

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Aux abords du vide

François Bilodeau

Volume 31, numéro 3 (183), juin 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31728ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bilodeau, F. (1989). Compte rendu de [Aux abords du vide]. *Liberté*, 31(3), 109–115.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

AUX ABORDS DU VIDE

*Ils résolurent de se barricader contre les impulsions soudaines du désespoir extérieur et de fermer toute issue aux frénésies du dedans.*¹

Christopher Hampton, l'auteur de l'adaptation théâtrale puis cinématographique des *Liaisons dangereuses*, ne semble pas avoir été gêné outre mesure par la facture épistolaire du roman de Choderlos de Laclos; ou plutôt, il a bien vu l'ironie que Laclos a su tirer de cette forme, et partant, n'a pas senti le besoin de suivre le modèle à la lettre.

Les personnages de Laclos peuvent toujours croire que les lettres qu'ils écrivent travaillent pour eux, qu'elles les protègent, les propulsent sur le devant de la scène, les distinguent ou leur assurent une emprise sur leur destinée, en réalité il en va tout autrement. Plutôt que de les affranchir, ces lettres les livrent à autrui, les enchaînent les uns aux autres et précipitent leur chute. La savante distribution des missives nie la prétention des épistoliers à vouloir dominer les situations. Le roman se referme sur eux comme un piège et les conduit au bord de l'abîme, au seuil de l'hiver et de la mort. Pour s'être crus les joueurs, sans penser un seul instant — sauf peut-être Mme de Tourvel et Mme de Rosemonde — qu'ils n'étaient que

1. Edgar Allan Poe, *Le masque de la Mort Rouge*.

des pions, ils s'effondreront ou périront. Sans les faire écrire plus qu'il ne le faut, Christopher Hampton a su recréer le piège dans lequel les personnages de Laclos, croyant fuir l'irréparable à l'instar des invités du prince Prospero, se précipitent tête baissée.

*Va donc, sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
Ô ma beauté!*²

De Stephen Frears, le réalisateur des *Liaisons dangereuses*, je n'avais vu que *The Hit* et *My Beautiful Laundrette*. Dans ce dernier, tourné en 1985 d'après un scénario certes original mais mal dégrossi de Harif Kureishi, l'impertinence m'avait semblé gratuite. Or, curieusement, ce qui m'avait alors agacé — un style volontairement bâclé, anarchisant et peu soucieux du bel objet — ne nuit pas aux *Liaisons dangereuses*.

Techniquement, le film frôle parfois le mauvais goût. La surenchère de gros plans et les éclairages chaotiques, entre autres, témoignent d'un laisser-aller et d'une vitesse d'exécution peu propes aux films d'époque. Nous sommes à mille lieues du *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, par exemple. On tourna dans des châteaux français, le plus souvent — du moins, m'a-t-il paru — en son direct et en profitant le plus possible de la lumière naturelle. Plus fastes, les séquences de concert, l'une à l'opéra, l'autre dans un salon, détonnent. La post-synchronisation n'en est d'ailleurs pas tout à fait réussie; toutefois, comme la caméra ne reste pas longtemps braquée sur les chanteurs, cet accroc ne dépare aucunement le film.

Car, paradoxalement, cette précipitation technique sert le roman. Elle empêche la fétichisation et la pétrification du texte, sa transformation en un bijou précieux qu'il nous aurait

2. Charles Baudelaire, *À une mendiante rousse*.

fallu admirer derrière une vitre. L'action prime chez Laclos. Il décrit peu, brosse plutôt des portraits par à-coups. Sa phrase, toute en substantifs et en verbes, ne s'attarde guère; elle semble toujours tendue vers la suivante, de la même façon que chaque lettre en appelle une autre. Nerveux et abrupt, le film respecte cette dynamique, ce sautaillement et cette tension, et c'est ainsi qu'il parvient à restituer tout l'esprit incisif et ironique du roman.

Le filmage brusque et erratique achève notamment de rendre tout à fait vaine la vanité de Mme de Merteuil (Glenn Close) et de Valmont (John Malkovich), comme il accentue l'amertume du drame. Les toilettes et les fards recherchés dont leurs domestiques respectifs parent la marquise et le vicomte dans la séquence d'ouverture, ne masqueront jamais la vulgarité intrinsèque de ces deux aristocrates prêts à toutes les bassesses pour entretenir et parfaire leur réputation, non plus qu'ils ne les protégeront contre leur destin. Leurs glaces leur renvoient une image idéale, dont le film souligne la fatuité et qu'il s'emploie à égratigner, à craqueler et à dépolir.

*Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.*³

Autour de Mme de Tourvel, le film se fait plus tendre et s'abandonne à la beauté. Mais encore là, il ne s'attarde pas et s'interdit de composer des tableaux bien léchés, de sorte que Mme de Tourvel — à qui Michelle Pfeiffer prête son teint lumineux et sa gracilité — nous apparaît telle que la décrit Valmont dans le roman:

(...) a-t-elle besoin d'illusion? non; pour être adorable il lui suffit d'être elle-même. (...) toute parure lui nuit; tout

3. Charles Baudelaire, *À celle qui est trop gaie*.

*ce qui la cache la dépare (...). Non, sans doute, elle n'a point, comme nos femmes coquettes, ce regard menteur qui séduit quelquefois et nous trompe toujours. Elle ne sait pas couvrir le vide d'une phrase par un sourire étudié (...). Mais il faut voir comme, dans les folâtres jeux, elle offre l'image d'une gaieté naïve et franche!*⁴

(La scène où, impatiente de revoir son amant, elle double Azolan dans le corridor qui mène au salon de Valmont, illustre admirablement cette «gaieté naïve et franche» dont parle le vicomte.)

Le film décrit Mme de Tourvel comme un être qui a reçu sa beauté de la nature. Lorsqu'au tout début, Valmont annonce à Mme de Merteuil qu'il désire faire la conquête de cette femme prude et dévote, un plan nous montre brièvement l'élue dans un jardin, en train de cueillir des fleurs avec Mme de Rosemonde. Plus tard, en un des rares plans d'ensemble du film, on la voit marcher aux côtés de Valmont tout au fond d'un parc majestueux.

En fait, Mme de Tourvel est tout simplement une fleur qui éclot sous le sentiment amoureux que lui inspire Valmont, et qui, peu de temps après, se fera foulée aux pieds par le même, hypnotisé par la marquise. Comme dans le roman, elle n'appartient pas, malgré sa liaison, à la société des intrigants et elle incarne cette noblesse «naturelle» que même Danceny sacrifie pour quelques menus plaisirs. Sans qu'elle ne s'en doute, elle devient l'obstacle contre lequel butent le vicomte et la marquise, l'objet de scandale, d'envie et de crainte dont la seule présence gêne et irrite.

*Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir!*

4. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie générale française, «Le livre de poche», 1972, pp. 22-23.

*Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide⁵*

Plus ramassé que le roman, le film isole davantage le trio composé par Mme de Merteuil, Valmont et Mme de Tourvel. Cécile et Mme de Volanges ne sont que des jouets dans les mains des deux premiers; Mme de Rosemonde se tient encore plus à l'écart; et l'on insiste peu sur Danceny. N'a pas été développée, par exemple, la relation entre le chevalier et le vicomte; toutefois, c'est Danceny que Valmont mourant délègue auprès de Mme de Tourvel pour lui exprimer tout son regret. Ont été supprimées, également, les aventures de Prévan, comme les allusions au procès que perd finalement Mme de Merteuil.

Hampton et Frears ont opéré des choix qui accélèrent et clarifient l'action. Si des nuances ont été ainsi perdues, l'âpreté du roman n'en devient que plus manifeste. Allégé des commentaires des personnages secondaires, de même que de détails accessoires comme la petite vérole de Mme de Merteuil, le dénouement atteint une prodigieuse densité dramatique; s'y succèdent sans transition des scènes dont la musique de George Fenton décuple l'intensité et le tranchant.

Dans celle de la rupture entre Valmont et Mme de Tourvel, John Malkovich donne littéralement un coup de poignard à Michelle Pfeiffer à chaque «*beyond my control*» qu'il prononce en ramassant toutes ses forces. Le mot «*War*» que la marquise répond avec une violence retenue et presque avec charme au vicomte sûr de recevoir sa récompense, glace d'effroi. Ponctué par quelques plans brefs de Valmont et de Mme de Tourvel enlacés, le duel que se livrent le premier et Danceny sous la lumière glauque de l'aube, près d'un pont de pierres, dans la neige, est d'un pathétique consommé. (Notons que si le roman se contentait de le suggérer, le film conclut au

5. Charles Baudelaire, *L'Irrémédiable*.

«suicide» de Valmont par le chevalier interposé; le vicomte y gagne en grandeur et en noblesse. Encore une fois, John Mal-kovich est remarquable; après avoir plus d'une fois déclenché le rire par ses cabrioles et ses grimaces, il traduit ici toute la rage et l'amertume de celui qui prend soudainement conscience qu'il a été joué depuis le début.) Suivent les «Enough» et «Close the curtain» que murmure Mme de Tourvel à Danceny venu lui faire son récit. Puis trois courtes scènes qui amènent Mme de Merteuil à regarder en face le vide que son opiniâtreté a fini par créer autour d'elle et en elle: on la voit entrer dans une terrible colère, puis se faire huer à l'opéra, dont elle sort en tâchant de garder la tête haute, et enfin se démaquiller seule devant sa glace, tout en cherchant à ravalier ses larmes. La bataille est perdue. Mme de Merteuil doit se résoudre à s'engager seule dans la nuit qu'elle avait pourtant voulue universelle.

*

Au cours d'un de leurs entretiens, la marquise fait remarquer au vicomte qu'il tarde à séduire Mme de Tourvel; et elle ajoute, pour le narguer, qu'il devrait s'activer parce que le siècle tire à sa fin. En évoquant ainsi la fin prochaine de son siècle — et, par ricochet, du nôtre — Mme de Merteuil ne badine pas vraiment. Toute son attitude témoigne d'une conscience aiguë de la fin. Depuis longtemps, elle a réglé sa conduite sur celle d'un Dieu négatif, stoïque et implacable qui enclot l'humanité dans des bornes bien précises et réprime tout mouvement inutile. Le siècle tire certainement à sa fin aux yeux de ceux qui, inquiets quant à leur sort et leur hégémonie, s'empressent de conclure à l'échec universel des modèles, des idéaux, des théories, des aventures de la pensée, qui cherchent fébrilement à se fortifier et à se blinder davantage, et qui ne jurent plus que par les faits dûment attestés. «Words are cheap», énonce Dominique dans *Le Déclin de l'empire américain*, après avoir renvoyé le pape, Marx et Freud à leurs pro-

blèmes génitaux et proclamé que «ce que nous vivons, c'est un processus général d'effritement de toute l'existence»⁶.

Le vide séduit par sa cohérence et sa plénitude. C'est cette cohérence et cette plénitude que Laclos, sans se gêner, ébranle et entame. Il n'est peut-être pas plus sinistre prison que le château, à première vue rassurant, imprenable et confortable, où nous invitent à les rejoindre les adeptes de la «religiosité du vide»⁷. En adaptant *Les Liaisons dangereuses*, Christopher Hampton et Stephen Frears ont retrouvé la hardiesse et l'impertinence qui animaient l'auteur du roman, et dynamitent à leur tour des édifices trop parfaits. Ai-je dit que j'en ai explosé de joie?

6. Denys Arcand, *Le Déclin de l'empire américain*, Montréal, Boréal, 1986, p. 166 et p. 143.

7. Umberto Eco, «Le sacré n'est pas une mode», dans *La Guerre du faux*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 94.