de Mme de Rosemonde : « *La jeunesse a de miraculeuses facultés de récupération ! Je miserai qu'elle se retrouvera bientôt en selle !* » **1h10** : Valmont dicte une lettre à Cécile sur son dos : ironie des formules qu'emploie Valmont : « *Votre ami, le Vicomte de Valmont, ne cesse pas de s'activer de tout son cœur en votre nom. Vous ne sauriez en faire plus que lui.* ». « *Pour ce qui est de l'amour, Cécile n'a en effet que cela en tête !* ». Echanges de regards entre Valmont et Merteuil (qui étouffe un rire) : complicité et ironie aux dépens de Danceny (qui ignore l'identité du véritable auteur de la lettre ; miroir qui permet de dissimuler ce jeu entre les deux anciens amants).

Document 1. Rousseau, Emile ou de l'éducation, Livre cinquième, GF Flammarion, pp. 473-475, 1762.

Document 2. Rousseau, Emile ou de l'éducation, Livre cinquième, GF Flammarion, pp. 536-537, 1762.

Document 3. Choderlos de Laclos, De l'Education des femmes, Pléiade, pp. 403-405, 1783.

Un débat des Lumières : Etude des 3 textes proposés pourra développer les axes suivants :

- La question de la différence des sexes et de la domination masculine ;
- Le débat nature / culture, traité d'une manière réactionnaire par Rousseau et progressiste par Laclos ;
- L'intérêt porté à l'éducation ;
- Le projet d'une réforme ou d'une « révolution » des mœurs.

Remarques portant sur la parodie que propose Laclos de l'œuvre de Rousseau Emile ou de l'éducation :

- La femme que peint Rousseau se nomme Sophie (Présence de Sophie Carnay) ;
- La courtisane que fréquente Valmont se nomme Emilie ;
- On retrouve dans le document 1 la formule suivante : « *Est-ce de notre faute si elles nous plaisent quand elles sont belles* ». Reprise de la formule « *Ce n'est pas ma faute* ».
- On retrouve dans le document 2 la formule suivante : « *Mais j'aimerais encore cent fois mieux une fille simple et grossièrement élevée, qu'une fille savante et bel esprit, qui viendrait établir dans ma maison un tribunal de littérature dont elle se ferait la présidente.* ». Titre de Mme de Tourvel : la Présidente (référence à son époux, président de « tribunal » au Parlement).

I. Figures de femmes.

1. Age et condition de la femme : les 5 figures principales.

Les 13 personnages féminins incarnent différentes formes de la condition féminine promue à l'aliénation ou au malheur. Les 5 figures principales se distinguent par leur statut social et par leur âge :

- Marquise de Merteuil : jeune veuve qui refuse d'entrer au couvent ou de retourner chez sa mère à la mort de son époux ;
- Cécile, l'adolescente de 15 ans, promise à un homme plus âgé (36 ans) ;
- Mme de Tourvel, à 22 ans, est l'épouse réputée fidèle d'une présidente de Parlement ;
- Mme de Volanges figure à la fois le « *parti des prudes* » et la maternité ;
- Mme de Rosemonde, la tante de Valmont, est l'une de ces vieilles femmes indulgentes et gaies, type « rare » que dépeint Merteuil (Lettre 113).

→ On notera l'absence totale de figure paternelle et l'effacement des maris : Tourvel et Gercourt sont loin (dans le film Belleruche est à peine visible), M. de Volanges n'est jamais nommé et l'on ne connaît pas d'époux à Mme de Rosemonde.

→ La procréation semble tout autant bannie : la Marquise, la Présidente et la tante de Valmont sont des femmes sans enfants. Quant à Cécile, elle fait une fausse couche avant de devenir religieuse. Stérilité à rattacher aux extraits de Emile ou de l'éducation : une femme se définit avant tout comme mère (fonction principale). Sur les mères : voir la leçon n°7, p. 27. Stérilité en contradiction avec les préceptes imposés par Rousseau, comme forme de liberté.

2. Age et condition de la femme : les figures secondaires.

La galerie de portraits est complétée par l'évocation de la « courtisane » Emilie, de la servante Adélaïde dans le roman ou Julie dans le film (et le roman) ou encore de quelques libertines (les 3 inséparables, la Vicomtesse de M dans le roman ou la Comtesse de Beauregard dans le film) ou prudes (la Maréchale dans le roman, les femmes qui apparaissent aux côtés de Mme de Rosemonde dans sa chapelle dans le film).

II. La critique de l'éducation des filles.

1. L'éducation donnée aux jeunes filles dans les couvents : un cas exemplaire : Cécile.

→ Le **roman** : En mettant en cause l'éducation donnée aux jeunes filles dans les couvents comme dans les familles, Laclos participe à l'une des polémiques du siècle. Un cas exemplaire : Cécile. Elevée au couvent, revenue

chez sa mère qui avoue ne pas connaître sa fille (lettre 98) et s'empresse de lui chercher un époux, pervertie par les libertins, l'adolescente reste obstinément ignorante et naïve (idée à nuancer comme on le verra), sous l'emprise d'une sensualité qu'elle ne comprend ni ne maîtrise. Dès la première lettre, on la voit prendre un cordonnier pour son futur mari (songer à la valeur érotique du pied), tandis que Valmont ironise sur celle qui « *ne perd pas son temps à réfléchir* » (lettre 140) et que Merteuil rejette comme l'une de ces « *machines à plaisir* » (lettre 106), incapables de réflexion et rétives à toute éducation. Cécile ne parvient jamais à associer son corps (livré au plaisir avec Valmont), son cœur (voué à Danceny presque aussi ingénu qu'elle) et son esprit (aliéné par Merteuil). Ce n'est pas tout à fait exact : elle invite Danceny à venir passer la nuit chez elle : union des trois (lettre 156) : Valmont est-il l'auteur de cette lettre ? Elle s'est attirée les faveurs du « *portier* ». Lettre 158, p. 444 : « *la lettre que la jeune personne lui a écrite, c'est bien moi qui l'ai dictée* ». Est-ce un stratagème, un mensonge ? Anaphore de « *lire* » à la fin de la lettre : Valmont veut se suicider...

→ Le **film** : La figure de Cécile et la mise en cause de son éducation : on a entretenu son ignorance (voir les scènes du début du film et la mise en évidence de la notion d'enfermement). On l'a rendue totalement dépendante des autres, soumise. Voir : leçon n°7. Silence à la fin du film : que pense-t-elle ? Cécile associée, au début du film, à l'obscurité (obscurité du couvent) : elle découvre peu à peu les Lumières... de la connaissance. MERCI JUSTINE !!!

2. Eloge de l'indépendance intellectuelle et morale : Mme de Merteuil. Eduquer pour libérer l'esprit.

→ Le **roman** : Une éducation qui contraste avec celle de Cécile : celle de Mme de Merteuil. Lettre 81, p. 215 : « *n'ayant jamais été au couvent* » : contrairement à Cécile et à Mme de Tourvel, Merteuil n'est jamais allée au couvent et s'est formée toute seule, révoltée contre la condition et la soumission de son sexe : « *je n'avais à moi que ma pensée, et je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté* ».

→ Le **film** : L'éducation de Mme de Merteuil : une autodidacte (voir son autobiographie dans le film) : elle précise qu'on lui a appris à se taire (voir la réflexion de Mme de Volanges au début du film à ce propos : première apparition dans le film) : or, Mme de Merteuil ne cesse de parler...

3. Eduquer pour libérer.

- L'éducation de Cécile pour libérer son corps : le « *catéchisme de débauche* » (p. 320) dans le roman ; le vocabulaire dans le film que lui enseigne Valmont. Lettre 61, p. 152 : Cécile demande à Sophie d'envoyer une lettre à Mme de Merteuil. Dans le film, le « *châle* » et le mensonge de Cécile (lorsqu'elle aperçoit sa mère et qu'elle doit justifier sa présence dans le salon de Mme de Rosemonde). Lettre 110, p. 319 : « *l'écolière est devenue presque aussi savante que le maître* ».
- L'éducation de Mme de Tourvel pour libérer son cœur : elle apprend à se libérer des lois : apprend à être heureuse en dépit des lois : lettre 125, p. 366 : « *Vous avez raison, me dit la tendre personne ; je ne puis plus supporter mon existence, qu'autant qu'elle servira à vous rendre heureux* ». Bonheur grâce à l'amour : lettre 128, p. 373 : « *Valmont est heureux ; et tout disparaît devant cette idée, ou plutôt elle change tout en plaisirs* ». Loi que découvre Valmont à ses dépens : lettre 155, p. 439 : « *vous prenez le parti de l'amour, qui me paraît aussi celui de la raison* » « *Ah ! Croyez moi, on n'est heureux que par l'amour* ». Lettre 161 : La présidente aliénée et en même temps libérée des règles (même de celles qui réglementent la rédaction des lettres).

III. La guerre des sexes.

1. La femme dominée par l'homme, l'esclave de l'homme.

→ Le **roman** : Qu'elles incarnent le corps (Cécile), le cœur (Tourvel) ou l'esprit (Merteuil), les trois héroïnes témoignent de la difficulté d'être femme dans une société fondée sur l'inégalité et la guerre des sexes. Lettre 130 de Mme de Rosemonde : réflexion approfondie sur la condition féminine : réflexion résignée : « *Les hommes savent-ils apprécier les femmes qu'ils possèdent ?* » « *L'homme jouit du bonheur qu'il ressent, et la femme de celui qu'elle procure* ». « *Le plaisir de l'un est de satisfaire les désirs de l'autre, celui de l'autre est surtout de les faire naître* ».

→ Le **film** : Reprise du contenu de la lettre 130 : conversation entre Mme de Rosemonde et Mme de Tourvel avant la fuite de cette dernière : **Chapitre 19** : « *Croyez-vous donc que les hommes sachent aimer comme*

nous ? Non. Ces messieurs jouissent du bonheur qu'ils reçoivent, mais nous, nous ne jouissons que du bonheur que nous offrons ».

2. La femme qui se libère de l'emprise de l'homme.

a) Dans ses actes.

→ Le **roman** : Des femmes qui s'émancipent :

Le dénouement est tragique pour les 5 femmes mais il ne faut pas interpréter la portée de ce dénouement trop rapidement : elles deviennent indépendantes, assument totalement leurs choix, prennent des décisions seules. Dénouement qui sacrifie aux conventions mais qui, en réalité, est une victoire.

- la mort : Mme de Tourvel. Lettre 147 : Mme de Volanges évoque sa maladie annoncée par Valmont à la lettre 144 (ironie tragique). Mais, elle a pris la décision de rentrer dans sa couvent en n'interrogeant pas son époux à ce propos, en s'opposant aux religieuses : lettre 147, p. 418.
- la maladie et l'exil : Mme de Merteuil. Lettre 173. Lettre 175, p. 477 : elle prend la fuite « seule ». Dans le film : mort sociale seulement.
- Le couvent : Cécile. Lettre 170, p. 465 : « des excuses sur ce qu'elle avait pris, sans ma permission, ce parti ». Dans le film : un doute subsiste.
- La déploration des injustices du sort : Mme de Volanges et Mme de Rosemonde. Lettre 175. Grande lucidité de Mme de Volanges : « Quelle mère pourrait, sans trembler, voir une autre personne qu'elle parler à sa fille ? » (p. 478), se révèle capable d'accepter l'union de Cécile et de Danceny (lettre 173, p. 472). Lettre 171 : grande intelligence et finesse d'esprit de Mme de Rosemonde : ouverture d'esprit : elle continue d'aimer son neveu en dépit de ses torts (« Je sens que ne me consolera jamais de sa perte », p. 467) ; elle est capable de porter un jugement clair sur la situation (Danceny est à l'origine de la déchéance de Cécile). Dans le film : il n'en est pas fait mention. Sous-entendu pour Mme de Rosemonde. Déploration claire de Mme de Volanges.

→ Le **film** : Voir leçon n°7, p. 26. La mise en cause des conventions sociales par les personnages féminins. Les **rituels sociaux** / cérémonial : **55^e minute du film** (chapitre 16) : rejet des conventions sociales : Tourvel arrive avec retard au bal : signe d'indépendance intellectuelle. Émancipation d'une femme saisie à travers ce rejet de certaines conventions. **49^e minute** : Cécile quitte la table dans la précipitation (après le viol). **1h22** : Tourvel a du mal à suivre Azolan (et à réprimer son impatience). Même impatience chez Mme de Volanges.

b) Dans son langage.

→ Le **roman** : Mme de Merteuil cherche à asservir Valmont en lui donnant des ordres en permanence (voir la lettre 2 : « Revenez, mon cher Vicomte, revenez »). Lettre 81 : elle se dit « née pour venger [s]on sexe » et « maîtriser » les hommes. Elle veut transformer les hommes en « esclaves » (image des « tyrans détrônés »). Lettre 168, p. 459 : « celle-ci raconte sur elle-même, et dans le style le plus libre, les anecdotes les plus scandaleuses ». lettre 152 : rejette la « lettre maritale » / le « ton marital » (lettre 152/séquence 29).

→ Le **film** : Indépendance de la Merteuil : elle rejette le « ton marital » qu'adopte Valmont avec elle (séquence 29). Insister sur les hurlements des personnages, de la femme notamment. Importance des conversations libres de Mme de Rosemonde et Mme de Tourvel. Les deux déclarations d'amour dans le film : 1) Elle doit accepter de le « regarder » 2) Elle lui « parle ». (lettres de référence : lettre 99 (p. 279) ; lettre 125 (p. 364).

CCL : On ne saurait toutefois qualifier de féministe le combat de la marquise en raison de l'individualisme forcené de l'héroïne qui méprise les autres femmes et vise à inverser plus qu'à pacifier les rapports de domination entre les sexes.

1. Le **respect apparent des conventions religieuses** : **Dénonciation du faux culte** : Rejet du culte extérieur comme manifestation extérieure de la religion. Dénonciation du suivi aveugle des lois et conventions morales : soumission absurde si elle ne s'accompagne d'une foi réelle, authentique. Dénonciation du fétichisme et des superstitions.

a) **Plusieurs personnages incarnent la dévotion.**

- Cécile et l'éducation reçue au couvent. La dévotion de Mme de Volanges.
- La dévotion de Mme de Tourvel et de Mme de Rosemonde.

b) Importance des **règles imposées en matière de religion** :

→ Le **respect des règles** malgré tout : lettre 163 : Valmont reçoit l'extrême onction. Tourvel s'efforce de convertir Valmont. Cécile interrompt sa correspondance avec Danceny après avoir parlé avec son confesseur.

→ Les **rituels religieux dans le film** : Les barrières, les limites que fixe physiquement l'église (portes, clefs, murs). Les cérémonies religieuses auxquelles participent les dévotes (chapelle de Mme de Rosemonde).

c) **Mais mise à distance** de la religion : pas de conduite extrémiste.

- Mme de Volanges n'accepte pas la vocation naissante de sa fille et désapprouve son choix (devenir « postulante »).
- Dans le film, Valmont ne communie pas (« non ») mais Mme de Tourvel ne condamne pas son attitude.

2. la **religion détournée.**

a) **La religion tournée en dérision**, objet d'ironie, dont les lois ne sont pas acceptées.

- Mme de Tourvel modèle de vertu en raison de sa piété. Surnommée ironiquement « *la céleste, sensible, timide et farouche dévote* ». Libertinage et religion sont antagonistes.
- Les blasphèmes : Mme de Merteuil se compare à une divinité (lettre 81) ; Valmont veut remplacer Dieu dans le cœur de Mme de Tourvel. Lettre 48 : pupitre = corps d'Emilie = « *l'autel sacré de l'amour* ».
- Dans le film : Tourvel communie et Valmont observe ses lèvres (péché de gourmandise). La succession de 2 plans successifs : 1) Séquence : le « *catéchisme de débauche* » : un peu de « *grammaire* » et quelques mots « *latins* » 2) Séquence suivante : cérémonie religieuses = mots latins employés par le prêtre.

b) **La religion comme outil, comme moyen** et non comme fin.

- Valmont et sa stratégie pour séduire la Présidente : 1) la fausse piété (scène de charité) 2) La fausse conversion : l'instrumentalisation du Père Anselme.
- Tourvel n'utilise-t-elle pas la religion pour servir ses intérêts amoureux ? Elle utilise un vocabulaire religieux pour désigner sa relation avec Valmont : lettre 128.

3. La religion comme **pure croyance de la raison.**

La vraie morale n'est pas l'obéissance absurde à des règles établies, imposées par l'éducation ou la pression sociale, elle est la **reconnaissance libre de la justice et du bien**. Religiosité : religion intérieure, pure croyance de la raison, foi morale rationnelle.

- Mme de Tourvel est tournée vers les grandes valeurs morales chrétiennes : indulgence, charité et humanité. Elle tombe amoureuse de Valmont en raison de son humanité et de sa générosité. Valmont goûte aux charmes de Mme de Tourvel car elle est telle qu'elle se présente.
- Fin du roman : Le retour dans le couvent : un choix raisonné et libre : 1) Le choix de Mme de Tourvel : contre la volonté des religieuses et de son époux qu'elle ne consulte même pas 2) Le choix de Cécile qui ne consulte pas sa mère.
- Fin du film : Importance du couvent. Mme de Tourvel trouve refuge dans la religion : elle accepte sa liaison avec Valmont et assume ses choix vis à vis de Dieu.

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : En quoi la relation qu'entretiennent le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil est-elle fondamentale dans le roman de Laclos et dans le film de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quelle place occupe la religion dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : En quoi la relation qu'entretiennent le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil est-elle fondamentale dans le roman de Laclos et dans le film de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quelle place occupe la religion dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : En quoi la relation qu'entretiennent le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil est-elle fondamentale dans le roman de Laclos et dans le film de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quelle place occupe la religion dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : En quoi la relation qu'entretiennent le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil est-elle fondamentale dans le roman de Laclos et dans le film de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quelle place occupe la religion dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : En quoi la relation qu'entretiennent le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil est-elle fondamentale dans le roman de Laclos et dans le film de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quelle place occupe la religion dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : Quelle place occupent les personnages de Cécile et Danceny dans l'intrigue des Liaisons dangereuses de Laclos et de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quel rôle joue l'amour dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : Quelle place occupent les personnages de Cécile et Danceny dans l'intrigue des Liaisons dangereuses de Laclos et de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quel rôle joue l'amour dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : Quelle place occupent les personnages de Cécile et Danceny dans l'intrigue des Liaisons dangereuses de Laclos et de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quel rôle joue l'amour dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : Quelle place occupent les personnages de Cécile et Danceny dans l'intrigue des Liaisons dangereuses de Laclos et de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quel rôle joue l'amour dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

EPREUVE DE LITTERATURE

Question 1 : Quelle place occupent les personnages de Cécile et Danceny dans l'intrigue des Liaisons dangereuses de Laclos et de Frears ? (8 points)

Question 2 : Quel rôle joue l'amour dans Les Liaisons dangereuses de Laclos et dans son adaptation par Frears ? (12 points)

Leçon n°14 : Les personnages.

I. Le couple Merteuil / Valmont : Annales, pp. 119-123.

1. Le cœur et le cerveau de l'action.
 - a) Personnages principaux.
 - b) Les principes des personnages qui gouvernent l'action (et les autres personnages).
 - c) Les liens qui les unissent donnent naissance à une autre intrigue : la reconstitution du couple Merteuil/Valmont.
2. Une « liaison dangereuse ».
 - a) Une relation perverse, pervertie.
 - b) « combat singulier » : amour, jalousie et rivalité.
 - c) L'issue de la « guerre » des libertins : La Merteuil, seule responsable ?

II. Le couple Cécile/Danceny : Annales, pp. 129-132.

1. Des marionnettes.
 - a) Des personnages stéréotypés.
 - b) Des personnages manipulés par les libertins.
 - c) Faire-valoir, par contraste, de la dépravation.
2. Des personnages indispensables.
 - a) Rôle moteur.
 - b) Résistance de Cécile (qui refuse le libertinage)
 - c) Transfiguration de Danceny (qui ne suit pas la voie de la duplicité où il s'était engagé avec la Merteuil).

III. Les prudes : Annales, pp. 124-128.

1. Des personnages nécessaires au libertinage.
 - a) Victimes, cibles du libertinage.
 - b) L'imitation (les libertins font croire qu'ils sont vertueux).
 - c) Résistance ?
2. La vertu mise à mal.
 - a) Cécité des personnages vertueux.
 - b) La vertu, un rempart bien faible.
 - c) L'ignorance.
3. Le triomphe de la vertu.
 - a) La victoire de Mme de Tourvel.
 - b) Le séducteur séduit.

L'amour, le désir, le plaisir.

Annales, pp. 107-111.

1. Une place majeure, un rôle moteur.
 - a) Un sujet et une activité constants
 - b) Un sentiment partagé par tous.
 - c) L'amour au cœur de la guerre.
2. Des conceptions antagonistes.
 - a) Amour et libertinage.
 - b) L'amour, le vrai ?
 - c) Le paradoxe du libertin.
3. Une force irrésistible et supérieure.
 - a) Un sentiment qui fait peur.
 - b) La surprise de l'amour.

Travaux complémentaires à prévoir : Le titre du roman et du film. Annales, pp. 117-118.