

Une analyse critique de deux adaptations filmiques de *Les Liaisons dangereuses*
de Pierre Choderlos de Laclos

Thèse présentée en mars 2021 pour remplir les conditions requises pour
l'obtention de la

Maîtrise ès arts

de l'Université Rhodes

Tyler Naumann

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0003-2684-4183>

Abstract

Film adaptation has been practised since the emergence of cinema in France in the early twentieth century. Theorists have identified, however, that a detailed system of analysis of film adaptations remains lacking and that there is a dearth of detailed case studies. This study adopts the lens of intersemiotic translation and seeks to apply a system of analysis, comprised of a synthesis of three existing systems (Cattrysse, Metz, McFarlane). The semiotic transferal of five key sequences from the source text are analysed in their film adaptations. The source text, *Les Liaisons dangereuses* by Pierre Choderlos de Laclos, an eighteenth-century epistolary novel focusing on the erotic exploits of two nobles in French high society, was chosen for its challenging nature as a film adaptation. Two film adaptations, that at first glance seem to be at the opposing extremes of film adaptation classification: ‘free’ and ‘close’; have been chosen to firstly, better understand the mechanics of the semiotic transferal process, and secondly, to identify at which points these adaptations are constituted as ‘free’ or ‘close’. Since the domain’s theorisation in the early 1930’s, the fidelity debate has remained omnipresent in the analysis of film adaptation. Even though theorists have tried to move away from the fidelity debate, it remains indispensable when comparing an adaptation with the original text and is a key point of departure when analysing the semiotic transferal between source text and screen. Through the lens of translation, theorists have come to question the binary classifications of film adaptations: ‘free’ and ‘close’. Contemporary theorists suggest that proximity to the source text operates on a continuum rather than as a fixed category. As a result of the multi-layered system of analysis used in this study, it has been concluded that the two film adaptations chosen are both ‘free’ and ‘close’ at varying points. Intersemiotic translation used in comparative film adaptations studies is therefore a useful methodological tool that allows for a more detailed and nuanced analysis and strengthens the case for using a continuum of proximity rather than fixed classifications.

Résumé

Depuis l'émergence du cinéma en France au début du XX^e siècle, il existe des adaptations filmiques. Les théoriciens de ce domaine constatent pourtant le manque d'un système d'analyse détaillé de ces adaptations. En plus, il y a une pénurie de cas d'études détaillés. La présente étude vise à prendre l'optique de la traduction intersémiotique et à appliquer un système d'analyse, qui se compose d'une synthèse de trois systèmes existants (Cattrysse, Metz, McFarlane). Le transfert sémiotique sera analysé de cinq séquences clefs du texte source. Le texte source, *Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos, roman épistolaire du XVIII^e siècle qui se focalise sur les conquêtes amoureuses de deux aristocrates, a été choisi pour sa nature stimulante en tant que projet d'adaptation filmique. Nous avons choisi deux adaptations, qui à première vue, semblent être aux extrêmes opposés de classements des adaptations filmiques : 'approchant' et 'libre', pour découvrir les mécanismes du processus du transfert sémiotique, et en deuxième lieu, pour identifier à quels points ces adaptations seraient 'approchantes' ou 'libres'. Dès la théorisation du domaine au début des années 1930, le débat de la fidélité est resté omniprésent dans les analyses des adaptations filmiques. Comparer une adaptation filmique au texte source est fait, et reste un point de départ essentiel lorsque l'analyse du transfert sémiotique entre le texte source et l'écran s'effectue. À travers l'optique de la traduction intersémiotique, les théoriciens ont remis en question les classifications binaires des adaptations filmiques : 'approchante', 'hybride', et 'libre'. Les théoriciens contemporains suggèrent que la proximité du texte source s'opère sur un continuum au lieu d'être précisée dans des classements fixes. Grâce au système à multiples composantes utilisé dans cette étude, il a été conclu que les deux adaptations filmiques choisies sont toutes les deux 'approchantes' et 'libres' aux points variés. La traduction intersémiotique utilisée dans les études comparatives des adaptations filmiques constitue donc un outil méthodologique indispensable qui permet une analyse détaillée et nuancée, et qui renforce les arguments en faveur de l'emploi d'un continuum de proximité qui contourne le problème d'étiquettes rigides et binaires.

Table des matières

Préface	iv
1. Introduction	p1
2. Section théorique	p3
2.1 Qu'est-ce que c'est l'adaptation ?	p3
2.2 Le domaine de l'adaptation filmique	p4
2.3 La théorisation de l'adaptation filmique	p5
2.4 La traduction dans le domaine de l'adaptation filmique	p11
2.5 La traduction intersémiotique comme outil d'analyse	p14
2.6 Le système d'analyse proposé	p15
2.7 <i>Les Liaisons Dangereuses</i> comme texte source	p20
2.8 Les séquences clés à analyser	p22
3. Analyse critique	p25
3.1 Analyse critique de <i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960 de Roger Vadim et de Roger Vailland, 1959	p25
3.2 Analyse critique de <i>Dangerous Liaisons</i> de Stephen Frears, 1988	p27
3.3 Analyse visuelle du générique d'ouverture, <i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960	p28
3.4 Analyse visuelle du générique d'ouverture, <i>Dangerous Liaisons</i> 1988	p30
4. Première séquence : la proposition de la séduction de Cécile de Volanges et de la présidente de Tourvel	p32
5. Deuxième séquence : la séduction de Cécile de Volanges	p51
6. Troisième séquence : la séduction de la présidente de Tourvel	p72
7. Quatrième séquence : le duel entre le chevalier Danceny et le vicomte de Valmont	p87
8. Cinquième séquence : le dénouement	p99
9. Analyse approfondie	p111
10. Conclusion	p126
11. Appendice A : <i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960 de Vadim et de Vailland	p129
12. Appendice B : <i>Dangerous Liaisons</i> de Frears	p153
13. Références	p185

Préface

Remerciements

J'aimerais remercier d'abord toute ma famille de leur soutien, ainsi que mon conjoint, Jason Pennie et ma meilleure amie, Simone Soutter. Je tiens à remercier également le département de français à l'Université Rhodes de son appui vis-à-vis de ma formation. En dernier lieu, j'aimerais remercier ma directrice de recherche, Dr Claire Cordell, de son encouragement, de sa patience incessante et surtout de m'avoir poussée à donner le meilleur de moi-même. À vous tous, je resterai éternellement reconnaissante.

1. Introduction :

L'adaptation filmique, aussi ancienne que le cinéma lui-même, a fait son apparition en France au début du XX^e siècle. Cependant, les théoriciens du domaine constatent un manque de système d'analyse approfondie des adaptations. En outre, les analyses détaillées accompagnées d'un cas d'étude manquent encore plus. L'étude présente vise à employer l'optique de la traduction intersémiotique et à appliquer un système d'analyse à deux films soigneusement sélectionnés, afin de produire une analyse rigoureuse et détaillée du transfert sémiotique qui s'effectue lorsqu'un ouvrage textuel s'adapte à l'écran. Ce système d'analyse se compose d'une synthèse de trois systèmes existants (Cattrysse, Metz, McFarlane) et prendra en ligne de compte le médium de départ, le processus de changement de médium, et la réalisation finale.

Le débat de la fidélité est resté omniprésent dans les analyses des adaptations filmiques dès la théorisation du domaine au début des années 1930. La fidélité totale d'un film à son texte source est pourtant illusoire : la classification de l'adaptation est souvent trop binaire et manque de profondeur. Les théoriciens contemporains, entre autres Hutcheon et Tcheuyap, ont remis en question les classifications binaires des adaptations filmiques, c'est-à-dire les jugements de valeur qui voient les adaptations filmiques soit comme « approchantes » (proches de l'original) soit comme « libres » (moins fidèles à l'original). En se servant de l'optique de la traduction intersémiotique, ces théoriciens postulent que la proximité du texte source s'opère sur un continuum au lieu d'être précisée dans des classements fixes, idée qui est à interroger dans la présente étude.

Pour notre cas d'étude, il faudra faire l'analyse du transfert sémiotique de cinq séquences clef du texte source, *Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos. Il s'agit d'un roman épistolaire du XVIII^e siècle dont l'intrigue se centre sur les conquêtes amoureuses de deux aristocrates. Cet ouvrage constitue un véritable défi à adapter à l'écran à cause de la forme épistolaire et de son caractère polyphonique. En raison de sa complexité, nous l'avons cru un choix idéal pour tester notre système d'analyse. Les deux adaptations choisies semblent, à premier coup d'œil, se situer aux extrémités opposées de classements d'adaptation filmique : l'une étant considérée comme « approchante » et l'autre comme « libre ».

L'analyse des mécanismes du processus du transfert sémiotique permettra pourtant d'identifier à quel point ces adaptations seraient « approchantes » ou « libres ». Le système à appliquer, comprendra de multiples composantes : le transfert du contenu du texte comme point de départ (Cattrysse), la structuration des plans cinématographiques (Metz), les codes cinématographiques de la réalisation finale (McFarlane). Ce système polyvalent nous fournira un outil méthodologique indispensable à l'analyse détaillée et nuancée des adaptations filmiques sélectionnées.

2. Section théorique

Cette section théorique abordera le concept d'adaptation et son application dans le domaine du cinéma. Il est important de situer historiquement ce phénomène à cause de la présence forte des adaptations filmiques depuis la genèse de l'industrie du cinéma.

Dans un premier temps, il faudra considérer les aspects suivants : la manière dont l'adaptation filmique se définit, la pratique de l'adaptation filmique, le débat séculaire de la fidélité au texte source, la théorisation du domaine et les lacunes méthodologiques. Par la suite, il faudra interroger les diverses méthodologies dans le but de trouver un système d'analyse pratique qui permettra l'analyse de cinq séquences tirées de deux adaptations filmiques.

Un cas d'étude accompagnera cette étude pour appliquer la théorie établie et le système d'analyse créé¹. *Les Liaisons dangereuses*, roman épistolaire de Pierre Choderlos de Laclos, fera l'objet de ce cas d'étude. Le système d'analyse que nous allons utiliser constitue la synthèse de trois systèmes différents qui rendent compte du médium source (le transfert de la narration textuelle), du transfert sémiotique (le sens de la structure des séquences² cinématographiques³ à l'écran), et du médium cible (les codes cinématographiques qui font appel au sens auditif et visuel). L'analyse a pour but d'être détaillée et rigoureuse afin d'analyser les étapes prises et les choix effectués par l'adaptateur-réalisateur.

2.1 Qu'est-ce que c'est l'adaptation ?

L'adaptation s'entend le plus souvent comme une stratégie qui concerne la transformation nécessaire dans le domaine de la traduction et qui concerne le changement des mots et des références culturelles qui ne seront plus applicables dans le contexte cible (Perdikaki, 2016 : 3). L'adaptation pourrait changer concrètement lorsque le contenu se transfère d'un pays à un autre ; dans ce cas-là, il faut faire la relocalisation, c'est-à-dire des modifications qui s'accorderont avec les goûts et les attentes du public cible (Milton, 2009 : 53).

¹ Il faut noter ici que Sebbah (1996) a fait une étude de cas sur plusieurs adaptations filmiques de *Les Liaisons Dangereuses*, y compris les deux films qui font l'objet de la présente étude. Cependant, il n'y a pas de système d'analyse appliqué aux adaptations, Sebbah discute seulement de quelques différences entre les adaptations, sans entrer dans le détail.

²« À la suite des travaux de Christian Metz sur la segmentation du film, les analystes du cinéma différencient souvent *scène* et *séquence* en utilisant la référence à la pièce de théâtre : la scène se fonde sur la continuité de la suite des plans et donc une durée réelle, à la différence de la séquence marquée par les ellipses temporelles. » (Journot, 2011 : 107).

³« *Le filmique* est défini comme ce qui concerne l'esthétique de l'œuvre, son message, alors que *la cinématographique* recouvre d'une part ce qui dans le film relève des moyens d'expression propres à l'image mobile, d'autre part ce qui vient de l'aspect social, technique ou industriel du cinéma. » (Journot, 2011 : 22).

Notons que le degré d'adaptation dépend surtout du degré de différence entre le médium source et le médium cible ; comment transposer un poème en peinture par exemple. Ce qui plus est, l'approche du traducteur exercera également une influence sur le degré d'adaptation.

2.2 Le domaine de l'adaptation filmique :

Il est important d'étudier l'adaptation filmique parce que ce domaine est très répandu dans l'industrie cinématographique : bien au-delà de la moitié des films commerciaux à l'échelle mondiale ont des origines littéraires (Dudley, 1980 : 10), et plus que la moitié des films hollywoodiens sont des adaptations filmiques (Cutchins, 2014 : 41).

Dans un sens traditionnel, l'adaptation filmique est vue comme l'adaptation à l'écran de textes littéraires canoniques (Minier, 2013 : 17). Dès l'émergence de l'adaptation filmique pendant les années 1900, cette définition prend le pas sur d'autres types d'adaptation à l'écran (les médiums sources qui ne font pas partie de la littérature canonique : les jeux vidéo, les nouvelles, les pièces de théâtre). Le terme 'adaptation filmique' dans cette étude se réfère d'abord au produit final, ensuite au processus qui l'a construit et enfin à l'analyse de ces deux (Vallittu, 2018 : 159).

L'adaptation filmique est la modification d'un médium source pour qu'il soit convenable à l'écran (Craciun, 2010 : 3). Notons que le fond, c'est-à-dire le contenu, reste l'objet à transposer, mais que la forme sera forcément modifiée parce qu'il est impossible de transmettre un livre dans son état original.

Les avantages de l'adaptation filmique étaient bénéfiques à l'époque et cela pour trois raisons principales. En premier lieu, les cinéastes n'avaient plus besoin d'attendre les événements de la vie quotidienne pour créer un film, ils pouvaient simplement adapter les histoires qui existaient déjà. En utilisant des textes existants, leur travail est devenu plus facile et plus flexible. En troisième lieu, en adaptant un texte à succès, le réalisateur espérait transposer cette réussite en version filmique ; le fait que le public cible connaissait déjà le texte attirerait, du moins en principe, plus de spectateurs dans la salle de cinéma. La littérature canonique s'est servie comme source principale par rapport à l'adaptation filmique : *King Lear* de William Shakespeare en 1909, et *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne en 1909 (Du, 2013 : 13).

Or, l'adaptation depuis lors est toujours comparée au texte original et, au niveau superficiel, l'adaptation est souvent vue comme l'ombre inférieure du texte source, car la littérature étant plus ancienne, est accordé davantage d'autorité (Bazin, 1987 : 83 ; Hassard-Nouty, 1967 : 200 ; Humbert, 1999 : 839 ; Kline, 1996 : 71 ; Legotien, 1955 : 1161 ; Olney, 2010 : 169 ; Sanders, 2006 : 12). Les adaptations sont fréquemment vues sous un jour négatif et les théoriciens utilisent des termes comme 'trahison' et 'infidélité' (Regent, 1958 : 154). Il est à remarquer que le travail de l'adaptation engendre inéluctablement une concession, c'est-à-dire une perte d'éléments à cause des exigences du médium cible (Johnson, 1984 : 421, 422) ; la version filmique se trouve donc *mutatis mutandis* dans l'impossibilité d'être tout à fait fidèle au médium source.

L'approche principale de cette étude se basera sur la discussion comparative de deux adaptations filmiques et la discussion des pertes engendrées par la conversion entre les médiums. Patrick Cattrysse et Thomas Leitch, deux théoriciens majeurs dans le domaine de l'adaptation, ont valorisé l'approche téléologique dans l'analyse des adaptations. Une approche téléologique considère l'adaptation au niveau de son médium cible, plutôt qu'au niveau de son médium source (Cattrysse, Leitch, 2018 : 3) ; cette approche contourne le problème de jugements de valeur basés trop profondément sur les comparaisons binaires entre le texte source et l'adaptation filmique.

2.3 La théorisation de l'adaptation filmique :

Malgré la fréquence d'adaptations filmiques, le domaine a été théorisé pour la première fois deux décennies après l'apparition des premiers exemples. Les théoriciens européens des années 1930 se sont occupés du débat de la fidélité : l'adaptation filmique devait avoir « une fidélité suffisante à l'esprit de l'original [...] » (Bazin, 1948 : 34). Or, il faut d'abord noter que l'idée de la fidélité à l'esprit de l'auteur pose un problème ; car l'esprit d'un texte n'est pas toujours identifiable, et en plus, l'esprit peut être une idée subjective. Comment garder l'esprit d'un texte source quand il n'est pas facilement reconnaissable ou quand il est polysémique ?

Ce discours, qui est centré sur l'idée de la fidélité, reste un élément important jusqu'aux analyses récentes et mérite une élaboration davantage. Au début, la fidélité était le but ultime pour les adaptateurs-réalisateurs et ce qui plus est, c'était le marqueur de succès d'une adaptation filmique. Il s'agit d'un critère qui constitue le point de départ de l'évaluation d'une adaptation filmique. Les théoriciens académiques interrogent toujours ce sujet et les médias, les festivals de films et les critiques de film soulignent également l'importance de cet objectif.

L'idée de la fidélité est pourtant illusoire, car il est improbable, voire impossible, de transposer d'une manière fidèle un texte source à l'écran (Cattrysse, Leitch 2018 : 4 ; Kline, 1996 : 70 ; O'Halloran, 2016 : 201). Le premier aspect qui pourrait poser un problème est celui de suivre l'intention de l'auteur, élément qui n'est pas toujours évident. Le deuxième aspect qui fait obstacle à la possibilité de la fidélité est la longueur différente des deux médiums.

Dès l'affleurement de l'adaptation filmique, la longueur est le plus grand obstacle à surmonter, et l'aspect qui impose le plus de contrainte au travail. En général, le texte source est plus long que la version filmique, tandis que le scénario d'un film comprend plus ou moins cent-vingt pages en moyenne, ce qui donnera un film d'une heure et demie environ (Axelrod, 1996 : 201). Cette différence de longueur nécessite l'omission de plusieurs éléments, ce qui prohibe la fidélité absolue dans l'adaptation filmique. Le troisième aspect qui empêche la fidélité est le changement de médium d'expression. Le texte écrit se compose de signes séquentiels, c'est-à-dire que la narration est acquise mot par mot, phrase par phrase (Hassan, Nouty, 1967 : 199) ; l'histoire et son image entière se construisent donc petit à petit. Le cinéma, en revanche, présente une multitude de signes que l'on reçoit d'un seul coup (Perdikaki, 2016 : 205), c'est-à-dire que l'histoire se déroule plus rapidement.

À la différence d'un texte littéraire, les codes⁴ cinématographiques ne s'opèrent jamais seuls, ils sont toujours entrelacés pour créer une expérience globale du sens (Andrew, 1975 : 5) ; l'expérience réceptive différente de ces deux médiums ne permet pas la fidélité dans l'adaptation du médium source. Le texte source et le médium cible génèrent une différence automatique parce qu'ils ne sont pas sémiotiquement équivalents (Gottlieb, 2005 : 35 ; Regent, 1958 : 154 ; Stam, Raengo, 2004 : 18). Par rapport à la sémiotique, il faut noter que les images diffèrent des mots dans deux aspects : les images sont infinies en nombre, mais les mots sont plus définis ; en plus, les images fournissent de l'information indéterminée, là où les mots fournissent l'information d'une manière plus concrète (Roth, 1983 : 11).

Le dernier aspect qui empêche la fidélité est l'ambiguïté. L'adaptateur-réalisateur doit faire face à un texte source qui se révèle parfois lacunaire ou bien, peu précis. Dans ce cas-là, le travail de l'adaptation exigera une approche créative (Johnson, 1984 : 422).

⁴ « En théorie de l'information, le code est un système de signes, symboles, signaux, qui, par convention tacite (la langue) ou explicite (le code de la route), permet la transmission de l'information (du message) d'un émetteur à un récepteur » (Journot, 2011 : 24).

Lorsqu'un équivalent n'est pas tout à fait évident dans le travail de l'adaptation, il faut en trouver, il faut en créer. André Bazin le note : « Il suffit au metteur en scène d'avoir assez d'imagination pour inventer les équivalents cinématographiques du style de l'original et au critique d'avoir des yeux pour le voir. » (1948 : 33 ; 1987 : 95).

Dans les années 1950, les théoriciens ont confirmé la perte nécessaire dans le travail de l'adaptation filmique (Hassard-Nouty, 1967 : 200 ; Regent, 1958 : 154), cependant la fidélité est restée le but le plus important (Legotien, 1955 : 1161 ; Regent, 1958 : 158). Malgré le fait que les théoriciens voulaient s'éloigner du débat de la fidélité, il reste un élément incontournable à considérer et constitue un point de départ capital car le texte source reste la pierre de touche. Dans les années 1970, l'hypothèse d'un polysystème a été exploré. Il s'agit de mettre ensemble plusieurs systèmes qui se croisent et se chevauchent afin de fonctionner dans leur globalité (Even-Zohar, 1979 : 289). Ce polysystème a inspiré les théoriciens dans les domaines de l'adaptation et de la traduction de travailler d'une manière interdisciplinaire. Le cinéma a été conçu comme langage dont les codes ont été interrogés⁵.

Si l'adaptation filmique a été beaucoup pratiquée, sa théorisation pourtant a vu des retards. Depuis les années 1990, les théoriciens dans le domaine de l'adaptation filmique signalent des lacunes méthodologiques (Cattrysse, 1992 : 8 ; Cattrysse, 2011 : 12 ; Kline, 1996 : 70 ; Saoudi, 2017 : 176 ; Venuti, 2007 : 25). En premier lieu, il n'y a ni de catégories ni de terminologie communes (Cattrysse 1992 : 68). En deuxième lieu, il y a un manque de système d'analyse détaillé et commun qui permettrait l'étude approfondie des adaptations filmiques (Cattrysse 1992 : 68). Les théoriciens, dans les années 1980, ont essayé d'établir les types d'adaptation et leurs classifications. Dudley Andrew a proposé trois types : la fidélité de la transformation (l'originalité du texte source est gardée), l'emprunt (le sujet et le titre du texte source sont gardés), l'entrecoupant (le texte source est intentionnellement non assimilé dans l'adaptation) (1984 : 98). Ces catégories pourtant, n'ont ni d'indicateurs, ni de paramètres.

En ce qui concerne le manque de terminologie commune, Geoffrey Wagner, théoricien américain du cinéma, propose les catégories suivantes : la transposition (l'adaptation reste très près du texte source), le commentaire (le réalisateur a changé le texte source d'une manière ou d'une autre) et l'analogie (le texte source a été considérablement manipulé) (McFarlane, 1996 : 10).

⁵« Le terme *code* a été utilisé pour tenir compte des systèmes internes au texte et au cinéma. » (Journot, 2011 : 24, 25).

Dudley Andrew, théoricien américain du cinéma, propose pourtant d'autres catégories : la fidélité (l'adaptation est très proche du texte source), l'intersection (le texte source et le film ont plusieurs éléments en commun), et l'emprunt (l'adaptation s'écarte notablement du texte source) (McFarlane 1996 : 11).

Notre étude ne se focalisera pas sur la précision de ces catégories, on se contentera de dire qu'il existe trois grands types. En premier lieu, les adaptations qui restent très proches du texte source, que nous désignerons des adaptations *approchantes*⁶. Ensuite, les adaptations qui s'écartent un peu du texte source, c'est-à-dire des adaptations *hybrides*. En dernier lieu, les adaptations qui s'éloignent considérablement du texte source, ou bien les adaptations *libres*.

On se trouve dans l'impossibilité de bien préciser les paramètres, car à quel moment, et avec combien de modifications, l'adaptation pourrait-elle être considérée comme un peu écartée, ou très écartée du texte source ? Comme il est impossible de préciser la manière dont ces catégories s'appliquent, les théoriciens contemporains de notre époque ont abandonné l'idée de classements précis ; ils suggèrent plutôt que les adaptations se placent sur un continuum, c'est-à-dire que l'on parle des différences au sein des similitudes, tout est question de degré (Cutchins, 2014 : 59 ; Hutcheon 2013 : 170 ; Tcheuyap, 2005 : 19). Cette idée de continuum constituera un élément clef de notre analyse.

Un deuxième élément manquant est l'existence d'un système qui permettrait l'analyse des adaptations filmiques. Patrick Cattrysse, théoricien belge, explique qu'il n'existe pas de structure méticuleuse et détaillée pour analyser pratiquement une adaptation filmique (1992 : 68) ; perspective partagée par le théoricien américain, Lawrence Venuti (2007 : 41). Desmond et Hawkes, professeurs d'anglais, le soulignent encore dans leur ouvrage intitulé, *Adaptation : Studying Film and Literature*. Ils prétendent, eux aussi, qu'il n'y a pas de méthode universellement reconnue et partagée pour l'analyse systématique et objective d'une comparaison entre texte source et adaptation filmique (2005 : 34). La proposition d'un système d'analyse qui examinera, d'une manière rigoureuse, les stratégies de transfert sémiotique entre texte source et version filmique, avec l'appui d'une étude de cas, constituera le but ultime de l'étude présente.

⁶A notre avis, le terme '*littéral*' n'est pas applicable à cause du changement de médium de sens entre un livre et un film, *littéral* voulant dire la transposition de matière entre deux textes de médium pareil. Une adaptation '*approchante*' a pourtant un contenu qui ressemble au texte source, mais à cause du changement de médium, une transposition *littérale* ne sera pas possible. '*Approchante*' veut donc dire que dans le médium utilisé, l'adaptation est la plus proche que possible du texte source.

Les théoriciens ont travaillé sur la systématisation de l'analyse comparative entre texte source et adaptation filmique en examinant le transfert sémiotique entre les deux médiums. Plusieurs théoriciens ont tiré l'inspiration des sémioticiens français, Ferdinand de Saussure, Bela Belázs, Eric Buyssens, et André Malraux (Metz, 1966 : 55 ; Roth, 1983 : 1).

À la recherche d'équivalents, les théoriciens ont comparé la construction de la narration littéraire et celle de la narration cinématographique afin d'en établir les différences et les similitudes. L'idée d'équivalence pose pourtant un problème ; plusieurs théoriciens ont noté que pour trouver des équivalents il faut chercher des éléments semblables, comparables aux signes originaux. Or, le cinéma utilise davantage de signes de sens que le texte littéraire : les signes non-langagiers (l'accent et le ton des personnages, la bande sonore et le bruit ambiant) et les signes visuels (l'angle de prise de vue⁷, le cadrage⁸, les costumes, le décor, l'éclairage, et le montage⁹) ; qui rendent son produit plus riche et plus complexe. L'adaptateur-réalisateur doit tenir compte de ces éléments, et les appliquer ensuite pour créer une adaptation filmique réussie.

La littérature et le cinéma travaillent avec des signes de potentiel égal qui ont la capacité ~~de faire le sens, mais les signes~~ n'ont pas de pouvoir équivalent (Perdikaki, 2016 : 203), c'est-à-dire que les signes des deux domaines font le sens à travers leurs signes respectifs, cependant le poids du sens se différencie. Le film reflète le livre en images animées (Perdikaki, 2017 : 254 ; Stam, Raengo, 2004 : 35), processus qui s'appelle *la monstration* (Journot, 2011 : 76). La monstration comprend plusieurs éléments visuels dont l'angle de prise de vue, le cadrage, les costumes, le décor, l'éclairage, et le montage. Si l'auteur du texte source ne fournit pas tous les renseignements nécessaires, l'adaptateur-réalisateur doit en inventer, car il s'agit d'éléments essentiels au travail cinématographique. Pour bien comprendre les signes cinématographiques, les théoriciens ont abordé l'analyse du transfert sémiotique.

⁷« L'angle de prise de vue dépend de la position de l'objectif par rapport au champ et change avec les mouvements de la caméra. » (Journot, 2011 : 7).

⁸« Le cadre délimite la surface matérielle de l'image, un espace plat, bidimensionnel, à différencier du champ, espace de la représentation (qui donne l'illusion d'être en profondeur, tridimensionnel, dans une image figurative) contenu dans le cadre. Le choix du cadre n'est jamais innocent. Plastiquement, il définit l'organisation formelle de l'image, et ce faisant, il en limite l'accès, car ce qu'il montre, le champ, est indissociable de ce qu'il cache, le hors-champ. » (Journot, 2011 : 15).

⁹« Techniquement, le montage consiste à coller les plans filmés à la suite les uns des autres, dans l'ordre qui a été déterminé par le réalisateur en accord avec le monteur. [...] Celui-ci a le plus souvent une fonction narrative : le changement de plan guide notre compréhension de la scène quitte à nous imposer le sens (aussi bien par un gros plan sur un détail que par un montage alterné qui permet de saisir l'action globalement). [...] Indépendamment de son rôle narratif, le montage a une fonction syntaxique et ponctative. Il structure l'œuvre, quel que soit le genre, autre que fictionnel, auquel elle appartient : film documentaire, didactique ou encore poétique. Élément majeur de la stylistique, il produit des effets rythmiques et des effets plastiques. » (Journot, 2011 : 77).

Dans les années 1930 les théoriciens russes, Yury Tynyanov et Boris Eichenbaum, ont été les premiers à interroger l'analyse syntagmatique du cinéma, c'est-à-dire l'étude des séquences et de leur structure¹⁰. Ils ont étudié aussi l'analyse paradigmatic, c'est-à-dire les codes intégrés dans les séquences (Stam, Burgoyne, Lewis, 1992). Grâce à eux, la cinésémiologie¹¹ a vu le jour. Ces deux angles d'analyse, le syntagmatique et le paradigmatic, sont à la base d'une sémiologie du cinéma et ont été inspirés du *Cours de linguistique général* de Ferdinand de Saussure (Joly, 2011 : 42, 43).

Pendant les années 1950 et 1960 le domaine de la sémiologie du cinéma s'est élargi considérablement avec l'émergence du structuralisme¹² et du poststructuralisme. Le travail ultérieur dans ce domaine a contrasté les signes du langage naturel avec les signes icônes du cinéma. Les sémioticiens du cinéma, Umberto Eco, Christian Metz et Roland Barthes¹³ ont pris une approche structuraliste qui voit dans la littérature et le cinéma deux systèmes homologues. Il s'agit d'une approche inspirée par les méthodes et les structures de la linguistique (Metz, 1966 : 59).

Selon Metz : « Le cinéma n'est à coup sûr pas une langue [...] mais on peut le considérer comme un langage, dans la mesure où il ordonne des éléments significatifs au sein d'arrangements réglés [...]. » (1966 : 67).

¹⁰« L'analyse de films a toujours cherché à découvrir les grandes articulations d'une œuvre, l'agencement particulier des séquences et des plans. Sous l'influence de la linguistique structurale, la sémiologie du cinéma a cherché à rendre compte d'une structure qui régirait non plus un film particulier, mais l'ensemble des films. [...] le syntagme est un ensemble de plans constituant une unité et concerne comme dans la langue les relations *in praesentia*, de co-occurrence : l'axe syntagmatique est celui de la combinaison et de l'agencement des unités (axe horizontal) et s'oppose à l'axe paradigmatic (vertical), qui est celui de la substitution des éléments. » (Journot, 2011 : 108).

¹¹« Les tentatives d'assimilation du cinéma à un langage – les grammaires du cinéma, puis la sémiologie – se sont posées la question d'une équivalence entre ces marques formelles et les procédés du cinéma, notamment les effets de liaison entre les séquences, qui dans le cinéma classique, sont si fortement codés qu'on peut les croire univoques. [...] Il n'y a donc pas de système ponctatif constitué au cinéma, mais un usage ponctatif des effets optiques. » (Journot, 2011 : 95).

¹²« L'anthropologue Claude Lévi-Strauss est à l'origine du courant structuraliste inspiré des travaux du linguiste Ferdinand de Saussure. À partir de l'étude des relations de parenté, puis en travaillant sur les récits mythiques (1955), il s'aperçoit que, comme les faits de langue, les contenus symboliques sont régis par des systèmes invisibles malgré leur apparente irrationalité et que leur sens tient à la manière dont les éléments sont combinés. [...] Le cinéma reprend ces concepts pour les approprier à travers la construction de la sémiologie d'inspiration linguistique de Christian Metz et avec les analystes textuelles. » (Journot, 2011 : 114).

Résumons donc les points les plus importants à retenir. Le cinéma et la littérature travaillent avec la sémiologie de la dénotation et la sémiologie de la connotation (Metz, 1966 : 58). Les images à l'écran sont dénotatives, c'est-à-dire qu'elles sont le produit des codes de l'analogie visuelle et auditive permettant au spectateur de reconnaître et d'identifier les objets du monde, en dehors de toute subjectivité (Journot, 2011 : 32). La connotation désigne l'ensemble des significations d'ordre second, symbolique, qui s'ajoutent aux significations littérales d'un signe (l'angle de prise de vue, la couleur, les effets de caméra, la forme de montage) (Journot, 2011 : 26). Selon la perspective de Metz, le sens dans un film se transmet grâce à l'arrangement temporel et spatial des éléments cinématographiques, c'est-à-dire par la syntagmatique et la paradigmatique (Roth, 1983 : 13). Notre étude s'appuiera sur des aspects connotatifs, dénotatifs, syntagmatiques et paradigmatiques des adaptations filmiques choisies.

2.4 La traduction dans le domaine de l'adaptation filmique :

À partir des années 1990, les théoriciens se sont tournés vers le domaine de la traduction textuelle afin d'y emprunter les procédés et la terminologie pour l'analyse des adaptations filmiques. Selon eux, la traduction fournit une base théorique suffisante pour soutenir l'analyse pratique d'une adaptation filmique (Journot, 2011 : 5 ; Milton, 2009 : 52 ; Perdikaki, 2017 : 249 ; Venuti, 2007 : 1).

Les domaines de l'adaptation et de la traduction ont beaucoup de points de convergence. Ils travaillent avec le transfert sémiotique, c'est-à-dire la transposition d'un médium source à un médium cible (Cattrysse, 1992 : 54). Il s'agit dans les deux cas d'un travail pareil, celui de décoder un texte, de l'interpréter dans tous les sens (culturel, géographique, stylistique, etc.), et de le traduire sans modifications qui altéreraient le sens entier du produit, dans le but de le recoder au médium et au contexte cible (Ramos, 1979 : 388).

¹³ « Dans les années 60, le terme (la sémiologie) est repris par Roland Barthes pour élaborer une science des significations qui comprend mais excède les productions langagières » (Journot, 2011 : 109).

En deuxième lieu, le traducteur et l'adaptateur-réalisateur travaillent avec la communication et la création. La création, nécessaire ou volontaire, est un processus qui rejoint ces deux domaines, surtout lorsque l'adaptation est traitée (Plaza, Mundy, 1981 : 46). Cependant, cette vue a été critiquée parce que les théoriciens des années 2000 indiquent que les rôles du traducteur et du réalisateur ne sont pas les mêmes.

À la différence du traducteur, l'adaptateur-réalisateur travaille avec la technologie disponible, un budget donné par la maison de production et il doit répondre aux besoins du public pour faire réussir son film. Il est aussi important à noter que le travail de la traduction n'est pas aussi collaboratif que le travail cinématographique qui implique souvent toute une équipe de personnes (Perdikaki, 2017 : 7 ; Yau, 2016 : 261).

Malgré les points de divergence en ce qui concerne le travail en tant que tel, le but du traducteur et de l'adaptateur-réalisateur reste le même : décoder un texte pour le recoder en version cible : « [...] produire un message qui est facile à décoder par l'individu quotidien sans ressource particulière. » (Ramos, 1979 : 388). Au-delà de leurs différences sémiotiques, nous constatons donc qu'il s'agit d'un même travail.

Plusieurs théoriciens indiquent que l'adaptation vient de son domaine parent, celle de la traduction (Cattrysse, 2011 : 14) ; on pourrait donc en déduire que les deux disciplines travaillent d'une manière interdisciplinaire. Cette optique permet de voir l'adaptation comme la traduction fonctionnelle, c'est-à-dire qu'elle nous aide à transposer les aspects intransférables pour que ces aspects puissent fonctionner dans leur contexte cible. Par rapport à ce projet d'étude, l'adaptation s'entend comme le travail que font les adaptateurs-réalisateurs pour transposer un texte source en adaptation filmique.

En troisième lieu, les processus impliqués dans ces domaines sont considérés comme téléologiques, c'est-à-dire qu'ils sont influencés par les conditionneurs présents dans leur contexte cible (Cattrysse, Leitch, 2018 : 3). Un quatrième point de convergence est l'idée de la fidélité : les adaptations filmiques et les traductions textuelles sont classifiées d'une manière binaire, soit 'libre' soit 'littérale/fidèle' (Cattrysse, Leitch, 2018 : 3).

L'emploi du domaine de la traduction en tant qu'aide analytique permet d'identifier les éléments du texte qui ne sont pas facilement transférables, en l'occurrence les codes culturels, la longueur, le ton littéraire (Humbert 1999 : 844 ; McFarlane, 1996 : 12) ; et que l'adaptateur-réalisateur doit modifier afin de produire un équivalent à l'écran. Ce changement de mode d'expression s'appelle la transmédiatisation (Tcheuyap, 2005 : 29). À l'aide des démarches de la traduction, les étapes de la transmédiatisation deviennent plus claires et plus faciles à établir, non seulement dans le travail direct d'adaptation filmique, mais aussi, dans leur analyse.

Selon les théoriciens, l'idée d'intertextualité¹⁴, c'est-à-dire les points de convergence que perçoit le lecteur entre le texte qu'il lit et d'autres déjà lu, rapproche davantage ces deux domaines. Une adaptation filmique pourrait être considérée comme un produit intertextuel parce que le texte filmique, c'est-à-dire l'hypertexte, le scénario écrit, et le texte utilisé dans le film lui-même, a une relation directe avec le texte source, le hypotexte (Genette, 1982 : 11). La perspective de l'intertextualité revisitée suggère que tous les sens, mêmes ceux générés par les adaptations, sont négociées dans des réseaux complexes de sens prévus et imprévus (Cutchins, 2014 : 44). L'intertextualité dans le domaine de l'adaptation filmique constitue une manière contemporaine de voir la manière dont les domaines de la traduction et de l'adaptation peuvent se rapprocher (Minier 2013 : 31).

Michel Garneau, traducteur québécois, a proposé en 1995 un nouveau terme pour rapprocher ces domaines : *la tradaption*, terme qui souligne l'hybridité de l'adaptation filmique, et qui valorise les deux disciplines d'une manière égale. Le terme de la tradaption étant employé par plusieurs théoriciens dès son invention (Gambier, 2004 ; Fortier, 2019 ; Salter, 1996 ; Saoudi, 2017), nous croyons également qu'il représente le pont lexical idéal pour rapprocher la traduction et l'adaptation.

¹⁴Le terme 'intertextualité' a été inventé par Julia Kristeva en 1966. Elle prétend qu'un texte est dynamique, c'est-à-dire que chaque mot est un site de plusieurs sens au sein d'un texte. Le texte en tant que tel ne fonctionne pas comme système fermé, mais contient des traces d'autres textes (Alfaro : 1996)

2.5 La traduction intersémiotique comme outil d'analyse :

Il y a plusieurs types de traduction disponible pour analyser une adaptation filmique. D'abord il y a la traduction intralinguistique, ou la réécriture, qui est l'interprétation des signes verbaux par la voie d'autres signes dans la même langue (Jakobson, 1959 : 233). Par la suite, il y a la traduction inter-linguistique qui est l'interprétation des signes verbaux par le biais d'une autre langue (1959 : 233). Le troisième type, et celui qui nous concerne, est la traduction intersémiotique, qui est l'interprétation des signes verbaux par un système de signes non-verbaux (1959 : 233).

Cette étude utilisera la traduction intersémiotique comme angle d'analyse principale. La traduction intersémiotique élargit le champ des médiums sources et des médiums cibles dans lesquels les théoriciens puissent travailler, et comprend les traductions à travers les ressources non-linguistiques (O'Halloran, 2016 : 200 ; Ramos, 1979 : 376). Parmi les sous-catégories de la traduction intersémiotique il y a la traduction iso-sémiotique¹⁵, dia-sémiotique¹⁶, super-sémiotique et hypo-sémiotique¹⁷. Celle qui nous concerne est le produit super-sémiotique, c'est-à-dire le texte traduit qui présente plus de voies sémiotiques que l'original (Gottlieb, 2005 : 39). L'adaptation filmique utilise davantage de voies sémiotiques que le texte source, car le langage du cinéma est quintuple. Il y a l'image photographique en mouvement, le son phonétique enregistré, les sons enregistrés (d'ambiance et d'effet¹⁸), la musique¹⁹ enregistrée et l'écrit (le générique et les sous-titres) (Roth, 1983 : 13). Ces aspects rendent l'analyse cinématographique plus nuancée et évidemment plus complexe.

¹⁵La traduction iso-sémiotique est la communication à travers les mêmes voies sémiotiques que l'original ; comme les traductions imprimées, les interprétations et le doublage (Gottlieb, 2005 : 39).

¹⁶La traduction dia-sémiotique est l'utilisation de plusieurs voies sémiotiques que le source, celles-ci peuvent être des voies différentes ; par exemple une chanson représentée par du papier à musique avec les notes de musique qui représentent les sons (Gottlieb, 2005 : 39).

¹⁷La traduction hypo-sémiotique est l'utilisation de moins de voies sémiotiques que l'original ; comme une pièce de théâtre transposée en audio-assistée pour les personnes aveugles (Gottlieb, 2005 : 39).

¹⁸« *Effet* : Le terme, très général, désigne tout procédé marqué visant à obtenir une réponse d'ordre émotionnel chez le spectateur. » (Journot, 2011 : 40).

¹⁹« Qu'elle soit originale ou arrangée à partir de compositions existantes, la musique de film participe à l'atmosphère du film, de la scène : elle peut l'illustrer, en suggérer une signification, lui servir de contrepoint, rendre homogène l'espace discontinu du champ, identifier un personnage [...] » (Journot, 2011 : 81).

Cependant, la traduction intersémiotique ne s'entend pas comme une catégorie fixe et absolue, mais plutôt comme un regroupement de relations entre les éléments de plusieurs systèmes (Plaza, Mundy, 1981 : 45). La traduction intersémiotique implique donc l'idée de la multimodalité, c'est-à-dire la construction d'un produit en utilisant plusieurs modes sémiotiques. Dans le cinéma, on constate le mode verbal (le dialogue, le style de langue, l'accent, le ton et la voix-off²⁰), le mode visuel (l'échelle des plans²¹, le décor, les costumes, la mise-en-scène, l'éclairage, les angles de prise de vue et le montage), et le mode audio (les sons naturels et la bande sonore) (O'Halloran, 2016 : 10). Avec la traduction intersémiotique, le transfert sémiotique entre les signes littéraires et les signes cinématographiques prend en ligne de compte les trois modes différents, mais fait également l'analyse de leurs points de croisement.

2.6 Le système d'analyse proposé :

Dans l'analyse d'une adaptation filmique, c'est la tâche de l'analyse comparative de la sémiotique d'identifier les processus employés dans le transfert de signes (Dusi, 2015 : 189). L'étude de cas qui accompagne parfois l'analyse d'une adaptation filmique, constituent souvent une description générale du transfert sémiotique, sans pourtant préciser en détail la démarche que prend l'adaptateur-réalisateur. Ceci est l'objectif principal de notre étude : établir un système d'analyse qui nous permettra de décrire les étapes précises de la 'tradaption' afin de fournir une description détaillée du transfert sémiotique qui a eu lieu. Ce système consolidé, qui reprend les classements de trois théoriciens dans le domaine de la traduction et de l'adaptation filmique, nous offre des étapes convenables pour faire une analyse compréhensive.

²⁰ « [...] ce terme est utilisé pour le son dont la source n'est pas visible à l'écran. [...] De fait, nous appelons communément 'voix-off' ce que les Anglo-Saxons nomment *voice over*. » (Journot, 2011 : 87).

²¹ « *L'échelle des plans* est censé rendre compte de la distance de la caméra par rapport au sujet filmé. Le typologie est approximative et pose quelques fois des problèmes concrets difficiles à résoudre. De même, la terminologie employée pour désigner les grosseurs de plan est assez variable : c'est avant tout un outil technique de préparation du film. » (Journot, 2011 : 39).

Linda Hutcheon postule l'idée que l'adaptation comprend : d'abord le produit formel, ensuite le processus de création et enfin le procédé de réception (Hutcheon, 2013 ; Vallittu, 2018 : 16). Notre étude se focalisera sur les deux premiers aspects, car la réception d'une adaptation filmique mériterait une analyse à part. Le but de notre étude est d'identifier les décisions prises qui s'appliqueront aux scènes choisies afin d'en analyser le transfert sémiotique.

La traduction et l'adaptation filmique implique le pouvoir décisionnel. L'adaptateur-réalisateur, pareil au traducteur, doit faire plusieurs choix concernant les dimensions multiples du cinéma. Ces choix deviennent de plus en plus complexes lorsque ces éléments ne sont ni tout à fait clairs ni capables d'être inférés du texte (Venuti, 2007 : 26). Le modèle d'analyse des adaptations filmiques proposées dans cette étude examinera la version filmique en tant que produit créatif qui utilise des modes propres à lui dans le but de créer un récit qui est à la fois pareil et différent du texte source (Perdikaki, 2017 : 20).

Ce système d'analyse prendra en ligne de compte trois domaines principaux qui sont impliqués dans le transfert sémiotique : les stratégies de la traduction inter-linguistique (Patrick Cattrysse) (le textuel), la structure de la séquence filmique²² (Christian Metz) (le syntagmatique) et les codes cinématographiques (Brian McFarlane) (le paradigmatique). À notre avis, il est important de considérer d'un pas égal ces trois domaines car une approche pluridimensionnelle permettra une analyse nuancée et approfondie.

Il faut d'abord considérer les éléments textuels et les étapes d'analyse qui concernent cet aspect. Cattrysse a été inspiré par les stratégies utilisées dans le domaine de la traduction : l'addition, la substitution, l'omission, la permutation et la transposition (Cattrysse, 1992 : 157). Dans le domaine de la traduction, les additions sont souvent utilisées pour la clarification ou l'explication d'un terme. Les additions fournissent les informations complémentaires sur le contexte culturel et social, les événements précédents ou le contexte historique (Sharma, 2015 :

²²« *La séquence* est une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans (à la différence du plan-séquence) une suite d'événements isolable dans la construction narrative. [...] Depuis les travaux de Christian Metz qui a défini la séquence dans 'la grande syntagmatique de la bande-images' comme un syntagme (groupe de plans) chronologique comportant des ellipses temporelle, les théoriciens du cinéma ont l'habitude de le différencier ainsi de la scène, qui restitue une durée réelle, sans ellipses. » (Journot, 2011 : 109).

5). Par rapport à notre étude, les additions s'entendent comme les éléments ajoutés aux séquences dans l'adaptation filmique.

Les substitutions constituent les détails qui ont été changés. Il est à noter que le nombre de substitutions augmente lorsque l'adaptation est interculturelle (Milton, 2009 : 53). Ces substitutions peuvent être grandes ou petites et concernent par exemple l'apparence physique d'un personnage ou le rapport entre les personnages. Les omissions sont les éléments qui sont exclus car il n'existe pas d'équivalent dans la culture cible (Sharma, 2015 : 6). Il existe également des omissions volontaires, qui pourraient être considérées comme des suppressions : « La suppression d'information dépend des éléments socioculturels et idéologiques du contexte cible, cela dépend aussi des conditions externes comme la taille du contenu et l'information ambigu. » (Sharma, 2015 : 8). Souvent les omissions sont obligatoires dans le travail d'une adaptation filmique (Kline, 1996 : 70 ; Sanders, 2006 : 12) à cause des contraintes de longueur appropriée au médium (Regent, 1958 : 158), mais ces omissions peuvent constituer aussi un choix de la part de l'adaptateur-réalisateur. On remarque qu'il est difficile de distinguer entre les modifications qui sont obligatoires et celles qui sont voulues. Cependant, l'information métatextuelle²³, c'est-à-dire les entretiens avec les metteurs en scène et les revues cinématographiques nous fournissent parfois plus de clarté sur certains choix (Cattrysse, 1992 : 65 ; Genette, 1982 : 12).

Dans la traduction textuelle, la permutation constitue la manière différente dont une phrase linéaire du texte traduit s'organise dans le texte cible (Gibová, 2011 : 6). Dans le domaine de l'adaptation filmique, cela fait référence à l'organisation des scènes au sein des séquences choisies à l'écran. La chronologie des événements est importante car changer l'ordre présenté dans le texte source pourrait modifier le sens cinématographique (Legotien, 1955 : 1161 ; Ramos, 1979 : 381). Les flash-backs²⁴ et les flash-forwards²⁵ permettent de construire la chronologie variante. Dans la permutation, la durée d'une séquence filmique se compare au nombre de pages consacrées au même épisode dans le roman.

²³« Besides being explicit or implicit, markers can be found in different places and consequently indicate different types of relationships. Markers can be found in [...] its peritextual part (e.g., the credits), [...] can also be found in metatexts (e.g., reviews, publicity campaigns, previews, premières, etc.) » (Cattrysse, 1992 : 65).

²⁴« Le *flash-back* désigne le retour en arrière du récit dans le temps diégétique, vers des événements antérieurs, ce qu'on appelle en narratologie, l'analepse. Les décalages temporels entre temps de l'histoire et temps du récit (saut vers le passé ou le futur) ont été utilisés dès le début du cinéma, à des fins expressives (Eisenstein) ou narratives. » (Journot, 2011 : 54).

²⁵« Le *flash-forward*, ou prolepse, consiste à insérer dans le film des images ou une séquence relatant des faits postérieurs à ceux qui sont évoqués par le récit. » (Journot, 2011 : 54).

La durée est un élément important à considérer car elle peut indiquer l'importance accordée à la séquence cinématographique. Dans la présente étude, la permutation se focalisera sur l'ordre du contenu et sa durée car cette focalisation garde l'approche textuelle de cette modification. La permutation a un rapport étroit avec la sémiotique de la structure de la chronologie effectuée, mais cet aspect sera interrogé dans le syntagme de Metz, le deuxième niveau d'analyse.

La dernière étape à définir est celle de la transposition, processus qui implique le remplacement d'une partie du discours avec un autre, sans pourtant changer le sens du message (Gibová, 2011 : 3). Par rapport à notre étude, la transposition s'entend comme les éléments du texte source qui ont été gardés.

Considérons maintenant l'aspect syntagmatique. Une analyse syntagmatique dans le cinéma, établie en 1974 par Christian Metz, dans son ouvrage intitulé *La Grande Syntagmatique*, fait l'analyse de la structure cinématographique, au niveau des plans, des scènes et des séquences (Roth, 1983 : 43). Parmi les huit classifications de syntagmes fournies en retiendrons sept²⁶ : le plan autonome, le syntagme parallèle, le syntagme de parenthèse, le syntagme descriptif, la scène, la séquence épisodique, et la séquence ordinaire.

En ce qui concerne le plan autonome²⁷, aussi appelé le plan de séquence, toute une scène se déroule dans un seul plan de caméra (Roth, 1983 : 44). Ensuite, il y a deux syntagmes non-chronologiques. Le syntagme parallèle n'a pas de rapport temporel avec la diégèse du film²⁸, il s'agit d'un syntagme qui montre le symbolisme entre deux motifs qui alternent systématiquement (Roth, 1983 : 49). Dans le syntagme de parenthèse, les images constituent les aperçus qui suggèrent quelque chose et qui sont édités ensemble d'une manière consécutive, malgré le fait qu'il n'existe pas d'ordre de temps dénoté (Roth, 1983 : 49, 50). Par la suite, il y a les syntagmes chronologiques. Le syntagme descriptif est le seul cas chronologique et consécutif qui ne correspond pas avec la diégèse ; ce syntagme a pour fonction de décrire quelque chose à travers des motifs successivement présentés (Roth, 1983 :

²⁶Les dernier type qui n'est pas inclut dans cette étude est le syntagme suppléant, aussi appelé le 'crosscutting'. Ce syntagme montre deux événements en alternance qui se passent dans la même temporalité, mais ne pas dans la même spatialité (Roth, 1983 : 52, 53).

²⁷« Dans le tableau de la grande syntagmatique de Christian Metz, il s'agit d'un plan unique, plan-séquence ou insert, qui s'oppose au syntagme constitué de plusieurs plans. » (Journot, 2011 : 92).

²⁸*La diégèse* d'un film, selon Christian Metz, est le contenu dénotatif d'un film ; l'écran est la destination du signifié et la diégèse est la destination de ce sens (Metz, 1966 : 59 ; Roth, 1983 : 35). Selon Marie-Thérèse Journot : « La diégèse est le monde fictionnel que le spectateur construit à partir des données du film : données spatio-temporelles, personnages, logique narrative souvent définie au sein d'un genre s'appuyant sur sa conception du vraisemblable et sur des règles esthétiques (2011 : 34).

51, 52). Par la suite, il y a la scène, qui constitue un événement de temps qui conserve la temporalité et spatialité, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'écarts par rapport à la réalité temporelle et spatiale. Cependant, il est filmé avec plusieurs plans (Roth, 1983 : 55).

Les deux derniers types produisent un effet de discontinuité : toute une scène se déroule dans une suite de plans. La séquence épisodique constitue des scènes séparées par des outils optiques : les plans procèdent selon une narration linéaire dénotée par le scénario ; c'est-à-dire un grand événement au fil du temps, mais qui a des écarts de temps réel (Roth, 1983 : 56, 57). En dernier lieu, il y a la séquence ordinaire, qui se compose de plusieurs plans qui représentent un seul événement, cependant, les plans ne dénotent pas un ordre temporel précis (Roth, 1983 : 57, 58).

Tournons maintenant notre attention sur le troisième axe de notre système d'analyse : le paradigmatique. L'analyse paradigmatique permet de comprendre les codes cinématographiques qui se trouvent au sein des plans, des scènes et des séquences choisies. Il s'agit de codes culturels, de codes langagiers, de codes non-langagiers et enfin de codes visuels, des éléments que Brian McFarlane a identifié dans son livre, *Novel to Film* (1996 : 29). Les codes culturels constituent les symboles culturels, les références culturelles, les habitudes et les comportements, les stéréotypes et les archétypes ; ces codes sont directement liés au contexte spatiotemporel du film (1996 : 29). Les codes langagiers sont liés aux personnages : avec quel accent parlent-ils ? Quel ton utilisent-ils pour s'adresser aux autres personnages ? (1996 : 29). Les codes non-langagiers (la bande sonore, le bruit ambiant, les effets sonores) influencent le ton entier d'une séquence, et s'utilisent pour amplifier l'importance d'un moment (1996 : 29). Les codes visuels comprennent : la mise en scène²⁹, les gestes des personnages, l'angle de prise de vue, et le montage (1996 : 29). Tous ces codes contribuent à la création du sens à l'écran.

Résumons donc le triple approche de notre système d'analyse qui s'inspire de la traduction intersémiotique et qui engendrera une analyse syntagmatique et paradigmatique de la construction du sens cinématographique. Nous visons analyser le transfert du contenu (les modifications proposées par Cattrysse) et le plan d'expression (les syntagmes de Metz ; et les codes cinématographiques de McFarlane) (Dusi, 2015 : 192 ; Vanoye, 1989). Les trois systèmes synthétisés tiennent compte du point de départ, de la structuration cinématographique,

²⁹ « La mise en scène est l'organisation et le mouvement des acteurs/actrices, le placement des objets, l'éclairage, le choix de fond et en plus le rapport qu'ont ces éléments avec les plans choisis. » (Roth, 1983 : 59).

et du point d'arrivée afin de fournir des discussions riches sur les étapes prises dans le transfert sémiotique d'une adaptation filmique.

Bazin a redéfini le but ultime de ce travail, objectif qui est valorisé au centre de notre étude : « [...] que rien ne l'autoriserait à préférer l'une à l'autre » (1948 : 40). C'est-à-dire que l'adaptation filmique ne doit pas être comparée au texte source d'une manière qui portera des jugements de valeur réducteurs et binaires (Even-Zohar, 1979 : 292). L'adaptation filmique illumine le texte source, en enrichit l'histoire, et les personnages ; en plus, elle assure la présence continuée du texte source dans le cinéma (Olney, 2010 : 169). L'œuvre originale ne prend que de bénéfice des adaptations filmiques parce que « le tirage d'un livre augmente toujours quand l'écran s'en est emparé. » (Bazin, 1948 : 36). Le travail de l'adaptation filmique est « délicat et difficile et il faut du courage et de la vaillance pour l'exercer [...] » (Regent, 1958 : 155).

2.7 Les *Liaisons dangereuses* comme texte source :

Le roman épistolaire de Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, sous-titré *Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, a été choisi comme texte source et comme étude de cas. Dès sa publication en 1782, ce roman a été adapté trente fois à travers sept médiums différents (au ballet, au cinéma, à l'opéra, au roman, à la radio, au théâtre et à la télévision) ; la première adaptation paraît en 1959 et la plus récente en 2021.

Ce roman épistolaire se compose de cent-soixante-quinze lettres et constitue une œuvre majeure du XVIII^e siècle. L'intrigue présente les roueries entre deux nobles manipulateurs, le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil ; deux personnages libertins. Le duo corrompu profite de la communication par lettres pour manipuler plusieurs personnages. Le jeu du langage leur permet d'exercer leur influence sur autrui (Sebbah, 1996 : 63), et ils utilisent l'arme du langage pour faire réussir leurs projets de séduction, en faisant semblant d'être sincères.

Ce roman constitue un véritable défi pour l'adaptateur-réalisateur et cela pour cinq raisons. D'abord la longueur est le plus grand défi à traiter, car le roman comprend cent-soixante-quinze lettres, échangées entre treize personnages pendant une période de six mois (la première lettre est datée du 3 août, la dernière du 14 janvier), ce qui résulte en quatre-cent-soixante-quatorze pages de texte imprimé (LLD). La plupart du temps, la durée d'un film étant deux heures au maximum, l'intrigue devrait être simplifiée, ce qui nécessitera des omissions.

Le deuxième défi à surmonter est le style épistolaire. Le roman par lettres se fait polyphonique, c'est-à-dire que dans son ensemble il y a un kaléidoscope de tons, de styles et de perspectives venant des lettres de divers personnages : « Chacun des correspondants d'un roman par lettres est caractérisé par son style, ce qui devient capital [...] » (Messière, 1991 : 16). Il est donc fort improbable, voire impossible, d'adapter cette multitude de points de vue au cinéma.

Le roman par lettres accentue la nature protéiforme du libertin et sa méthodologie sournoise dont il est maître. René Pomeau signale le caractère anachronique du genre épistolaire (1993 : 133), ce qui veut dire que ce type de récit se transposerait difficilement en une autre époque.

En troisième lieu, le roman épistolaire ne montre jamais l'action au présent, il y a des lettres qui construisent le suspense en traçant des événements à venir, et il y en a d'autres qui décrivent les conséquences des événements passés. Cela pose un problème au cinéma parce qu'un film montre habituellement l'action en direct, à part des flash-backs et des flash-forwards. Il est à noter que cent-trente-et-une sur cent-soixante-quinze lettres dans le roman racontent les événements en discours direct (Mylne, 1982 : 581), ce qui représente un gros défi pour l'adaptateur-réalisateur.

Le quatrième obstacle qui se présente, c'est que plusieurs éléments sont ambigus : il y a très peu de détails par rapport à la description physique des personnages. L'adaptateur-réalisateur doit donc les inventer, car l'absence de renseignements visuels et auditifs dans le roman l'oblige à combler les vides en se servant de son imagination et de sa capacité créative.

En ce qui concerne la narration de l'histoire, il n'existe pas de narrateur omniprésent, et les événements sont donc décrits d'une manière subjective et lacunaire. Dans le roman épistolaire, n'importe quel personnage peut devenir « une sorte de narrateur subsidiaire dès qu'il commence à raconter des actions ou des scènes. » (Mylne, 1982 : 584). Il est donc le travail des lecteurs de reconstituer eux-mêmes les morceaux d'information au sein des lettres.

Le cinquième élément qui se présente est l'ironie de Laclos, ironie notable dans les paroles des personnages principaux. Un exemple se trouve dans la lettre 20 où la marquise de Merteuil écrit à Valmont qu'elle veut rendre un 'service' à Gercourt, au lieu de dire qu'elle aimerait se venger de lui (LLD, p71 - 73). Le décalage entre la parole et l'intention des deux protagonistes est au sein de l'éthique libertine.

Un deuxième aspect de l'ironie se trouve dans la chronologie des lettres. En guise d'exemple, dans la lettre 99, le Vicomte écrit à la Marquise pour se vanter de son progrès avec la séduction de Tourvel. La lettre suivante décrit la fuite de Tourvel du château : « Elle est partie, et je ne l'ai pas su ! » (LLD, p285). Cette chronologie est ironique parce que Valmont était si sûr de lui et de son talent de séducteur, mais il se rend ridicule à cause de l'imprévisibilité de Tourvel. Un deuxième exemple pertinent concerne Madame de Rosemonde, qui, dans la lettre 126, félicite Tourvel pour avoir résisté aux avances de Valmont. Cependant, dans la lettre 128 Tourvel décrit la manière dont elle s'est livrée à Valmont. Une fois de plus, la juxtaposition de deux points de vue opposés produit un effet ironique, voire comique.

Encore un élément à prendre en ligne de compte est l'intention de Laclos. Dans la *Préface du rédacteur* l'intention du roman se révèle :

« Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but. On y trouvera aussi la preuve et l'exemple de deux vérités importantes qu'on pourrait croire méconnues, en voyant combien peu elles sont pratiquées : l'une, que toute femme qui consent à recevoir dans sa société un homme sans mœurs, finit par en devenir la victime ; l'autre, que toute mère est au moins imprudente, qui souffre qu'un autre qu'elle ait la confiance de sa fille. Les jeunes gens de l'un et de l'autre sexe pourraient encore y apprendre que l'amitié que les personnages de mauvaises mœurs paraissent leur accorder si facilement, n'est jamais qu'un piège dangereux, et aussi fatal à leur bonheur qu'à leur vertu. » (LLD, p29, 30).

Laclos voulait, à travers les événements de ce roman, montrer que les aventures amoureuses ont la capacité d'être concrètement et irréversiblement dangereuses.

2.8 Les séquences clefs à analyser :

Cinq séquences clefs du roman seront à analyser, aussi bien que le générique d'ouverture de l'adaptation filmique. Ces séquences choisies constituent les événements majeurs du roman. Plusieurs théoriciens de l'adaptation filmique désignent ce type de séquence comme noyau (Chaman, 1978 : 53), ou comme fonction cardinale (McFarlane, 1996 : 13) ; termes qui mettent en relief l'idée que ces séquences contribuent au développement de l'intrigue central du roman. Si les séquences ont été modifiées de quelque façon, l'intrigue globale sera affectée, et si l'économie interne des séquences a été modifiée, le message changera davantage (Legotien, 1955 : 1161 ; Ramos, 1979 : 381).

La première séquence choisie présente le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil qui discutent leurs plans de séduction. Cette séquence comprend le contenu des lettres suivantes : L2 (LLD : p, 35 – 37), L4 (LLD : p39 – 41), L6 (LLD : p44 – 47), et L20 (LLD : p71 - 73). Cette séquence est importante parce qu'en premier lieu, les thèmes principaux du roman sont révélées : le libertinage de mœurs, la manipulation, et la vengeance. Par la suite, les deux personnages principaux lancent l'intrigue de la séduction de Cécile de Volanges et de la présidente de Tourvel. Il faut indiquer ici que le contenu des lettres qui se trouvent entre celles qui ont été choisies, n'est pas inclut car ces lettres ne font pas allusion à l'intrigue centrale des séquences choisies³⁰.

La deuxième séquence sélectionnée est celle de la séduction de Cécile, évènement qui figure dans trois lettres : celle de Valmont (LLD : L96, p266 - 272) et celle de Cécile (LLD : L97, p272 - 275), et la dernière constitue les conseils de Merteuil à Cécile (LLD : L105, p301 - 306)³¹. Cette séquence est cardinale, car elle représente d'une part un des points culminants de l'histoire, la réalisation du projet de séduction de cette jeune fille, et d'autre part, le pouvoir persuasif de Valmont. Cette nuit de séduction se prépare à travers six lettres (LLD : L84, p325– 238 ; L88, p253 – 254 ; L89, p254 – 255 ; L93, p262 – 263 ; L94, p264 - 265 ; L95, p265 – 266)³².

³⁰Les lettres 3 (LLD : p37, 38), 7 (LLD : p47, 48), 14 (LLD : p61, 62), 16 (LLD : p64 – 66), et 18 (LLD : 67 - 70) sont celles de Cécile à son amie, Sophie Carnay ; Cécile parle de son amour pour son professeur de musique, Danceny ; et le fait que Merteuil est sa confidente. La lettre 5 (LLD : 41 – 44) est celle de Merteuil à Valmont ; elle ne pense pas que la séduction de Tourvel soit une bonne idée. Les lettres 8 (LLD : 48 – 50), 9 (LLD : p550 – 52) et 11 (LLD : 57 – 59) sont les lettres entre Madame de Volanges et la présidente de Tourvel ; Volanges avertit Tourvel contre la dangerosité de Valmont ; Tourvel indique à Volanges que celui-ci se comporte différemment au château de Rosemonde. Dans la lettre 10 (LLD : p52 – 57), Merteuil écrit à Valmont qu'elle est la confidente de Cécile. Dans les lettres 12 (LLD : p59, 60) et 13 (LLD : p60), Merteuil et Cécile organisent une visite, qui n'aura pas lieu. La lettre 15 (LLD : p62 – 64) est celle de Valmont à Merteuil ; il est au château de

Rosemonde et il sait que quelqu'un le surveille, il s'agit d'une ruse féminine de Madame de Volanges et de Tourvel, qu'il va tourner à son avantage. Dans la lettre 17 (LLD : p66, 67) Danceny avoue son amour pour Cécile ; elle lui répond dans la lettre 19 (LLD : p70) en lui demandant de ne plus l'écrire parce que c'est trop dangereux.

³¹Par rapport aux lettres qui se trouvent entre celles-ci : lettre 98 (LLD : p275 – 279) est celle de Madame de Volanges à Merteuil ; elle s'inquiète de l'état de Cécile et demande ses conseils. Lettre 99 (LLD : 279 – 285) est celle de Valmont à Merteuil ; il se vante car il avance dans son projet de séduire Tourvel. La lettre qui suit est aussi de Valmont : Tourvel est partie du château sans avertissement, ce qui montre l'ironie de Laclos (LLD : L100, p285 - 289). Dans la lettre 101, Valmont écrit à son valet, Azolan, qui doit acquérir toutes les nouvelles de ce que Tourvel fait (LLD : p289 – 291). Dans la lettre 102, Tourvel explique à Rosemonde la raison pour laquelle elle est partie du château (LLD : 291 – 294). Dans la lettre 103, Rosemonde écrit qu'elle comprend et qu'elle sait que c'est à cause de Valmont (LLD : 294 – 296). La lettre 104 est celle de Merteuil à Madame de Volanges : la Marquise va s'occuper de Cécile (LLD : p296 – 301).

La troisième séquence constitue la séduction de la présidente de Tourvel, femme dévote et morale. Les lettres préparatives de cette séquence sont L120 et L123³². La séduction est racontée à travers L125 (LLD : p357 -367), celle de Valmont à Merteuil, et L128 (LLD : p371 - 373), celle de Tourvel à Rosemonde³⁴. Cette séquence est importante parce qu'elle représente un deuxième point culminant.

La quatrième séquence est celle du duel entre le vicomte de Valmont et l'amant vengeur de Cécile, le chevalier Danceny. Cette séquence, évoquée dans les lettres 162, 163, et 164 (LLD : p446 - 449), représente le sommet de l'action dans le roman, et en plus, elle est ambiguë. Dans ce duel, Valmont, qui est épéiste habile, meurt, contre toutes les attentes, mais les détails de cette mort ne sont pas révélés.

La dernière séquence à analyser est celle du dénouement, qui présente le contenu des dix dernières lettres du roman (LLD : L165 – L175, p449 - 474)³⁵. Ce dénouement est important à inclure parce qu'elle met en relief les mauvaises conséquences des liaisons amoureuses et les intentions de Laclos.

³²La lettre 84 (LLD : p325 – 238) est celle de Valmont ; il propose à Cécile de faire l'échange de la clef de sa chambre pour qu'il puisse lui conférer les lettres de Danceny. Dans la lettre 88 (LLD : p253 – 254), elle refuse cette proposition qui lui semble être trop dangereuse. Valmont écrit à Danceny dans la lettre 89 (LLD : p254, 255), il dit que celui-ci doit convaincre Cécile. Danceny répond à Valmont (LLD : L92, p260 – 262) qu'il a demandé à Cécile de le faire. La lettre qui suit (LLD : L93, p262, 263) est la demande de Danceny à Cécile. Cécile se met d'accord à Danceny et à Valmont dans les lettres 94 (LLD : p264, 265) et 95 (LLD : p265, 266). Les lettres 85, 86, et 87 (LLD : p238 – 252), présentent des intrigues secondaires qui ne figurent pas dans les adaptations filmiques (Merteuil et Prévan). Dans les lettres 90 et 91, Tourvel veut rompre avec le Vicomte qui ne lui demande que l'amitié (LLD : p256 – 260).

³³Dans la lettre 120 (LLD : p345 - 347), Valmont demande au Père Anselme la permission de rendre visite à Tourvel car il veut se pardonner devant elle. Père Anselme répond dans la lettre 123 que Valmont peut venir jeudi le 28 (LLD : p352, 353).

³⁴Les lettres qui se trouvent entre celles-ci sont les suivantes : la lettre 121 est celle de Merteuil à Danceny (LLD : 347 – 349) ; elle écrit sur l'importance du style d'écriture. La lettre 122 est celle de Rosemonde à Tourvel (LLD : p349 – 352) ; elle écrit que Valmont a beaucoup changé grâce à l'influence de la Présidente. Tourvel lui répond (LLD : L124, p353 - 356) qu'elle est déchirée entre les choix de cette situation. Rosemonde écrit à Tourvel (LLD : L126, p367 – 369) ; que celle-ci a converti Valmont, et elle la facilite de sa résistance. La lettre 127 est celle de Merteuil à Valmont : elle annule leur pari (LLD : p369 – 371).

³⁵Six lettres de ce dénouement s'échangent entre Madame de Volanges et Madame de Rosemonde (L165, p449 – 453 ; L168, p455 – 457 ; L170, p461 – 463 ; L172, p465, 466 ; L173, p467 – 470 ; L175, p472 - 474). Il s'agit de se partager des nouvelles concernant les conséquences des séductions de Cécile et de Tourvel. Trois lettres s'échangent entre Danceny et Rosemonde dans lesquelles il lui demande pardon, et confie des lettres à Rosemonde avant de s'enfuir à Malte (L169, p458 – 460 ; L171, p463 – 465 ; L174, p470 - 472).

3. Analyse critique

3.1 Analyse critique de *Les Liaisons Dangereuses* 1960 de Roger Vadim et de Roger Vailland, 1959 :

L'adaptation filmique, *Les Liaisons Dangereuses* 1960 (105 minutes), de Roger Vadim et de Roger Vailland, en langue française, a tourné dans les salles de cinéma en France au mois de septembre 1959. Nous l'avons sélectionné pour faire l'objet de notre étude de cas parce qu'elle représente, du moins à première vue, une adaptation 'libre'. Le but de cette analyse est d'interroger d'abord la raison pour laquelle cette adaptation pourrait être considérée comme 'libre'. Il faut dans un premier temps découvrir quels éléments ont été empruntés au texte source et quels aspects n'ont pas été retenus. Dans un deuxième temps, nous aborderons une analyse du transfert sémiotique et cela à trois niveaux : les modifications effectuées par rapport au traitement du texte source, la structure sémiotique des plans cinématographiques, et les codes cinématographiques employés. Ces trois niveaux d'analyse seront appliqués au générique d'ouverture et aux cinq séquences choisies, ce qui nous permettra de comprendre les mécanismes du travail de l'adaptation filmique et l'effet qui se produit.

Ce film fait partie de la Nouvelle Vague. Ensemble avec d'autres jeunes réalisateurs comme Chabrol, Godard, ou Truffaut, Vadim et Vailland voulaient bouleverser les anciennes tendances du cinéma français, surnommé 'le cinéma de papa' (Warren, 1983 : 44). 'Le cinéma de papa' constitue une formule de rejet du passé, utilisé pour distinguer le cinéma vieilli et trop théâtral du cinéma novateur et moderne. Le cinéma de la Nouvelle Vague représente le renouvellement des techniques cinématographiques à partir de la fin des années 1950.

Vadim, dans sa carrière cinématographique, a été acteur, scénariste, réalisateur et adaptateur. Au début de sa carrière, Vadim a travaillé sur les adaptations filmiques avec Marc Allégret ; *Blanche Fury* (1947), *Maria Chapdelaine* (1959), *Blackmailed* (1950) (*Ciné-Ressources*, 2021). Il a écrit le scénario filmique avec Allégret pour le film, *La demoiselle et son revenant* (1951) (*Ciné-Ressources*, 2021). Vadim a donc eu beaucoup d'expérience dans le domaine des adaptations filmiques, par rapport à la conception du scénario et au tournage cinématographique. Quelques années plus tard, il a réalisé trois films : *Et Dieu ... créa la femme* (1956), *Sait-on jamais...* (1957) (une adaptation filmique) et *Les bijoutiers du clair de lune* (1958), avant de tourner *Les Liaisons Dangereuses* en 1959 (*Ciné-Ressources*, 2021).

Roger Vailland, écrivain, essayiste et scénariste français, a travaillé également sur les adaptations filmiques dans sa carrière cinématographique. Il a travaillé sur l'adaptation filmique de *Bel Ami* (1954), avec Vladimir Pozner et Louis Daquin (Ciné-Ressources, 2021). Avec Roger Vadim il a travaillé sur trois adaptations filmiques : *Les Liaisons Dangereuses 1960* (1959) de Choderlos de Laclos, *Et mourir de plaisir* (1959), ainsi que *Le Vice et la Vertu* (1962) (Ciné-Ressources, 2021).

Cette adaptation filmique a reçu beaucoup d'attention dans les médias par rapport à son manque de fidélité au texte source. Or, cette adaptation de Vadim et de Vailland se présente dans le générique ainsi : « *Les Liaisons Dangereuses. 1960. Adaptation libre inspirée du roman de Choderlos de Laclos. Visa de contrôle cinématographique n°21.575* » (*Les Liaisons Dangereuses 1960*, 2020 : 00 : 47s).

Vadim et Vailland ont ouvertement présenté leur film comme une adaptation libre qui s'inspire du roman, mais qui s'écarte du texte source ; en plus, ils ont reconnu le texte source et son auteur. Malgré cette déclaration de paternité, sa réception a été très controversée. Deux semaines après son tournage, le film a été saisi à la suite d'une plainte de La Société des Gens de Lettres (New York Times, 1959). Le film a été refusé une licence d'exportation parce qu'elle n'était pas 'représentative de l'art cinématographique français'. La Société des Gens de Lettres voulait protéger la réputation de l'œuvre originale et elle a exigé un changement de titre. Le film s'intitule désormais : *Les Liaisons Dangereuses 1960* (Art Blakey/Duke Jordan : Les Liaisons Dangereuses + Des Femmes Disparaissent, 2019).

Cette information métatextuelle et péritextuelle révèle la pertinence et l'influence concrète du débat de la fidélité qui est omniprésente dans le domaine des adaptations filmiques. Dans un entretien Vadim répond à cette critique : « Personnellement, je crois qu'on a oublié que c'est un film et que le livre est un livre. Alors, j'ai fait un film, j'ai pensé un an au livre, je l'ai lu cinquante fois, et j'ai fait en tout cas, le travail, je l'espère, le plus consciemment possible. » (Institut National de l'Audiovisuel, 01mn : 29s). Alors, Vadim, étant conscient du fait qu'il s'agit de deux médiums différents, a effectué un travail d'adaptation conscient et soigneux.

3.2 Analyse critique de *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears, 1988 :

_____ Parmi les sept adaptations filmiques de *Les Liaisons dangereuses*, cette adaptation filmique a été choisie comme étude de cas car elle représente, du moins à première vue, une adaptation ‘*approchante*’³⁶. En deuxième lieu, elle a été choisie à cause de sa grande réussite. L’adaptation filmique, *Dangerous Liaisons* (119 minutes), a tourné en salle en mars 1988 aux États-Unis. Stephen Frears, adaptateur-réalisateur anglais, est bien connu pour ses drames historiques, *The Hi-Lo Country* (1998), *The Queen* (2006), et *Florence Foster Jenkins* (2016) (*Film Reference*, 2021). Il est aussi connu pour ses adaptations filmiques basées sur les romans ou les pièces de théâtre, *High Fidelity* (2000), *Chéri* (2009), et *Philomena* (2013) (*Film Reference*, 2021). Il est capital de mettre en lumière le fait que le scénario de cette adaptation filmique se base sur une adaptation théâtrale précédente. Christopher Hampton, dramaturge, traducteur, et scénariste anglais, a adapté l’œuvre originale en pièce de théâtre en 1985 (Hampton, 1985). Cette pièce a gagné deux prix l’année d’après pour son tournage, Meilleure Pièce et Meilleure Pièce Nouvelle (Prix Evening Standard Theatre) (*Evening Standard*, 2021).

Il faut noter ici qu’il y a trois niveaux de traduction employée dans ce travail d’adaptation filmique : d’une part la traduction inter-linguistique, c’est-à-dire le roman en français traduit en pièce de théâtre anglais, et d’autre part, la traduction intersémiotique du roman transposé au théâtre, et en troisième lieu, le scénario théâtral transposé à l’écran. Notre étude fera référence à la pièce de théâtre le cas échéant, mais l’analyse principale sera effectuée sur l’adaptation filmique.

À cause du style épistolaire du roman, les personnages se rencontrent très peu, ce qui n’est pas idéal pour le théâtre où l’intrigue se déroule sur scène. Dans un entretien sur ce travail d’adaptation, Hampton a dit qu’il voulait que les personnages se rencontrent (Stephen Frears on *Dangerous Liaisons*, 2015). Le dramaturge a donc complètement retiré les lettres de l’histoire, stratégie qui a permis la rencontre des personnages sur scène. En raison de la grande réussite de la pièce, Hampton a décidé de l’adapter en version filmique. Ayant écrit le scénario, il s’est approché de Stephen Frears au début de 1988 et Hampton et Frears ont fait un travail collaboratif pour la conception de cette adaptation. Lorsque Hampton a écrit le scénario il a pris beaucoup de temps à réfléchir sur les différences entre le théâtre et l’écran (Stephen Frears on *Dangerous Liaisons*, 2015).

36 On aurait pu choisir également ‘*Cruel Intentions*’ (1999) de Roger Kumble comme sujet pour notre étude de cas, car celui-ci constitue lui aussi un exemple d’adaptation *approchante*, mais nous avons préféré de sélectionner un film dont l’action se déroule en France plutôt qu’aux États-Unis.

Un autre élément à relever, c'est que Lorimar Film Entertainment a fait faillite dans la première semaine de tournage. La maison de production, Warner Bros., une maison connue et à succès, a acheté le projet par la suite, et le budget de ce film a considérablement grandi. L'intérêt de ce film peut être attribué d'abord à la fête du bicentenaire de la Révolution française (Canérot, 2014 : 3), mais aussi parce que : « [...] la fin du XVIII^e siècle fait écho à celle des années 1980 [...] » (Canérot, 2014 : 3), dans le sens où cette histoire représente la fin d'un monde dans lequel les valeurs morales ont été vidées de leur sens. Le film a été nominé quatorze fois aux festivals de films, et a gagné sept prix³⁷. Hampton a gagné quatre prix pour sa contribution à la conception du scénario adapté, Stephen Frears a gagné le prix pour le Meilleur Film Étranger aux César du cinéma. Il faut noter aussi que l'adaptation filmique a reçu l'oscar de la meilleure création de costumes grâce au budget augmenté.

3.3 Analyse visuelle du générique d'ouverture : *Les Liaisons Dangereuses* 1960 :

Tournons maintenant notre attention sur l'analyse approfondie des séquences. D'abord il faut noter que l'adaptation filmique est en noir et blanc, malgré le fait que les films en couleur ont vu le jour pendant les années 1950. Il est impossible de dire si ce choix a été délibérée de la part de Vadim et de Vailland, ou si cela a été en raison du budget financier. Quel que soit la raison, en tant que *code visuel*, le noir et le blanc prêtent à l'adaptation des contrastes³⁸ saisissants qui enrichissent l'opposition entre le Bien et le Mal qui est au sein de l'histoire. Le générique d'ouverture dure deux minutes et trente-trois secondes car ce film n'a pas de générique de fermeture, la fin s'indiquant seulement par le mot « FIN ».

Il est à noter que le générique d'une adaptation filmique constitue en quelque sorte les notes du traducteur, c'est-à-dire que cette première présentation nous donne des indices vis-à-vis de la classification de l'adaptation (libre, fidèle, inspiré de, basée sur, etc.). Ensuite, celui-ci présente l'approche et le ton que choisit l'adaptateur-réalisateur. Le générique d'ouverture de cette adaptation filmique s'ouvre avec le nom et le logo de la maison de production : « Les films Marceau présentent » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 00 : 12s).

³⁷ Les oscars : 1) Meilleur Scénario Adapté : Christopher Hampton (1989) ; 2) Meilleure Création de Costumes : James Acheson (1989) ; 3) Meilleurs Décors : Stuart Craig, Gérard James (1989) (*Oscars*, 2021). Académie britannique des arts de la télévision et du cinéma : 1) Meilleure Actrice dans un rôle secondaire : Michelle Pfeiffer (1990) ; 2) Meilleur Scénario : Christopher Hampton (1990) (*BAFTA*, 2021). César du cinéma : Meilleur Film Étranger : Stephen Frears (1990) (*César Académie des Arts et Techniques du Cinéma*, 2021). Syndicat des scénaristes américains : Meilleur Scénario adapté : Christopher Hampton (1989) (*Writers Guild Awards*, 2021).

³⁸ « Opposition de l'intensité lumineuse (luminance) entre les plages les plus claires et les plus sombres d'une photographie. Une image contrastée à des luminances très opposées (Journot, 2011 : 28).

Ensuite, il y a un gros plan³⁹ avec l'angle légèrement plongée d'un échiquier sur lequel une reine noire se présente, suivi du nom de l'actrice principale, Jeanne Moreau. La musique jazz de piano, composée par Thelonious Monk, musicien très connu à l'époque (Biography.com Editors, 2021), accompagne ce générique comme *code non-langagier*. Pendant la Nouvelle Vague, les réalisateurs non-conformistes ont exploité autrement la musique dans le cinéma (Mesplomb-Gimello, 2017 : 1). Ils ont rejeté les anciennes tendances musicales du cinéma français antérieur, qui avait privilégié la musique d'orchestre classique et où la musique joue un rôle secondaire (*ibid.*). Dans ce film, le jazz est central, permettant d'établir un ton rebelle qui s'accorde très bien avec l'approche non-conformiste de Vadim et Vailland, ainsi qu'avec le libertinage qui est au cœur de l'intrigue. La musique de Monk se caractérise par son style improvisé et rapide, qui emploie des dissonances et des répétitions (Biography.com Editors, 2021). Cependant, dans cette scène d'ouverture, la musique est relativement douce, aidant à créer une ambiance gaie et détendue. Il y a pourtant parfois quelques notes dissonantes suggérant qu'il faut se méfier des apparences.

Le générique présente les noms des acteurs du film et leur pièce du jeu d'échecs homologue : Jeanne Moreau (Juliette Valmont) attribuée à la reine noire, Gérard Philipe (Marc Valmont) attribué au roi noir, Annette Vadim (Marianne de Tourvel) attribuée à la reine blanche (*Les Liaisons Dangereuses 1960*, 2020 : 00 : 23s – 01mn08s). La couleur noire indique, par rapport au symbolisme traditionnel, que ces pièces d'échecs et leurs personnages attribués représentent le Mal. Les pièces blanches représentent le côté du bien, c'est-à-dire les personnages innocents. Ces *codes visuels* de l'échiquier symbolisent le jeu complexe et stratégique dont les deux personnages principaux, Marc et Juliette Valmont, sont meneurs (Appendice A1).

Pour terminer le générique, il y a une citation directe du roman tirée de l'Avertissement de l'Éditeur : « ... Plusieurs des personnages mis en scène par l'Auteur ont de si mauvaises mœurs qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle, dans ce siècle, où comme chacun sait tous les hommes sont si honnêtes et toute les femmes si modestes et si réservées Choderlos de Laclos 1782 (Extrait de l'Avertissement des *Liaisons Dangereuses*) » (*Les Liaisons Dangereuses 1960*, 2020 : 03mn01s).

³⁹« [...] le gros plan à la hauteur du cou. » (Journot, 2011 : 39).

Cette citation met en relief le fait que Vadim et Vailland, comme Laclos, se concentreront sur la moralité des personnages. Souvent les citations dans une adaptation filmique infèrent l'autorité et l'authenticité par rapport à la comparaison entre texte source et adaptation filmique (Sanders, 2006 : 4). Cette citation est surimposée sur un plan d'ensemble⁴⁰ en vue plongeante⁴¹ d'une soirée parisienne, cette vue fournit transpose le ton du voyeurisme littéraire du texte source (Simon, 2017 : 407). La musique jazz vivante joue au fond pour lancer l'action.

Le générique est un élément important à interroger parce que ceci indique la paternité de l'adaptation filmique. Malgré le fait que Vadim et Vailland ont déclaré ouvertement que l'adaptation s'inspire du roman, qu'elle ne constitue pas une version fidèle, le film a été censuré à l'époque à cause de ce qui peut être considéré comme une obligation incomprise. Ce générique présente la première mise-en-scène effectuée par les réalisateurs : le noir et blanc de l'échiquier joue un rôle pertinent par rapport au symbolisme des personnages principaux et le jeu qui se mène entre le Bien et le Mal, thème principal du texte source.

3.4 Analyse visuelle du générique d'ouverture : *Dangerous Liaisons* 1988 :

Passons à l'analyse du générique du film de Frears. Le générique dure cinquante-neuf secondes, et commence par montrer le logo de la maison de production, Warner Bros., accompagné d'une pièce de musique d'opéra, dramatique et pleine de suspense, qui lance la grande histoire du texte source. Ce *code non-langagier* de la musique opératique amène le public à l'époque du XVIII^e siècle dans laquelle l'opéra tenait une place privilégiée parmi la haute société française. Ce choix est important parce que la plupart du temps dans l'industrie des adaptations filmiques les projets qui gardent le cadre original de l'œuvre, c'est-à-dire le même contexte spatio-temporel que le texte source, connaissent la réussite. Le public ne tient pas compte de la qualité du travail d'adaptation pourvu que les visuels de surface soient convaincants.

⁴⁰« [...] le plan général (ou plan de grand ensemble) qui présente un espace très vaste (cela se fait traditionnellement au début des westerns, par exemple), le plan d'ensemble couvre un décor de grandes dimensions mais plus limité [...] » (Journot, 2011 : 39).

⁴¹« Le réalisateur peut filmer son sujet en plongée, en plaçant la caméra au-dessus [...] soit pour suggérer un regard vers le haut ou le bas, soit pour déformer la perspective. » (Journot, 2011 : 7).

Le logo de la maison de production se présente après les noms des autres supports financiers. Par la suite, l'image d'une lettre se présente : la lettre est cadrée au centre d'un plan rapproché⁴² et ombré. Elle semble être d'une époque lointaine : elle est petite, le papier vieilli, l'adresse est en écriture cursive. Ce *code visuel* fait référence directement au style épistolaire de l'œuvre originale, et fait hommage au texte source (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 00mn32s). La lettre est tenue à la main d'une femme qui porte des bijoux en perles, *code visuel* qui représente le luxe et par conséquent la haute société.

Par la suite, les noms des acteurs principaux sont surimposés sur ce plan : "Glenn Close" ; "John Malkovich" ; "Michelle Pfeiffer" (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 00mn31s - 00mn42s). Le volume de la musique opératique, en tant que *code non-langagier*, augmente à ce point pour créer le suspense sur le contenu de la lettre. La femme ouvre la lettre, un zoom⁴³ avant montre le titre du film à l'intérieur de la lettre : "Dangerous Liaisons" (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 00mn52s) ; le plan s'efface en noir.

Il faut noter que les scènes d'introduction, qui durent deux minutes et trente secondes, montrent les domestiques et les valets qui lavent, habillent, maquillent et préparent le Vicomte et la Marquise pour leur journée. Ces scènes servent comme *code culturel* de cette époque ; ce choix d'introduction fait remonter le public au XVIII^e siècle en France chez la noblesse française. Le montage alterné qui montre le lever de ces deux personnages suggère la ressemblance entre eux et le spectateur les perçoit comme des homologues (Canérot, 2014 : 9). La paternité de l'adaptation filmique est indiquée à la fin de ces scènes introductoires : "Based on the play by Christopher Hampton. Adapted from the novel *Les Liaisons Dangereuses* by Choderlos de Laclos." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 03mn28s). Cette déclaration est importante parce que l'œuvre originale est créditée et le public sait déjà dès le début qu'il s'agit d'une adaptation filmique. Le type d'adaptation n'est pas mentionné : c'est au public de le décider.

⁴²« [...] Le plan rapproché à la hauteur de la taille ou de la poitrine [...] » (Journot, 2011 : 39).

⁴³« Objectif focale variable qui permet de passer du grand angulaire à un longue focale, le zoom permet de réaliser des travellings optiques, sans déplacement de la caméra. » (Journot, 2011 : 124).

4. Analyse cinématographique de la première séquence ; la proposition de la séduction de Cécile de Volanges et de la présidente de Tourvel : *Les Liaisons Dangereuses* 1960, Vadim et Vailland

Composition du roman : LLD : L2, p35 – 37 ; L4, p39 – 41 ; L6, p44 – 47 ; L20, p71 – 73.

Séquence cinématographique : 15mn05s – 17mn29s (la proposition lancée par Juliette) ; 17mn30s – 19mn50s (Valmont parle avec Cécile et Madame de Volanges au centre de ski) ; 19mn51s – 20mn48s (Valmont établit la confiance avec Cécile) ; 20mn49s – 23mn00s (Valmont parle avec Cécile dans le remonte-pente, ensuite il descend la piste) ; 23mn01s – 23mn50s (Valmont rencontre Tourvel sur la piste) ; 23mn51s – 24mn12s (Juliette ouvre la lettre de Valmont) ; 24mn13s – 25mn27s (Valmont rencontre la famille de Tourvel) ; 25mn28s – 26mn33s (Valmont envoie des fleurs à Tourvel, Rosemonde et Caroline) ; 26mn34s – 28mn04s (Valmont rend visite aux femmes) ; 28mn05s – 28mn28s (Valmont va à l'église avec Tourvel) ; 28mn29s – 28mn38s (Juliette lit toujours la lettre) ; 28mn39s – 32mn35s (Valmont et Tourvel se promènent) ; 32mn36s – 33mn20s (Juliette termine sa lecture).

La première modification à noter est par rapport au contexte spatial. Dans l'adaptation filmique, l'intrigue se situe toujours à Paris en France, ce qui conserve le contexte sociogéographique ; il s'agit donc d'*une transposition*. Cependant, il y a *une substitution* de temporalité, car l'action se déroule en 1959. Vadim et Vailland avaient pour but de relocaliser le texte source à leur propre contexte temporel. Ils voulaient transposer l'histoire et ses personnages afin de voir la manière dont ils se comporteraient dans les années 1950.

Le cinéma de la Nouvelle Vague, genre auquel appartient cette adaptation, est caractérisé comme novateur et moderne (Sellier, 2010 : 152), et cette relocalisation de l'intrigue fait preuve de cette innovation. Cela va sans dire que cette relocalisation engendrera des modifications de substitution car les comportements et les coutumes de la culture de la société des années 1950 diffèrent de ceux dans le texte source.

Une deuxième modification est *une substitution* ; au lieu d'être d'anciens amants et des rivaux, Marc Valmont et Juliette Valmont, sont un couple marié. Ils sont 'un couple moderne', c'est-à-dire un couple marié, mais libre dans leurs liaisons. Ils s'entraident à séduire leurs victimes d'une manière froide et préméditée. Cette perspective modernise le couple Merteuil-Valmont une époque où la liberté amoureuse était un refrain populaire et bouleverse aussi l'idée traditionnelle d'un couple français marié ; les conquêtes amoureuses libres entre les protagonistes caractérisent le cinéma de la Nouvelle Vague qui méprise la contrainte morale (Sellier, 2010 : 153), ce couple Merteuil-Valmont incarne donc cette attitude non-conformiste.

Ces deux personnages sont pourtant moins puissants à cause de cette substitution. Il y a toujours un air de concurrence entre les deux, la tension entre le couple est toujours gardée *par substitution* parce qu'ils essayent sans cesse de s'éprouver l'un devant l'autre au sein des liaisons extraconjugales ; mais l'aspect libertin n'est plus présent. Il y a moins de concurrence et de rivalité entre eux parce qu'ils savent qu'en fin de compte ils se rejoindront ensemble en tant que couple. Dans le roman, la rivalité constitue une motivation principale du couple Merteuil-Valmont ; cette substitution fait donc perdre cet élément.

Une deuxième *transposition* à noter concerne leur rang dans la société. Dans le roman, ces deux personnages appartenaient à la noblesse française ; dans cette adaptation filmique, Juliette et Valmont appartiennent au secteur politique, le sommet de la société contemporaine de leur époque. Ils se sont rencontrés à Sciences Po, institution prestigieuse (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 03mn54s) ; ce qui indique que les deux sont intelligents et stratégiques, et qu'ils font partie d'une classe élite. Cette transposition de rang s'aligne au roman de Laclos qui présente des personnages aristocrates.

Il faut noter *l'omission* du personnage secondaire, Sophie Carnay, l'amie de Cécile, omission qui est peut-être anodin à l'histoire originale. Le spectateur a toutefois moins de détails concernant les pensées de Cécile à cause de cette omission. Par rapport *au code langagier*, les personnages dans cette adaptation filmique utilisent une langue plus courante, ce qui est approprié au contexte temporel, mais qui diffère du registre de la galanterie employée dans le roman (Molinier, 1982 : 22).

Commençons par la séquence de la proposition (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 15mn05s). Juliette et Valmont se trouvent dans leur chambre d'appartement parisien, après une soirée qu'ils ont organisée. Pendant la soirée, le couple a été mis au courant de la grande nouvelle de Cécile de Volanges : elle épousera Jerry Court le printemps prochain (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 07mn36s). Il faut indiquer ici *une substitution* par rapport à l'identité du compte de Gercourt, qui est dans cette adaptation filmique, Jerry Court, l'amant américain de Juliette et le futur époux de Cécile. Lorsque l'identité d'un personnage est modifiée, une implication politique se présentera (Scholtz, 2009 : 678) ; le fait que Court est américain lui prête certains traits de caractère typiques : c'est un amateur de France, à la recherche d'une épouse. Le fait que Jerry Court est un Américain désagréable éveille le mépris des protagonistes et du public.

Juliette est agacée par Court, et s'ennuie dans leur liaison amoureuse ; elle cherche à rompre avec lui, et dit : « Le style de la rupture est tout charme des liaisons. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 07mn08s)⁴⁴. Lorsqu'elle est au courant des fiançailles entre Cécile et Court, *une substitution* de sa motivation s'effectue. Au lieu de se venger de Court, Juliette veut bousculer la situation à cause de sa jalousie et le fait qu'elle n'était pas au courant de la situation. Dans le roman, motivée par la vengeance⁴⁵, Merteuil devient une force inarrêtable ; dans l'adaptation filmique pourtant, elle est moins libertine et moins féroce.

Dans la chambre, Juliette est au fond d'un plan moyen⁴⁶, cadrée au centre du plan, ce qui la met en position de pouvoir. Elle porte une robe noire qui s'accorde avec sa représentation symbolique du mal, *code visuel* prolongé. Elle se tient d'une manière autoritaire, les bras sur les hanches, pendant que Valmont se couche sur leur lit. Elle s'avance vers lui, s'assoit sur le lit et commence à le déshabiller en disant : « On vous choisit, on vous prend, et vous croyez de nous avoir conquises. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 15mn23s). Son caractère manipulateur la rapproche du personnage de Merteuil dans le roman. Elle exploite sa capacité de séduire, en tant que femme et en tant qu'épouse, pour obtenir le pouvoir décisionnel dans son couple. À la fin des années 1950 en France, l'émancipation des femmes est devenue une question fondamentale (Sellier, 2010 : 153), et cet enjeu est représenté par ce couple moderne et le rôle dominant de Juliette.

⁴⁴Il est à noter ici que nous avons transcrit les paroles des personnages de la version filmique sur YouTube. Quant aux paroles inaudibles, les paroles sont transcrits du scénario anglais disponible sur Scripts.com : https://www.scripts.com/script/les_liaisons_dangereuses_12506.

⁴⁵Merteuil : « Mais je m'apaise, et l'espoir de me venger rassérène mon âme. » (LLD : L2, p36).

⁴⁶« [...] le plan moyen les cadre en pied [...] » (Journot, 2011 : 39).

Un plan rapproché montre le couple discutant la situation de Cécile. Juliette, en se posant sur la poitrine de Valmont, commence à réfléchir sur la situation Cécile-Court : « Et pour finir, une pure jeune fille avec je ne sais combien de millions à la clef, enfin, assez de millions pour faire une épouse parfaite. Une épouse parfaite, voilà le point faible. Il croit épouser la vertu, il faut qu'il épouse le vice. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 16mn17s).

Juliette se tient assise en disant : « Plan de campagne, les Volanges passent les fêtes à Megève, toi aussi. [...] Ton charme s'opère, Cécile tombe. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 16mn50s). Pendant cette discussion la musique jazz avec des batteries commencent, *code non-langagier* qui augmente le suspense et la puissance de cette proposition. Notons *une substitution* de spatialité : au lieu de situer la séduction de Cécile au château de la vieille tante de Valmont, Madame de Rosemonde ; Vadim et Vailland la situent au moment des fêtes de fin d'année au centre de ski de Megève, dans le sud de la France. Ce choix constitue *un code culturel* qui représente les activités culturelles de la haute société des années 1950 et rend l'histoire plus réaliste dans son contexte temporel. Le sport d'hiver était à cette époque une activité populaire de la classe aisée. Le centre de ski promeut l'interaction sociale, il s'agit d'un endroit qui facilite les rencontres amoureuses.

Valmont répond en choqué : « Oh, c'est ma cousine. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 16mn52s). Il y a *une substitution* effectuée, car dans le roman, Cécile et Valmont ne se connaissent pas et peu à peu Valmont devient le médiateur des échanges de lettres entre Cécile et Danceny ; mais dans cette adaptation filmique, ils sont cousins. Dans un premier temps, ce choix rend la séduction de Cécile plus scandaleuse et plus controversée à cause de cette relation incestueuse. Dans un deuxième temps, cette relation familiale facilite leur connaissance, leur confiance familiale et le fait qu'au sein de la famille, Cécile doit écouter son cousin. Il s'agit d'une stratégie narrative qui permet de raccourcir l'histoire. Il faut noter ici *l'omission* du refus initial de Valmont. Dans le roman, Valmont refuse d'abord cette proposition parce qu'il la trouve trop élémentaire, pas digne de son talent de séducteur. Dans cette adaptation filmique, il hésite un peu à cause du degré de parenté entre lui et Cécile, mais accepte de le faire. Par conséquent, Valmont paraît quelque peu pudique, moins indépendant, moins puissant, et moins libertin.

_____ Juliette se tient avec les bras croisés, dans un plan américain⁴⁷ sous l'angle légèrement contre-plongée⁴⁸, *code visuel* qui la positionne en tant que maîtresse de la situation (Appendice A2).

Juliette lui dit : « Et je suis bien ta femme. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 16mn53s). Elle exploite sa position en tant qu'épouse pour gagner le pouvoir décisionnel sans contestation. Elle continue : « À peine dix-sept ans, un peu gauche mais des yeux qui promettent. Il va présenter à ses amis la petite fille modèle découverte à Paris, et les amis vont trouver dans leur lit, une élève de Valmont. Nous n'avons pas fini de rire. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 17mn18s).

Il y a une *substitution* ici car dans le roman, Cécile n'a que quinze ans (LLD : L2, p37), mais dans l'adaptation filmique elle a deux ans de plus. Il s'agit d'une relocalisation effectuée pour s'accorder avec les goûts généraux des consommateurs du film (Milton, 2009 : 53). La séduction d'une mineure de quinze ans aurait été trop scandaleuse et il fallait donc en augmenter l'âge.

Il faut noter ici l'*omission* de la lettre 20 qui contient le pari entre Merteuil et Valmont. Celui-ci attend avec impatience de passer la nuit avec Merteuil en tant que récompense de la séduction de Tourvel. Cette omission dans l'adaptation filmique enlève à la séduction de Cécile et de Tourvel sa motivation principale.

Une coupe franche⁴⁹ s'effectue, et on voit ensuite Valmont qui fait du ski. Il s'agit d'un plan d'ensemble sous l'angle contre-plongée, *code visuel* qui suggère que Valmont est maître de la situation (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 17mn30s). Il rencontre Cécile et Madame de Volanges et leur parle durant plusieurs scènes (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 17mn30s – 19mn48s). Par la suite, Valmont établit la confiance entre lui et Cécile à l'hôtel.

⁴⁷ « [...] le plan américain à mi-cuisse [...] » (Journot, 2011 : 39).

⁴⁸ « Le réalisateur peut filmer son sujet [...] en contre-plongée, en la plaçant au-dessous, soit pour suggérer un regard vers le haut ou le bas, soit pour déformer la perspective (Journot, 2011 : 7).

⁴⁹ « La coupe franche est le passage d'un plan à un autre sans effet de liaison. » (Journot, 2011 : 29).

Cécile reçoit une lettre de son amant, Danceny ; elle commence à l'ouvrir, mais sa mère arrive au même moment et s'empare de la lettre. Cécile prétend que la lettre est celle de Valmont, et sa mère la lui redonne. Valmont aide Cécile à cacher ce secret pour établir la confiance et de se rapprocher d'elle (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 19mn51s - 20mn48s). Cette scène constitue *une addition* par rapport au texte source ; cette stratégie facilitera la séduction qui suivra.

Plusieurs plans s'effectuent dans lesquels Valmont parle à Cécile dans le remonte-pente. Ensuite, il descend la piste (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 20mn49s – 23mn50s). Valmont rencontre la présidente de Tourvel par hasard sur la piste de ski, ce qui constitue *une substitution*, car dans le roman leur rencontre a été préméditée. Cette substitution constitue un appauvrissement de l'intrigue à l'écran. Valmont est tombé dans la neige et les deux passent un moment amusant ensemble quand il essaye de se tenir debout (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 23mn01s – 23mn50s). Ils se regardent d'une manière intime dans des gros plans, tandis que la musique jazz joue doucement au fond de la scène, *code non-langagier* qui aide à créer l'ambiance d'une rencontre amoureuse.

Une coupe franche s'effectue, et on voit ensuite Juliette en train d'ouvrir une lettre de Valmont (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 23mn51s), ce qui constitue *une transposition*, car l'échange de lettres est au sein de l'histoire originale. La lettre est au centre d'un insert⁵⁰, un zoom arrière montre Juliette assise en fumant une cigarette, son amant, Prévan, est au fond du plan dans l'ombre (ceci indique qu'elle prend toujours des amants lorsque Valmont s'absente). En voix-off, la voix de Valmont se fait entendre : « [...] J'ai rencontré le lendemain de mon arrivée un ennemi digne de moi. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 24mn14s).

Cette citation constitue *une transposition* de la lettre de Valmont à Merteuil dans le roman⁵¹. Au même moment, il y a un plan de demi-ensemble⁵² qui montre Tourvel et Valmont au centre de ski (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 24mn14s). Il s'agit d'une monstration, c'est-à-dire d'une narration visuelle de ce que Valmont raconte à Juliette : le public voit directement à l'écran ce qui se trouve dans la lettre.

⁵⁰ « Le très gros plan isole une partie du visage (les yeux, la bouche...), tandis que l'insert désigne plutôt un très gros plan d'objet [...] » (Journot, 2011 : 39).

⁵¹ Valmont : « Voilà ce que j'attaque, voilà l'ennemi digne de moi [...] » (LLD : L4, p40).

⁵² « [...] le plan d'ensemble qui couvre un décor de grandes dimensions mais plus limitée et le plan de demi-ensemble qui n'en retient qu'une partie. » (Journot, 2011 : 39).

Il y a un plan de demi-ensemble de Marianne de Tourvel sur une luge. En voix-off, Valmont continue : « J'ai rencontré la fidélité, la modestie, la pureté, en un mot, la vertu. Elle s'appelle Marianne, elle est mariée à un jeune magistrat actuellement en Hollande, où il assiste à un congrès. Elle est d'origine danoise, et son accent, ses maladresses, ses façons provinciales m'enchantent, au sport d'hiver on se lie facilement. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 24mn45s). *Un code visuel* thématique s'effectue ici car la neige représente le côté du bien et la pureté (Sebbah, 1996 : 84), symbole associé au personnage de Tourvel.

Nous constatons *une substitution* par rapport à Tourvel : celle-ci n'est plus française, mais plutôt danoise ; son accent étranger constitue *un code langagier* qui met en relief cette modification. Voici un moment dans lequel les deux niveaux du système d'analyse se croisent.

À cause du changement de nationalité, elle devient victime idéale car elle ignore les coutumes de la société française, et Valmont en profite. Il y a aussi *une transposition* : dans le roman, le mari de Tourvel fait un voyage d'affaires (LLD : L4, p40) ; dans l'adaptation filmique, elle se trouve dans une situation pareille.

Valmont, toujours en voix-off, explique qu'il a fait connaissance du reste de la famille (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 25mn00s). Un plan américain montre Tourvel qui prend dans ses bras sa petite fille, Caroline. Il s'agit d'*une addition* car la présence de cet enfant, qui n'apparaît pas dans le roman, rend plus scandaleuse la séduction projetée de Tourvel. Valmont continue : « [...] Pour la première fois dans ma vie peut-être j'ai regardé un marmot avec les yeux d'un père. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 25mn26s) ; ce discours constitue *une addition* par rapport à Valmont.

Or, le cinéma de la Nouvelle Vague a valorisé les hommes dans leur rôles sociaux et leur identité familiale (Sellier, 2010 : 153), tendance du genre qui pourrait expliquer cette addition. Cependant, cette addition rend le personnage de Valmont plus sensible et plus émotionnel ; mais il n'est plus libertin. Valmont rencontre aussi : « [...] la grande tante du mari, une charmante vieille dame. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 25mn08s), ce qui constitue *une substitution*. Dans le roman, la charmante vieille dame est la propre tante de Valmont, Madame de Rosemonde. Dans le roman, Rosemonde défend l'apparence sociale de Valmont, elle sert comme contraste entre ce que Valmont construit socialement, ce qu'il imite, et ce qu'il est réellement. Au sein de cette substitution il y a *une omission*, l'adaptation filmique n'inclut pas ce contraste engendré par Rosemonde et fait perdre cet élément important.

Dans l'adaptation filmique, une scène s'effectue où il envoie des fleurs à Marianne, Rosemonde et la petite fille Caroline (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 25mn28s – 26mn33s). Il faut noter *une addition* de stratégie de séduction de la part de Valmont. Dans le roman, il prend Tourvel dans ses bras et lui touche la main, mais il n'y a pas de grands détails concernant ses stratégies de séduction (LLD : L6, p45). Une coupe franche s'effectue, puis on voit la maison de Marianne, où Valmont rend visite à Tourvel, la tante et Caroline (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 26mn34s – 28mn04s). Il y a *une transposition* effectuée ici, car dans le roman, Valmont utilise son rapport avec Rosemonde pour gagner la faveur de Tourvel, et dans cette adaptation filmique, il fait la même chose (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 26mn44s). En voix-off, il indique cette transposition de rôle ainsi : « J'ai cru de bonne technique de me laisser accaparer par Madame de Rosemonde. Il faut toujours se ménager un allié dans la place qu'on assiège. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 27mn28s).

Une coupe franche se réalise, suivie d'un gros plan du visage de Marianne. La voix de Valmont la décrit ainsi : « Marianne aime son mari, elle lui est fidèle, elle est heureuse. Ayant bien réfléchi je n'ai conquis jusqu'ici que des femmes faciles, face au bonheur et l'innocence, mes armes habituelles se retourneraient contre moi. Mais, il n'y a pas de citadelle imprenable, il n'y a que des citadelles mal attaquées. Je triompherai. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 27mn23s). *Un code langagier* est employé ici par rapport au vocabulaire de Valmont, qui garde le vocabulaire militaire utilisé dans le roman.

Ce monologue indique sa résolution de conquérir cette femme. Ce discours fait écho de la lettre 6⁵³ et constitue *une transposition* de motivation. Une coupe franche se réalise, et nous voyons ensuite Valmont qui fait des promenades avec Marianne et qui l'accompagne à l'église (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 28mn05s – 28mn28s). Il faut noter un *code non-langagier* effectué ici : lorsque les deux personnages vont à l'église une mélodie se fait entendre au fond de la scène ; cette mélodie de piano accentue le charme de Valmont ; il faut noter aussi que cette mélodie est prolongée à travers l'adaptation et sert comme symbole du charme de Valmont. Une coupe franche s'effectue, puis on voit Juliette qui lit toujours sa lettre en fumant (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 28mn29s). Encore une coupe franche se réalise, ensuite on perçoit Valmont et Marianne qui se promènent ensemble ; elle porte un manteau et un bonnet blanc (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 28mn42s), *code visuel* qui symbolise sa pureté, le fait qu'elle représente le côté du Bien.

⁵³Valmont : « J'aurai cette femme ; je l'enlèverai au mari qui la profane [...] » (LLD : L6, p46).

Le plan de demi-ensemble suit le couple Marianne-Valmont, Valmont dit en voix-off : « L'amitié c'est l'état le plus dangereux pour un séducteur. Il fallait créer une situation nouvelle. Contre la vertu, la vérité est l'arme la plus efficace. J'ai décidé de jeter le masque. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 28mn58). Cette séquence est accompagnée de la musique jazz très douce au piano, *code non-langagier* prolongé qui souligne le charme séducteur de Valmont.

Marianne et Valmont s'assoient sur la neige à côté de la route ; un plan rapproché fait un zoom arrière suivi d'un plan d'ensemble, qui indique l'arrivée du dénouement de la séquence (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 29mn52s). La musique s'arrête, *code non-langagier* qui attire l'attention du spectateur. Dans ce plan d'ensemble le *code visuel* de leurs styles vestimentaires indique symboliquement leur côté de la médaille : Valmont s'habille en noir de la tête aux pieds, Marianne est vêtue entièrement en blanc. Valmont dit en voix de narration : « Je lui ai tout raconté de toi et de moi, notre pacte de tout se dire, de tout se permettre, de tout oser. Que la seule règle était de ne pas se laisser prendre au piège de l'amour, de rester lucide. Je n'ai caché aucun détail pour voir ce qu'elle supportera en attendant. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 30mn06s).

Ce dévoilement de leur couple constitue *une addition*. Dans le roman, aucun des personnages n'est au courant de la liaison Merteuil-Valmont, qui se révèle uniquement à la fin ; cette addition filmique résulte en une perte, car au moins une des victimes connaît, du moins en principe, les règles du jeu. Valmont indique ici les paramètres du couple libre dans lequel il s'engage avec Juliette, il indique à Tourvel qu'il est capable de dire la vérité et qu'il mérite sa confiance. Mais loin d'être sincère, il profite de la vérité pour avancer son projet de séduction. Il essaye de découvrir ce que Tourvel supportera afin de voir s'il peut entrer dans une liaison avec elle. Il y a *une transposition* : dans le roman, Merteuil et Valmont nient à tous moments qu'ils soient amoureux et insistent qu'ils ne tombent jamais amoureux de personne, attitude qui est conforme aux principes du libertinage. Dans cette adaptation filmique, cette perspective morale est conservée.

Dans un plan rapproché, Tourvel et Valmont se couchent sur la neige, ce plan renforce ~~la valeur symbolique des personnages~~. Marianne, ange pur et vertueux, est placée au-dessus de lui, car elle est moralement supérieure. Elle porte le blanc et tient sa bible à la main. Valmont, le diable, placé plus bas qu'elle, porte le noir, et la regarde avec une envie qui fait peur (Appendice A3).

Une coupe franche s'effectue, suivie d'un gros plan de Marianne qui se lève et qui se met en marche (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 31mn39s). Elle est silencieuse, *code non-langagier* qui évoque le mystère. Ni Valmont ni le spectateur ne sait ce qu'elle pense de ce qu'elle vient d'entendre. Valmont entre dans le plan et lui demande : « Tu es effrayé ? » ; Marianne : « Oui » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 31mn42s). La musique douce de jazz recommence, *code non-langagier* qui réduit la tension. Elle marche en avant et Valmont la suit. En voix-off on entend Valmont : « Je sais maintenant qu'elle acceptera de me voir. Sans doute en aura-t-elle des remords, je ne veux pas les lui enlever. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 32mn32s) ; avec un zoom arrière, le couple s'éloigne de la caméra dans un plan d'ensemble. Une *transposition* de la part de Valmont conclut cette séquence et sa lettre : « Qu'elle croit à la vertu, mais qu'elle me la sacrifie. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 32mn35s)⁵⁴.

Une coupe franche est suivie d'un plan qui montre Juliette qui termine sa lecture : « Adieu ma tendre amie, j'ai dans ce moment un sentiment de reconnaissance pour les femmes faciles qui m'amènent naturellement à tes pieds. Valmont. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 32mn35s) ; la séquence se termine par un gros plan de Juliette qui termine sa lecture (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 32mn36s – 33mn20s).

Il faut noter une *omission* par rapport à la réaction de Juliette concernant cette proposition de séduction. Dans le roman, Merteuil se moque du projet de Valmont⁵⁵. Dans l'adaptation filmique, Juliette accepte cette proposition, et cette omission effectue une perte par rapport à l'histoire et le rapport Merteuil-Valmont car il y a moins de rivalité concurrentielle, les deux n'ont plus besoin de s'éprouver l'un devant l'autre.

Tournons maintenant notre attention à la *permutation*. Cette séquence est composée de treize scènes filmiques avec une durée de dix-huit minutes et quinze secondes. Cette durée met en relief l'importance de ces deux propositions de séduction et s'approche de la durée du texte source. Dans le roman, l'introduction de tous les personnages et la proposition de la séduction de Cécile et de Tourvel a lieu à travers dix-neuf lettres. Il faut réitérer l'omission des lettres 4 (le refus de Valmont) et 20 (le pari entre Merteuil et Valmont) dans la permutation de cette adaptation, ce qui fait perdre l'aspect concurrentiel des protagonistes.

⁵⁴Valmont : « Qu'elle croie à la vertu, mais qu'elle me la sacrifie [...] » (LLD : L6, p46).

⁵⁵Merteuil : « Cette femme, qui vous a rendu les illusions de la jeunesse, vous en rendra bientôt aussi les ridicules préjugés. Déjà vous voilà timide et esclave ; autant vaudrait être amoureux. [...] Que cette ridicule distinction est bien un vrai déraisonnement de l'amour ! » (LLD : L10, p53).

Par rapport à *la structure syntagmatique*, cette séquence constitue une séquence épisodique parce que les scènes sont séparées par des outils optiques (Roth, 1983 : 56). Cette séquence constitue un syntagme chronologique qui est narratif-linéaire discontinu⁵⁶ ; c'est-à-dire qu'il y a une succession chronologique temporelle : la proposition est lancée par Juliette, Valmont le suit et va à Megève ; ce qui a un rapport linéaire et narratif avec le texte source. Cependant, il y a un écart de temps dans lequel le temps 'réel' a été omis, ce qui la rend discontinu (Roth, 1983 : 56). Lorsque Juliette lit la lettre de Valmont au milieu de la séquence, ce flash-forward rend la structure cinématographique discontinue. Cette structure est appropriée parce que la proposition dans le texte source couvre une suite de lettres discontinues par rapport à la spatialité de l'action. Cette structure prolonge davantage la proposition et crée du suspense par rapport à l'intrigue.

En guise de conclusion, l'élément libertin de ces deux personnages principaux n'est plus présent à cause de la substitution de rapport effectuée. Cette substitution les rend moins indépendants et moins féroces par rapport à leurs conquêtes amoureuses ; il n'y a plus de rivalité concurrentielle entre les deux personnages parce qu'il s'agit d'un couple marié. Cependant, Merteuil et Valmont essayent toujours de s'éprouver l'un devant l'autre, mais il n'y a plus de combat libertin qui motive leurs conquêtes scandaleuses.

Dans cette adaptation filmique, l'histoire se situe aux années 1950, ce qui résulte en la perte de philosophie du libertinage, phénomène lié spécifiquement au XVIII^e siècle en France, et qui est au sein de la motivation de ces deux personnages principaux dans l'œuvre originale. Cette perte engendre des substitutions de motivation chez Merteuil et Valmont : d'abord, l'omission du refus de Valmont de séduire Cécile, ensuite, l'omission de leur accord concurrentiel, et enfin, l'addition du dévoilement du couple à Tourvel. Vadim et Vailland ont décidé de développer un aspect plus moderne du libertinage, celui du libertinage du couple. Le rapport conjugal Merteuil-Valmont prête une nouvelle perspective à l'intrigue, mais les personnages sont moins malveillants et moins dangereux à cause de cette tentative de moderniser l'histoire.

⁵⁶« Le cinéma repose sur la discontinuité : d'une part entre les photogrammes successifs sur la pellicule, d'autre part entre les plans dans le montage. Cependant, dans sa forme majoritaire (le cinéma narratif représentatif), il tente le plus souvent de masquer cette discontinuité par la fluidité des raccords, qui atténuent les ellipses spatio-temporelles. » (Journot, 2011 : 27).

Une substitution de rapport qui modifie l'histoire d'une manière concluante est celle de Rosemonde-Valmont. Dans le roman, Rosemonde défend la réputation de Valmont à tout moment, surtout devant la présidente de Tourvel. Cette défense met en lumière la capacité de Valmont de dissimuler ses intentions néfastes, même au sein de la famille. Dans cette adaptation filmique, Rosemonde est la tante de l'époux de Tourvel. Cette substitution effectue une perte de la part du personnage de Valmont, le public ne voit pas le contraste extrême entre Valmont le séducteur habile, et Valmont le neveu incomparable de Rosemonde.

Un aspect clef du texte source que Vadim et Vailland ont gardé est celui de la communication à distance à travers des lettres. Cette transposition garde le contraste entre ce que les personnages écrivent et ce qu'ils font. Le style épistolaire constitue un grand défi pour les adaptateurs-réalisateurs, mais le fait qu'ils ont réussi à transposer cet élément rend l'adaptation filmique plus proche du texte source que l'on aurait cru à première vue.

Les codes cinématographiques employés par Vadim et Vailland doivent être réitérés dans cette conclusion provisoire. Le code non-langagier de la musique jazz reflète les préférences musicales des années 1950, surtout dans un contexte non-conformiste ; dans un deuxième temps, le jazz constitue un enrichissement sémiotique du texte source.

En ce qui concerne les codes visuels, Vadim et Vailland exploitent le blanc et le noir qui symbolisent le Bien et le Mal respectivement, opposition qui est au cœur du conflit dans l'œuvre originale. Cette distinction est mise en relief par le code visuel des styles vestimentaires des personnages, le côté du Bien étant représenté par le blanc et celui du Mal par le noir. Ces codes visuels ne sont pas présents dans le texte source, ils enrichissent pourtant le thème principal.

Le dernier code cinématographique à réitérer est l'emploi de l'angle plongée au début de cette première séquence, où le couple Valmont est cadré dans un plan moyen avec l'angle plongée. Cet angle symbolise non seulement la position élevée des protagonistes dans la hiérarchie sociale, mais aussi leur pouvoir en tant que personnages principaux. L'emploi de cet angle enrichit donc sémiotiquement leur représentation dans cette adaptation filmique.

Le fait que Vadim et Vailland ont situé l'intrigue aux années 1950, suggère qu'ils voulaient moderniser l'histoire ce qui pourrait créer l'impression que le film ne respecte pas le texte source. Cependant, il y a un nombre considérable de transpositions, qui reflètent le travail conscient de rester, autant que possible, fidèle à l'œuvre originale. Ces deux adaptateurs-réalisateurs ont enrichi le texte source et ses thèmes principaux en se servant des codes non-langagiers et des codes visuels, sans pourtant s'éloigner trop du médium source.

Malgré le fait que Vadim et Vailland ont gardé la durée de ces propositions de séduction, la structure épistolaire, et par conséquent les vraies pensées de Valmont ; la substitution de rapport Valmont-Juliette, Valmont-Cécile et l'omission des lettres 4 et 20 changent la motivation des protagonistes et résulte en un écart significatif du texte source sur le continuum de proximité.

Voir Appendice A4 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

Analyse cinématographique de la première séquence ; la proposition de la séduction de Cécile de Volanges et de la présidente de Tourvel : *Dangerous Liaisons*, Frears :

Composition du roman : LLD : L2, p35 – 37 ; L4, p39 – 41 ; L6, p44 – 47 ; L20, p71 – 73.

Séquence cinématographique : 06mn48s – 07mn44s (La Marquise lance la proposition) ; 07mn45s – 08mn20s (un flash-back : Cécile sort du couvent) ; 08mn21s – 09mn27s (Valmont refuse la proposition de Merteuil et lance la sienne) ; 09mn28s – 09mn36s (Tourvel et Rosemonde cueillent des fleurs dans la roseraie) ; 09mn37s – 09mn56s (Merteuil se moque de Valmont) ; 09mn57s – 10mn06s (Tourvel et Rosemonde se promènent dans la roseraie) ; 10mn07s – 10mn40s (Merteuil et Valmont parlent de leurs projets) ; 10mn41s – 12mn29s (Merteuil et Valmont établissent le pari entre eux).

Il est à remarquer que le film a été tourné sur place en France dans plusieurs châteaux⁵⁷ et au studio. Ce choix spatial constitue *un code visuel* important car cette adaptation filmique a pour but de faire une représentation historique de l'œuvre originale. Tourner le film dans des endroits authentiques rend plus vraisemblable l'esthétisation et la monstration de l'œuvre.

⁵⁷Châteaux de Champs sur Marne, de Maisons Laffitte de Lésigny, de Vincennes, de Saussay, de Gambais, de Guermantes (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr59mn00s).

Conforme à l'intention de l'adaptateur-réalisateur de rester fidèle au texte source, les personnages aristocrates font partie de la haute société française du XVIII^e siècle. Ils portent des costumes luxuriants, des copies exactes de l'habillement de l'époque du XVIII^e siècle. Il y a en plus des chandeliers en or, des fauteuils tapissés du velours et de la broderie qui ornent les salons, *code visuel* qui situe l'histoire à la période originale de l'œuvre (Appendice B1). Or, le cadre et le décor d'une adaptation filmique sont les deux éléments les plus importants qui permettent au public de décider si l'adaptation est approchante ou libre. Cette adaptation filmique est considérée comme approchante grâce au cadre qui reprend l'esthétique originale de l'œuvre de Laclos.

Comme dans l'adaptation de Vadim et Vailland, on constate l'absence du personnage secondaire, Sophie Carnay, *omission* qui résulte en une perte car le spectateur ne découvre pas l'esprit de Cécile. Dans le roman, la marquise de Merteuil demande au vicomte de Valmont, qui se trouve à la campagne, de revenir à Paris pour l'aider (LLD : L2, p35). Dans l'adaptation filmique pourtant, *une substitution* de spatialité s'effectue. La Marquise (Glenn Close) accueille le Vicomte (John Malkovich) chez elle à Paris et le Vicomte indique qu'il fera prochainement un séjour chez sa tante, Madame de Rosemonde, à la campagne.

Dans le salon luxurieux de Merteuil⁵⁸, le Vicomte salue Madame de Volanges (Swoosie Kurtz) et la jeune Cécile de Volanges (Uma Thurman) qui viennent de terminer leur visite chez la Marquise (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 06mn38s). On constate *une transposition* : dans le roman, Madame de Volanges, qui se méfie de Valmont à cause de sa conduite charmante et surnoise, avertit la présidente de Tourvel contre lui⁵⁹. Dans l'adaptation filmique, avant l'entrée de Valmont, elle fait l'écho de la même méfiance : "Monsieur le vicomte de Valmont, my child, whom you very probably don't remember, except that he is conspicuously charming, and never opens his mouth without calculating what damage he can do." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 05mn20s)⁶⁰. Cette transposition est importante car la méfiance de Madame de Volanges à l'égard de Valmont motive la vengeance qu'il décide d'effectuer contre elle, à travers la séduction de Cécile.

⁵⁸Lorsque la marquise de Merteuil accueille le vicomte de Valmont, elle l'annonce ainsi : "Valmont is here." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 05mn02s), elle n'utilise pas son titre formel comme dans le roman ; lorsque le Vicomte arrive il salue la Marquise ainsi : "Madame.", et fait référence à la présidente de Tourvel ainsi : "Madame de Tourvel" (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 09mn31s). Il fallait modifier les titres des personnages car le public cible américain de l'époque des années 1980 ne connaît pas les rangs spécifiques de la haute société française.

⁵⁹Madame de Volanges : « Encore plus faux et dangereux qu'il n'est aimable et séduisant, jamais, depuis sa plus grande jeunesse, il n'ait fait pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fut malhonnête ou criminel. » (LLD : L9, p50).

⁶⁰Il est à noter ici que les paroles des personnages sont transcrites de la version filmique sur DVD. Les paroles sont aussi transcrites du scénario anglais disponible sur Scripts.com : https://www.scripts.com/script/dangerous_liaisons_6287.

Il faut noter ici *un code culturel*, les gestes des personnages sont semblables à ceux du XVIII^e siècle, ce choix se rapproche cette séquence à celle du roman. Dans un échange bref, les trois visiteurs (Madame de Volanges, Cécile et Valmont) indiquent leur rapport avec Madame de Rosemonde, ce qui constitue *une transposition* importante car Rosemonde est le point de rencontre des personnages et le véhicule des plans de séduction. On apprend également que Cécile vient de sortir du couvent, *transposition* qui accentue le caractère naïf et innocent de Cécile. Il s'agit d'un raccourcissement des premières lettres du roman pour fournir au spectateur le contexte.

À la suite du départ des Volanges, la Marquise, cadrée dans un plan rapproché, commence à rire d'un air sournois, *code visuel* qui indique son caractère sinistre (Appendice B2). Dans un zoom avant, elle s'installe dans un fauteuil. Par la suite, dans un gros plan, elle avoue qu'elle a besoin du Vicomte pour effectuer un projet (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 07mn27s). *Une transposition* s'effectue : les personnages utilisent un langage semblable à celui du roman, *code langagier* qui renforce le caractère historique de l'adaptation.

Merteuil propose son plan de vengeance contre le comte de Gercourt (qui l'a trompé avec l'ancienne maîtresse de Valmont). Il faut noter *une substitution* ici : Gercourt s'appelle 'Bastide' dans cette adaptation filmique. Ce choix a été fait par Frears, car dans la pièce de théâtre de Hampton ce personnage s'appelle toujours Gercourt (Hampton, 1985, 1.1.p12). Il est fort probable que les acteurs anglophones auraient trouvé le nom de 'Gercourt' trop difficile à prononcer en anglais. Ce qui plus est, 'Bastide' ressemble à '*bastard*', mot anglais, qui veut dire 'salaud'. Ce nom, prononcé d'une manière venimeuse, renforce l'idée que Merteuil et Valmont n'aiment pas ce personnage.

Comme *code non-langagier*, la musique très douce commence à jouer au fond, la mélodie a un ton sinistre et mystérieux qui accentue la cruauté de la proposition de Merteuil. Elle indique à Valmont que Bastide aimerait épouser Cécile de Volanges. À ce moment-là, il y a un flash-back : une scène montre Cécile qui sort du couvent (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 07mn45s – 08mn20s). Il s'agit d'une monstration qui illustre les propos de Merteuil. Celle-ci explique que Cécile serait l'épouse idéale pour Bastide car, étant enfermée au couvent, elle est toujours vierge : "Bastide's priority you see is a guaranteed virtue." ; Valmont : "I wonder if I am beginning to guess what it is you are intending to propose." ; la Marquise continue : "Bastide is with his regiment in Corsica for the rest of the year, that should give you plenty of time." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 08mn07s – 08mn20s).

Un gros plan du visage sinistre de Valmont apparaît, il dit : “You mean to...” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 08mn25s), ceci indique son caractère néfaste et machiavélique (Appendice B3). Dans un gros plan, le Vicomte et la Marquise se regardent au miroir, elle dit : “She’s a rosebud.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 08mn29s), ce qui est *une transposition* du texte⁶¹. Elle se réjouit de l’idée que Gercourt deviendra la risée de Paris, élément également présent dans le roman. Elle poursuit : “Love and revenge, two of your favourites.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 08mn40s), ce qui constitue *une transposition* de thème et qui reprend la lettre deux de la Marquise⁶².

Valmont refuse sa proposition (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 08mn48s), ce qui est *une transposition*, car dans la lettre 4, Valmont réagit de la même manière et pour la même raison⁶³. Valmont dit : “It’s too easy. It is, she’s seen nothing, she knows nothing, she’s bound to be curious. She’d be on her back before I’d unwrapped the first bunch of flowers. Any one of a dozen men could manage it, I have my reputation to think of.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 09mn09s).

Valmont s’assoit à côté de la Marquise, et lui explique qu’il aimerait séduire la présidente de Tourvel qui rend visite à sa tante, Madame de Rosemonde. Une coupe franche s’effectue, on voit ensuite Tourvel et Rosemonde dans la roseraie (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 09mn28s – 09mn36s). Dans le roman, la Marquise se moque de cette proposition⁶⁴, et dans l’adaptation filmique, elle réagit de la même manière : “I think that there is something degrading about having a husband as a rival. It’s humiliating if you fail and commonplace if you succeed.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 09mn58s). Il s’agit d’*une transposition* qui sert à mettre en relief la rivalité entre les deux protagonistes. La concurrence entre les deux constitue un dynamisme clef du roman de Laclos (Canérot, 2014 : 5), et cette transposition garde un élément essentiel de l’histoire.

⁶¹Merteuil : « [...] elle est vraiment jolie ; cela n’a que quinze ans, c’est le bouton de rose [...] » (LLD : L2, p37).

⁶²Merteuil : « [...] vous servirez l’amour et la vengeance [...] » (LLD : L2, p36).

⁶³Valmont : « Que me proposez-vous ? de séduire une jeune fille qui n’a rien vu, ne connaît rien ; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense ; qu’un premier hommage ne manquera pas d’enivrer, et que la curiosité mènera peut-être plus vite que l’amour. Vingt autres peuvent réussir comme moi. » (LLD : L4, p40).

⁶⁴Merteuil : « [...] un mari ! ne vous sentez-vous pas humilié à ce seul mot ! Quelle honte si vous échouez ! et même combien peu de gloire dans le succès ! » (LLD : L5, p42).

Une coupe franche se réalise, puis on voit Tourvel et Rosemonde qui se promènent dans la roseraie. En voix-off, Valmont et Merteuil discutent cette affaire, Merteuil : “And where is Monsieur de Tourvel anyway ?” ; “Presiding over some endless case in Burgundy.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 09mn57s – 10mn06s). Une *transposition* est effectuée ici, dans le roman, le président de Tourvel s’absente pour un procès⁶⁵, et dans l’adaptation filmique, la situation est pareille. Il faut noter ici une *omission* de langage : dans la lettre 4, Valmont utilise le langage militaire⁶⁶. Dans l’adaptation filmique pourtant, il n’utilise pas ce langage agressif, un appauvrissement de son personnage.

Une coupe franche s’effectue, suivie d’un gros plan de Valmont qui continue à dévoiler son projet de séduire Tourvel : “You see, I have no intention of breaking down her prejudices. I want her to believe in God and virtue, and the sanctity of marriage, and still, not be able to stop herself. I want the excitement of watching her betray everything that is most important to her.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 10mn25s). Dans le texte source il écrit la même chose⁶⁷, *transposition* qui permet de faire voir le caractère maléfique du Vicomte.

Une coupe franche s’effectue, suivie d’un plan moyen de la Marquise et le Vicomte. La Marquise dirige le Vicomte vers la sortie ; il lui demande comment va son amant, Belleruche (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 10mn53s), ce qui est une *transposition*, car dans le roman, elle prend Belleruche comme amant aussi. Valmont propose que la Marquise prenne un autre amant, lui-même (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 11mn21s), ce qui constitue un écho du discours dans sa lettre⁶⁸.

⁶⁵Valmont : « Vous saurez que le Président est en Bourgogne, à la suite d’un grand procès (j’espère lui en faire perdre un plus important). » (LLD : L4, p40).

⁶⁶Valmont : « Voilà ce que j’attaque ; voilà l’ennemi digne de moi [...] » (LLD, L4 : p40).

⁶⁷Valmont : « Loin de moi l’idée de détruire les préjugés qui l’assiègent ! ils ajouteront à mon bonheur et à ma gloire. Qu’elle croie à la vertu, mais qu’elle me la sacrifie [...] » (LLD : L6, p46).

⁶⁸Valmont : « [...] et de vous y demander, en ma faveur, une infidélité à votre Chevalier, qui après tout, ne mérite pas son bonheur. Savez-vous que vous m’avez rendu jaloux de lui ? [...] Ou reprenez-moi, ou au moins prenez-en un autre [...] » (LLD : L15, p62, 63).

La Marquise répond : “You refuse me a simple favour, then you expect to be indulged.” ; Valmont : “It is only because it is so simple that it wouldn’t feel like a conquest.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 11mn31s). Les deux s’arrêtent au sommet de l’escalier, ils sont cadrés dans un plan rapproché sous une angle contre-plongée. Il s’agit d’un *code visuel*, qui symbolise la supériorité des deux personnages et leur pouvoir en tant que meneurs du jeu. Valmont dit : “I have to follow my destiny; I have to be true to my profession.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 11mn33s) ; ce qui constitue une *transposition*⁶⁹. Dans un gros plan, le Vicomte embrasse le décolleté de la Marquise ; cela montre le pouvoir de séduction que Valmont est capable d’effectuer et souligne son invitation à l’amour.

Lorsqu’il descend l’escalier, la Marquise, cadré dans un gros plan, se tient toujours au sommet ; elle dit : “Alright then, come back when you’ve succeeded with Madame de Tourvel.”. Un gros plan de Valmont se présente ; il répond : “Yes.” ; elle continue : “And I will offer you, a reward.” ; Valmont répond : “My love”. Elle continue : “But I shall require proof.” ; Valmont répond : “Certainly.” ; la Marquise continue : “Written proof.” ; Valmont : “Ah.” ; elle termine : “Not negotiable.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 11mn50s - 12mn09s).

La musique opératique devient plus forte vers la fin de cette séquence, *code non-langagier* qui aide à rehausser la tension. Valmont lui pose une dernière question : “I don’t suppose there’s any possibility of an advance ?” ; elle répond en souriant : “Good night Vicomte.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 12mn29s). La séquence se termine par un gros plan du visage souriant de Valmont. Il faut noter ici le *code visuel* du va-et-vient des plans entre la Marquise et le Vicomte, cette technique cinématographique symbolisant leur jeu de rivalité. Il s’agit d’un type de stichomythie⁷⁰ visuelle. Il est à remarquer ici que cet échange rythmé entre la Marquise et le Vicomte a été transposé par Frears de la pièce de théâtre de Hampton (1985, 1.1.p17).

⁶⁹Valmont : « Mais de plus grands intérêts nous appellent ; conquérir est notre destin ; il faut le suivre : peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore [...] » (LLD : L4, p39).

⁷⁰Stichomythie : « Poème, dialogue de tragédie où les interlocuteurs se répondent vers pour vers. » (Le Petit Robert, 1990 : 1864).

Par rapport à *la permutation*, cette séquence constitue huit scènes cinématographiques, avec une durée de cinq minutes et quarante-et-une secondes, tandis que le roman prend dix-neuf lettres pour introduire tous les personnages et les mêmes propositions. Ce raccourcissement convient au médium cinématographique, mais fait perdre le suspense. Il faut valoriser, en revanche, le fait que les quatre lettres de la proposition ont la même permutation que dans le roman.

Par rapport à *la structure syntagmatique*, cette séquence constitue une séquence épisodique parce que les scènes sont séparées par des outils optiques. Ce qui la rend discontinue, et alors épisodique, c'est le flash-back de Cécile au couvent lorsque la Marquise la décrit. En gros, la continuité spatio-temporelle est pourtant conservée, malgré le flash-back de Cécile.

En guise de conclusion préliminaire, l'approche de Frears et Hampton, celui de faire une représentation approchante et historique du texte source, est reflétée dans les types de modifications effectuées dans cette première séquence. Il n'y a pas d'additions, mais plusieurs transpositions ont été effectuées. Les transpositions qui conservent les réactions de Merteuil et de Valmont font ressortir leur rivalité engendrée par la moquerie et la concurrence. Les thèmes principaux, ceux de l'amour et de la vengeance, sont clairement communiqués par ces transpositions.

La permutation de cette séquence est à souligner : dix-neuf lettres sont raccourcies en huit scènes, ce qui fait perdre le suspense et la tension prolongée qui se trouve dans le texte source. Le rythme de cette séquence accélère à cause du resserrement dramatique (Canérot, 2014 : 6). Le spectateur ne reçoit pas beaucoup de renseignements concernant les autres personnages (Cécile de Volanges, le chevalier Danceny, leur rapport amoureux, l'amitié entre Madame de Volanges et la présidente de Tourvel). Cette permutation appauvrit l'image détaillée de ces personnages, leurs pensées et leurs rapports sociaux.

Tournons maintenant notre attention aux codes cinématographiques employés dans cette première séquence. Il faut distinguer les codes langagiers, non-langagiers, et visuels. En tant que code non-langagier, la musique de l'opéra est employée pour augmenter le suspense et pour faire remonter le public au XVIII^e siècle ; impression renforcée par l'emploi d'un style de langue soutenu. Les codes visuels du tournage sur place aux châteaux, les décors et les costumes typiques du siècle, évoquent davantage l'époque du texte source. Frears montre le jeu de pouvoir entre les protagonistes par l'emploi des angles contre-plongées et le rythme de la stichomythie visuelle.

Malgré le fait que cette séquence est raccourcie par rapport au roman, le contenu des lettres 2, 4, 6, et 20, à savoir la motivation de la Marquise et le Vicomte, la concurrence et le pari entre les protagonistes, est conservé. Nous concluons donc que cette séquence cinématographique se situe assez proche du texte source sur le continuum de proximité.

Voir Appendice B4 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

5. Analyse cinématographique de la deuxième séquence ; la séduction de Cécile de Volanges : *Les Liaisons Dangereuses* 1960, Vadim et Vailland :

Composition du roman : Les lettres préparatifs de cette séquence reprennent six lettres du roman : LLD : L84, p235 – 238 ; L88, p234, 235 ; L89, p254, 255 ; L93, p262, 263 ; L94, p264, 265 ; L95, p265, 255. La séquence de séduction reprend les lettres 96 (LLD : p266 - 272), 97 (LLD : p272 - 275) et 105 (LLD : p301 - 306).

Séquence cinématographique : 34mn45s – 35mn28s (Cécile demande de l'aide à Valmont pour écouter l'enregistrement que Danceny lui a envoyé) ; 35mn29s – 36mn47s (Juliette et Valmont parlent de leurs conquêtes amoureuses) ; 36mn48s – 37mn29s (Cécile va dans sa chambre et ne ferme pas sa porte à clef) ; 37mn30s - 43mn09s (la séduction de Cécile) ; 43mn10s – 44mn12s (le lendemain de la séduction) ; 44mn13s – 52mn16s (la soirée du Nouvel An) ; 52mn17s – 57mn02s (le refus de Tourvel ; Valmont et Juliette parlent de la séduction de Cécile et de Tourvel) ; 57mn03s – 57mn43s (la fuite de Tourvel de l'hôtel) ; 57mn44s – 58mn56s (Juliette et Valmont parlent de la fuite de Tourvel et de la formation de Cécile) ; 58mn57s – 01hr01mn45s (les conseils de Juliette à Cécile).

Avant de commencer l'analyse visuelle, il faut mentionner *une substitution* effectuée chez Danceny. Dans le roman, il est professeur de musique, métier qui lui permet de passer du temps seul avec Cécile. Dans l'adaptation filmique, Danceny est étudiant, et voit Cécile en secret. Il y a aussi *une omission* effectuée ici : dans le roman, Valmont et Danceny s'écrivent, mais à cause du temps minimal disponible, cette communication n'est pas incluse, omission qui fait perdre la force du pouvoir persuasif de Valmont.

Il faut remarquer une deuxième *substitution* qui s'effectue par rapport à Cécile. Dans le roman, elle est une jeune fille naïve qui vient de sortir du couvent. Dans l'adaptation filmique, Cécile est moins innocente, elle rend visite à Danceny à la dérobée, laissant entendre à sa mère qu'elle assistera à une fête d'amie (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 09mn20s).

Or ce comportement malhonnête et insoumis pourrait être considéré comme typique d'une adolescente des années 1950 et par conséquent plus vraisemblable au même public. Commençons par l'analyse visuelle des plans préparatifs. Cécile est cadrée à droite dans un plan moyen ; elle est à l'extérieur de l'hôtel, et porte un manteau blanc et des gants blancs avec un foulard gris, *code visuel* prolongé qui symbolise son innocence (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 34mn45s). Elle salue Valmont qui entre dans l'hôtel ; Cécile explique à Valmont que Danceny lui a envoyé un cadeau, une bande enregistrée de sa voix (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 35mn00s). Cette bande constitue *une substitution* de structure qui permet à Vadim et Vailland de conserver, par *une transposition* de correspondance, un élément de l'intrigue : la séparation des deux amoureux. Le couple se trouve obligé de s'envoyer des billets doux, mais d'une manière plus moderne qui reflète les tendances de l'époque des années 1950. Cécile dit qu'elle n'a pas de magnétophone pour écouter ce message, sur lequel Valmont dit qu'il en trouvera un (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 35mn10s). Elle dit en plus qu'elle ne trouvera pas l'occasion de l'écouter car elle a toujours sa mère et son fiancé sur ses talons. Valmont dit : « Attends cette nuit, ne ferme pas ta porte à clef, j'apporterai l'appareil. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 32mn20s) ; la scène se termine.

Il faut remarquer *une substitution* chez le personnage de Valmont. Dans le roman, ce dernier refuse d'abord de séduire Cécile parce que cette conquête sera trop facile à accomplir. Ayant obtenu clandestinement les lettres envoyées à la présidente de Tourvel, il apprend pourtant que Madame de Volanges a prévenu Tourvel contre le danger que représente Valmont⁷¹. Celui-ci décide de se venger de Madame de Volanges en réalisant la séduction de Cécile⁷². Dans l'adaptation filmique, Valmont accepte tout de suite de séduire Cécile et lorsqu'elle s'approche de lui, il profite de l'occasion, substitution de motivation très significative car le personnage de Valmont n'est plus vengeur actif, il est plutôt opportuniste.

⁷¹Madame de Volanges écrit à la Présidente : « [...] mais en a-t-il moins passé sa vie à porter dans les familles le trouble, le déshonneur et le scandale [...] je vois les plus sages craindre de paraître liés trop intimement avec lui [...] » (LLD : L32, p96). Tourvel vient de partager cet avis avec elle : « J'avouerai même que M de Valmont doit être, en effet, infiniment dangereux, s'il peut à la fois feindre d'être ce qu'il paraît ici, et rester tel que vous le dépeignez. » (LLD : L37, p111).

⁷²Valmont : « Qui croyez-vous qui veuille me perdre auprès de cette femme qui j'adore ? quelle Furie supposez-vous assez méchante, pour tramer une pareille noirceur ? Vous la connaissez : c'est votre amie, votre parente, c'est Mme de Volanges. [...] C'est elle, elle seule qui a troublé la sécurité de cette femme angélique ; c'est par ces conseils [...] que je me vois forcé de m'éloigner [...] Ah ! sans doute il faut séduire sa fille : mais ce n'est pas assez, il faut la perdre [...] » (LLD : L44, p129, 130).

Dans la scène suivante, Valmont et Juliette se parlent de leurs conquêtes amoureuses, ce qui constitue *une addition*, car dans le roman Merteuil n'est pas présente au château (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 35mn31s – 36mn47s). Ensuite, Cécile va dans sa chambre et ne ferme pas la porte à clef (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 36mn48s – 37mn29s). Par la suite, il y a un plan rapproché de Valmont assis sur son lit, fumant une cigarette (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 37mn37s). Le plan est ombré pour évoquer qu'il est tard la nuit, *code visuel* qui symbolise le Mal, et qui crée une ambiance menaçante. La musique jazz, assez animée, se fait entendre, *code non-langagier*, qui suggère que Valmont attend avec plaisir ce qui suivra ; il passe dans le couloir et entre dans la chambre de Cécile (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 38mn01s).

Avant de réveiller Cécile, Valmont regarde un tableau au mur de la chambre d'hôtel (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 38mn13s) ; le tableau, basé sur *Joconde : Le lit* de Charles Louis Lingée, constitue *un code visuel* qui représente une scène de séduction dans laquelle un homme est sur le point de se mettre au lit d'une femme (Appendice A5 et A6). Une coupe franche s'effectue, suivie d'un plan moyen de Cécile qui dort. Miroitant la scène évoquée sur le tableau, Valmont soulève la couverture du lit. L'emploi d'un plan moyen sous un angle légèrement plongé constitue *un code visuel* pour montrer le chasseur (Valmont) et sa proie (Cécile) (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 38mn18s). Le silence est employé comme *code non-langagier* pour augmenter le suspense. Valmont chuchote dans l'oreille de Cécile : « Cécile, Cécile, Cécile. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 38mn23s). Elle se réveille, choquée par la présence de Valmont, *une transposition* du roman. Elle couvre son corps avec la couverture, et plie ses genoux dans une position enfantine, *code visuel* qui accentue l'idée de son innocence (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 38mn45s).

Valmont s'assoit à côté d'elle, et dit : « Je t'ai apporté le magnétophone. ». Elle dit d'une manière brusque : « Ah non, pas maintenant, c'est trop tard. » ; Valmont répond : « Ah, tais-toi, pas de caprices de ce genre avec moi. J'ai passé l'après-midi à chercher cet appareil. ». Ce *code langagier*, le ton abrupt de Valmont, fait peur à Cécile, et elle se recule en baissant les yeux. Elle capitule enfin en disant : « Pardon. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 38mn50s - 39mn07s). Il met la cassette dans le magnétophone et Cécile le met en marche. Dès que la voix de Danceny se fait entendre, Valmont l'arrête en disant : « Attention, une voix enregistrée porte beaucoup la nuit. Attends, j'ai une idée, on va étouffer le son. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 39mn39s).

Les deux se cachent sous la couverture en écoutant le message de Danceny. Cette stratégie de séduction permet à Valmont de s'approcher de Cécile, et constitue *une addition*. La voix de Danceny se fait entendre : « J'ai tellement de choses que je n'ai jamais osées de te dire. Mais dès que tu parais, toi avec ton sourire de soleil, toi, femme, c'est merveilleux et terrible que tu sois une femme. » ; Danceny continue : « Ma Cécile, ma toute chaste, tu ne peux pas savoir ce que sont les pensées secrètes d'un homme qui aime, combien de fois je t'ai déshabillée par la pensée. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 39mn52s - 40mn16s).

Gênée, Cécile fait arrêter la cassette car elle hésite de partager ce moment intime à côté de son cousin ; elle se tient assise et dit à Valmont : « Allez-vous-en. Allez-vous-en ! » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 40mn24s). Lorsqu'elle dit qu'elle va crier au secours, Valmont répond : « Bonne idée, on te demandera pourquoi tu as laissé ta porte ouverte, et comment cet appareil et la voix de Danceny sont arrivés ici. Si tu fais du scandale, il n'y a plus de Court, plus de Danceny, plus de mari. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 40mn46s). Il s'agit ici d'une *transposition* du roman⁷³.

Dans un plan moyen, Valmont s'allonge sur le lit dans une position de pouvoir et d'arrogance. Cécile, qui est debout, se cache derrière le fauteuil, et dit : « Je vous déteste. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 40mn54s). Dans un gros plan du visage amusé de Valmont, il dit : « C'est souvent comme ça qu'on commence à aimer. ». Elle répond : « Je vous aime pas, je pleure. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 41mn09s) ; ce qui constitue une réaction enfantine. Un plan moyen en angle contre-plongée montre le côté postérieur du fauteuil sur lequel Cécile s'assoit ; Valmont est debout devant elle. Il s'agit d'un *code visuel* qui montre la présence menaçante de Valmont. Il s'approche d'elle en disant : « Tout le monde te traite comme une petite fille : ton fiancé, ta mère, même Danceny. Tu m'en veux de te prendre pour une femme ? » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 41mn33s) ; elle répond : « Ça me ferait plaisir si je vous aimais, mais je vous aime pas. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 40mn54s - 41mn37s). Valmont se révèle manipulateur, mais charmant. Dans un plan moyen, les deux jouent au chat et à la souris sur le fauteuil, *code visuel* pour représenter la chasse. Valmont essaye de s'approcher de Cécile et elle essaye de s'enfuir.

⁷³Valmont : « Que voulez-vous faire (lui ai-je dit alors), vous perdre pour toujours ? Qu'on vienne, et que m'importe ? à qui persuaderez-vous que je ne sois pas ici de votre aveu ? Quel autre que vous m'aura fourni le moyen de m'y introduire ? et cette clef que je tiens de vous, que je n'ai pu avoir que par vous [...] » (LLD : L96, p270).

Dans un plan rapproché on voit d'abord la vue postérieure du fauteuil et par la suite, Cécile allongée sur le bras du fauteuil pendant que Valmont se penche sur elle (Appendice A7). Toujours tenue dans cette position Cécile dit : « Laissez-moi Valmont. » ; Valmont lui répond : « Si tu me laisses t'embrasser. ». Cécile résiste d'abord : « Non. » ; Valmont l'interroge : « Non ? » Cécile capitule enfin en disant à voix basse : « Oui ». Valmont l'embrasse et Cécile dit : « Vous ne tenez pas votre promesse. » ; Valmont dit : « On n'appelle pas ça un baiser. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 42mn25s – 42mn52s), et il l'embrasse encore une fois dans un plan rapproché avec un zoom avant ; cette manipulation constitue *une transposition*⁷⁴. Par la suite, il faut noter encore *une transposition* : Cécile se soumet complètement aux charmes de Valmont ; la scène s'efface en noir. *Une omission* s'effectue ici, car dans le roman Cécile a fait une courte harangue et elle a pleuré pendant cette scène de séduction. Malgré sa résistance symbolique dans celle-ci, Cécile capitule sans trop hésiter. Cette omission rend la réaction de Cécile moins significative.

Une coupe franche s'effectue, suivie d'un plan d'ensemble qui montre des montagnes neigeuses (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 43mn14s) ; le lever du soleil indique qu'il s'agit du lendemain de la séduction. Ensuite il y a un gros plan de Cécile qui baille à table. La caméra passe ensuite au visage de Valmont : il baille aussi. Il s'agit d'*un code visuel* qui accentue l'idée de la fatigue des deux personnages et le spectateur en sait la cause.

Le travelling⁷⁵ montre ensuite le visage de Madame de Volanges qui semble ignorer la situation. Juliette fume en regardant Cécile et Valmont d'une manière qui suggère qu'elle est au courant de la situation ; elle sourit légèrement. L'inclusion de Juliette constitue *une addition* qui montre la complicité des Valmont dans leurs conquêtes amoureuses. Dans le texte source, Valmont raconte dans une lettre à Merteuil ce qui s'est passé, car celle-ci n'est pas au château. Cécile quitte la table en disant : « Je vais me reposer, je me mettrai en forme pour l'avion ce soir. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 44mn01s). Valmont se lève en lui demandant : « Tu vas bien ? Où vas-tu ? », d'un ton froid et brusque. Cécile répond : « Laissez-moi tranquille. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 44mn04s), et la scène se termine.

⁷⁴Dans le roman, Valmont décrit le comportement de Cécile ainsi : « [...] car portant toute son attention, toutes ses forces, à se défendre d'un baiser [...] j'ai tout promis pour un baiser. Il est vrai que, le baiser pris, je n'ai pas tenu ma promesse. » (LLD : L96, p270, 271).

⁷⁵« Le travelling constitue un déplacement dans l'espace de l'appareil de prise de vues. [...] Le travelling peut se déplacer vers l'avant, vers l'arrière, latéralement, de haut en bas ou de bas en haut, ou circulairement ; il peut accompagner un personnage dans un déplacement (travelling d'accompagnement), être associé à un panoramique (panoramique travelling) ou à des combinaisons bien plus complexes. » (Journot, 2011 : 119).

Il s'agit d'une *substitution*, car dans le roman, Valmont explique que le lendemain au déjeuner il a vu Cécile triste et troublée⁷⁶. Dans cette adaptation, Cécile a quitté la table, mais elle n'a pas été aussi affecté que dans le roman, et sa mère n'a pas été consciente du 'changement extrême' de son comportement⁷⁷, ce qui constitue une *omission*. Ce choix réduit encore une fois l'impact de la séduction de Cécile.

Quatre scènes se passent entre la représentation de la lettre 96 (la séduction racontée par Valmont) et la lettre 97 (la réaction de Cécile) : la soirée du Nouvel An, le moment où Valmont embrasse Tourvel, la fuite de Tourvel de l'hôtel et la conversation entre Juliette et Valmont sur la formation de Cécile (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 44mn13s – 58mn56s). Nous constatons une *transposition* ici, du contenu des lettres 99 et 100 dans lesquelles Valmont avance dans son projet de séduire Tourvel et le moment où elle s'enfuit du château.

Passons à la lettre 97, qui fournit la perspective de Cécile. Dans le roman, elle écrit à Merteuil pour lui raconter ce qui s'est passé et pour lui demander son conseil. Dans l'adaptation filmique, c'est Juliette qui s'approche de Cécile, ce qui constitue une *substitution*. Juliette devient par conséquent plus puissante car son rôle n'est plus celui de spectateur comme dans le roman. Elle prend maintenant un rôle actif dans l'intrigue et se révèle marionnettiste habile qui manipule la situation. Juliette frappe à la porte de Cécile (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 59mn00s) ; dans un plan moyen, on voit Cécile qui met ses bas ; Juliette s'annonce. Avec un zoom avant, le visage de Cécile se montre inquiet, elle invite Juliette à entrer.

Juliette indique à Cécile qu'elle sait tout ce qui s'est passé avec Valmont l'autre nuit, et elle dit : « Si ça ne te faisait pas plaisir il fallait défendre. » ; Cécile : « Ce n'est pas facile à se défendre, il faut être rudement entraîné. » ; ce qui constitue une *transposition* d'explication du roman. Juliette : « Les hommes ne sont pas des Valmont. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 59mn43s). Juliette indique ici que Valmont est un homme extraordinaire : il est à comprendre qu'il est impossible de lui résister. Il s'agit d'une stratégie de manipulation effectuée par Juliette et d'une *transposition* qui miroite le texte source⁷⁸.

⁷⁶Valmont : « [...] j'aime, de passion, les mines de lendemain [...] des yeux toujours baissés, et si gros et si battus ! [...] Et pour la première fois, sa mère, alarmée de ce changement extrême, lui témoignait un intérêt assez tendre ! » (LLD : L96, p272).

⁷⁷Valmont : « Et pour la première fois, sa mère, alarmée de ce changement extrême, lui témoignait un intérêt assez tendre ! » (LLD : L96, p272).

⁷⁸Merteuil : « [...] tous les hommes ne sont pas des Valmont. » (LLD : L105, p302).

Dans un plan américain, les deux femmes s'assoient sur le lit de Cécile et se parlent intimement. Il y a le travelling en zoom avant, puis Cécile, dans un gros plan, avoue : « J'ai honte, depuis je n'ai pas arrêté de pleurer. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr00mn06s), ce qui est *une transposition* de réaction, car dans le roman, Cécile écrit à Merteuil qu'elle meurt de chagrin et de honte (LLD : L97, p315).

Juliette répond : « La honte qui vient de l'amour c'est comme la douleur, ça n'arrive qu'une fois. [...] Allez, pleure. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr00mn15s). Il s'agit encore une fois d'*une transposition*⁷⁹. Cette transposition du texte est importante parce qu'à travers ces paroles Merteuil forme Cécile pour son avenir. Elle lui explique que la douleur physique de l'acte d'amour suscite la douleur affective et la honte. Le fait qu'elle n'éprouvera qu'une fois cette angoisse a une double signification : d'abord la douleur physique du premier acte d'amour disparaîtra au fil du temps ; deuxièmement, Merteuil lui explique que le chagrin ne durera pas non plus⁸⁰.

Cécile met sa tête sur l'épaule de Juliette, qui la console. Dans l'adaptation filmique, elle semble ne pas se sentir aussi coupable et malheureuse que dans le roman⁸¹ ; réaction diminuée qui convient à l'époque des années 1950. On constate *une omission*, car dans le roman, elle est consciente de son bouleversement d'esprit⁸² ; mais dans l'adaptation filmique, elle ne dit rien là-dessus, ce qui indique qu'elle n'est pas aussi innocente que dans le texte source.

Dans un plan moyen, Cécile s'assoit au sommet de son lit avec les genoux pliés, geste enfantin qui constitue *un code visuel* qui accentue son manque d'expérience. Juliette s'allonge sur le lit, et se tient en face de Cécile dans une position qui encourage la confiance entre elles. Cécile dit : « C'est compliqué, l'amour. » ; Juliette répond : « Nous autres femmes, nous finissons toujours par avoir besoin d'eux. Regardons les choses en face, tu n'as qu'aimer Danceny avec ton cœur, et Valmont... Valmont comme l'autre nuit. Comme ça, Danceny peut continuer à te respecter, tu fais plaisir à tout le monde, et à toi aussi. Mais tu as commis une imprudence.

⁷⁹Merteuil : « Hé ! Tranquillisez-vous ; la honte que cause l'amour est comme sa douleur : on ne l'éprouve qu'une fois. » (LLD : L105, p303).

⁸⁰Merteuil : « On peut encore la feindre après ; mais on ne la sent plus. Cependant le plaisir reste, et c'est bien quelque chose. » (LLD : L105, p303).

⁸¹Dans sa lettre Cécile écrit : « [...] que je suis affligée ! que je suis malheureuse ! [...] car je suis coupable [...] je mourrai de chagrin. » (LLD : L97, p273).

⁸²Cécile : « Et ce matin, en me levant, quand je me suis regardée au miroir, je faisais peur, tant j'étais changée. » (LLD : L97, p275).

Quand on se donne à un homme, on ne lui ferme pas la porte au nez le lendemain, c'est très mal élevé et dangereux [...]. Pense à ta réputation. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr01mn43s). Il s'agit d'une *transposition*, car dans le roman Cécile a verrouillé sa porte le lendemain de la séduction. Les paroles de Juliette constituent une *transposition* car dans le roman, Merteuil effectue la même manipulation⁸³.

Par rapport à la *permutation*, six lettres préparatives ont été raccourcies en un plan de séquence avec une durée de quarante-trois secondes, ce qui s'accorde avec le médium cinématographique. Cependant, cette permutation fait perdre le suspense et la manière dont Valmont manipule Danceny et Cécile pour réussir son plan de séduction. La séquence de séduction a une durée de vingt-six minutes et quinze secondes, ce qui met en valeur ce point culminant. Le contenu de la lettre 96 est gardé dans cette séquence (la séduction de Cécile et le déjeuner à table le lendemain). Intercalé entre l'évocation des lettres 96 et 97, il y a la soirée du Nouvel An, lors de laquelle Valmont embrasse ; il s'agit donc d'une permutation modifiée, qui s'écarte du roman. La fuite de Tourvel (L100) a été ajoutée à la permutation. La perspective de Cécile (L97) se juxtapose dans une scène à la fin de la séquence, permutation qui fait perdre la pertinence de la perspective de Cécile. L'omission des lettres 102 et 103, dans lesquelles Tourvel et Rosemonde s'écrivent, ne modifie pas le sens de cette séquence.

En ce qui concerne la *structure syntagmatique*, les plans préparatifs constituent un plan de séquence car six lettres sont traitées dans un plan singulier, ce qui conserve la continuité spatio-temporelle (Roth, 1983 : 44). Concernant la structure des lettres 96, 97 et 105, cette séquence constitue une scène parce que les événements suivent une chronologie linéaire et narrative. Les événements se déroulent dans un temps et dans un lieu spécifiques, et nous constatons d'une continuité d'événements (la séduction de Cécile, le lendemain de la séduction, le réveillon de Nouvel An, la soirée du Nouvel An, le jour d'après, et les conseils de Merteuil). Cette structure est chronologique, cependant elle ne suit pas celle du roman, ce qui fait perdre le point culminant de la perspective de Cécile à la suite de la séduction.

Passons maintenant à l'analyse approfondie de cette partie. Vadim et Vailland ont effectué deux additions : dans un premier temps, Valmont se cachant avec Cécile dessous de la couverture pour étouffer le son du magnétophone, et en deuxième temps, la présence de Juliette le lendemain de la séduction de Cécile.

⁸³Merteuil écrit à Cécile : « Une fois plus contente de vous, votre Maman vous mariera enfin ; et alors, plus libre dans vos démarches, vous pourrez, à votre choix, quitter Valmont pour prendre Danceny, ou même les garder tous deux. » (LLD : L105, p304).

La première addition est engendrée par la substitution de structure, car au lieu de lui envoyer un billet doux, Danceny envoie une cassette à Cécile. Cette addition permet de mettre en valeur le caractère habile de Valmont et ajoute une monstration de sa lettre 96. La deuxième addition influence notre perception du couple Juliette-Valmont. Sa présence à table souligne le caractère libre de leur rapport et la manière dont ils s'entraident avec les conquêtes extraconjugales. Dans le roman, le couple Merteuil-Valmont s'entraident aussi avec leurs exploits amoureux, mais ils ne se voient pas en général. Cette addition met l'accent sur les projets néfastes que réalise ce couple et sa capacité de sauver les apparences.

En ce qui concerne les substitutions, nous en avons déjà mentionné une : celle de la modernisation de l'échange des lettres. Il s'agit d'une substitution qui modifie notre perception du personnage de Cécile car c'est elle qui prend l'initiative en s'approchant de Valmont. Cécile paraît moins timide et innocente que dans le roman, et par conséquent Valmont semble être opportuniste plutôt qu'intrigant, substitution de motivation qui rend le personnage de Valmont moins vengeur que dans le roman.

Dans le cas de Cécile, encore une substitution qui modifie son caractère est celle de sa réaction table le lendemain. Dans le roman, elle éclate en sanglots parce qu'elle a honte et parce qu'elle craint les conséquences de cette nuit d'amour, réaction qui attire l'attention de sa mère. Dans cette adaptation filmique, Cécile est silencieuse et morose, mais elle ne pleure pas, elle s'excuse de la table et sa mère ne remarque pas que sa fille a l'air triste. Cette substitution de réaction réduit l'importance de la séduction, malgré le fait que ce soit un acte incestueux car Valmont est le cousin de Cécile.

Dans le roman, Cécile écrit à la Marquise, sa confidente ; dans cette adaptation filmique c'est pourtant l'inverse : Juliette s'approche de Cécile. Là où dans le roman, Merteuil joue le rôle de marionnettiste, dans le film elle participe au jeu. Par conséquent, on constate une perte : Juliette paraît moins manipulatrice, moins menaçante, grâce à sa participation directe.

Par rapport aux omissions effectuées, la première est celle du rapport d'amitié entre Valmont et Danceny. Dans le roman, Valmont joue le rôle de confident de Danceny afin de réussir son projet. Dans cette adaptation filmique, Danceny et Valmont ne se connaissent même pas et ils n'ont pas de rapport, omission qui rend le personnage de Valmont moins stratégique et moins méticuleux.

Par la suite, on constate les omissions par rapport à la réaction de Cécile. Dans le roman, Valmont raconte à Merteuil que Cécile a résisté, prononcé un discours et fondu en larmes. Dans cette adaptation filmique pourtant, Cécile résiste d'abord à Valmont, mais elle ne pleure pas et elle ne réagit pas d'une manière aussi exagérée que dans le roman. Cette réaction diminuée suggère que Cécile soit moins bouleversée par cette séduction. Deux omissions de la lettre que Cécile écrit à Merteuil rendent cet acte moins fort, moins violent. Dans le roman, Cécile avoue à Merteuil ses sentiments de culpabilité et sa perte d'innocence. Dans l'adaptation filmique, Cécile ne parle pas de son bouleversement d'esprit, elle s'occupe plutôt de la complexité de l'amour, ce qui rend l'acte de Valmont moins néfaste, et moins percutant.

Une dernière omission qui est à relever, est celle de la réaction de Madame de Volanges. Dans le roman, elle s'inquiète de l'état d'âme de Cécile, mais permet à Merteuil de donner des conseils à sa fille. Le fait qu'elle ne prend pas elle-même la responsabilité de parler à sa fille permet à Merteuil de manipuler la situation au profit du projet qu'elle a inventé avec Valmont. Les intentions de Laclos exprimées dans le préface du rédacteur sont reflétées dans cette situation⁸⁴.

Par rapport à la permutation de cette séquence, dans le roman, Valmont raconte cet évènement à Merteuil (L96), et la lettre qui suit est celle de Cécile qui raconte cette même séduction à Merteuil (L97), le conseil de Merteuil à Cécile apparaît dans la lettre 105. Les lettres 96 et 97 constituent un point culminant dans l'action du roman, la succession rapide de ces lettres prépare l'apogée de cet acte scandaleux. Dans cette adaptation filmique, il y a une rupture de chronologie entre L96 et L97 : le début de l'aventure amoureuse de Valmont et Marianne s'insère entre la séduction de Célie et la prise de conscience de Cécile. Par conséquent, la séduction de Cécile a moins de force.

Tournons notre attention aux transpositions. Les deux stratégies de chantage employées par Valmont dans la scène de séduction ont été transposées à cette adaptation filmique. D'abord, lorsque Cécile lui dit qu'elle va crier au secours, Valmont lui indique que personne ne croira qu'elle soit innocente dans cette affaire et en plus que tout le monde saura son aventure amoureuse avec Danceny. Ensuite, Valmont promet de partir une fois qu'il aura reçu un baiser, mais il ne tient pas sa promesse et il passe la nuit avec Cécile. Dans cette adaptation filmique, Valmont emploie les mêmes méthodes de chantage pour réussir son but, ce qui le rapproche au personnage profondément manipulateur du roman.

⁸⁴« On y trouvera aussi la preuve et l'exemple de deux vérités qu'on pourrait croire méconnues [...] que toute mère est au moins imprudente, qui souffre qu'un autre qu'elle ait la confiance de sa fille. » (LLD : p29, 30).

Il est important de réitérer la transposition effectuée par rapport à Merteuil. La première se fait voir lorsqu'elle s'approche de Cécile pour lui donner des conseils à la suite de la nuit passée dans les bras de Valmont. Merteuil dit à Cécile qu'elle pourrait à la fois continuer sa liaison avec Valmont, poursuivre son rapport secret avec Danceny, et rester la fiancée de Court pour faire plaisir à sa mère. Cette transposition aide le spectateur à voir le caractère stratégique et néfaste de Juliette.

Il existe des transpositions de texte dans cette séquence, des citations tirées directement du texte source. La première se trouve au moment où Juliette dit à Cécile que tous les hommes ne sont pas des Valmont. Juliette explique à Cécile que Valmont est une personne dont le charme séducteur est irrésistible ; rien de surprenant alors que Cécile ait succombé à cet homme extraordinaire. Dans une deuxième transposition du texte, Juliette explique que la honte et la douleur disparaîtront. Evidemment, cette déclaration ne constitue pas forcément la vérité, mais Merteuil est en train d'éduquer Cécile sur la manière dont elle devrait se comporter à l'avenir.

Pour résumer, dans cette séquence cinématographique de la séduction de Cécile, Vadim et Vailland ont modernisé les méthodes de séduction. La motivation de Valmont diffère de celle du roman, et le rend plutôt opportuniste qu'intrigant. Valmont est pourtant séducteur habile, comme dans le roman. Cécile est moins timide et moins innocente dans cette séquence. Ces substitutions sont plus vraisemblables pour une jeune fille des années 1950, mais la séduction devient moins percutante.

La permutation de cette séquence s'écarte de celle du roman, car les scènes intercalées du Nouvel An constituent une perte d'accumulation. Juliette s'approche de Cécile, rôle actif qui révèle sa détermination ; cependant la confiance complète que Cécile lui accorde n'est plus présente. Par rapport à la structure syntagmatique, un plan de séquence comprend tous les plans préparatifs, choix qui condensent le temps et fait vite avancer l'intrigue. Cette séquence de séduction constitue une scène parce que les événements suivent une chronologie linéaire et narrative, structure qui englobe ce point culminant.

Sur le continuum de proximité, cette séquence est particulièrement complexe à classer. Les plans préparatifs, la substitution de réaction de Cécile le lendemain, et la permutation différente des lettres 96 et 97, éloignent cette séquence du texte source. Cependant, les techniques de séduction de Valmont, et la soumission complète de Cécile, la rapprochent du texte source. Cette conclusion montre la complexité du continuum de proximité par rapport à la classification

des adaptations filmiques. Nous constatons donc un éloignement chronologique du texte source. Cependant, il y a un rapprochement au niveau de l'intrigue.

Voir Appendice A8 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

Analyse cinématographique de la deuxième séquence ; la séduction de Cécile de Volanges : *Dangerous Liaisons*, Frears :

Composition du roman : Les lettres préparatifs de cette séquence reprennent six lettres du roman : LLD : L84, p235 – 238 ; L88, p234, 235 ; L89, p254, 255 ; L93, p262, 263 ; L94, p264, 265 ; L95, p265, 255. La séquence en tant que telle reprend les lettres 96 (LLD : p266 - 272), 97 (LLD : p272 - 275) et 105 (LLD : p301 - 306).

Séquence cinématographique : les plans préparatifs : 41mn04s – 44mn20s (Valmont lance la proposition de l'échange de la clef) ; 44mn21s – 46mn22s (Cécile échange la clef) ; 46mn23s – 48mn29s (Valmont parle avec Tourvel dans le jardin). La séquence de séduction : 48mn30s – 51mn22s (la séduction de Cécile) ; 51mn23s – 52mn13s (le lendemain à la table de déjeuner) ; 52mn14s – 52mn29s (Valmont trouve la porte de Cécile verrouillée) ; 52mn30s – 52mn39s (Cécile écrit à Merteuil en pleurant) ; 52mn40s – 52mn45s (Merteuil lit la lettre de Cécile en souriant) ; 52mn46s – 55mn40s (Merteuil donne des conseils à Cécile) ; 55mn41s – 56mn10s (Madame de Volanges remercie Merteuil).

Avant de commencer l'analyse visuelle de l'adaptation filmique, il faut mentionner *une transposition* effectuée par rapport à la motivation de séduire de Cécile. Dans le roman, Madame de Volanges avertit Tourvel contre le danger d'une liaison avec Valmont (LLD : L9, p50 ; L32, p96). Celui-ci envoie son chasseur séduire la femme de chambre de Tourvel afin de s'emparer des lettres de sa maîtresse car il aimerait découvrir l'origine de la désaffection de Tourvel. Par la suite, Valmont décide de se venger de Madame de Volanges et accepte de séduire Cécile (LLD : L15, p62 ; L44, p125). Dans cette adaptation filmique, la motivation est pareille, Valmont découvre l'identité de la personne qui a aliéné Tourvel de lui (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 30mn36s – 31mn20s). Il rend visite à la marquise de Merteuil et accepte de séduire Cécile (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 33mn05s – 33mn50s).

Valmont joue le rôle d'entremetteur entre Cécile et Danceny, il donne les lettres de Danceny à Cécile d'une manière discrète et confidentielle, tâche difficile parce qu'il faut faire diversion à chaque occasion pour permettre l'échange des lettres. Dans l'adaptation filmique, la séquence commence à 41mn04s (*Dangerous Liaisons*, 1988) ; Valmont entre dans le salon du château

où Madame de Rosemonde, Madame de Volanges, Tourvel et Cécile sont présentes. Valmont tient une lettre derrière son dos, indique d'une manière subtile que cette lettre est pour Cécile, puis fait diversion pour parler à celle-ci en tête-à-tête (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 42mn27s – 42mn57s). Valmont à Cécile : “The handing over of such letters is a far from easy matter to accomplish. I cannot be expected to create a diversion every day. This key resembles the key to your bedroom which I happen to know is kept in your mother’s room on the mantelpiece, tied with a blue ribbon. Take it, go up now, attach the blue ribbon to it, put it in the place of your bedroom key, which you will then bring to me. I’ll be able to get a copy cut within two hours, then I can collect your letters and deliver Danceny’s without any complications.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 43mn22s - 43mn53s). On constate ici une *transposition* parce que dans la lettre 84 il propose la même chose à Cécile⁸⁵.

Il continue : “In the cupboard by your bed you will find a feather and a small bottle of oil so that you may oil the lock and the hinges on the interim door.” ; elle répond : “Are you sure Monsieur?” ; Valmont répond : “Trust me.”. Avant qu’elle quitte le salon, Valmont dit à Cécile : “Believe me, Mademoiselle, if there’s one thing I can’t abide, it’s deceitfulness.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 44mn15s). Cette *transposition*⁸⁶ montre et conserve l’ironie de Laclos.

Dans la lettre 88, Cécile refuse d’enlever la clef de sa chambre car elle craint d’être découverte (LLD : L88, p253). Valmont écrit à Danceny pour que celui-ci puisse la convaincre de l’avantage de cette proposition (LLD : L89, p254, 255). Danceny réussit dans son but et tout s’arrange (LLD : L93, L94, L95). Dans l’adaptation filmique, il y a une *omission* de refus par rapport à Cécile : elle hésite d’abord à accepter la proposition de Valmont, mais prend enfin la clef pendant que Valmont détourne l’attention des autres femmes (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 44mn29s – 45mn48s). Cette omission exigée par les contraintes du temps disponible, crée pourtant l’impression que Cécile n’est pas aussi innocente et peureuse que dans le roman, où elle refuse totalement la proposition de Valmont.

⁸⁵Valmont : « Je crois avoir remarqué que la clef de la porte de votre Chambre, qui donne sur le corridor, est toujours sur la cheminée de votre Maman. Tout deviendrait facile avec cette clef, [...]. Il me suffira, pour y parvenir, d’avoir l’autre une heure ou deux à ma disposition. Vous devez trouver aisément l’occasion de la prendre, et pour qu’on ne s’aperçoive pas qu’elle manque, j’en joins ici une à moi, qui est assez semblable, [...]. Il faudra seulement que vous ayez soin d’y mettre un ruban, bleu et passé, comme celui qui est à la vôtre. [...] Vous trouverez, sous la même armoire où j’avais mis votre papier, de l’huile et une plume. [...] il faut en profiter pour huiler la serrure et les gonds. » (LLD : L84, p235, 236).

⁸⁶Valmont : « Je hais tout ce qui a l’air de la tromperie ; c’est là mon caractère. » (LLD, L84 : p237).

Pendant cette séquence de l'échange de la clef, Madame de Volanges vient chercher sa fille et travers des plans rythmés, Valmont intervient encore une fois pour assurer la réussite de son projet. Il faut noter que le suspense de cet échange constitue *une addition* de la part de Frears, car dans la pièce de théâtre de Hampton, cet échange s'effectue sans difficulté (Hampton, 1985, 1.5.p43). La musique classique rapide joue au fond de la scène, *code non-langagier* qui permet d'augmenter davantage le suspense de cette séquence.

Une coupe franche s'effectue, et par la suite on voit Valmont qui se promène dans les jardins du château avec la présidente de Tourvel (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 46mn25s–48mn30s), ce qui reprend le contenu des lettres 90 et 91 dans le roman. Il s'agit d'*une transposition* qui rappelle au spectateur que Valmont s'occupe de plusieurs ruses à la fois.

Une coupe franche se réalise, suivie d'un plan rapproché et ombré de Valmont. L'obscurité suggère que ce soit tard la nuit ; Valmont, portant une chemise de nuit marron et luxuriante, et tenant quelques bougies dans un bougeoir, prend la clef de la chambre de Cécile et ouvre doucement la porte. Le volume de la musique classique se diminue, *code non-langagier* qui augmente l'attente de cette séquence de séduction (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 48mn55s). Cécile dort pendant que Valmont entre dans sa chambre. Dans un plan rapproché, il enlève la couverture et la regarde d'une manière prédatrice. Il caresse ensuite le sein de Cécile, et continue à la caresser jusqu'aux cuisses, geste qui accentue son pouvoir de séducteur (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 49mn25s).

Cécile se réveille, étonnée de voir Valmont (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 49mn39s) ce qui constitue *une transposition* car elle réagit de la même manière dans le roman (LLD, L96 : p269). Elle lui demande : "Have you brought a letter ?" ; Valmont répond : "No." ; Cécile : "Then what ?". Valmont s'étend sur Cécile et essaye de l'embrasser. Cécile le repousse et tente de crier au secours, mais Valmont lui couvre la bouche avec sa main pour la réduire au silence. Il met sa main entre les jambes de Cécile d'une manière agressive (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 49mn31s – 49mn51s), et elle le repousse encore plus vivement (Appendice B5).

Il s'agit d'*une addition*, car dans le roman, Valmont la séduit doucement, il ne précise pas ce qu'il a fait exactement, cette information est donc ambiguë⁸⁷. Il est à remarquer ici que cette

⁸⁷Valmont : « Après avoir calmé ses premières craintes [...] j'ai risqué quelques libertés. [...] car, portant toute son attention, toutes ses forces, à se défendre d'un baiser, qui n'était qu'une fausse attaque, tout le reste était laissé sans défense : le moyen de n'en pas profiter ! » (LLD : L96, p270).

addition vient de la pièce de théâtre de Hampton⁸⁸. Dans cette adaptation filmique, Valmont lui demande : “What are you going to tell your mother? How will you explain the fact that I have your key? If I tell her that I am here at your invitation, I have a feeling she’ll believe me.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 50mn05s), ce qui constitue *une transposition* parce que dans le roman il la menace de la même manière⁸⁹.

Cécile demande : “What do you want ?” ; Valmont : “What do you think ?” ; il la touche d’une manière suggestive et poursuit : “I just want you to give me a kiss. That’s all.” ; Cécile : “A kiss?” ; Valmont : “That’s all.” ; Cécile : “And then will you go?” ; Valmont : “Then I’ll go.” ; Cécile : “Promise?” ; Valmont : “Whatever you say.” ; “Alright.”. Dans un plan rapproché avec un zoom avant, Valmont embrasse Cécile et la caresse. Cécile : “Alright?” ; Valmont : “Very nice.” ; Cécile : “No, I mean will you go now?”. Valmont : “I don’t think so.” ; “But you promised.” ; “I promised to go when you gave me a kiss. You didn’t give me a kiss, I gave you a kiss, not the same thing at all.” ; Cécile répond : “And if I give you a kiss?” ; “Let’s just get ourselves more comfortable, shall we?” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 50mn29s - 51mn20s). Ce dialogue constitue *une transposition* car dans le roman Valmont fait la même promesse à Cécile⁹⁰.

Il faut noter ici *une omission*, car dans le roman, Cécile est en colère, elle pleure et elle fait des reproches (LLD : L96, p272). Dans l’adaptation filmique, elle n’est pas aussi hostile, ce qui suggère que cet acte ne lui paraît pas aussi scandaleux que dans le roman. Il faut noter aussi que dans le roman Cécile cède à la volonté de Valmont⁹¹ ; mais que dans l’adaptation filmique, elle hésite encore à la fin de la scène, omission qui suggère que Valmont n’est pas aussi persuasif que dans le roman.

⁸⁸Hampton : “There’s a brief, fierce struggle, in which CÉCILE successfully defends herself from the kiss, but it taken entirely by surprise when VALMONT plunges a hand up her nightdress.” (Hampton, 1985, 1.6.p47).

⁸⁹Valmont : « Que voulez-vous faire (lui ai-je dit alors), vous perdre pour toujours ? Qu’on vienne, et que m’importe ? à qui persuaderez-vous que je ne sois pas ici de votre aveu ? Quel autre que vous m’aura fourni le moyen de m’y introduire ? et cette clef que je tiens de vous, que je n’ai pu avoir que par vous, vous chargerez-vous d’en indiquer l’usage ? » (LLD : L96, p270).

⁹⁰Valmont : « [...] non, j’ai tout promis pour un baiser. Il est vrai que, le baiser pris, je n’ai pas tenu ma promesse [...] » (LLD : L96, p271).

⁹¹Valmont : « Hé bien ! sans autre soin, la tendre amoureuse, oubliant ses serments, a cédé d’abord et fini par consentir [...] » (LLD : L96, p272).

La scène se termine par ce dialogue de prélude (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 51mn22s), qui fait entendre que les deux passeront la nuit ensemble. On constate *une omission* par rapport à la monstration des détails les plus intimes⁹². Dans l'adaptation filmique, la scène se termine sans montrer la fin de la rencontre amoureuse. Le spectateur ne sait pas que les deux visent à passer une deuxième nuit ensemble. Cette omission atténue la force du pouvoir persuasif de Valmont et sa capacité de faire succomber les femmes à son charme irrésistible.

Le lendemain, dans un plan de demi-ensemble, les personnages s'assoient à table pour le déjeuner (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 51mn23s) ; l'atmosphère est lourde, personne ne parle, *code non-langagier* qui souligne l'ampleur de ce qui a eu lieu la veille. Cécile, qui a l'air fatiguée, regarde Valmont d'une manière amère, ce qui constitue *une transposition* de l'état de Cécile⁹³. Valmont lui fait un geste sensuel avec sa bouche (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 51mn33s) (Appendice B6 et B7). Il s'agit ici à la fois d'un *code visuel* et d'une *addition* ce qui met en relief le caractère sadique et cruel de Valmont. D'une manière brusque, Cécile quitte la table (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 51mn44s) ; la musique classique devient plus rapide, ce qui miroite la turbulence d'esprit de Cécile, *code non-langagier* qui amplifie la tension. Madame de Volanges s'excuse de la table pour aller chercher sa fille et Valmont lui dit : "I shouldn't worry Madame; the young have such miraculous powers of recuperation. I'm sure she'll soon be back in the saddle." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 52mn05s). Ces remarques constituent *une addition*, car Valmont n'écrit pas cela dans la lettre 96. Il s'agit d'un double sens qui suggère à la fois que Cécile se remettra et qu'elle poursuivra son aventure avec Valmont. *Une transposition* a été effectuée par rapport à Madame de Volanges ; qui dans le film, comme dans le roman, s'inquiète de l'état d'âme de Cécile lorsque celle-ci quitte la table⁹⁴.

Passons maintenant à la lettre 97 dans laquelle Cécile s'adresse à la Marquise. Dans l'adaptation filmique, Valmont se présente la prochaine nuit à la porte de Cécile (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 52mn14s).

⁹²Dans le roman, Valmont écrit ainsi : « Enfin, de faiblesse en reproche, de reproche en faiblesse, nous ne nous sommes séparés que satisfaits l'un de l'autre, et également d'accord pour le rendez-vous de ce soir. Je ne me suis retiré chez moi qu'au point du jour [...] » (LLD : L96, p272).

⁹³Valmont décrit Cécile ainsi : « [...] des yeux toujours baissés, et si gros et si battus ! Cette figure ronde s'était tant allongée ! rien n'était si plaisant. » (LLD : L96, p272).

⁹⁴Valmont : « Et pour la première fois, sa mère, alarmée de ce changement extrême, lui témoignait un intérêt assez tendre ! » (LLD : L96, p272).

Cécile se font entendre derrière la porte. Il s'agit d'une *transposition*, car dans le roman, Valmont s'indigne du fait que Cécile a fermé sa porte à clef⁹⁵. Un plan rapproché de Cécile se présente ; la même musique classique turbulente, joue au fond pour symboliser le bouleversement de Cécile à cause de cet acte de séduction (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 52mn32s) ; elle écrit une lettre en pleurant. En voix-off, la voix de Cécile se fait entendre ; elle s'adresse à la Marquise : "Who else can I turn to in my desperation, Madame, and how can I write the necessary words?" (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 52mn40s). Une coupe franche s'effectue, et on voit ensuite la Marquise assise sur un fauteuil ; elle lit cette lettre et sourit en constatant la réussite de son plan de vengeance (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 52mn41s – 52mn45s). Cette *transposition* montre le contraste entre l'ignorance de la victime et le pouvoir libertin de Merteuil (Canérot, 2014 : 9).

Par la suite, la Marquise rend visite à Madame de Volanges pour consoler Cécile (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 52mn46s), ce qui constitue une *substitution* parce que dans le roman, les deux se communiquent uniquement par lettres. Dans cette adaptation filmique, le rôle de Merteuil est donc plus actif grâce à cette substitution. La Marquise porte une robe jaune avec des accessoires noirs, *code visuel* qui symbolise qu'elle représente le côté du mal, c'est-à-dire qu'il faut se méfier d'elle pendant cette scène.

Merteuil demande à Cécile : "Tell me, you resisted him, did you ?" ; Cécile est à genoux cadré dans un gros plan en angle plongée, *code visuel* qui symbolise son infériorité à la Marquise, elle répond : "Of course I did. As much as I could." ; "But he forced you?" ; Cécile : "No, not exactly, but I found it almost impossible to defend myself." ; la Marquise : "Why was that? Did he tie you up?" ; "No, no, he just has a way of putting things ; you can't think of an answer." ; "Not even 'no'?" ; "I kept on saying 'no' all the time, but somehow that wasn't what I was doing." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 53mn21s – 53mn50s). Il faut noter ici une *transposition* : dans le roman, Cécile explique qu'elle a essayé de se défendre sans succès⁹⁶.

⁹⁵Valmont : « Croiriez-vous qu'après ce qui s'est passé avant-hier entre elle et moi, après la façon amicale dont nous nous sommes quittés hier matin ; lorsque j'ai voulu y retourner le soir, comme elle en était convenue, j'ai trouvé sa porte fermée en dedans ? » (LLD : L99, p279).

⁹⁶Cécile : « [...] et pendant que je me défendais [...] mais je sentais bien que je ne faisais pas comme je disais [...] Il est vrai que M. de Valmont a des façons de dire [...] » (LLD : L97, p273, 274), cette transposition montre le pouvoir persuasif de Valmont.

Nous constatons également *une omission* : Cécile n'avoue pas qu'elle a changé à la suite de la nuit passée avec Valmont⁹⁷. Cécile continue : "I am so ashamed." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 54mn03s), ce qui constitue *une transposition* car Cécile révèle dans sa lettre la honte qu'elle ressent à cause de cet événement (LLD : L97, p273). Merteuil se met debout, s'approche du miroir, et se regarde dans la glace, *code visuel* qui signale au spectateur qu'elle joue un rôle et qu'elle est cruelle (Appendice B8 et B9). La Marquise dit : "You'll find that the shame is like the pain, you only feel it once." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 54mn11s), ce qui constitue *une transposition*, car dans le roman, la Marquise écrit la même chose à Cécile dans sa lettre 105 (LLD : L105, p303).

La Marquise continue : "Allow Monsieur de Valmont to continue your instruction, convince your mother you've forgotten Danceny, and raise no objection to the marriage." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 54mn53s). Il faut noter *un code visuel* important ici, le regard sinistre de la Marquise (Appendice B10). Cécile répond : "But Monsieur de Bastide" ; "When it comes to marriage one man is as good as the next, and even the least accommodating is less trouble than a mother." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 55mn00s) ; ceci est *une transposition* car dans la lettre 105, la Marquise écrit la même chose⁹⁸.

Cécile : "Are you saying I'm going to have to do, that, with three different men?" ; Merteuil : "I'm saying, you stupid little girl, that provided you take a few elementary precautions, you can do it or not, with as many men as you like, as often as you like, in as many different ways as you like. Our sex has few enough advantages, you may as well make the best of those you have." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 55mn27s). Il s'agit d'*une transposition*, car dans le roman, Merteuil lui donne les mêmes conseils manipulatifs.

Merteuil conclue ainsi : "Now, here comes your Maman, so remember what I've said, and above all, no snivelling." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 55mn35s). Le mot '*Maman*' constitue un *code langagier* qui rappelle au spectateur d'abord la jeunesse de Cécile, et dans un deuxième temps, les origines françaises de l'œuvre originale.

⁹⁷Cécile : « Et ce matin en me levant, quand je me suis regardée au miroir, je faisais peur, tant j'étais changée. » (LLD : L97, p275).

⁹⁸Merteuil : « Pour ce qu'on fait d'un mari, l'un vaut toujours bien l'autre ; et le plus incommode est encore moins gênant qu'une mère. » (LLD : L105, p304).

Une coupe franche s'effectue, puis Madame de Volanges arrive pour s'informer de Cécile : "How are you feeling now, my dear ?" ; Cécile a l'air plus heureuse : "Oh, much better, thank you, Maman." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 55mn45s - 55mn49s). Madame de Volanges suggère à Cécile qu'elle aille se reposer ; les femmes se saluent, et pour clôturer la scène, Madame de Volanges remercie Merteuil : "You have such a very good influence on her." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 56mn10s). Cette remarque est fortement ironique car l'influence de Merteuil est en réalité néfaste. Il s'agit à la fois d'une *addition* et d'un *code langagier* qui garde l'ironie du texte source.

Par rapport à *la permutation*, cette séquence se compose de dix scènes filmiques avec une durée de quinze minutes et six secondes. Cette durée met en valeur ce point culminant de l'intrigue. L'échange entre Valmont, Cécile et Danceny pour convaincre Cécile de donner la clef de sa chambre à Valmont, est omis, ce qui résulte en une perte car le spectateur ne voit pas la manière dont Valmont manipule ses amis⁹⁹. Les six lettres préparatives de cette séquence sont représentées en deux scènes cinématographiques, raccourcissement qui appauvrit le suspense. Par la suite, Valmont et Tourvel se parlent dans le jardin, permutation qui suit celle du roman (LLD : L90, 91). Le contenu des lettres 96, 97 et 105, est juxtaposé pour accentuer et enrichir le point culminant de cette séquence.

Par rapport à *la structure syntagmatique*, on constate une séquence épisodique parce que les événements se suivent jour par jour selon une narrative linéaire, séparés par des outils optiques. La séquence épisodique représente un seul grand événement au fil de temps, le rapprochement des lettres 96, 97, et 105 rend cette séduction un seul grand événement.

Récapitulons les points les plus importants. Frears a effectué des additions dans cette séquence en ce qui concerne le personnage de Valmont : son approche agressive au moment de la séduction et ses gestes suggestifs le jour d'après. Dans le roman, Valmont indique à Merteuil qu'il a pris quelques libertés pour persuader Cécile¹⁰⁰ et qui a cherché l'équilibre entre la force et le plaisir.

⁹⁹ Il faut noter ici que l'omission du personnage de Prévan et de sa liaison avec Merteuil dans cette adaptation filmique, peut-être à cause des contraintes de longueur. Cependant, l'omission de ce personnage ne permet pas de démontrer la capacité cruelle de Merteuil de nuire à quelqu'un.

¹⁰⁰ Valmont : « Une main occupée pour la force, l'autre pour l'amour, quel orateur pourrait prétendre à la grâce en pareille situation ? » (LLD : L96, p312).

Dans cette adaptation filmique, Valmont utilise uniquement la force pour dominer Cécile d'une manière violente et explicite. Cette addition rend le personnage de Valmont brut et agressif, moins persuasif et moins subtil. La deuxième addition est celle des paroles : lorsque Cécile quitte la table de déjeuner d'une manière précipitée, Valmont dit à Madame de Volanges de ne pas s'inquiéter trop car Cécile sera bientôt prête à 'remonter la selle'. Cette addition est une expression idiomatique en anglais qui veut dire 'se remettre en forme' ; mais le spectateur comprend le double sens de Valmont qui vise à poursuivre son aventure amoureuse avec Cécile.

Une substitution de situation s'effectue dans cette scène par rapport à la Marquise. Dans le roman, elle envoie une lettre à Cécile (LLD : L105, p301 - 306) en réponse à sa lettre 97. Dans cette adaptation filmique, Merteuil rend visite directement à Cécile, substitution qui accentue son rôle de marionnettiste et qui la rend beaucoup plus visible. Par rapport aux omissions, Cécile ne refuse pas l'échange de la clef proposée par Valmont. Par conséquent, Valmont semble moins persuasif et Cécile a l'air moins innocente et peureuse que dans le texte source. Par la suite, Cécile ne pleure pas pendant la séduction, et elle ne fait pas de discours, ce qui rend la séduction plus facile pour Valmont. En plus, la soumission complète de Cécile est omise. Le fait qu'elle hésite encore à la fin de la scène ne permet pas de montrer la virtuosité d'un séducteur qui réussit à surmonter tout obstacle. La fin de cette rencontre n'est pas montrée à l'écran, omission qui fait perdre la vue complète de cette nuit de séduction. Une dernière omission par rapport à Cécile est celle de son autoréflexion. Dans le roman, elle indique dans sa lettre à Merteuil qu'elle a perdu son innocence à cause de la séduction de Valmont. Dans l'adaptation filmique, elle n'indique pourtant pas ceci, omission qui rend le personnage de Cécile moins troublée par cet événement.

Par rapport à la permutation, l'omission des toutes les lettres préparatives résulte en une perte car le spectateur ne voit pas la manière dont Valmont manipule les personnages. Les lettres 96, 97 et 105, sont juxtaposées, permutation qui accentue le point culminant de cette séquence. La structure syntagmatique, est celle d'une séquence épisodique, et constitue un choix qui permet de garder la chronologie successive de cet événement et d'augmenter le suspense de ce point culminant. Pour les transpositions, nous constatons que Valmont fait écho de ce qu'il écrit sans sa lettre à Cécile¹⁰¹ : "Believe me, Mademoiselle, if there's one thing I can't abide, it's deceitfulness." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 44mn15s).

¹⁰¹ Valmont : « Je hais tout ce qui a l'air de la tromperie ; c'est là mon caractère. » (LLD : L84, p237).

La transposition de ces paroles révèle l'ironie que Laclos a employé à travers le personnage de Valmont. Deux autres transpositions de mots méritent également une réaffirmation : lorsque la Marquise donne des conseils à Cécile, elle lui dit : "You'll find that the shame is like the pain, you only feel it once." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 54mn11s). Dans le roman, la Marquise indique la même chose à Cécile dans sa lettre 105¹⁰². Cette transposition est importante car le spectateur voit l'influence négative qu'exerce Merteuil sur Cécile.

En ce qui concerne les codes cinématographiques, des codes langagiers ont été utilisés dans cette séquence. Lorsque Cécile quitte la table le lendemain au déjeuner, Valmont exprime à Madame de Volanges qu'elle ne doit pas s'inquiéter parce que Cécile 'reprenra bientôt la selle', expression idiomatique en langue anglaise qui sert aussi comme insinuation érotique. Merteuil utilise le mot 'Maman' avec un léger accent français, ce qui rappelle au spectateur les origines françaises du texte source. Le dernier code langagier important à souligner sont les paroles exprimées par Madame de Volanges pour remercier Merteuil de l'influence positive qu'elle exerce sur Cécile. Ces paroles sont bien ironiques car la Marquise vient de donner de mauvais conseils qui visent à corrompre Cécile.

Les codes non-langagiers qui s'emploient dans cette séquence enrichissent l'action de l'histoire. Pendant l'échange de la clef, la musique opératique à rythme rapide joue au fond de la scène, code non-langagier qui aide à rehausser la tension. Le deuxième code non-langagier est le silence employé à la table de déjeuner le lendemain de la séduction. Ce silence augmente la lourdeur de l'évènement qui s'est passé la veille. Il faut noter les codes visuels qui ont un impact sur la narration visuelle. À la table de déjeuner le lendemain de la séduction de Cécile, Valmont lui fait un geste sensuel et moqueur avec sa bouche, code visuel qui fait ressortir le caractère cruel et arrogant de Valmont.

Les autres codes se trouvent dans la scène avec la Marquise et Cécile. La Marquise porte une robe jaune avec des accessoires noirs, couleur qui représente le Mal et qui signale au spectateur qu'il faut se méfier d'elle. Pendant que la Marquise donne des conseils à Cécile, celle-ci est à genoux aux pieds de Merteuil, position enfantine qui accentue la naïveté de la jeune fille. Merteuil se regarde au miroir, code visuel qui met en relief sa nature néfaste et ses mauvaises intentions. Le dernier code visuel, qui est le plus subtil, est le regard sinistre que tient Merteuil en regardant Cécile, code qui renforce encore plus la nocivité de la Marquise.

¹⁰²Merteuil : « Hé ! tranquillisez-vous ; la honte que cause l'amour est comme sa douleur : on ne l'éprouve qu'une fois. On peut encore la feindre après ; mais on ne la sent plus. » (LLD : L105, p303).

Cette séquence est particulièrement complexe par rapport à sa classification. Le plan préparatif de la séduction, la motivation de Valmont, et la réaction de Cécile le lendemain rendent cette séquence proche de celle du roman. Cependant, la substitution de technique de séduction de Valmont et l'omission de la réaction de Cécile éloignent cette séquence du texte source. La complexité de classification des adaptations filmiques est davantage accentuée par cette séquence.

Voir Appendice B11 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

6. Analyse visuelle de la troisième séquence ; la séduction de la présidente de Tourvel :

Les Liaisons Dangereuses 1960, Vadim et Vailland :

Composition du roman : LLD : L120, p345 – 347 ; L123, p352 – 353 ; L125, p357 – 367 ;

L128, p371 – 373.

Séquence cinématographique : 01hr04mn20s – 01hr04mn55s (Valmont s'apprête à rendre visite à Tourvel) ; 01hr04mn56s – 01hr05mn17s (Valmont arrive chez Tourvel) ; 01hr05mn18s – 01hr05mn54s (flash-forward : Juliette ouvre la lettre de Valmont) ; 01hr05mn55s – 01hr12mn44s (Valmont et Tourvel se parlent, et s'embrassent) ; 01hr12mn45s – 01hr13mn44s (Valmont et Tourvel sont nus sur le lit, Valmont parle en voix-off) 01hr13mn45s – 01hr14mn03s (flash-forward : Juliette termine la lecture de la lettre).

Il est important à noter *une omission* ici, du contenu des lettres 120 et 123 ; Valmont n'utilise pas de médiateur pour rendre visite à Tourvel. Il dit à Cécile pendant une de leurs rencontres : Quel est le chemin le plus court d'un point à un autre ? C'est la ligne droite. C'est moi qui suis un imbécile, le chemin le plus court c'est le SNCF, je dois la trouver chez elle. » (*Les Liaisons Dangereuses 1960*, 2020 : 01hr04mn30s). *L'omission* du Père Anselme gagne du temps par rapport au médium du cinéma, et rend aussi le personnage de Valmont plus direct. Cependant, cette omission ne démontre pas que la cruauté de Valmont qui va jusqu'à duper un prêtre pour accomplir son but.

Il faut noter aussi une perte d'ironie à cause de *l'omission* de correspondance entre Madame de Rosemonde et Tourvel. Dans la lettre 122, Rosemonde écrit à Tourvel que Valmont paraît mal à l'aise, à la suite du départ de celle-ci du château. Cette déclaration motive Tourvel à permettre à Valmont de lui rendre visite chez elle. Dans la lettre 126, Rosemonde facilite Tourvel de sa résistance continue à la séduction de Valmont, ce qui est fortement ironique car Valmont raconte la séduction réussie de Tourvel dans la lettre 125.

L'omission du contenu de cette lettre constitue donc un appauvrissement de complexité. Encore *une omission* est à noter, celle de l'annulation de l'accord entre Merteuil et Valmont dans la lettre 127. Cet accord ne figure pas dans cette adaptation, car les Valmont sont mariés.

Commençons par l'analyse visuelle à 01hr04mn56s (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020). Tourvel se trouve chez elle ; elle entend sonner, ouvre la porte et trouve au seuil, Valmont. Ils se regardent dans des plans rapprochés, et puis dans des très gros plans. Une coupe franche se réalise, et ensuite un flash-forward montre Juliette qui ouvre une lettre de Valmont dans laquelle il raconte la séduction de Tourvel (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr05mn18s – 01hr05mn54s). Il s'agit d'une *transposition* car Vadim et Vailland gardent l'élément de la communication à distance. Cette séquence constitue une monstration des paroles de la lettre, une stratégie prolongée de Vadim et Vailland dans cette adaptation. La voix de Valmont se fait entendre : « Là voilà donc vaincue, cette femme étonnante qui avait cru pouvoir me résister. Elle est à moi, tout entière à moi, elle n'a plus rien à m'accorder. Je vais te raconter comment j'ai enlevé la dernière manche. Je savais quel jour et à quelle heure la trouver seule chez elle. J'ai sonné, c'est elle qui est venue m'ouvrir. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr05mn55s). Ceci est une *transposition* des premières paroles de la lettre de Valmont à Merteuil¹⁰³, choix qui rapproche le public à l'œuvre et à la scène originale.

Une coupe franche se réalise, suivie d'un plan rapproché de Tourvel. Elle fait entrer Valmont, qui lui explique qu'il quittera Paris pour cinq ans car il prendra un poste en Réunion. Tourvel est habillée en robe blanche, *code visuel* qui accentue sa pureté. Les deux vont au salon, où elle se place derrière le fauteuil, *code visuel* qui symbolise sa position défensive. Elle dit : « Vous êtes fou. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr06mn28s). Dans un plan moyen avec un zoom avant, Valmont s'approche d'elle, il avoue qu'il ne peut pas vivre dans la même ville qu'elle sans la revoir.

La musique douce de jazz commence comme *code non-langagier* quand Valmont dit qu'il doit se justifier à ses yeux, mélodie qui accentue le pouvoir séducteur de Valmont (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr07mn10s). En voix-off, Valmont dit : « Je ne perdais aucune seconde d'un temps précieux et tout en parlant j'observais attentivement le terrain où j'allais livrer mon dernier assaut.

¹⁰³Valmont : « La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister ! Oui, mon amie, elle est à moi, entièrement à moi ; et depuis hier, elle n'a plus rien à m'accorder. » (LLD : L125, p357).

Je me suis décidé pour un canapé rouge, il y en avait un autre plus confortable mais il se trouvait placé en face d'un portrait du mari, je ne voulais pas courir ce risque. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr07mn40s). Pendant cette narration, un travelling montre le canapé rouge et l'autre divan, avant de s'arrêter au visage de Marianne. Il faut noter *un code langagier* dans cette narration, le mot 'assaut' révèle les intentions séductrices de Valmont. Cette narration constitue *une transposition* du texte¹⁰⁴, Vadim et Vailland ont gardé la même stratégie de séduction que dans le texte source. Valmont fait mention de la couleur du canapé, ce que Laclos ne fait pas. En tant que *code langagier*, il l'a fait parce que le film est en noir et blanc et le public ne saura pas distinguer la couleur du canapé. En plus, la couleur rouge évoque les sentiments forts, ici l'amour.

Une troisième *transposition* du texte s'effectue : dans un gros plan le visage de Valmont se présente pendant que l'on entend sa voix : « J'avais beaucoup compté sur le secours des larmes mais, soit mauvaise disposition, soit parce que je mettais trop d'attention à ce que je disais, impossible de pleurer. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr08mn22s). Dans le roman, Valmont écrit la même chose¹⁰⁵. Cette transposition montre la manière dont Valmont feint les émotions pour gagner la faveur de ses victimes, et s'aligne avec le message moral que Laclos transmet au lecteur : qu'il faut toujours se méfier des apparences.

Valmont parle à Tourvel, mais le spectateur entend uniquement sa voix-off. Il raconte à Juliette : « J'ai décidé d'être pathétique pour forcer la vertu aux abois, il faut oser forcer sa propre nature. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr08mn45s). Par la suite, Valmont s'approche de Tourvel, se met à genoux devant elle, et dans un plan rapproché il lui dit : « Je suis comme un enfant, Marianne, je ne peux plus vivre, vivre sans vous est impossible. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr09mn01s).

Dans un plan rapproché dans lequel Marianne tient sa robe par le col, *code visuel* qui montre qu'elle est sur la défense, elle dit : « Ne me parle pas comme ça, c'est inutile, c'est cruel. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr09mn04s).

¹⁰⁴Valmont : « Mais pour ne rien perdre d'un temps dont tous les moments étaient précieux, j'examinais soigneusement le local ; [...]. J'aurais pu en choisir un plus commode : car, dans cette même chambre, il se trouvait une ottomane. Mais je remarquai qu'en face d'elle était un portrait du mari ; et j'eus peur, je l'avoue, qu'avec une femme si singulière, un seul regard que le hasard dirigeait de ce côté, ne détruisit en un moment l'ouvrage de tant de soins. » (LLD : L125, p360).

¹⁰⁵Valmont : « J'avoue qu'en me livrant à ce point j'avais beaucoup compté sur le secours des larmes : soit mauvais disposition, soit peut-être seulement l'effet de l'attention pénible et continuelle que je mettais à tout, il me fut impossible de pleurer. » (LLD : L125, p361).

Valmont dit en voix-off : « Je l'ai attaqué à fond sur le thème 'vous posséder ou mourir'. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr09mn09s), ce qui constitue une *transposition*¹⁰⁶, un ultimatum manipulateur de la part de Valmont. Dans un travelling lent, Valmont continue à parler en voix-off : « Elle savait pourtant ce qu'elle allait sacrifier, la confiance et l'estime de son mari, sa famille, de ses amis. J'ai pris un risque, je lui ai dit tendrement adieu, profitant pendant son inquiétude pour embrasser ses mains. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr10mn06s). Il quitte Marianne, un insert montre les mains de Marianne ; après quelques secondes elle court après lui.

Dans un plan rapproché, Marianne tient le col de Valmont en disant : « Je ne veux pas que tu sois malheureux, je ne peux pas le supporter. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr10mn52s). La musique jazz devient plus forte, *code non-langagier* qui augmente le suspense de ce moment intime. Le couple s'embrasse passionnément, et la scène est fortement illuminée (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr11mn23s), *code visuel* qui démontre qu'il s'agit d'un point culminant de l'action (Appendice A9).

Marianne tombe doucement à genoux, elle se penche sur le canapé (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr11mn40s). Dans un gros plan avec un angle plongé, elle pleure, *code visuel* qui représente sa soumission. Les batteries de la musique jazz se font entendre, *code non-langagier*, qui accentue sa prise de conscience de ce moment de tromperie conjugale. Valmont dit en la consolant : « Ne pleurez pas. Oh Marianne, je suis tellement heureux. » ; Marianne lui répond en zoom arrière : « Si ma vie peut servir de vous rendre heureux, je vous la donne. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr12mn32s). Valmont s'agenouille dans une position supérieure, *code visuel* qui montre sa dominance ; il touche légèrement le corps de Marianne et commence à enlever sa robe ; la scène se fond en noir.

Une coupe franche se réalise, suivie d'un gros plan des pieds nus de Marianne (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr12mn56s). Il faut noter ici la reprise d'un *code non-langagier*, la mélodie introduite quand le couple entre dans l'église dans la première séquence, se fait entendre de nouveau pendant cette scène (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 28mn20s). Cette mélodie représente le couple Tourvel-Valmont, et en deuxième lieu, le fait que Valmont joue le rôle de séducteur. Un travelling suit le corps nu de Marianne, de ses pieds à sa tête ; elle couvre les seins de ces mains. Grace à ces images, il est possible de déduire que les deux ont fait l'amour.

¹⁰⁶Valmont : « Oui, continuai-je, j'en fais serment à vos pieds, vous posséder ou mourir. » (LLD : L125, p361).

Dans un plan rapproché, Valmont pose la tête sur la poitrine de Marianne, et sa voix-off se fait entendre : « L'ivresse fut complète et réciproque et pour la première fois la mienne survécut au plaisir. Je me suis sorti de ses bras pour tomber à ses genoux et lui jurer un amour éternel. Il faut bien l'avouer, je pensais ce que je disais. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr13mn43s). Il s'agit d'une *transposition* car dans le roman il écrit la même chose à Merteuil (LLD : L125, p366).

Une coupe franche s'effectue, suivie d'un flash-forward de Juliette qui termine sa lecture. La voix-off de Valmont se fait entendre : « Nous avons décidé d'aller nous cacher pour quelques jours dans un hôtel de la côte normande. Ah Juliette, pourquoi tu n'es pas à Paris, j'attends ton retour. À bientôt mon ange. Je t'envoie tous les baisers de l'amour. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr14mn03s). Le séjour normand du couple Tourvel-Valmont, ainsi que la manière dont Valmont termine sa lettre à Juliette, constituent des *additions*. Le rapport amoureux entre Juliette et Valmont est mis en relief, détail qui met en doute la sincérité de Valmont vis-à-vis de Marianne. Il faut noter ici une *omission*, le contenu de la lettre 128, celle de Tourvel à Rosemonde est omise de cette séquence, ce qui fait perdre la vue complète des charmes de Valmont.

Tournons maintenant notre attention à la *permutation*. Dans le roman, cette scène de séduction se déroule à travers quatre lettres, deux préparant (L120, 123) et deux qui la racontent (L125, 128). La séquence cinématographique est composée de six scènes avec une durée de neuf minutes quarante-trois secondes. L'omission des lettres 120 et 123 fait perdre la nature stratégique et manipulatrice de Valmont et raccourcit la préparation de cette séduction. Le contenu de la lettre 125 est gardée, et le fait que c'est destinée à Merteuil. L'omission de la lettre 126, celle de Rosemonde à Tourvel dans laquelle elle félicite celle-ci pour sa résistance aux charmes de Valmont fait perdre l'ironie de Laclos. La perspective de Tourvel (L128) est omise de cette permutation, ce qui fait perdre son aveu de soumission complète.

En ce qui concerne la *structure syntagmatique*, il s'agit d'un syntagme de parenthèse. Metz indique que ce type de syntagme constitue des scènes qui sont considérées comme des aperçus, en l'occurrence les deux flash-forwards de Juliette qui lit la lettre de Valmont. Ces aperçus, en revanche, ne sont pas dénotés dans leur temporalité, mais ils appartiennent à un événement plus grand (Roth, 1983 : 49).

En guise de conclusion, l'addition du séjour avec Tourvel à la fin de cette séquence suggère au spectateur que Valmont tombe amoureux de Tourvel. Il faut réitérer les quatre omissions effectuées dans cette séquence. Dans le roman, Valmont confronte un obstacle par rapport à la séduction de Tourvel, lorsqu'elle s'enfuit du château de Rosemonde pour se réfugier chez elle sans visiteurs. Il écrit donc au Père Anselme (L120 et L123) pour lui demander la permission de voir Tourvel. Le Père accepte et Valmont séduit Tourvel, l'omission de cette épisode rend Valmont moins cruel et moins stratégique.

Une deuxième concerne la lettre de Madame de Rosemonde qui s'adresse à Tourvel. Rosemonde félicite la Présidente pour sa résistance continue envers les avances de Valmont. Cette lettre se situe directement après celle de Valmont dans laquelle il raconte à Merteuil la séduction réussie de Tourvel. L'omission de cette correspondance entre Rosemonde et Tourvel fait perdre l'ironie de Laclos, et rend moins piquante cette scène de séduction.

Une troisième omission qu'il faut réitérer est la lettre 127 de Merteuil dans laquelle elle annule l'accord entre elle et Valmont. L'omission de cette annulation réduit l'impact de la concurrence continue entre Merteuil et Valmont, rivalité qui motive leur comportement dans le roman. La dernière omission est la lettre 128 qui fournit la perspective de Tourvel sur cet événement. Celle-ci tombe éperdument amoureuse de Valmont. Le séjour normand projeté dans cette adaptation filmique suggère que Tourvel et Valmont sont amoureux et le pouvoir manipulateur de Valmont se perd.

Par rapport à la permutation, le raccourcissement de cette séquence fait perdre l'ironie de Laclos. La permutation effectuée par la présence de Juliette qui lit la lettre de Valmont au début et à la fin de la séquence permet pourtant de garder la structure épistolaire qui est au sein du texte source. Quant à la structure syntagmatique, le syntagme de parenthèse aide au spectateur de voir le décalage entre les pensées de Valmont et ses actions.

Il faut noter les transpositions du texte dans la scène de séduction de Tourvel, transpositions qui rapprochent le public à l'œuvre originale. Ces transpositions mettent en relief l'aspect manipulateur de Valmont grâce aux paroles en voix-off où le spectateur voit le décalage entre ses paroles devant Tourvel et ses mots dans sa lettre à Juliette.

Il faut réitérer les codes cinématographiques effectués dans cette séquence. D'abord, le code langagier : l'emploi du mot 'assaut' évoque une campagne militaire et met en relief l'intensité avec laquelle Valmont poursuit Tourvel. Le code non-langagier de la musique jazz est employé plusieurs fois pendant cette séquence, soit pour accentuer le charme de Valmont, soit pour accompagner la nuit d'amour. La reprise de la mélodie deux fois dans cette séquence représente l'évolution du couple et cette mélodie devient le refrain qui symbolise leur liaison à travers l'adaptation.

Le troisième code cinématographique qui enrichit cette scène est celui du code visuel de la position de défense. Dans la deuxième séquence que nous avons analysée, Cécile se tient derrière le fauteuil de sa chambre en tant que position défensive pendant la séduction, et le même code visuel s'emploie ici avec Tourvel. La reprise de ce code met l'accent sur la manière dont Valmont joue au chat et à la souris avec ses victimes. Le dernier code visuel qu'il faut mentionner est celui de l'éclairage. L'éclat de lumière au moment où Valmont embrasse Tourvel accentue le point culminant de cette scène et en souligne l'importance.

Une fois de plus, la complexité de la classification des adaptations filmiques se révèle dans cette séquence. L'omission des lettres préparatives (L120, 123) et l'omission de la perspective de Tourvel (L128), éloignent cette séquence du roman. Cependant, les stratégies de séduction menées par Valmont et le fait qu'il raconte cette séduction en voix-off à Juliette, rendent cette séquence proche du texte source.

Voir Appendice A10 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

Analyse visuelle de la troisième séquence ; la séduction de la présidente de Tourvel :

Dangerous Liaisons, Frears :

Composition du roman : LLD : L120, p345 – 347 ; L123, p352 – 353 ; L125, p357 – 367 ; L128, p371 – 373.

Séquence cinématographique : 01hr11mn27s – 01hr11mn47s (Tourvel permet à Valmont de lui rendre visite) ; 01hr11mn48s – 01hr13mn35s (Valmont et Azolan parlent de l'état de Tourvel, Danceny et Merteuil rendent visite à Valmont) ; 01hr13mn36s – 01hr13mn59s (flash-back : Valmont aide Cécile à écrire une lettre à Danceny) ; 01hr14mn00s – 01hr 16mn32s (Valmont et Merteuil parlent de la grossesse de Cécile et de la séduction projetée de Tourvel) ; 01hr16mn33s – 01hr20mn29s (Valmont séduit Tourvel) ; 01hr20mn30s – 01hr24mn00s (Valmont raconte la séduction à Merteuil et veut sa récompense).

Commençons par l'analyse visuelle de cette séquence de séduction. Un plan rapproché montre Tourvel au centre en train d'écrire une lettre (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr11mn27s). On l'entend lire à haute voix ce qu'elle écrit. Elle répond au Père Anselme concernant la visite proposée par Valmont : celui-ci puisse venir le jeudi prochain à six heures du soir. Cette scène constitue *une transposition* des préparatifs de séduction présents dans le roman, et résume le contenu des lettres 120, 123 et 124. Une coupe franche se réalise, et on voit ensuite Valmont et son valet, Azolan, qui parlent de ce rendez-vous avec Tourvel, Azolan s'étant informé des activités de celle-ci (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr12mn12s), *transposition* de la lettre 107¹⁰⁷.

Par la suite, on voit Merteuil qui rend visite au Vicomte, accompagnée du chevalier Danceny. En privé avec Merteuil, Valmont dit que Cécile est enceinte, ce qui est *une transposition* de la lettre 115¹⁰⁸. Merteuil accepte qu'il ait réussi sa mission avec Cécile, mais se moque de lui pour n'avoir pas encore séduit Tourvel. Valmont affirme qu'il aura rendez-vous avec celle-ci et qu'il réussira cette séduction sans pitié (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr12mn41s – 01hr16mn32s). Cette séquence constitue *une addition* par rapport aux lettres dans le texte source. La séquence de séduction commence par un plan moyen qui montre le couloir d'un château (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr16mn33s). Deux hommes accompagnent Valmont à la porte de la chambre de Tourvel. Comme *code non-langagier*, le silence est employé ici pour augmenter le suspense. Le son faible de la cloche se fait entendre pour indiquer qu'il est l'heure du rendez-vous. Valmont entre dans la chambre de Tourvel ; elle est assise au milieu de la pièce, le dos tourné à Valmont ; il y a un feu au foyer, *code visuel* qui évoque la passion et l'intimité (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr17mn05s).

Dans un plan rapproché, le Vicomte entre dans la chambre. Tourvel se met debout et se tourne vers Valmont. Le visage de la femme se présente dans un plan rapproché : elle a l'air épuisé et troublé (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr17mn11s), *code visuel* qui accentue son bouleversement d'esprit à cause des avances séductrices de Valmont (Appendice B12). Valmont fait un cercle autour d'elle, pareil aux requins qui chassent leur proie, *code visuel* de mouvement qui souligne implicitement l'objectif de cette visite (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr17mn27s).

¹⁰⁷ Azolan : « Le matin, Mme de Tourvel, en partant, a remis une Lettre au Concierge du Château. Mlle Julie ne sait pas pour qui [...] Elle n'a point fait de toilette du tout. Elle s'est mise à table pour dîner ; mais elle n'a mangé qu'un peu de potage, et elle en est sortie tout de suite. [...] » (LLD : L107, p310 – 313).

¹⁰⁸ Il faut noter ici une intrigue secondaire qui porte scandale à l'histoire. Valmont soupçonne que Cécile se trouve enceinte, ce qui est une transposition du roman. Valmont : « [...] j'ai déjà un premier indice que le mari de mon écolière ne courra pas le risque de mourir sans postérité ; et le Chef de la maison Gercourt ne sera à l'avenir qu'un Cadet de celle de Valmont. » (LLD : L115, p337).

Valmont dit : “I understand that Father Anselme has explained to you the reason for my visit?” ; elle répond : “Yes, he said you wished to be reconciled with me before beginning instruction with him.” ; “That is correct.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr17mn29s – 01hr17mn38s). Il s’agit d’une *transposition* tirée du roman qui démontre que Valmont manque entièrement de scrupules. Il faut noter l’*omission* partielle de la lettre 120 : dans l’adaptation filmique, Valmont fait mention du fait qu’il a écrit au Père, mais il ne fournit pas de renseignements supplémentaires. Cette lettre montre pourtant les techniques manipulatrices de ce grand meneur de jeu, et la manière dont il se cache derrière la sincérité de la religion pour accomplir son but ultime¹⁰⁹.

Dans l’adaptation filmique, Valmont continue : “When I have, as you said, insulted you and when you have treated me with an unqualified contempt.” ; elle répond : “Contempt?” ; “You ran away from my aunt’s house in the middle of the night. You refuse to answer, or even receive my letters. And all this, after I have shown a restraint of which I think we are both aware. I would call that at the very least, contempt.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr17mn48s - 01hr18mn05s). Ceci est une *transposition*, car dans sa lettre, Valmont explique à la Marquise qu’il a commencé par une plainte du mépris de la Présidente envers lui¹¹⁰.

Il faut noter aussi une *substitution*. Dans le roman, Valmont révèle qu’il est entré : « [...] en esclave timide et repentant, pour en sortir en vainqueur couronné. » (LLD : L125, p359). Dans l’adaptation filmique, Valmont entre d’une manière froide et forte. Le personnage de Valmont dans l’adaptation filmique est par conséquent plus féroce et plus fort par le choix de cette substitution.

Nous constatons également une *omission*. Dans sa lettre à Merteuil, Valmont indique qu’il a fait des cajoleries pour pardonner sa manière brusque précédente¹¹¹. Cette omission rend les techniques de Valmont moins retorses. Dans un plan moyen, Valmont fait les cent pas jusqu’à l’autre côté de la salle où il se regarde au miroir d’une manière pensive (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr18mn22s).

¹⁰⁹Valmont : « Je crois donc pouvoir sans indiscretion m’adresser à vous, pour en obtenir un service bien essentiel, vraiment digne de votre saint ministère, et où l’intérêt de Mme de Tourvel se trouve joint au mien. [...] Je vous prie donc, Monsieur, de vouloir bien l’informer de mes nouvelles résolutions, et de lui demander pour moi une entrevue particulière, où je puisse au moins réparer, en partie, mes torts par mes excuses [...] » (LLD : L120, p345, 346).

¹¹⁰Valmont : « Apres avoir exposé, en peu de mots, que le Père Anselme l’avait dû informer des motifs de ma visite, je me suis plaint du traitement rigoureux que j’avais éprouvé ; et j’ai particulièrement appuyé sur le mépris qu’on m’avait témoigné. » (LLD : L125, p360).

¹¹¹Valmont : « J’ai désiré, Madame, ou de me justifier à vos yeux, ou d’obtenir de vous le pardon des torts que vous me supposez [...] J’ai donc pris le ton le plus tendre [...] » (LLD : L125, p360, 361).

Il s'agit d'un *code visuel* qui met en valeur sa vanité et sa conscience de soi en tant que comédien qui joue un rôle (Appendice B13). En se regardant au miroir, il dit : "I am as unhappy as you could have ever wanted me to be." ; Tourvel : "I have only ever wanted your happiness." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr18mn29s).

Dans un gros plan de son visage, Valmont dit : "How can I be happy without you?" ; il court vers elle et se met à genoux. Il faut noter ici *une omission* : dans la lettre 125, Valmont écrit ce qu'il a pensé pendant cette visite, ce qui révèle au lecteur ses techniques rusées et habiles dans la séduction d'une femme morale¹¹². L'omission de ces pensées ne montrent pas au spectateur le décalage entre ses intentions et ses paroles.

Il continue, toujours agenouillé : "I must have you, or die." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr18mn34s), ce qui constitue *une transposition* car dans sa lettre il dit la même chose¹¹³. Tourvel se retire de la chaise brusquement, et Valmont continue en se mettant debout : "Death it is." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr18mn48s). Comme *code non-langagier*, la musique sinistre joue doucement au fond de la scène pendant que Valmont se met debout.

Il faut noter ici *une omission*. Dans sa lettre, Valmont décrit l'état physique de Tourvel¹¹⁴. Cette omission fait perdre la sensibilisation aigüe de Valmont pour les détails sensoriels, la manipulation de ces détails et l'exploitation ultérieure de ceux-ci. Il dit : "I am sorry, Madame. All I wanted from this meeting was your forgiveness for the wrongs that you think that I have done you, so that I may end my days in some peace of mind." ; elle répond : "I understood you approved of the choice my duty has compelled me to make." ; Valmont se rapproche d'elle dans un plan rapproché en travelling : "Yes, and your choice has determined mine." ; Tourvel : "Which is what?" ; Valmont : "The only choice capable of putting an end to my suffering." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr19mn03s - 01hr19mn16s). Ceci est *une transposition*, car dans sa lettre, Valmont décrit la même conversation¹¹⁵. Cette transposition met en relief sa manipulation soigneuse de Tourvel.

¹¹²Valmont : « J'avoue qu'en me livrant à ce point j'avais beaucoup compté sur le secours des larmes : mais soit mauvaise disposition, soit peut-être seulement l'effet de l'attention pénible et continuelle que je mettais à tout, il me fut impossible de pleurer. » (LLD : L125, p361).

¹¹³Valmont : « 'Oui, continuai-je, j'en fais serment à vos pieds, vous posséder ou mourir.' » (LLD : L125, p361).

¹¹⁴Valmont : « Le maintien mal assuré, la respiration haute, la contraction de tous les muscles, les bras tremblants, et à demi élevés, tout me prouvait assez que l'effet était tel que j'avais voulu produire [...] » (LLD : L125, p362).

¹¹⁵Valmont : « Hé bien ! ai-je repris ce parti a décidé le mien. – Et quel est-il ? – Le seul qui puisse, en me séparant de vous, mettre un terme à mes peines. » (LLD : L125, p363).

Tourvel continue : “What do you mean?” ; Valmont dit d’un ton brusque : “I love you. You have no idea how much. Just remember that I have made far more difficult sacrifices than the one that I am about to make. Now, good bye.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr19mn27s). Il embrasse la main de Tourvel et s’apprête à quitter le salon. Dans sa lettre il exprime ce même sentiment d’amour, ce qui constitue *une transposition*¹¹⁶. Tourvel court après Valmont : “No, you must listen to me.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr19mn31s) (Appendice B14). Dans le roman, Tourvel hésite entre accepter et résister et s’évanouit entre les bras de Valmont¹¹⁷. Dans l’adaptation filmique, *une substitution* a été effectuée : Tourvel court après Valmont, tandis que dans le roman, elle résiste ; cette substitution rend Tourvel plus soumise. Valmont, adossé au mur, tient Tourvel dans ses bras et l’embrasse (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr19mn37s). La musique classique devient plus forte, *code non-langagier*, qui souligne la conquête de Valmont. Un zoom avant dans un gros plan montre le couple qui s’embrassent. Valmont apporte Tourvel au fauteuil.

Nous constatons une fois de plus *une omission*. Dans sa lettre, Valmont écrit qu’il ne laisse rien au hasard en ce qui concerne la contrainte physique¹¹⁸, l’omission de ceci le rend moins déterminé et moins insistant. Dans un gros plan, Tourvel pleure, et Valmont lui demande : “Why should you be so upset by the idea of making me happy ?” ; elle répond : “You’re right, I can’t live either unless I make you happy.” ; elle respire d’une manière tremblante avant de poursuivre : “I promise, no more refusals, no more regrets.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr19mn58s - 01hr20mn18s) ; ils s’embrassent. Il s’agit d’une *transposition*¹¹⁹ qui démontre le pouvoir séducteur de Valmont. Pour terminer la scène, dans un plan rapproché, le couple s’embrasse de nouveau, puis tombe sur le fauteuil où Valmont commence à enlever les vêtements de Tourvel (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr20mn28s). Une coupe franche se réalise, et on voit par la suite Valmont qui monte à toute allure l’escalier chez la Marquise. Il crie : “Success ! Success !” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr20mn37s).

¹¹⁶Valmont : « Femme adorable, lui dis-je en risquant l’enthousiasme, vous n’avez pas d’idée de l’amour que vous inspirez ; vous ne saurez jamais jusqu’à quel point vous fûtes adorée, et de combien ce sentiment m’était plus cher que mon existence ! [...] croyez que le dernier de mes sacrifices ne sera pas le plus pénible à mon cœur, Adieu. » (LLD : L125, p365).

¹¹⁷Valmont : « [...] vers le lieu précédemment désigné pour le champ de ma gloire ; et en effet, elle ne revint à elle que soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur. » (LLD : L125, p364).

¹¹⁸Valmont : « Là, je pressai de mes bras, sans qu’elle ne se défendit aucunement, et jugeant par cet oubli des bienséances, combien l’émotion était forte et puissante. » (LLD : L125, p363).

¹¹⁹Valmont : « [...] dès ce moment, je me donne à vous, et vous n’éprouvez de ma part ni refus ni regrets. » (LLD : L125, p366).

Dans un gros plan, le visage souriant de la Marquise se présente. Valmont dit : “Well, I arrived at about six.” ; elle répond : “Yes I think that you may omit the details of the seduction, they’re never very enlivening, just describe the event itself.”. Valmont se met à genoux devant la Marquise ; il dit : “It was unprecedented.” ; “Really?”. Dans un gros plan du visage de Valmont, il dit : “It had a kind of charm that I don’t think I’ve ever experienced before.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr20mn27s - 01hr20mn50s). Il se met debout, et la caméra se focalise sur la mine de la Marquise, dont le sourire commence à s’effacer, *code visuel* qui signale la jalousie de celle-ci et peut-être le regret d’avoir encouragé cette séduction de Tourvel (Appendice B15 et B16).

Il continue : “Once she’d surrendered, she behaved with perfect candour, total mutual delirium, which for the first time ever with me outlasted the pleasure itself. She was astonishing, so much so that I ended by falling on my knees and pledging her eternal love.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr21mn10s). Une coupe franche se réalise, suivie d’un gros plan de Valmont ; il continue : “And do you know, at that time, and for several hours afterwards, I actually meant it.” ; la Marquise : “I see.” ; il continue : “It’s extraordinary isn’t it ?” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr21mn34s). Il s’agit d’une *transposition*, car à la fin de sa lettre Valmont exprime la même chose¹²⁰. Cette transposition garde la mise en question du personnage libertin de Valmont, est-ce qu’il fait une mascarade pour rendre la Marquise jalouse ou est-ce qu’il est sincère ? Cette transposition est importante parce qu’elle présente Valmont sous un jour différent. Grâce à cette lettre, le lecteur se demande si le Vicomte tombe amoureux. En revanche, Valmont est comédien habile, alors il est impossible de déterminer le degré de sincérité de son aveu. Dans l’adaptation filmique, Valmont continue : “But of course, the best thing about it is, I am now in a position to be able to claim my reward.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr21mn50s). Dans un plan moyen, le Vicomte utilise sa jambe pour tirer la chaise de la Marquise envers lui, mais elle se met debout brusquement pour éviter le contact. Dans le roman, à la fin de sa lettre, Valmont écrit quelque chose de pareil, ce qui constitue une *transposition*¹²¹. La Marquise traverse le salon, retourne et lui fait face : “You mean to say you persuaded her to write a letter as well in the course of this awesome encounter?” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr22mn03s). Valmont répond : “I didn’t necessarily think that you were going to be a stickler for formalities.”.

¹²⁰Valmont : « L’ivresse fut complète et réciproque ; et, pour la première fois, la mienne survécut au plaisir. 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. » (LLD : L125, p366).

¹²¹Valmont : « [...] et j’espère pouvoir regarder, comme convenu entre nous, l’heureux arrangement que je vous ai proposé dans ma dernière Lettre. » (LLD : L125, p366).

Il tape la chaise à côté de lui pour l'inviter à s'installer d'une manière légèrement insolente (Appendice B17). Il s'agit d'une *transposition* de la lettre 131 de la Marquise au Vicomte, dans laquelle Merteuil rappelle à celui-ci son besoin de preuve de séduction¹²². Elle répond avec un regard austère : "In any case I may have to declare our arrangement null and void." ; "What do you mean?" ; "I am not accustomed to being taken for granted." ; "There's no question of that. You are misunderstanding me." ; "And I have no wish to tear you away from the arms of someone so astonishing." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr22mn03s - 01hr22mn33s). Cet échange constitue une *transposition* de la lettre 127 de la Marquise¹²³.

Valmont : "We've always been frank with one another." ; Merteuil : "And as a matter of fact I have also taken a new lover, who at the moment, is proving more than satisfactory." ; "Oh, and who is that ?" ; "I am not in the mood for confidences, don't let me keep you." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr22mn33s - 01hr22mn44s). Il faut noter ici une *substitution*, car dans sa lettre, Merteuil indique à Valmont que son nouvel amant est Danceny¹²⁴. Dans cette adaptation filmique, elle garde pourtant l'identité de son amant secret afin de rendre Valmont jaloux, lui aussi.

La Marquise quitte le salon et Valmont la suit : "You can't seriously imagine that I prefer her to you." ; Merteuil : "You may genuinely be unaware of this, but I can see quite plainly that you are in love with this woman." ; Valmont : "No. Not at all." ; Merteuil : "Have you forgotten what it's like to make a woman happy, and to be made happy yourself?" ; Valmont : "Of course not." ; Merteuil : "We loved each other once, didn't we? I think it was love; and you made me very happy." ; Valmont : "And I could again, we just untied the knot, it was never broken." ; Merteuil : "Illusions, of course, are by their nature sweet." ; Valmont : "I have no illusions, I lost them on my travels." (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr23mn25s). Valmont s'approche de la Marquise d'une manière douce et tendre, et dit : "Now, I want to come home."

¹²²Merteuil : « Vous voyez que je m'exécute à mon tour, et cela, sans que vous vous soyez encore mis en règle avec moi ; car enfin je devais avoir la première Lettre de la céleste Prude ; et pourtant, soit que vous y teniez encore, soit que vous ayez oublié les conditions d'un marché, qui vous intéresse peut-être moins que vous ne voulez me le faire croire, je n'ai rien reçu, absolument rien. » (LLD : L131, p379).

¹²³Merteuil : « Et pour m'en occuper de vous comment ? en attendant à mon tour, et en esclave soumise, [...] Quand, par exemple, vous voudrez vous distraire un moment de ce charme inconnu que l'adorable, la céleste Mme de Tourvel [...] Jusque-là, croyez-moi, faites d'autres arrangements, et gardez vos baisers ; vous avez tant à les placer mieux ! [...] » (LLD : L127 : p370, 371).

¹²⁴Merteuil : « J'ai surtout celui de croire que l'écolier, le doux Danceny, uniquement occupé de moi, [...] travailler plus efficacement que vous à mon bonheur et mes plaisirs. » (LLD : L127, p370).

Il embrasse Merteuil tendrement sur la joue et poursuit : “As for this present infatuation, it won’t last, but for the moment it’s beyond my control.” (*Dangerous Liaisons*, 1998 : 01hr22mn50s - 01hr23mn51s). Dans un plan rapproché, ils se quittent et la scène se termine. Il faut noter ici l’*omission* de la lettre 128, celle de Tourvel à Rosemonde dans laquelle elle avoue son amour pour Valmont et son engagement à lui. L’omission de cette lettre ne permet pas de voir l’effet du pouvoir persuasif de Valmont. Signalons également l’omission des lettres 122 et 126. Dans la lettre 122, Rosemonde motive Tourvel d’accepter de recevoir Valmont et dans la lettre 126, Rosemonde facilite Tourvel d’avoir résisté à Valmont, remarque fortement ironique car le lecteur sait que Tourvel vient de capituler.

Par rapport à *la permutation*, cette séquence se compose de six scènes filmiques avec une durée de douze minutes et trente-trois secondes. Le fait que la séquence est assez longue met en valeur cette séduction qui constitue un point culminant de l’intrigue. Deux lettres préparatives (L120, 123) ont été raccourcies en une scène, ce qui fait perdre la nature manipulatrice de Valmont. La lettre 117 (LLD : p340, 341), celle de Cécile à Danceny, dictée par Valmont est présentée en tant que flash-back pendant que Merteuil et Danceny rendent visite à Valmont. La lettre 115 (LLD : p334 – 338), celle de Valmont à Merteuil, qui annonce la grossesse de Cécile est présentée à la suite de la lettre 117. La séduction de Tourvel (L125) vient après la lettre 117. La perspective de Madame de Rosemonde (L126) est omise de cette séquence, ainsi que la perspective de la Présidente (L128). Cette permutation fournit de l’information importante au spectateur mais l’omission de la lettre 126 fait perdre l’ironie de Laclos, un élément riche du texte source. L’omission de la perspective de Tourvel fait perdre davantage un point de vue clef qui montre le pouvoir séducteur de Valmont.

En ce qui concerne *la structure syntagmatique*, cette séquence constitue une séquence ordinaire, car il y a une succession d’événements discontinue. La visite de Merteuil et Danceny et le flash-back de Cécile rendent cette séquence discontinue car ces événements ne suivent pas l’ordre chronologique. La structure de la séquence ordinaire est plus arbitraire que la séquence épisodique car la discontinuité temporelle est dispersée, c’est-à-dire la scène de la visite et celle du flash-back ne mènent pas à une temporalité chronologique qui a un rapport direct avec la narrative de cette séquence.

En guise de conclusion, Frears a fait des substitutions dans cette séquence, dont deux ont modifié le caractère des personnages impliqués. La première porte à Valmont. Dans le roman, celle-ci entre chez Tourvel comme un homme timide et repentant ; dans l'adaptation filmique, cependant, Valmont entre d'une manière agressive et froide ; il se plaint du mépris de Tourvel, substitution qui rend le personnage de Valmont moins stratégique, et moins subtil. La deuxième substitution concerne Tourvel. Dans le roman, elle résiste toujours à Valmont au moment où ils s'embrassent. Dans l'adaptation, pourtant, elle court après Valmont, et le tient avec insistance par la manche, substitution qui la rend moins innocente et moins résolue.

Considérons maintenant, les omissions. En premier lieu, il faut mentionner l'omission de la lettre de Valmont au Père Anselme. A travers la conversation entre Valmont et Azolan, le spectateur découvre que Valmont a fait un arrangement avec le prêtre de rendre visite à Tourvel, mais sa lettre et son contenu ne sont pas montrés. Par conséquent, la capacité de Valmont de changer son ton selon son destinataire, et les techniques de manipulation qu'il est prêt à employer pour réussir son but ne se révèle pas. On constate quatre omissions vis-à-vis des techniques de Valmont pendant cette scène de séduction. Le spectateur ne reçoit pas tous les détails de la manière dont il séduit Tourvel, omission qui résulte en une perte, car la nature stratégique et adaptive de Valmont n'est pas mise en valeur. La dernière omission est celle de la lettre 128, qui fournit la perspective de Tourvel. Elle avoue sa soumission complète, omission qui fait perdre davantage l'impact des charmes de Valmont.

Par rapport à la permutation, les plans préparatifs sont gardés sous forme raccourcie. L'inclusion des lettres 115 et 117 fournit de l'information importante au spectateur, l'ironie de Laclos se perd à cause de l'omission de la lettre 126. L'omission de la perspective de Tourvel (L128) appauvrit davantage la permutation de cette séquence. En ce qui concerne la structure syntagmatique, la séquence ordinaire, c'est-à-dire la succession d'événements discontinue, appauvrit ce point culminant à l'écran.

Plusieurs transpositions s'effectuent dans cette séquence. Il faut réitérer la manière dont Valmont a organisé ce rendez-vous. Valmont exploite la confiance du Père Anselme pour arranger une visite avec Tourvel. Cette transposition démontre que Valmont manque de scrupules. Nous constatons également quatre transpositions de manipulation. Ces transpositions mettent en relief la nature déterminée de Valmont et sa capacité de tirer les ficelles des autres personnages. Il faut mentionner une transposition de sentiments dans laquelle Valmont avoue à Merteuil son émerveillement à la suite de la séduction de Tourvel. Cette transposition fait croire au spectateur que Valmont tombe amoureux.

Par rapport au codes non-langagiers, Frears utilise le silence et la musique, soit pour adoucir l'atmosphère, soit pour augmenter le suspense. En plus, nous constatons quatre codes visuels dans cette séquence. D'abord, l'image du visage épuisé de Tourvel, code qui indique au spectateur le déchirement du personnage. Le deuxième concerne les mouvements de Valmont, qui tourne autour de Tourvel comme un requin, code qui signale au spectateur que le Vicomte est un prédateur. En troisième lieu, Valmont se regarde au miroir, code visuel qui suggère qu'il s'agit d'un personnage dangereux, qui est conscient du fait qu'il joue un rôle. Le dernier code à soulever est celui du visage de la Marquise au moment où Valmont raconte la nuit de séduction. Le spectateur perçoit qu'elle est jalouse de Tourvel.

Les plans préparatifs de cette séduction rapprochent cette séquence de celle du roman. Cependant, la substitution de manière de Valmont, les omissions de techniques de séduction, la substitution de réaction de Tourvel et l'omission de la perspective de Tourvel établissent une distance entre le texte source et l'adaptation filmique. Nous constatons donc qu'il reste impossible de situer cette séquence sur un point fixe du continuum de proximité.

Voir Appendice B18 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

7. Analyse visuelle de la quatrième séquence ; le duel entre le chevalier Danceny et le vicomte de Valmont : *Les Liaisons Dangereuses* 1960, Vadim et Vailland :

Composition du roman : LLD : L162, p446 ; L163, p446 – 448 ; L164, p448 – 449.

Séquence cinématographique : 01hr34mn00s – 01hr34mn59s (Juliette indique à Danceny que Valmont et Cécile sont des amants) ; 01hr35mn00s – 01hr37mn35s (Le duel entre Valmont et Danceny, la mort de Valmont).

La séquence commence à 01hr34mn00s (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020). Dans un plan moyen, Danceny monte l'escalier de son hôtel, le travelling le suit ; Juliette l'attend dans sa chambre. Elle est assise sur son lit, les genoux croisés, elle s'évente avec la lettre qu'elle tient à la main, *code visuel* qui montre son arrogance (Appendice A11). Danceny dit : « C'était vous qui m'attendiez. Valmont avait raison, vous êtes tenace. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr34mn13s). Dans un plan rapproché, Juliette dit : « Je n'ai pas l'intention de discuter, je veux que vous lisiez cette lettre. ». Danceny hésite, mais elle insiste : « Lisez. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr34mn26s). Ceci est *une substitution*, car dans le roman, Danceny écrit dans sa lettre à Valmont qu'il a vu la lettre compromettante de celui-ci. Il ne révèle pourtant pas que c'était Merteuil qui la lui avait montrée. Dans cette adaptation filmique, les éléments implicites dans le texte source deviennent explicites à l'écran.

Il s'agit d'une *transposition*. Dans le roman, Merteuil montre Danceny cette même lettre car elle aimerait se venger de Valmont qui a causé sa rupture avec Danceny (LLD : L158, p441). Ayant vu la preuve de la séduction de Cécile, Danceny est prêt à se venger de Valmont. Danceny tourne le dos à Juliette, et dans un gros plan de son visage, il lit la lettre ; Juliette, toujours au fond du plan à droite, lui dit : « Cette lettre que Valmont m'a adressé début janvier à New York, raconte en détail ces soirées de sport d'hiver avec Cécile. Du point de vue technique, c'est intéressant, et le style est bon. Il a du talent, vous ne trouvez pas ? » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr34mn47s). Un changement de plan montre le couloir et la voix de Danceny se fait entendre. D'un ton abrupt il dit : « Vous êtes encore pire que lui ! » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr34mn50s). Danceny quitte la chambre et redescend l'escalier, Juliette crie après lui, mais il ne s'arrête pas.

Un changement de plan montre une soirée parisienne. Dans un appartement, plusieurs femmes à moitié nues dansent. Un gros plan montre le visage de Valmont : il est ivre et continue à vider son verre (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr35mn10s). Il s'agit d'une *addition* par rapport au texte source. Cette ivresse le rend instable et faible par rapport à sa capacité de se battre. Comme *code non-langagier*, la musique jazz joue au fond de la scène, ce qui augmente le suspense en attendant l'arrivée de Danceny. Un zoom arrière montre les musiciens qui jouent leurs instruments de jazz ; une femme danse sur une table d'une manière provocatrice, des verres se cassent au fond. Tous ces éléments constituent un *code non-langagier* qui évoque le chaos de cette soirée. Les plans des danseuses et des musiciens sont répétés à travers la scène, le rythme de la scène devient plus rapide tandis que ces plans deviennent plus courts, un *code visuel* qui sert à augmenter le suspense et qui prépare la confrontation à venir.

Danceny sonne vivement et une femme lui ouvre la porte (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr36mn06s). Valmont se trouve devant la cheminée, il cherche son écharpe dans son état d'ivresse. La musique s'adoucit pour que le public puisse entendre leur discussion. Danceny suit Valmont pour quelques instants, puis lui montre la lettre en lui demandant : « C'est vous qui aviez écrit cette lettre ? » ; Valmont la regarde et lui répond : « Oui jeune homme. Où est mon écharpe ? » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr36mn27s). Les deux sont cadrés dans un plan américain avec un angle contre-plongée, ce qui les montre en tant que combattants.

Il faut noter ici *une omission* : dans la lettre que Danceny compose à Valmont il écrit qu'il est conscient de la trahison que Valmont a commis contre lui¹²⁵. Vadim et Vailland omettent pourtant le rapport Danceny-Valmont dans cette adaptation, et le spectateur croit que la réaction outragée de Danceny s'attribue uniquement à la corruption de Cécile. Il faut noter ici *une substitution*. Dans le roman, le duel a lieu dans la forêt¹²⁶. Dans l'adaptation filmique, le duel se situe vers la fin d'une soirée parisienne, choix qui est plus approprié au contexte culturel des années 1950.

Danceny dit : « Salaud. », ce qui est *un code langagier* qui suggère sa colère. Valmont répond : « Je suis tellement gentil. » ; Danceny : « Je vais vous casser la gueule. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr36mn35s), Danceny tient Valmont par son col d'une manière agressive. Dans un gros plan du visage de Valmont, il recule de Danceny et dit : « Gentil avec ma femme, je fais tout ce qu'elle veut ; gentil avec vous, je remplis votre devoir aux bras de Cécile ; vous n'étiez pas très empressé ; gentil avec Cécile, je lui ai trouvé un père pour l'enfant que je lui ai fait. »¹²⁷ (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr36mn50s). Il pousse Danceny pour qu'il tombe sur une table derrière eux.

Valmont se retourne, et trouve son écharpe sur un fauteuil. Danceny se met debout, puis lance un coup de poignet sur le menton de Valmont (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr37mn03s). Il lance ensuite un deuxième coup de poignet plus fort (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 1hr37mn04s). Dans l'angle fortement plongée, Valmont tombe par terre à côté de la cheminée, *code visuel* qui accentue sa chute (Appendice A12). Dans un gros plan, il se cogne la tête au coin d'une brique. La musique jazz éclate, dominée par les batteries, les cymbales, et les notes hautes du piano, *code non-langagier* qui souligne le drame. Un travelling en zoom arrière montre les autres personnes qui sont venues l'aider. Ils font la vérification du pouls. La scène se termine en plan de demi-ensemble : tout le monde entoure le corps de Valmont, ce qui constitue *une transposition*, car Valmont meurt dans le roman aussi.

¹²⁵Danceny : « [...] et que j'ai ressenti quelque honte d'avoir autant aidé moi-même à l'odieux abus que vous avez fait de mon aveugle confiance [...] » (LLD : L162, p446).

¹²⁶Danceny : « [...] entre huit et neuf heures du matin, à la porte du bois de Vincennes, village Saint-Mandé. » (LLD : L162, p446).

¹²⁷Il faut noter ici *une substitution d'événements*, dans le roman, Valmont apprend que Cécile est enceinte avec son enfant et qu'elle a fait une fausse couche. Il fait appeler le chirurgien pour venir la guérir (LLD : L140, p401). Dans cette adaptation filmique, Valmont découvre la même information, mais il ne réagit pas de la même manière : il est content que Danceny soit le père de cet enfant.

Une substitution est à noter par rapport à la mort de Valmont. Dans le roman, il meurt à cause de deux coups d'épée (LLD : L163, p447). Dans cette adaptation filmique, il est décédé à cause d'un traumatisme crânien. Ceci est une relocalisation parce que pendant les années 1950, les épées ne s'utilisent plus. Il faut noter aussi *l'omission* de la lettre 163, celle de Bertrand à Madame de Rosemonde. Dans cette lettre, Bertrand explique que Valmont n'était pas l'agresseur (LLD : L163, p447). Il continue en décrivant ses derniers instants de la vie¹²⁸. Cette description accentue la manière dont Valmont influence sa réputation et les apparences sociales jusqu'à sa mort. L'omission de cette lettre crée donc un portrait différent de Valmont que celui dans le roman.

Il faut noter aussi *une omission* de la lettre 164, dans laquelle Madame de Rosemonde décrit Valmont comme victime¹²⁹. Elle continue en confirmant la réputation sociale que Valmont a construit¹³⁰. Cette lettre solidifie encore le portrait social que Valmont a construit, et souligne que jusqu'à sa mort, Valmont joue le rôle de comédien. L'omission de ces lettres ne démontre pas la capacité du Vicomte de jouer ce rôle jusqu'aux derniers soupirs.

Par rapport à *la permutation*, le duel entre Danceny et Valmont a lieu à travers deux scènes qui durent trois minutes et trente-cinq secondes, durée qui s'accorde avec celle du roman qui évoque le duel dans trois lettres. La mort inattendue de Valmont est gardée dans cette séquence. La lettre 162, la proposition du duel, est omise, et Danceny se présente à la soirée à la recherche de Valmont. Le contenu de la lettre 163 est partiellement conservé : Valmont meurt, mais il ne donne pas de lettres à Danceny. La perspective de Rosemonde (L164) a été omise de cette séquence, ce qui fait perdre au spectateur l'image sociale que Valmont a créé devant les personnages qui l'entourent. La permutation de cette séquence reste proche de celle du roman vis-à-vis de sa durée, ce qui nous permet de la situer près du roman sur le continuum de proximité.

¹²⁸Bertrand : « Mais c'est là que M. le Valmont s'est montré véritablement grand. Il m'a ordonné de me taire ; et celui-là même qui était son meurtrier, il lui a pris la main, l'a appelé son ami, l'embrasse devant nous tous, et nous a dit : 'je vous donne, d'avoir pour Monsieur, tous les égards qu'on doit à un brave et galant homme.' » (LLD : L163, p447).

¹²⁹Madame de Rosemonde : « [...] l'affreux évènement dont mon neveu a été victime [...] » (LLD : L164, p488).

¹³⁰Rosemonde : « En pardonnant à son ennemi, à son meurtrier, mon neveu a pu satisfaire à sa générosité naturelle [...] » (LLD : L164, p488).

Par rapport à *la structure syntagmatique*, cette séquence constitue un syntagme descriptif, c'est-à-dire une séquence dans laquelle tous les motifs présentés ont un rapport de simultanéité avec l'action. Les plans rythmés des détails de la soirée servent à décrire la scène davantage : les femmes dansent sur les tables, le batteur joue avec vivacité, Valmont regarde le salon dans son état d'ivresse. Cette structure garde la chronologie narrative de cette séquence et les plans qui décrivent la soirée contribuent au suspense de ce point culminant.

En guise de conclusion provisoire, une addition a été effectuée dans cette séquence : l'ivresse de Valmont. A cause de son état d'ébriété, celui-ci est instable et moins capable de se battre. Cette addition sert comme raison pour sa mort accidentelle. Parmi les substitutions effectuées dans cette séquence, il y a deux qu'il faut réitérer. Dans un premier temps, indiquons la substitution d'implicité. Vadim et Vailland ont décidé de rendre explicite la source de la lettre compromettante : Juliette. Grâce à cette substitution, Juliette joue un rôle plus actif dans son plan de vengeance contre Valmont. Dans un deuxième temps, la substitution est à réitérer aussi. Dans le roman, la mort de Valmont est inattendue et faute de renseignements, le lecteur se demande si le Vicomte a été distrait pendant le duel, et si tel est le cas, pourquoi. Dans cette adaptation filmique, Valmont meurt sans rien dire, sans beaucoup d'engagement. Le fait qu'il a été ivre pourtant explique son instabilité. En revanche, il ne se soucie ni de sa réputation, ni des apparences sociales. Le caractère de Valmont est par conséquent moins compliqué.

En ce qui concerne les omissions, trois sont à souligner. Dans le roman, Valmont pardonne à Danceny de l'avoir tué et il lui confie toutes les lettres qu'il a reçues. L'omission de cet événement ne démontre pas la nature comédienne de Valmont et la manière dont il se venge enfin de Merteuil. Ensuite, les lettres 163 et 164, qui montrent les perspectives de Bertrand et de Rosemonde ont été omises. La lettre 163, celle de Monsieur Bertrand, informe Madame de Rosemonde de la mort de son neveu¹³¹. Cette lettre révèle implicitement au public jusqu'à quel point Valmont est prêt à jouer un rôle pour influencer sa réputation et son apparence sociale. La lettre 164 de Madame de Rosemonde confirme le portrait social que Valmont a construit. Rosemonde explique à Bertrand que Valmont a été victime et qu'il a exprimé sa 'générosité naturelle' jusqu'aux derniers souffles. L'omission de ces deux lettres fait perdre l'idée que Valmont est comédien habile qui manipule jusqu'au bout son public.

¹³¹Bertrand : « [...] si précoc et malheureuse ! » (LLD : L163 : p487).

Considérons maintenant la permutation effectuée dans cette séquence. Trois lettres sont raccourcies en deux scènes. Cette permutation garde la nature inattendue de la fin de la séquence dans le roman, ce qui enrichit sa transposition à l'écran. L'omission des deux lettres fait perdre les perspectives révélatrices de cet événement qui confirment la capacité habile de Valmont d'être comédien jusqu'à sa mort. Par rapport à la structure syntagmatique, cette séquence constitue un syntagme descriptif, structure qui fait augmenter le suspense.

Deux transpositions s'effectuent dans cette séquence. D'abord, la motivation de ce duel a été transposée de la même manière : Danceny découvre, grâce à Juliette, que Valmont a corrompu Cécile, trahison qui l'enrage et qui fait déclencher le conflit entre les deux hommes. Il faut noter, cependant, que dans le roman l'identité de la personne qui a informé Danceny n'est pas dévoilée. Dans cette adaptation filmique, Vadim et Vailland indiquent pourtant explicitement qu'il s'agit de Juliette. En plus, comme dans le roman, le spectateur ignore si Valmont aime sincèrement Tourvel ou pas.

Un code culturel a été employé dans cette séquence, celui de se battre avec un homme en utilisant les coups de poignées. Ce code a été employé à cause de la relocalisation de l'intrigue aux années 1950. Un code langagier a été effectué qui s'aligne avec la relocalisation aussi, Danceny dit que Valmont est 'un salaud', injure populaire qu'un étudiant aurait utilisé mais pas un aristocrate du XVIII^e siècle.

En ce qui concerne les codes non-langagiers, la musique jazz augmente le suspense de ce point culminant de l'histoire. Ensuite, lorsque le duel s'approche, on entend un fracas de verres cassés au fond de la scène pour accentuer le chaos de la soirée et pour annoncer le conflit des deux hommes. Enfin, lorsque Valmont meurt, la musique s'éclate sur la scène pour mettre en relief sa mort inattendue.

Pour les codes visuels, il faut noter les plans rythmés avant le moment du duel. Ceux-ci se succèdent rapidement et augmentent le suspense de ce point culminant. Le dernier code visuel qu'il faut souligner est le plan à angle fortement plongé qui est employé lorsque Valmont tombe par terre ; cet angle souligne sa chute ultime.

Malgré le fait que la durée de cette séquence s'approche du roman, et que Valmont meurt à la fin de la séquence, celle-ci s'éloigne du texte source. L'omission des lettres 162, 163, et 164 font écarter cette séquence à celle du roman. Ce qui plus est, Valmont ne donne pas ses lettres à Danceny, ce qui modifiera le dénouement qui suit. Voir Appendice A13 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

Analyse visuelle de la quatrième séquence ; le duel entre le chevalier Danceny et le vicomte de Valmont : *Dangerous Liaisons*, Frears :

Composition du roman : LLD : L162, p446 ; L163, p446 – 448 ; L164, p448 – 449.

Séquence cinématographique : 01hr46mn32s – 01hr47mn26s (Valmont et Danceny commence le duel) ; 01hr47mn27s – 01hr47mn29s (un flash-back de Valmont et Tourvel pendant la séduction) ; 01hr47mn30s – 01hr47mn35s (Danceny se lève après que Valmont l'a jeté à terre) ; 01hr47mn36s – 01hr48mn09s (Madame Volanges et Cécile rendent visite à Tourvel au couvent) ; 01hr48mn10s – 01hr48mn29s (Danceny et Valmont se battent, Valmont est blessé) ; 01hr48mn30s – 01hr48mn42s (Tourvel se soumet à la ventouse) ; 01hr48mn43s – 01hr48mn53s (le combat continue, Valmont se fatigue) ; 01hr48mn54s – 01hr48mn56s (un flash-back de Valmont et Tourvel pendant la séduction) ; 01hr48mn57s – 01hr49mn10s (le duel continue encore) ; 01hr49mn11s – 01hr49mn13s (Tourvel se soumet à la saignée) ; 01hr49mn14s – 01hr52mn59s (Danceny et Valmont se battent, Valmont meurt).

La scène commence par une vue plongeante de l'extérieur d'un château (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr46mn32s), *code visuel* qui évoque le voyeurisme présent dans le roman. La voix-off de la Marquise se fait entendre. Celle-ci écrit une lettre à Danceny. Elle explique au Chevalier que Cécile a un amant plus fréquent que lui, Valmont : "My dear chevalier Danceny, I understand that you spent last night with Cécile Volanges. I learnt this from her more regular lover, the vicomte de Valmont." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr46mn50s). Ceci est *une substitution* par rapport à l'œuvre originale, car dans le roman, Danceny écrit à Valmont en lui indiquant que quelqu'un lui a tout dit (L162) concernant son affaire amoureuse avec Cécile, et qu'il a vu la preuve écrite lui-même¹³². Le lecteur déduit que c'était la Marquise qui a tout dévoilé à Danceny, mais ceci reste implicite. Cette substitution rend Merteuil plus forte et dominante dans son plan de vengeance contre le Vicomte.

Il faut noter ici l'*omission* de cette lettre 162, dans laquelle Danceny provoque Valmont en duel. Le fait que Hampton et Frears ont supprimé cette lettre réduit l'importance de Danceny. Il faut noter ici *une transposition*. Dans le roman, Danceny propose ce duel à cause de la trahison que Valmont a commis contre lui, et la motivation dans cette séquence est pareille. Pendant que la Marquise parle en voix-off, le zoom révèle Danceny et Valmont sous un pont.

¹³²Danceny : « Je suis instruit, Monsieur, de vos procédés envers moi. Je sais aussi que, non content de m'avoir indignement joué, vous ne craignez pas de vous en vanter, de vous en applaudir. J'ai vu la preuve de votre trahison écrite de votre main. » (LLD : L162, p446).

Les deux hommes se battent dans un duel de l'époque, ce qui est *un code culturel* qui amène le spectateur au XVIII^e siècle, l'époque de l'œuvre originale. Dans des plans rapprochés, une scène se passe avec les deux qui font le duel. Comme *code non-langagier*, le silence augmente le son des épées qui se croisent et les grognements des deux hommes. Le Vicomte court après Danceny, il se présente fort et habile aux duels ; le Vicomte jette Danceny à terre (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr47mn22s). Le Vicomte s'arrête, et un gros plan présente son visage pensif (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr47mn25s). À l'aide d'un flash-back, le spectateur voit, dans un gros plan Valmont et Tourvel qui s'embrassent au lit (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr47mn27s – 01hr47mn29s). Il s'agit d'*une addition*, qui met en question les sentiments de Valmont, ainsi que son personnage libertin. Une coupe franche s'effectue, et on voit par la suite les deux hommes qui se préparent à continuer leur combat (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr47mn30s – 01hr47mn35s).

Une coupe franche se réalise, puis on voit Madame de Volanges et Cécile qui rendent visite à la présidente de Tourvel qui est souffrante (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr47mn38s). Il s'agit d'*une transposition* de la lettre 147. Dans cette lettre, Madame de Volanges écrit à Madame de Rosemonde en lui indiquant que la Présidente est malade jusqu'au point de délire (LLD : L147, p415). Madame de Volanges et Cécile s'approchent de Tourvel qui se couche dans un lit. Tourvel dit : "I'm dying because I wouldn't believe you." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr48mn09s) ; ce qui constitue *une transposition*¹³³. Cette transposition, insérée dans cette séquence de duel, montre à l'écran l'effet nuisible qu'a Valmont sur l'état de santé de Tourvel.

Une coupe franche s'effectue, et nous retournons au duel (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr48mn11s). Dans un plan moyen, l'action devient plus intense et le Chevalier lance un coup au Vicomte. Dans un deuxième plan moyen, sous un angle plongé, celui-ci reçoit une blessure au bras (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr48mn25s) (Appendice B19). Il s'agit d'*un code visuel* qui suggère au public que le Vicomte s'affaiblit à cause de sa vulnérabilité signalée par le flash-back du couple Tourvel-Valmont. Il s'agit aussi d'*une addition*, car dans le roman les détails de ce duel restent ambigus. Il faut noter que cette addition a été effectuée dans la pièce de théâtre de Hampton (1985, 2.17.p96), et a été transposée à l'adaptation filmique.

¹³³Tourvel : « 'Je meurs pour ne vous avoir pas crue.' » (LLD : L147, p417).

Une coupe franche se réalise, et on voit de nouveau Tourvel (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr48mn31s – 01hr48mn43s). Elle est entourée de religieuses qui font la ventouse, *code culturel* qui fait remonter le spectateur à l'époque du XVIII^e siècle. Il s'agit d'une *addition* par rapport au texte source et démontre comment la rupture entre Tourvel et Valmont a affecté l'esprit, et le corps de Tourvel. Une coupe franche s'effectue, et nous retournons ensuite au duel. Le Vicomte se fatigue (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr48mn49s). Un deuxième flash-back du couple Tourvel-Valmont se présente (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr48mn54s – 01hr48mn56s). Il s'agit d'une *addition* de flash-back qui souligne de nouveau l'idée que Tourvel perturbe l'équilibre de Valmont. Le duel continue : Valmont a l'occasion de tuer Danceny, mais s'éloigne de lui (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr49mn05s), ce qui constitue une *addition* qui montre davantage que l'esprit de Valmont est perturbé.

Une quatrième scène montre la saignée de Tourvel (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr49mn11s – 01hr49mn13s), ce qui est une *addition* au sein d'une *transposition* de la lettre 147 dans laquelle Madame de Volanges décrit les traitements médicaux que reçoit Tourvel (LLD : L1247, p415). Par la suite, nous voyons de nouveau le duel : le Vicomte se penche sur un mur (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr49mn30s). Un plan rapproché montre Danceny tombé à genoux. Le visage désespéré du Vicomte se présente dans un gros plan (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr49mn37s). La musique classique douce joue au fond de la scène, *code non-langagier* qui signale l'arrivée d'un moment important. Valmont pose son épée sur la mur, et retire quelques doigts pour qu'il la tienne seulement par son index. Il jette un coup d'œil à Danceny pour voir si celui-ci l'a remarqué (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr49mn45s). Ce *code visuel* nous indique que Valmont fera tomber son épée intentionnellement, et qu'il vise à mourir. Il s'agit d'une *addition* par rapport au texte source (Appendice B20).

Danceny lance un dernier coup à Valmont et lui perce le ventre avec son épée. Le Vicomte tombe par terre, et Danceny crie pour que quelqu'un cherche le chirurgien ; Valmont répond : "No, no." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr50mn01s). Le valet du Vicomte, Azolan, le tient assis, et Valmont dit à Danceny : "A moment of your time." ; dans un plan rapproché, Valmont continue: "Two things; a word of advice which you of course may ignore, but it is honestly intended, and a request." ; Danceny : "Go on." ; Valmont : "The advice is be careful of the marquise de Merteuil."

Il s'agit d'une *addition* par rapport au texte source, qui a été transposée de la pièce de théâtre de Hampton (1985, 2.17.p97). Danceny : "You must permit me to treat with scepticism anything you might say about her." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr50mn01s - 01hr50mn39s). Dans un gros plan, le Vicomte continue : "Nevertheless, I must tell you, in this affaire we are both her creatures, as I believe her letters to me will prove." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr50mn48s). Il sort des lettres de sa chemise et les donne à Danceny, ce qui constitue une *transposition* de la lettre 163 (LLD : L163, p447). Valmont continue : "When you have read them, you may decide to circulate them." ; Danceny : "And the request?" ; Valmont continue : "I want you somehow to get to see Madame de Tourvel." ; Danceny : "I understand she is very ill." ; Valmont : "That is why this is most important". Il faut noter ici que Valmont est cadré dans un très gros plan, et qu'il a des larmes aux yeux, *code visuel* qui montre la tendresse de Valmont et le rend plus sensible que dans le roman (Appendice B21).

Valmont : "I want you to tell her that I cannot explain why I broke with her as I did, but that since then my life has been worth nothing. I pushed the blade in deeper than you just have my boy, and now I need you to help me withdraw it. Tell her that it is lucky for her that I have gone, and I am glad not to live without her. Tell her, her love was the only real happiness that I have ever known. Will you do that for me?" ; Danceny : "I will." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr52mn15s). Il s'agit d'une *addition*, qui a été transposée de la pièce de théâtre de Hampton (1985, 2.17.p98), et qui confirme l'amour de Valmont pour Tourvel, élément qui reste ambigu dans le roman.

Azolan dit : "It's all very well feeling sorry now." ; Valmont dit : "Let him be. He had good cause. I don't believe that is something anyone has ever been able to say about me." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr52mn38s). Il s'agit d'une troisième *addition*, déjà effectuée dans la pièce de théâtre de Hampton (1985, 2.19.p98), et conservée par Frears. Valmont regrette qu'il ait fait souffrir ses victimes, *addition* qui met en doute son caractère libertin.

La tête de Valmont tombe pour symboliser son dernier soupir. Un plan moyen d'une vue plongeante montre la fin de cette scène (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr52mn58s). Ce plan fait écho du premier plan de la séquence. La répétition de cette vue plongeante prête une structure circulaire à cette séquence, qui souligne la mort de Valmont et prépare le dénouement à suivre (Appendice B22). Il s'agit d'une *transposition*, car dans le roman, Valmont meurt aussi à cause d'un coup d'épée de Danceny. Comme *code non-langagier*, la musique classique joue doucement au fond pour mettre en relief la fin de sa vie et pour adoucir l'atmosphère triste.

Ce plan est particulièrement notable parce qu'il y a des couleurs opposées qui symbolisent le Bien (le blanc de la neige), le Mal (les vêtements noirs), et la mort (le sang versé). Cette image, en tant que *code visuel*, résume les thèmes principaux du roman ; la séquence du duel se termine ici. Il faut noter *deux omissions*, la lettre de Bertrand et celle de Madame de Rosemonde (L163 et L164). Ces lettres servent en tant qu'indicateurs du portrait social que Valmont a conçu dans sa sphère sociale et dans la société. L'omission de ces lettres ne permet pas de montrer la capacité de Valmont de faire semblant.

Par rapport à *la permutation*, cette séquence se compose de onze scènes filmiques, avec une durée de six minutes et vingt-sept secondes. Cet allongement accorde plus d'importance sur cette séquence. Les additions de flash-back et de scènes de Tourvel ne suivent pas la chronologie du roman et ajoutent un sens supplémentaire à cette séquence, qui par conséquent, s'écarte de celle du roman.

Par rapport à *la structure syntagmatique*, cette séquence constitue un syntagme parallèle car les flash-backs de Tourvel rendent cette séquence non-chronologique. La fréquence alternée des flash-backs confirme que cette séquence est parallèle car ils se montrent systématiquement, mais n'ont pas de rapport avec l'intrigue de la séquence. Ce type de montage accorde une valeur symbolique à l'action. Cette structure rend cette séquence plus significative que dans le texte source et modifie la perception entière de cette séquence.

En guise de conclusion, nous constatons plusieurs additions dans cette séquence de duel. Valmont a deux flash-backs de Tourvel et de leur nuit de séduction, des retours en arrière qui indiquent que Valmont aime la Présidente, et qu'il ne veut pas vivre sans elle. Il y a aussi deux scènes d'addition dans lesquelles Tourvel reçoit des soins médicaux typiques du XVIII^e siècle. Le spectateur constate que la rupture avec Valmont a fait détériorer la santé de Tourvel.

Lorsque le Vicomte retire intentionnellement quelques doigts de son épée pour que son arme tombe par terre, Danceny lance son coup mortel à Valmont. Ces additions aident à expliquer la mort de Valmont. Aux derniers soupirs, Valmont a un message pour Tourvel : il regrette leur rupture. Ces flash-backs modifient le texte source d'une manière notable et concrète : Valmont n'est plus un personnage libertin, il est plutôt sensible et vulnérable.

Ces additions font perdre l'ambiguïté de cette séquence dans le roman. Le fait que le lecteur ne saura jamais avec certitude si Valmont aime Tourvel ou pas, renforce l'idée que ce type de personnage ne mérite pas la confiance, ce que est une des intentions de Laclos.

En ce qui concerne les omissions, cette séquence s'ouvre avec le duel qui a déjà commencé. La lettre de Danceny avec la proposition de duel a été omise. Les lettres 163 et 164 ont été supprimées aussi, ce qui fait perdre les perspectives de Bertrand et de Madame Rosemonde sur la mort inattendue et malheureuse de Valmont.

Par rapport à la permutation, cette séquence est accordée plus d'importance par l'allongement. Cette durée, engendrée par les additions de Tourvel, ne suit pas la chronologie du texte source et apporte du sens supplémentaire, ce qui écarte cette séquence de celle du roman. L'omission des lettres 163 et 164 appauvrit davantage la permutation de cette séquence. En ce qui concerne la structure syntagmatique, cette séquence constitue un syntagme parallèle parce que les scènes de Tourvel alternent fréquemment et par conséquent apportent un sens supplémentaire à la séquence.

En ce qui concerne les transpositions, deux sont à réitérer. D'abord la vengeance qui motive Danceny à provoquer Valmont en duel, et ensuite, le moment où Valmont lui confère des lettres. Ce don prépare la dénonciation du couple Merteuil-Valmont et la révélation de leurs mauvaises intentions.

Frears a employé des codes culturels, qui transpose à l'écran la culture du texte source : le duel (les épées) et les traitements médicaux de Tourvel (la ventouse et la saignée). En ce qui concerne des codes non-langagiers, le son des épées et les grognements des deux combattants, ainsi que la musique classique qui se fait entendre juste avant la mort de Valmont, augmentent le suspense de ce moment culminant. En dernier lieu, la musique classique joue doucement au fond de la scène lorsque Valmont fait ses dernières paroles, ce qui adoucit l'atmosphère intime et triste.

En ce qui concerne les codes visuels, la vue plongeante du début de la séquence symbolise le voyeurisme qui est au sein de la lecture de ces lettres personnelles dans le roman. Cette vue, qui se répète à la fin de cette scène, donne une structure circulaire à la séquence et prépare le dénouement qui suivra. Un deuxième code à réitérer est celui de la chute de Valmont qui vient de se rappeler de la Présidente. Ce code signale au public que Valmont s'affaiblit à cause de son amour, ce qui le rend plus vulnérable que dans le texte source.

Encore un code visuel significatif se trouve au moment où Valmont retire intentionnellement ses doigts de son épée, et ne se défend pas contre le coup mortel que Danceny lui lance. Le spectateur comprend que le Vicomte a l'intention de mourir.

Ce code modifie d'une manière concrète et significative, les événements de ce duel et enlève au personnage de Valmont son caractère libertin. Les larmes aux yeux de Valmont constituent un code visuel qui le rend plus sensible sur le plan affectif, trait de caractère qui n'est pas présent dans le texte source.

Le dernier plan de cette scène, la vue plongeante de la mort de Valmont, met en relief les thèmes principaux du roman. La neige symbolise le côté du bien, les vêtements noirs des trois hommes symbolisent le côté du mal, et le sang symbolise le danger des liaisons et que les mauvaises intentions finissent toujours par la chute.

Deux aspects importants du roman sont gardés dans cette séquence : le fait que Valmont meurt et le fait qu'il donne ses lettres à Danceny. Cependant, cette séquence s'écarte de celle du roman par l'omission des lettres 162 et 164, la durée prolongée, et surtout, par les additions des scènes de Tourvel.

Voir Appendice B23 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

8. Analyse visuelle de la cinquième séquence ; le dénouement : *Les Liaisons Dangereuses* 1960, Vadim et Vailland :

Composition du roman : LLD : L165, p449 – 453 ; L166, p453 – 454 ; L167, p454 – 455 ; L168, p455 – 457 ; L169, p458 – 460 ; L170, p461 – 463 ; L171, p463 – 465 ; L172, p465 – 466 ; 173, p467 – 470 ; L174, p470 – 472 ; L175 p472 – 474.

Séquence cinématographique : 01hr37mn37s – 01hr37mn52s (Rosemonde rend visite à Tourvel) ; 01hr37mn53s – 01hr40mn05s (Tourvel est dans un délire) ; 01hr40mn06s – 01hr40mn16s (Juliette fait sortir des lettres du coffre-fort) ; 01hr40mn17s – 01hr41mn23s (Un inspecteur de police vient voir Juliette) ; 01hr40mn24s – 01hr41mn17s (Juliette brûle les lettres et elle-même) ; 01hr41mn18s – 01hr42mn04s (Cécile, Danceny et Madame de Volanges sortent du palais de Justice ; Juliette est défigurée par la brûlure).

Cette séquence cinématographique commence à 01hr37mn37s (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020). Madame de Rosemonde rend visite à Tourvel pour l'informer de la mort de Valmont. Un plan d'ensemble et un travelling en zoom avant montrent la maison de Tourvel et l'arrivée de Rosemonde. Il s'agit d'une *substitution*, car dans le roman c'est Madame de Volanges qui rend visite à Tourvel pour lui donner la nouvelle de la mort de Valmont.

Il faut aussi mentionner *une substitution* concernant Tourvel, elle ne se réfugie pas au couvent comme dans le roman, elle se retire chez elle. Ce choix de refuge est plus vraisemblable au XX^e siècle, mais réduit la force de la rupture avec Valmont. Une coupe franche s'effectue, puis nous voyons Rosemonde qui entre dans la chambre de Tourvel. Celle-ci fredonne la mélodie du couple Tourvel-Valmont (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr37mn58s). La reprise de ce *code non-langagier* fait rappeler au spectateur cette aventure amoureuse et indique aussi que Tourvel est figée dans le passé.

Rosemonde dit : « Marianne. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr38mn08s). Un changement de plan montre le journal de ce jour-là par terre. À la une on lit : « Sous les yeux de sa fiancée un étudiant jaloux blesse mortellement un diplomate. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr38mn13s) (Appendice A14). Ce journal constitue *une substitution*, car dans le roman, les lettres compromettantes sont publiées. Dans cette adaptation filmique, le drame de cette mort est toujours publié, cependant, le public n'a pas la vue complète des ruses de Merteuil et de Valmont. Rosemonde continue : « Ma pauvre enfant, j'ai voulu être la première ... Valmont ... mais tu sais déjà. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr38mn34s). Tourvel s'assoit sur son lit. Un zoom avant montre son visage légèrement hébété. Elle fait sa valise. Rosemonde lui demande : « Qu'est-ce que tu fais Marianne ? ». Tourvel est cadrée dans un gros plan dont les bords sont flous, *code visuel* qui signale qu'elle est dans le délire (Appendice A15). Il s'agit d'*une substitution*, car dans le roman, Tourvel se réfugie au couvent et Madame de Volanges dit qu'elle est sans connaissance et qu'elle ne reconnaît personne¹³⁴. Dans cette adaptation filmique, au lieu d'être sans connaissance, Tourvel est dans un délire, réaction tout à fait compréhensible car elle vient de découvrir la mort de Valmont.

Marianne lui répond : « Je fais sa valise. J'ai voulu faire une surprise, je veux avoir fini avant qu'il revienne me chercher. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr39mn06s). Rosemonde, étonnée, est cadrée dans un gros plan : « Mais, il est mort. » ; Rosemonde commence à pleurer. Dans son délire, Marianne continue : « Il a loué une maison là-bas, avec beaucoup de fleurs, des roses, des roses, des roses. *Elle rigole*. Et une petite chienne garde. *Elle chantonne encore la mélodie que l'on associe au couple Tourvel-Valmont*.

¹³⁴Madame de Volanges : « En effet, vous avez su que depuis plus de deux jours elle était absolument sans connaissance [...] » (LLD : L165, p450).

Nous partons en bateau, c'est une île, elle a un joli nom, La Réunion. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr40mn03s). Pendant qu'elle parle, les bords du plan sont toujours flous, et le zoom avant permet de voir la souffrance de Tourvel. La caméra tourne dans le sens antihoraire, *code visuel* qui accentue l'idée qu'elle n'est plus saine d'esprit. Il faut noter *une omission* : dans le roman, Tourvel meurt à cause de son chagrin¹³⁵. Dans cette adaptation filmique, elle ne meurt pourtant pas, elle perd la connaissance, ce qui rend l'histoire plus vraisemblable pour le spectateur. Une coupe franche s'effectue, puis nous voyons Juliette dans son appartement parisien. Dans un plan rapproché, elle sort des lettres de son coffre-fort (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr40mn06s). Une coupe franche se réalise, et on voit par la suite l'inspecteur de police qui l'attend dans le salon. Encore une coupe franche, puis nous voyons Juliette qui entre dans la salle de bain et qui met les lettres dans le lavabo. Dans un plan moyen, elle commence à les faire brûler, et y ajoute de l'alcool pour qu'elles carbonisent plus vite (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr40mn48s). Il s'agit d'*une addition*, car dans le roman, Valmont confie toutes les lettres à Danceny, ce qui permet à celui-ci de les publier.

Par accident, elle renverse de l'alcool sur sa robe noire. Elle hurle pendant que son corps se couvre de flammes, et court vers le salon. Il s'agit d'*un code visuel* thématique : la flamme symbolise la destruction du Mal engendrée par Merteuil (Sebbah, 1996 : 84). Dans un plan moyen, l'inspecteur étouffe les flammes avec une couverture (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr41mn01s – 01hr41mn17s). Il faut noter *une omission* partielle du dénouement de Juliette. Dans le roman, la société découvre tous les plans cruels de Merteuil. Celle-ci perd son procès contre Prévan, perd sa fortune, et se trouve mise au ban de la société. À la fin du roman, elle s'enfuit de Paris, perd un œil et devient un paria défiguré par la petite vérole (LLD : L173, p469, L175, p472, 473). Dans cette adaptation filmique, les lettres de Merteuil ne sont pas révélées au public, elles sont brûlées, choix qui fait perdre une des intentions principales de Laclos : de prévenir la société de son époque sur les dangers des liaisons sans mœurs.

Une coupe franche se réalise, puis nous voyons dans un plan d'ensemble le couloir du palais de justice (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr41mn24s). Par la suite, Danceny sort du couloir, entouré d'une foule de presse. Dans un plan moyen, Cécile et Madame de Volanges sortent du couloir également entourées de cette foule. Danceny retourne pour protéger Cécile. Il pousse un journaliste en disant : « Laissez-la tranquille c'est une gosse. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr41mn44s). Danceny et Cécile partent ensemble et Madame de Volanges les suit. Il s'agit de *deux substitutions*, car dans le roman,

¹³⁵ Madame Volanges : « Je n'en sentis plus le battement ; et en effet, notre malheureuse amie expira dans le moment même. » (LLD : L165, p452).

Danceny s'enfuit seul de Paris (LLD : L174, p471), et Cécile rentre au couvent (LLD : L170, p462). Dans cette adaptation filmique, le jeune couple quitte le palais de justice ensemble, Danceny passe son bras autour des épaules de Cécile, geste protecteur qui fait comprendre que le couple restera ensemble. Ce choix rend l'histoire moins saisissante. Dans le roman, les liaisons sont tellement dangereuses que chaque personnage en souffre. En revanche, cette adaptation filmique n'acquiert pas la même intensité à cause de cette substitution d'évènements car les mauvaises conséquences se perdent.

Il faut noter aussi *une substitution* par rapport à la grossesse de Cécile. Dans le roman, elle tombe enceinte et souffre d'une fausse-couche. Personne n'est au courant de l'affaire, à l'exception près de Merteuil (LLD : L140, p401). Dans cette adaptation filmique, Cécile est toujours enceinte à la fin du film, et tout porte à croire que le couple Cécile-Danceny élèvera l'enfant de Valmont, ce qui apporte une perspective contemporaine du couple traditionnel, subversion pour laquelle Vadim et Vailland sont connus. Cependant, les intentions de Laclos se perdent.

Un changement de plan montre Juliette. Celle-ci quitte un bureau du palais de justice dans le même couloir que Madame de Volanges et le couple Cécile-Danceny. Dans un gros plan, le public voit son visage défiguré par le feu (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr41mn46s) (Appendice A16). Un gros plan montre la réaction de Madame de Volanges qui dit : « Regardez-la, elle porte son âme sur son visage. » (*Les Liaisons Dangereuses* 1960, 2020 : 01hr41mn52s). Il s'agit d'une *transposition* venant de la lettre 175¹³⁶. Il faut noter ici *une transposition*. Dans le roman, Madame de Volanges est la voix de la bonne société, et dans l'adaptation filmique, elle joue le même rôle.

Il faut noter ici *une substitution*. Dans le roman, Merteuil est défigurée par la petite vérole. Dans cette adaptation filmique, elle est la cause de sa propre défiguration. Une substitution partielle s'effectue : elle perd la beauté physique, mais elle ne connaît pas la mort sociale et elle n'est pas obligée de s'exiler. Le son des batteries de la musique jazz devient de plus en plus fort pendant ce plan, *code non-langagier* qui signale l'arrivée de la fin de cette adaptation filmique. Le noir graduel termine cette scène et le mot 'FIN' indique la clôture de cette adaptation filmique.

¹³⁶ Madame de Volanges : « Le Marquis de ***, qui ne perd pas l'occasion de dire une méchanceté, disait hier, en parlant d'elle, que la maladie l'avait retournée, et qu'à présent son âme était sur sa figure. » (LLD : L175, p472).

Par rapport à *la permutation*, cette séquence est composée de six scènes cinématographiques avec une durée de trois minutes et quarante-quatre secondes. Parmi ces dix lettres, huit lettres ont été omises ; seulement les lettres 173 et 175 sont partiellement incluses dans cette séquence. Ces omissions font perdre les conséquences irréversibles qui sont au sein du dénouement du roman.

En ce qui concerne *la structure syntagmatique*, ce dénouement constitue une séquence épisodique parce que les scènes sont séparées par des outils cinématographiques. Cette structure convient au dénouement car le sort de tous les personnages se révèle d'une manière chronologique et successive.

En guise de conclusion intermédiaire, l'addition effectuée dans cette séquence est à souligner. Dans le roman, Valmont, au seuil de la mort, donne des lettres à Danceny. Dans cette adaptation filmique Valmont ne donne pas de lettres à Danceny, Juliette décide de les brûler, et en les carbonisant, elle se brûle. Cette addition fait perdre une des intentions de Laclos, de rendre un service à la société à travers la publication de ces lettres.

En ce qui concerne les substitutions, il faut mentionner *une substitution* d'évènements qui modifie de façon concluante la fin de cette histoire dans l'adaptation filmique. À la fin du roman, Danceny s'enfuit de Paris pour recommencer sa vie ailleurs. Cependant, dans cette adaptation filmique, Danceny reste à Paris dans son couple avec Cécile.

Dans le roman, Cécile fait une fausse couche et après la mort de Valmont et Tourvel elle retourne au couvent car elle veut tout oublier de cette histoire. Dans cette adaptation filmique, elle reste toujours enceinte et elle reste dans son couple avec Danceny. Cette substitution ne suit pas les intentions de Laclos, de prévenir les jeunes femmes vis-à-vis des liaisons dangereuses avec les hommes sans mœurs. Dans l'adaptation filmique, le couple Cécile-Danceny quitte le palais de justice ensemble, ce qui suggère que les deux resteront ensemble. Terminer ainsi l'histoire rend les liaisons moins dangereuses, moins néfastes et moins délétères.

Deux substitutions ont été effectuées par rapport à la marquise de Merteuil. Dans le roman, elle est huée par la haute société française, s'enfuit de Paris, perd sa fortune, et, à cause de la petite vérole, se trouve défigurée. Notons que dans le roman, sa défiguration est à cause de forces extérieures. Dans cette adaptation filmique, elle est pourtant responsable de cette défiguration. Substitution qui fait perdre la fatalité de ses actions. En plus, elle ne s'enfuit pas, substitution qui fait perdre l'intensité du dénouement dans le texte source.

Pour les omissions, il est à signaler que dans le roman Tourvel meurt à cause de sa souffrance. Mais dans cette adaptation filmique, elle ne meurt pas, elle reste dans son délire, omission qui fait perdre les conséquences concrètes et tragiques qui sont au sein du texte source. Une deuxième omission qu'il faut réitérer est le fait que les lettres n'ont pas été publiées. Il s'agit d'une omission qui fait perdre l'intention de Laclos de rendre un service au public et de prévenir les femmes et les mères du danger des liaisons amoureuses.

Par rapport à la permutation de cette séquence, huit lettres ont été omises, ce qui fait perdre les conséquences que supportent tous les personnages. Dans le sens syntagmatique, ce dénouement constitue une séquence épisodique parce que toutes les scènes se déroulent chronologiquement, choix qui montre la fin du film d'une manière linéaire.

Parmi les transpositions, en réitérer deux. Il faut noter que quelques-unes sont des substitutions ; ce qui montre la nature complémentaire de ce système d'analyse. D'abord le délire de Tourvel lorsqu'elle apprend que Valmont est mort, transposition au sein d'une substitution qui évoque sa souffrance à cause de cette liaison dangereuse. Encore une transposition à noter est celle du texte. Dans le roman, Madame de Volanges écrit à Madame de Rosemonde qu'une dame a dit qu'à cause de la défiguration de Merteuil, son âme se révèle sur son visage. À la fin de cette adaptation filmique, Madame de Volanges prononce ces mêmes paroles en regardant le visage défiguré de Juliette. Il s'agit des dernières paroles de l'adaptation filmique, et elles sont mises en valeur par ce choix.

Un code non-langagier qui est prolongé à travers le film est la mélodie de ce couple. Tourvel la chantonne pendant cette scène, ce qui symbolise qu'elle est figée dans le passé. Il s'agit d'enrichir sémiotiquement le film parce que cela montre au public le degré auquel ce couple s'est lié et comment Tourvel est affectée par cette mort. Le deuxième code non-langagier à souligner est celui de son fort des batteries fortes à la fin de cette scène, code qui souligne la fin de cette adaptation filmique.

Il faut noter deux codes visuels importants dans la représentation cinématographique de la chute de Tourvel. Lorsqu'elle se rend compte de la mort de Valmont, elle tombe dans un délire, et les bords du cadre où elle apparaît deviennent flous, ce qui symbolise qu'elle n'est plus saine d'esprit. Pendant qu'elle parle, la caméra tourne dans le sens antihoraire, technique qui symbolise davantage qu'elle n'est plus *compos mentis* à cause de cette nouvelle.

Le dernier code visuel à réitérer est la brûlure des lettres et les flammes qui engloutissent Juliette de Merteuil, code qui symbolise la force destructive du mal, et la chute ultime de Merteuil. Ces codes visuels enrichissent sémiotiquement cette séquence.

En fin de compte, nous constatons que ce dénouement s'éloigne considérablement du texte source. La substitution de réaction de Tourvel, l'omission de la publication des lettres et la substitution du couple Cécile-Danceny écartent cette séquence du texte source sur le continuum de proximité. Cet éloignement du roman change concrètement le sens de l'intrigue dans son ensemble. Étant donné que le dénouement du roman est capital par rapport aux intentions de Laclos ; les modifications effectuées dans cette séquence appauvrissent fortement l'adaptation de l'histoire à l'écran.

Voir Appendice A17 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

Analyse visuelle de la cinquième séquence ; le dénouement : *Dangerous Liaisons*, Frears :

Composition du roman : LLD : L165, p449 – 453 ; L166, p453 – 454 ; L167, p454 – 455 ; L168, p455 – 457 ; L169, p458 – 460 ; L170, p461 – 463 ; L171, p463 – 465 ; L172, p465 – 466 ; L173, p467 – 470 ; L174, p470 – 472 ; L175 p472 – 474.

Composition de l'adaptation filmique: 01hr53mn00s – 01hr54mn03s (La mort de Tourvel) ; 01hr54mn04s – 01hr54mn28s (Merteuil en deuil) ; 01hr54mn29s – 01hr55mn37s (Merteuil humiliée) ; 01hr55mn38s - 01hr57mn00s (Merteuil démasquée).

Après la scène de la mort de Valmont, Danceny transmet les vœux de Valmont à la présidente de Tourvel (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr53mn05s), ce qui est *une substitution*, car dans le roman, c'est le médecin de Tourvel qui l'informe de la mort de Valmont (LLD : L165, p450). Cette substitution rend plus intime la nouvelle de la mort de Valmont plus intime parce que Danceny accomplit les derniers vœux de celui-ci. Dans l'arrière-plan de cette scène, le spectateur peut voir Madame de Volanges et Cécile, ce qui constitue *une transposition*. Dans le roman, Madame de Volanges assiste à la chute de Tourvel. Dans un gros plan de son visage trempée de sueur, Tourvel dit : "Enough. Draw the curtains." (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr53mn22s) ; elle retourne dans son lit au fond des rideaux fermés. Une coupe franche s'effectue, suivie d'un plan rapproché de son visage pâle et sans vie ; une religieuse lui ferme les yeux, ce qui symbolise qu'elle est morte. Comme *code non-langagier*, la musique douce et triste joue au fond de la scène pour augmenter le pathétique de cette mort et pour adoucir l'atmosphère.

La suppression du moment où Madame de Volanges écrit à Madame de Rosemonde pour lui indiquer que Tourvel a fait une prière pour Valmont et qu'elle s'est soumise à la justice de Dieu¹³⁷, rend les derniers moments de Tourvel moins intenses, mais plus vraisemblables au public des années 1980. Au lieu de raconter la mort de Tourvel par des lettres, Frears a décidé de la montrer à l'écran, et cette monstration permet le raccourcissement de cette scène.

Ici il faut noter *une omission* des lettres 166, 167 et 168 (LLD : p453 - 457) dans lesquelles la situation juridique de Danceny est discutée entre Bertrand et Madame de Rosemonde. Celle-ci voudrait porter plainte contre Danceny, mais Bertrand le lui déconseille. Il faut noter aussi *l'omission* des lettres qu'échangent Danceny et Madame de Rosemonde : L169 (LLD : p458 460), L171 (LLD : p463 – 465), et L174 (LLD : p470 – 472). Avant d'aller à Malte, Danceny s'excuse d'avoir tué Valmont, et il donne à Rosemonde les lettres qui exonèrent Prévan et Cécile. L'omission de cette correspondance ne montre pas les conséquences concrètes que subit Danceny à cause de ces liaisons.

Il faut mentionner *une omission* davantage par rapport à cette séquence. Cécile apparaît dans l'arrière-plan de la mort de Tourvel, cependant ceci est la dernière fois qu'elle est présente à l'écran, ce qui engendre une omission. Dans le roman, Cécile fugue de sa maison, et se réfugie au couvent (LLD : L170, p461 – 463 ; L173, p467 - 470), où elle prononce ses vœux. Ce dénouement a une structure circulaire, car au début du roman, elle sort du couvent et à la fin elle y retourne. L'omission de cette conclusion fait perdre l'intention principale de Laclos de prévenir les jeunes femmes qui entrent dans la société de la dangerosité des liaisons.

Une coupe franche se réalise, et on voit ensuite la chambre de la marquise de Merteuil. Son cri fort et perçant se fait entendre (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr54mn05s). Elle entre dans sa chambre d'une manière chaotique et violente toujours en criant. Comme *code non-langagier*, la musique classique vive joue au fond de la scène pour accentuer le chagrin que ressent Merteuil. Elle commence à casser sa table de vanité, son maquillage et son miroir de courtoisie (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr54mn18s). Elle crie à ses femmes de chambre : "Get out ! Get out, all of you !", et elle tombe par terre en pleurant (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr54mn27s) (Appendice B24).

¹³⁷ Madame de Volanges : « Enfin, joignant ses mains et les élevant vers le Ciel : 'Dieu tout-puissant', a-t-elle dit d'une voix faible, mais fervente, 'je me sou mets à ta justice : mais pardonne à Valmont. Que mes malheurs, que je reconnais avoir mérités, ne lui soient pas un sujet de reproche, je bénirai ta miséricorde !' » (LLD : L165, p451).

Cette scène constitue *une addition* car dans le dénouement du roman, il n'y a aucune lettre qui décrit sa douleur. Cette addition montre à quel point le décès de Valmont accable Merteuil qui, contre toutes nos attentes, se révèle vulnérable. Une coupe franche s'effectue, et on voit ensuite la maison de l'opéra (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr54mn29s), *code culturel* qui rappelle au spectateur les coutumes du XVIII^e siècle.

Dans un plan de demi ensemble, la Marquise apparaît dans sa loge, *code visuel* qui symbolise que la Marquise appartient à la haute société. Un plan rapproché montre la Marquise qui salue les membres de l'assistance. Ceux-ci ont des mines sévères et font comme si elle n'est pas présente (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr54mn44s). Le silence sert comme *code non-langagier* pour augmenter l'approche de la société et le spectateur déduit que la publication des lettres par Danceny en est la cause.

Le public dans l'opéra commence à la huer (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr55mn01s) ; le bruit devient de plus en plus fort et tout le monde se met debout (Appendice B25). Un gros plan du visage de la Marquise apparaît ; elle a un regard sévère et froid. Elle regarde tout autour de la salle, puis se retourne, trébuchant légèrement avant de quitter la salle (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr55mn34s). Ce *code visuel*, qui constitue aussi *une addition* de la part de Frears, souligne le fait que sa réputation sociale s'est écroulée. Il s'agit également d'*une transposition*. Dans le roman, Madame de Volanges écrit à Madame de Rosemonde en lui racontant que Merteuil est allée à la Comédie Italienne, où tout le monde l'a hué (LLD : L173, p469).

Une coupe franche se réalise, suivie d'un plan rapproché de la Marquise devant son miroir de courtoisie (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr55mn38s). D'un air triste, elle enlève ses boucles d'oreille, puis baisse les yeux (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr55mn45s), *code visuel* qui met en relief sa prise de conscience. Le silence est employé ici comme *code non-langagier* pour augmenter l'isolement de la Marquise. Elle prend une lingette humide pour enlever son maquillage ; un zoom avant augmente le symbolisme de ce geste. La Marquise a toujours porté un masque social, mais cette fois-ci, le masque a été enlevé et elle ne peut plus se cacher. L'enlèvement de son maquillage constitue un *code visuel* qui miroite le dévoilement de son vrai portrait. Une larme coule sur sa joue et la scène fond en noir pour clôturer le film (Appendice B26) (*Dangerous Liaisons*, 1988 : 01hr57mn00s).

Il s'agit d'*une addition* qui ne figure pas dans la pièce de théâtre de Hampton¹³⁸. Frears voulait se rapprocher ici plutôt du roman que de la pièce de théâtre¹³⁹. Il faut noter *une omission*, car à la fin du roman, Madame de Volanges raconte à Rosemonde que la Marquise a attrapé la petite vérole (LLD : L173, p467 - 469), maladie qui l'a grandement défigurée. En plus, elle a perdu son procès contre Prévan ainsi que sa fortune et a quitté Paris (LLD : L175, p472, 473). L'omission de ce dénouement rend les conséquences de la vie de la Marquise moins sévères et moins permanentes.

Par rapport à *la permutation*, cette séquence se compose de quatre scènes filmiques avec une durée de quatre minutes, qui présentent les lettres 165 et 173. Ce raccourcissement appauvrit le dénouement du roman à l'écran. Dans le roman, le dénouement se déroule à travers dix lettres parce que Laclos voulait montrer les conséquences durables des liaisons dangereuses. Le raccourcissement de cette séquence n'est pas conforme aux intentions de Laclos et fait perdre l'impact du roman.

En ce qui concerne *la structure syntagmatique*, il s'agit d'une séquence épisodique parce que chaque événement suit une chronologie, séparée par des outils optiques. Cette structure garde une chronologie narrative, mais ne révèle pas toutes les conclusions clefs du roman.

En guise de conclusion, Frears a ajouté la réaction de la Marquise à la nouvelle de la mort de Valmont. Le dénouement dans le texte source n'inclut pas cette réaction de Merteuil. Cependant, cette addition accentue la vulnérabilité de la Marquise.

Une substitution notable dans cette séquence concerne l'identité du personnage qui informe Tourvel de la mort de Valmont. C'est Danceny, plutôt que le médecin de Tourvel, qui lui transmet ce message. Cette substitution rend ce moment plus intime et plus profond parce que Danceny accomplit les derniers vœux de Valmont.

¹³⁸Dans la pièce de théâtre de Hampton la scène finale est comprise d'un jeu de cartes entre la Marquise, Madame de Volanges et Madame de Rosemonde. Les trois parlent de la mort de Valmont et Tourvel, la fuite de Danceny à Malte, et le fait que Cécile est rentrée au couvent. La Marquise clôture la scène avec le discours suivant : "This has been a terrible few weeks. [...] I used to be afraid of growing old, but now I trust in God and accept. I dare to say we would not be wrong to look forward to whatever the nineties may bring. Meanwhile, I suggest our best course is to continue with the game. ([...] *Very slowly the lights fade ; but just before they vanish, there appears on the back wall, fleeting but sharp, the unmistakable silhouette of the guillotine*)" (Hampton, 1985, 2.18.p101).

¹³⁹Dans un entretien Frears a dit : "We shot all kinds of alternate endings. We kept is closer to the book than the play. She won the victory but lost a lot in the battle. Glenn did an embodiment of the great line of the play : from then on her soul was written on her face." (Stephen Frears on *Dangerous Liaisons*, 2015).

Parmi les omissions que Frears a effectuées, trois sont à réitérer. D'abord, la correspondance entre Danceny et Madame de Rosemonde a été supprimée. Par conséquent, le sort de Danceny reste dans l'ombre. Il y a ensuite une omission qui porte sur le destin de Cécile. Dans le roman, Cécile retourne au couvent et prononce ses vœux de religieuse, ce qui met en relief les conséquences graves et irréversibles des aventures amoureuses. Il est à souligner que dans cette adaptation filmique, l'intrigue entre Danceny et Cécile est la plus nettement réduite (Canérot, 2014 : 6).

Une dernière omission à relever concerne la marquise de Merteuil. Dans le roman, grâce à la publication de ses lettres par Danceny, perd son procès contre Prévan, perd sa fortune et se trouve en dette. Pour comble, elle attrape la petite vérole et elle s'exile en Hollande. Cette conclusion montre la fatalité de Merteuil et la manière dont elle récolte ce qu'elle a semé, d'une manière financière, physique, et sociale. Dans cette adaptation filmique, la Marquise est huée à l'opéra et la perte de sa réputation sociale est transposée à l'écran, cependant, le reste des conséquences qui sont présentes dans le texte source sont supprimées. Cette omission fait perdre la force des conséquences que subit Merteuil.

Par rapport à la permutation dans cette séquence, huit lettres ont été omises, ce qui constitue un appauvrissement de l'intrigue. Quant au sens syntagmatique, cette séquence qui est épisodique, garde une chronologie linéaire, structure qui s'approche du roman de Laclos.

Frears a employé un code culturel lorsqu'il introduit la maison de l'opéra, car dans le roman de Laclos, l'opéra est le lieu des rencontres sociales et un domaine dans lequel les réputations sociales sont présentées. Ce code culturel ramène donc le spectateur au XVIII^e siècle.

Parmi les codes non-langagiers, il y a la musique classique qui joue tristement pendant que la présidente de Tourvel meurt, pour accentuer l'aspect pathétique de cette scène. Et encore lorsque Merteuil apprend la nouvelle de la mort de Valmont, on entend de la musique dramatique qui joue au fond de ses cris, et qui miroite l'angoisse qu'elle ressent.

Un code non-langagier différent se révèle lorsque Merteuil se présente dans sa loge à la maison de l'opéra. Les spectateurs dans la salle se taisent, silence qui accentue leur condamnation de la Marquise. Pendant la scène finale de cette séquence le silence est de nouveau employé lorsque Merteuil enlève son maquillage, ce qui sert comme contraste à la huée de la scène précédente. Le silence accentue sa solitude à la fin de cette adaptation filmique.

En ce qui concerne les codes visuels, deux sont à réitérer. Lorsque Merteuil quitte sa loge à l'opéra, elle trébuche légèrement, ce qui miroite sa chute sociale. Le dernier code visuel à souligner est l'expression faciale de la Marquise pendant la dernière scène de cette adaptation. Elle a une mine triste, qui suggère qu'elle prend conscience de tout ce qu'elle a fait et de la manière dont sa réputation a été ruinée.

Ce dénouement transpose plusieurs éléments clefs du roman de Laclos : Valmont meurt dans le duel ; toutes les lettres de correspondance sont publiées ; Tourvel meurt à cause de ses chagrins ; et Merteuil est un paria. En revanche, il y a plusieurs éléments qui ont été supprimés : le sort de Danceny et Cécile ; le dénouement complet de la Marquise et la situation juridique de Danceny et de Prévan. Les intentions de Laclos ne sont pas complètement transposées à l'écran, et il y a donc un appauvrissement de l'intrigue dans le dénouement de cette adaptation filmique. Ces modifications écartent cette séquence de celle du roman et mettent en question l'idée que cette adaptation est considérée comme approchante.

Voir Appendice B27 pour le résumé du système d'analyse sous forme de tableau.

9. Analyse approfondie

Dans ce chapitre nous aborderons les résultats du système d'analyse appliqué aux séquences clefs des deux adaptations filmiques. Les modifications effectuées seront comparées pour mieux comprendre le transfert sémiotique du contenu du roman et la traduction intersémiotique effectuée. Cette discussion relèvera les mécanismes du travail de l'adaptation filmique et permettra de positionner chaque adaptation sur le continuum de proximité au texte source. Les trois niveaux du système d'analyse seront à discuter d'une manière globale et comprendront les modifications textuelles, la structure syntagmatique, et les codes cinématographiques. Il faut pourtant signaler que la permutation et la structure syntagmatique seront traitées séquence par séquence à cause de leur spécificité.

Commençons par le générique de début qui permet au spectateur de découvrir d'emblée le style cinématographique du film, le cadre spatio-temporel, et la déclaration de paternité. Le générique de Vadim et Vailland a ouvertement déclaré le film une adaptation libre. La première version du film ayant subi une censure à cause de cette approche libre, le titre, qui a repris celui du roman, a dû changer. Le film s'intitule désormais *Les Liaisons Dangereuses 1960*. Cela révèle le degré auquel la fidélité joue un rôle dans la réception d'une adaptation filmique. Frears a reconnu, lui aussi, la paternité de son adaptation. Cependant, il l'a fait dans les premières scènes, plutôt que dans le générique de début proprement dit. La déclaration que l'adaptation filmique se base sur la pièce de théâtre de Christopher Hampton souligne le fait qu'un deuxième niveau de traduction intersémiotique s'opère dans ce film, celui du théâtre au cinéma. Cette double modification complexifie davantage le travail d'adaptation.

Les deux adaptations filmiques ont utilisé de la musique dans le générique pour établir le ton, et pour évoquer la période spatio-temporelle dans laquelle l'intrigue se situe. Vadim et Vailland emploient la musique jazz, élément qui rappelle l'optimisme non-conformiste des années 1950 en France. Quant à Frears, il emploie la musique de l'opéra pour évoquer le XVIII^e siècle du roman original, et pour accentuer l'aspect théâtral de l'intrigue.

Nos adaptateurs-réalisateurs emploient des codes visuels dans les premières images de leur générique, afin de mettre en relief un aspect spécifique du roman. Vadim et Vailland ont décidé de tourner l'adaptation en noir et blanc, ce qui fait ressortir un des thèmes principaux du texte source : la lutte du bien contre le mal. Ils utilisent l'image prolongée de l'échiquier pour symboliser le jeu stratégique, ainsi que le roi et la reine noirs qui dirigent à leur avantage les pions.

Frears emploie, lui aussi, un code visuel pour accentuer un aspect important du roman, celui de la structure épistolaire. L'image d'une lettre se présente, document qu'une femme tient à la main. La lettre s'ouvre et le titre du film se fait voir. Nous constatons que le symbolisme du générique de Vadim et Vailland porte plus de sens significatif que celui de Frears. Ils fournissent plus d'information au spectateur par rapport au thème principal du roman et le jeu que mèneront les personnages.

Il faut noter ici que les deux adaptations filmiques gardent la spatialité de l'œuvre : les personnages se déplacent entre la ville de Paris et la campagne. Ce qui plus est, les personnages se rencontrent dans des milieux sociaux qui favorisent le libertinage. Vadim et Vailland utilisent les soirées parisiennes et Frears se sert de l'opéra. Ces cadres constituent les épicentres dans lesquels les réputations sont faites et défaites : « L'univers des libertins est donc un espace voué aux regards et aux jugements du public, et dans lequel il s'agit d'exceller comme acteur. » (Canérot, 2014 : 14).

En ce qui concerne les additions, Vadim et Vailland en ont effectué onze. La plupart des additions concernent le personnage de Valmont. Malgré le fait qu'il reste séducteur habile à travers le film, le fait qu'il voit la fille de Tourvel à travers les yeux d'un père, la révélation à Tourvel de son couple libre, et le séjour du couple Tourvel-Valmont modifient son caractère : Valmont n'est plus un libertin sans pitié, comme dans le texte source. Encore une addition à noter concerne Juliette qui brûle enfin ses lettres au lieu de les voir publiées, acte qui modifie concrètement les intentions de Laclos. Toutes ces additions font éloigner cette adaptation du texte source sur le continuum de proximité.

Dans l'adaptation de Frears, nous constatons pourtant davantage d'additions : il y en a dix-huit. La plupart d'entre elles s'effectuent pendant le duel. Valmont a des flash-backs de la nuit passée avec Tourvel et le spectateur voit les soins médicaux que reçoit celle-ci au couvent. Valmont perd le duel intentionnellement et au moment de sa mort il avoue son amour pour Tourvel, et dit qu'il ne mérite pas la bonne cause. Toutes ces additions modifient concrètement le personnage de Valmont et le sens de cette séquence. Il s'agit d'un héros romantique plutôt que d'un libertin roué. Deux additions sont à souligner davantage. Pendant la séduction de Cécile, Valmont est agressif et peu charmant, addition qui fait perdre l'image d'un séducteur talentueux. En deuxième lieu, Merteuil crie et pleure à la fin du film lorsqu'elle apprend la nouvelle de la mort de Valmont, addition qui rend Merteuil plus sensible que dans le roman et qui diminue sa froideur.

Ces additions font éloigner le film du texte source, malgré le fait qu'il est considéré comme approchant. Nous constatons donc que la classification de l'adaptation de Frears est à revoir, car son adaptation se trouve plus loin du texte source sur le continuum de proximité que celle de Vadim.

Par rapport aux omissions, Vadim et Vailland en ont effectuées dix-neuf. Le plus grand nombre de ces omissions concernent la rivalité entre Merteuil et Valmont. Compte tenu du fait qu'ils s'engagent dans un mariage libre au lieu d'être d'anciens amants rivaux, la nature concurrentielle de leur rapport se perd. Valmont accepte de séduire sa cousine, Cécile, se soumettant à la volonté de Juliette, qui accepte le fait que Valmont aimerait séduire Marianne de Tourvel. À cause de ces omissions, l'idée d'une récompense de la réussite de ces propositions de séduction disparaît, ce qui fait perdre la motivation centrale du texte source.

Trois omissions sont à discuter davantage. La première porte sur les rapports de Valmont. Celui-ci n'a pas de rapport avec Danceny, ni avec le Père Anselme, l'omission de ces rapports ne montrent pas la capacité manipulatrice de Valmont d'exploiter les personnages secondaires, pour réussir ses projets, ce qui appauvrit son personnage. La deuxième concerne la séduction de Tourvel. Malgré le fait que cette séquence est racontée en voix-off, ce qui révèle le décalage entre les pensées et les actes de Valmont, Tourvel n'est pas aussi affectée que dans le roman car elle ne meurt pas à cause de son chagrin. Cette omission de réaction fait perdre l'élément dangereux d'une liaison avec Valmont, ce qui appauvrit davantage son personnage. La dernière omission à souligner est celle de la publication des lettres. Juliette brûle les lettres dans le dénouement et par conséquent le public n'est pas conscient des projets néfastes des protagonistes. Cette omission fait perdre l'intention la plus importante de Laclos, de prévenir la société de la dangerosité des apparences.

En ce qui concerne l'adaptation de Frears, nous constatons vingt-trois omissions à travers le film, dont la plupart suppriment des aspects de la séduction de Tourvel, et du dénouement. La séduction de Tourvel se présente en temps réel, c'est-à-dire que le spectateur ne voit pas la lettre de Valmont à Merteuil. Cette omission fait perdre le caractère adaptif, stratégique, et déterminé de Valmont révélé par les paroles de sa lettre, ce qui appauvrit son personnage. En montrant cette séquence en temps réel, Frears accentue le suspense. Par rapport au dénouement, Frears omet le sort de Cécile, de Danceny et en partie, celui de Merteuil. Le spectateur ne voit ni l'avenir de Cécile, ni celui de Danceny. Ces omissions font perdre les conséquences concrètes et irréversibles illustrées dans le roman, et par conséquent l'intention didactique de Laclos.

À la fin du film, Merteuil devient un paria social, cependant, elle ne perd ni sa fortune, ni sa beauté, et elle ne s'enfuit pas de Paris. Le fait que Frears a effectué davantage d'omissions que Vadim et Vailland, rend son adaptation plus éloignée du roman que l'on aurait cru d'abord.

Il faut noter ici que les adaptateurs-réalisateurs ont effectué quatre omissions pareilles, ce qui permet de rapprocher leur travail l'un de l'autre. Ils ont omis deux personnages secondaires, l'amie de Cécile, Sophie Carnay, et l'amant de Merteuil, Prévan. L'omission de Sophie, qui ne modifie guère l'adaptation, fait gagner du temps cinématographique. L'omission de Prévan, cache la cruauté de Merteuil et aide également à gagner du temps cinématographique. Dans un deuxième temps, les adaptateurs-réalisateurs ont omis la réaction pudique de Cécile qui, dans la séquence de séduction, elle accepte de faire entrer Valmont dans sa chambre sans trop résister. Dans l'adaptation de Vadim et Vailland, ce comportement est plus vraisemblable pour les années 1950, et dans l'adaptation de Frears, ce comportement reflète la curiosité de Cécile, aspect que Valmont relève dans ses premières lettres à Merteuil. Dans ces deux films, Cécile ne pleure pas, ne crie pas et ne fait pas d'harangue pendant la séduction ; elle n'avoue pas à Merteuil qu'elle ne se reconnaît plus. Ces omissions ne montrent pas l'impact de la séduction sur l'esprit de Cécile, ce qui appauvrit ce moment culminant du texte source.

La troisième omission à soulever est la correspondance entre Rosemonde et Tourvel avant et après la séduction. L'ironie qui résulte lorsque Rosemonde félicite Tourvel de sa résistance à Valmont peu après la séduction de celle-ci se perd aussi. Le fait que Rosemonde constitue un personnage secondaire, pourrait être la raison pour laquelle cette partie de l'intrigue a été supprimée.

La quatrième omission à noter est la perspective de Tourvel après la séduction. Dans les deux adaptations, le spectateur ne voit pas ce personnage avouer sa soumission complète à Valmont car Tourvel s'est déjà soumis pendant la séquence, ce qui rend superflu sa lettre d'aveu. Cette omission fait pourtant perdre l'effet concret du charme de Valmont et appauvrit son talent séducteur. La quatrième omission à soulever est celle des perspectives de Bertrand et de Rosemonde après la mort de Valmont. Ces perspectives montrent la réputation stable que Valmont a créée tout au long du roman et qui subsiste après sa mort. L'omission de ces perspectives est attribuable à la contrainte de longueur, cependant, cette omission ne montre pas au spectateur l'imitation dont Valmont est capable.

Considérons maintenant les substitutions effectuées dans les deux adaptations filmiques. Vadim et Vailland en ont effectué vingt-huit en raison de la relocalisation de l'histoire aux années 1950. Les substitutions comprennent entre autres la séduction de Cécile au centre de ski, le fait que celle-ci a dix-sept ans au lieu de quinze ans et qu'elle est moins innocente que dans le roman, comportement plus vraisemblable pour une jeune fille de l'époque. Danceny, lui, n'est plus professeur de musique, mais étudiant. Le duel se passe dans un appartement parisien où Valmont meurt à cause d'un traumatisme crânien, et en dernier lieu, Tourvel se réfugie chez elle plutôt qu'au couvent. Ce qui plus est, elle sombre dans un délire au lieu de mourir de chagrin. Toutes ces substitutions sont plus appropriées pour la temporalité choisie par Vadim et Vailland, mais elles font perdre la théâtralité de l'intrigue originale.

Deux substitutions de rapport sont à souligner davantage. D'abord, Juliette et Valmont s'engagent dans un mariage libre au lieu d'être d'anciens amants rivaux. Cette substitution de rapport fait perdre la nature concurrentielle de ces deux protagonistes. Ils sont désormais moins indépendants, moins féroces, et moins motivés. Il s'agit donc d'un appauvrissement significatif de l'histoire. Une deuxième substitution de rapport concerne Cécile et Valmont, qui, dans cette adaptation filmique, sont cousins. Dans un premier temps, cette substitution facilite la confiance entre eux, et dans un deuxième temps, elle permet de gagner du temps cinématographique car les personnages n'ont pas besoin de se faire connaissance. Ce qui plus est, cette substitution accentue la froideur de Valmont qui est prêt à s'engager dans un rapport incestueux avec Cécile. Cela permet de conserver, voire augmenter, l'élément scandaleux de cette séduction présent dans le roman.

Les quatre dernières substitutions à relever concernent le dénouement : la mort de Valmont est annoncée dans le journal, mais les lettres ne sont pas révélées. Cette substitution met Juliette, devenue veuve, sous l'œil du public d'une manière scandaleuse. Cependant, le vrai portrait néfaste de celle-ci se cache toujours et par conséquent l'intention morale de Laclos se perd. Cécile, toujours enceinte à la fin du film, reste dans son couple avec Danceny. Cette substitution présente un couple moderne, conforme à l'approche des réalisateurs qui ont fait partie de la Nouvelle Vague. Danceny semble être prêt à élever l'enfant dont il n'est pas le père et il ne condamne pas Cécile d'avoir déjà fait l'expérience de l'amour. Cependant cette substitution modifie concrètement le dénouement de l'histoire car les mauvaises conséquences irrévocables des liaisons sont perdues.

La dernière substitution concerne Juliette, qui est la propre cause de sa défiguration, mais qui ne perd pas son argent et ne quitte pas Paris. Cette substitution fait perdre les conséquences graves de ses actions, élément clef du roman. Toutes ces substitutions modifient concrètement le sens de l'histoire et fait éloigner cette adaptation filmique du texte source.

Par rapport à l'adaptation de Frears, huit substitutions ont été effectuées à travers le film, nombre réduit qui reflète son approche principale de faire une représentation historique de l'œuvre. Deux substitutions concernant la séduction de Tourvel sont pourtant à souligner. D'abord, le fait que Valmont entre dans la chambre de Tourvel d'une manière agressive et froide, ce qui montre sa détermination de dompter Tourvel. Cependant, son caractère autoréflexif, adaptif, et stratégique se perd. Il est à noter qu'il s'agit d'une substitution déjà présente dans la pièce de Hampton car elle rend l'histoire plus dramatique et percutante au contexte du théâtre. La dernière substitution à soulever concerne la réaction de Tourvel, qui, au moment où Valmont s'apprête à quitter sa chambre, court après lui d'une manière désespérée. Cette substitution la rend moins innocente, et plus active que dans le roman, ce qui l'écarte de son personnage dans le texte source. Nous constatons donc que les substitutions de Frears ne sont pas toujours conformes à son intention de faire une adaptation approchante.

Il faut noter que Vadim et Vaillant, ainsi que Frears, ont effectué deux substitutions pareilles, ce qui fait rapprocher leur travail l'un de l'autre. Après la séduction de Cécile, Merteuil va la voir en personne, substitution qui rend Merteuil plus active au niveau de l'intrigue que dans le roman, où elle joue le rôle de marionnettiste. Il s'agit sans doute d'une approche féministe de la part de nos adaptateurs-réalisateurs. La dernière substitution à souligner concerne le dénouement, où Merteuil indique explicitement à Danceny que Valmont l'a trahi par rapport à la séduction de Cécile, élément qui reste implicite dans le roman. Merteuil devient donc encore plus implacable dans son plan de vengeance contre Valmont et elle participe plus activement à l'action grâce à cette substitution.

Tournons maintenant notre attention aux transpositions effectuées dans ces deux adaptations filmiques. Vadim et Vaillant en ont effectué trente-trois, et Frears cinquante-deux. Le nombre élevé de transpositions chez Frears reflète son intention de faire une représentation historique du texte source. Il est pourtant à noter que malgré l'approche libre de Vadim et Vaillant, le nombre de transpositions effectuées met en doute la classification fixe accordée à cette adaptation.

Nous remarquons que nos adaptateurs-réalisateurs ont effectué seize transpositions pareilles et que leur démarche se rapproche par conséquent sur le continuum de proximité vis-à-vis de ces éléments. D'abord, l'histoire se déroule en France dans une société de classe supérieure. Neuf transpositions concernent la séduction de Cécile : elle a besoin de Valmont pour faciliter sa correspondance à distance avec Danceny ; elle s'étonne de voir Valmont dans sa chambre ; Valmont emploie le chantage pour rester dans la chambre de Cécile ; celle-ci verrouille pourtant sa porte le lendemain ; elle explique à Merteuil qu'elle a essayé de se défendre, mais que le charme de Valmont était trop puissant ; Cécile ressent la honte suite à la séduction ; Merteuil lui dit que la honte de l'amour ne s'éprouve qu'une fois ; Merteuil lui conseille d'avoir des rapports à la fois avec Danceny, Valmont et Gercourt. Ces transpositions de la séduction de Cécile rendent ce point culminant fidèle au texte source et fait rapprocher ces adaptations l'un de l'autre.

Considérons maintenant Tourvel qui, pendant l'absence de son époux, est seule et vulnérable aux charmes de Valmont. Dans les deux films, Valmont, pour réussir cette séduction, reprend l'ultimatum déjà présent dans le texte source: la posséder ou mourir. Cette transposition montre la manipulation dont il est capable. Encore une transposition concerne la réaction de Valmont après la séduction. Il dit à Merteuil qu'il a été ivre de jouissance après cette nuit d'amour et qu'il a avoué son amour pour Tourvel. Les deux dernières transpositions à noter concernent le duel entre Danceny et Valmont. Danceny provoque ce duel car il veut se venger de Valmont, qu'il tue. Nous constatons que pour la séquence du duel, Vadim et Vailland ont effectué six transpositions du texte, et Frears aussi, ce qui permet de rapprocher les adaptations à ce moment clef de l'intrigue. En plus, cela met en doute la classification libre de *Les Liaisons Dangereuses 1960*.

Une dernière transposition à souligner chez Vadim et Vailland est la correspondance par lettres, transmise à travers la voix-off. Pendant la séduction de Cécile et de Tourvel, Valmont raconte à Juliette l'évènement et ses réflexions. Grâce à ces transpositions, le spectateur perçoit le décalage entre ce que fait Valmont et les mauvaises intentions de celui-ci. Par conséquent, le film reste fidèle aux intentions de Laclos et conserve d'une certaine façon la structure épistolaire du roman.

En dernier lieu, il faut noter cinq transpositions chez Frears qui ne figurent pas dans le film de Vadim et Vaillant. Par rapport à la proposition lancée par Merteuil, Valmont refuse d'abord de séduire Cécile car ce serait trop facile, transposition qui rapproche le personnage de Valmont à celui du roman. Ensuite, Merteuil et Valmont concluent un pari entre eux, transposition qui conserve le caractère concurrentiel de leur rapport. Encore une transposition de motivation se révèle au moment où Valmont apprend que c'est à cause de Madame de Volanges que Tourvel ne veut plus le voir : il accepte de séduire Cécile pour se venger de la mère.

La quatrième transposition à souligner est celle du soin médical que reçoit Tourvel au couvent après la rupture avec Valmont. Cette transposition permet de souligner les graves conséquences de la séduction. La dernière transposition à relever se trouve au moment où Merteuil annule le pari car elle est jalouse de Tourvel. Cette annulation fait déclencher les derniers moments de vengeance du roman, ce qui résulte en la chute ultime de Merteuil et de Valmont.

Tournons maintenant notre attention à la permutation effectuée dans les deux adaptations filmiques. La première séquence dans l'adaptation de Vadim et Vaillant se compose de treize scènes filmiques avec une durée de dix-huit minutes et quinze secondes. Cette longue durée est comparable à la durée dans le texte source : dix-neuf lettres. Il faut pourtant noter que les lettres 4 (le refus initial de Valmont de séduire Cécile) et 20 (le pari conclu entre Valmont et Merteuil) sont omises de cette permutation, ce qui fait perdre la motivation principale des protagonistes et qui appauvrit par conséquent cette séquence.

La première séquence de Frears se compose de huit scènes cinématographiques avec une durée de cinq minutes et quarante et une secondes. Ce raccourcissement fait perdre l'introduction de tous les personnages et le suspense des propositions, ce qui appauvrit la séquence sur l'écran. En revanche, il faut valoriser le fait que toutes les quatre lettres clefs du roman sont incluses dans cette permutation.

La durée de la séquence de Vadim et Vaillant se rapproche donc du roman, cependant le contenu s'écarte du texte source. La durée de la séquence de Frears s'écarte du roman, cependant le contenu se rapproche du texte source. Ces deux permutations mettent en relief la complexité de la classification des adaptations filmiques.

Par rapport à la deuxième séquence dans *Les Liaisons Dangereuses 1960*, les plans préparatifs de la séquence ont lieu à travers une scène de quarante-quatre secondes, raccourcissement engendré par la substitution de rapport : Cécile et Valmont sont cousins. Cécile a créé l'occasion de cette rencontre et Valmont en profite. Grâce à leur parenté, Valmont n'a plus besoin de mettre Cécile en confiance. Chez Vadim et Vailland, la scène de séduction dure vingt-six minutes et quinze secondes, ce qui constitue un quart du temps disponible (le film a une durée de 105 minutes). Le fait que les adaptateurs s'attardent sur cette partie de l'intrigue met en valeur ce point culminant et enrichit la séquence. Il faut noter, en revanche, que l'intercalation du contenu des lettres 99 et 100 entre les lettres 96 et 97 fait perdre l'impact de la perspective de Cécile à la suite de la séduction.

Chez Frears, les plans préparatifs ont une durée de cinq minutes et dix-huit secondes, durée qui accentue le suspense de la réussite de l'échange de la clef et enrichit cette partie. La séduction a lieu à travers dix scènes filmiques avec une durée de quinze minutes et six secondes. Cette longue durée met en valeur ce point culminant de l'intrigue et enrichit cette séquence. Il faut noter cependant que l'omission des lettres préparatives entre Cécile, Danceny et Valmont fait perdre la manipulation de Valmont. Après les lettres préparatives, Valmont et Tourvel se parlent dans le jardin du château, permutation qui est conforme à celle du roman (LLD : L90, L91). Le contenu des lettres 96 (Vadim signale à Merteuil qu'il a séduit Cécile), 97 (Cécile avoue à Merteuil que Valmont l'a séduite) et 105 (les conseils néfastes de Merteuil) est juxtaposé, ce qui permet de concentrer l'intrigue sur cet événement et ses conséquences. Cette permutation fait preuve du fait qu'un écart du texte source ne constitue pas toujours un appauvrissement.

Considérons maintenant la troisième séquence, la séduction de Tourvel. Chez Vadim et Vailland, cette séquence se compose de six scènes cinématographiques avec une durée de neuf minutes quarante-trois secondes. Il s'agit d'une durée relativement longue qui souligne l'importance de cet événement, bien que ce soit beaucoup plus courte que la séduction de Cécile. Il faut noter que l'omission des lettres préparatives entre Valmont et le Père Anselme (LLD : L120 ; L123) ne révèle pas le caractère manipulateur de Valmont.

La troisième séquence de Frears se compose de six scènes filmiques avec une durée de douze minutes et trente-trois secondes. Il s'agit encore une fois d'une durée relativement longue qui met en valeur ce point culminant de l'intrigue. Il faut noter cependant que l'insertion des lettres 107 et 115 entre les lettres 125 et 128 ralentit le pas et affaiblit le suspense.

Nos adaptateurs-réalisateurs ont fait une permutation pareille par rapport à l'omission de quelques lettres, ce qui rapproche leur travail sur le continuum de proximité. L'omission de la correspondance entre Tourvel et Rosemonde dans ces deux adaptations fait perdre non seulement la motivation de Tourvel d'accepter de revoir Valmont (LLD : L122), mais aussi l'ironie de Laclos implicite dans le fait que Rosemonde loue la résistance de Tourvel (LLD : L126), et en dernier lieu, la perspective de Tourvel après la séduction (LLD : L128).

Par rapport à la quatrième séquence, dans le cas de Vadim et Vailland, elle se compose de deux scènes filmiques qui durent trois minutes et trente-cinq secondes. Cette courte durée s'accorde avec la durée du roman : trois lettres. La mort de Valmont reste inattendue, ce qui s'approche du texte source et enrichit cette séquence. Dans le cas de Frears, cette séquence se compose de onze scènes filmiques, avec une durée de six minutes et vingt-sept secondes. Cet allongement accorde plus d'importance sur cette séquence, et apporte par conséquent un sens supplémentaire à l'intrigue. L'addition de flash-backs qui évoquent la séduction de Tourvel ne suivent pas la chronologie du roman. Par conséquent cette séquence s'écarte de celle du roman et appauvrit ce point culminant qui est moins ambigu que dans le texte source.

Il faut souligner le fait que dans les deux films, les adaptateurs-réalisateurs ont fait une permutation pareille dans cette quatrième séquence : l'omission des perspectives de Bertrand (LLD : L163) et de Rosemonde (LLD : L164), tous les deux des personnages secondaires. Cela fait perdre l'image sociale que Valmont a créée devant les personnages qui l'entourent, et appauvrit davantage cette séquence.

En ce qui concerne le dénouement, la permutation effectuée par les adaptateurs-réalisateurs se rapproche. Le dénouement de Vadim et Vailland se compose de six scènes cinématographiques avec une durée de trois minutes et quarante-quatre secondes. Le dénouement de Frears se compose de quatre scènes filmiques avec une durée de quatre minutes. Le raccourcissement effectué fait pourtant perdre l'idée des conséquences irréversibles que subissent tous les personnages, ce qui est au sein des dix lettres du dénouement du roman.

Abordons maintenant la structure syntagmatique des séquences. Les adaptateurs ont employé la même structure pour la première séquence et la cinquième séquence, celle d'une séquence épisodique. Cette structure suit une chronologie dénotée par le scénario, mais les événements sont séparés par des outils optiques.

Cette structure est appropriée pour le début et la fin de chaque adaptation parce qu'elle introduit les propositions de séduction au début et elle clôture les événements du dénouement, d'une manière successive, structure qui se rapproche de celle du texte source. Nous constatons que la démarche de nos adaptateurs-réalisateurs dans ces séquences de début et de fin sont plus proches l'un de l'autre que l'on aurait d'abord cru.

Par rapport à la deuxième séquence, Vadim et Vailland ont employé la structure d'une scène, tandis que Frears a fait une séquence épisodique. La structure de Vadim et Vailland montre un grand événement au fil du temps (la séduction de Cécile, le réveillon de Nouvel An et le jour d'après), cependant cette structure fait perdre la pertinence de cette séquence et son impact au spectateur à cause de l'insertion du contenu des lettres 99 et 100 entre les lettres 96 et 97. La séquence épisodique employée par Frears accentue la succession de ce point culminant de l'intrigue. Le fait que les lettres 96, 97, et 105 sont juxtaposées enrichit cette séquence, malgré le fait que la chronologie diffère de celle du roman.

Tournons maintenant notre attention à la troisième séquence, la séduction de Tourvel. Vadim et Vailland emploient la structure d'un syntagme de parenthèse. Les flash-forwards de Juliette qui lit la lettre de Valmont créent ce caractère de parenthèse, ce qui conserve d'abord la structure épistolaire du texte source, et en deuxième lieu révèle les vraies pensées de Valmont, conforme à l'intention de Laclos. Dans l'adaptation de Frears, il emploie une séquence ordinaire, dans laquelle la succession d'événements est discontinuée, à cause de l'insertion des lettres 107 et 115 entre les lettres 125 et 126. Cette discontinuité ralentit l'action et fait perdre la force du point culminant, ce qui constitue un appauvrissement de la séquence.

En dernier lieu il y a la quatrième séquence, celle du duel. Vadim et Vailland emploient la structure d'un syntagme descriptif. Il s'agit de présenter les plans de la soirée d'une manière rythmée : les danseuses, les musiciens et le chaos de la soirée. Cette structure sert à augmenter le suspense de ce point culminant et établit le ton combatif du duel, ce qui enrichit la séquence. Chez Frears, le syntagme parallèle est employé : les flash-backs à la séduction ponctuent le duel. Cette structure apporte du sens supplémentaire à la séquence et en modifie concrètement la sémiotique. Par conséquent, cette partie s'écarte du texte source d'une manière significative.

En résumé, l'utilisation de la séquence épisodique dans les première et cinquième séquences permet de rapprocher leur travail sur le continuum de proximité et met en question l'idée d'une classification fixe. Vadim et Vailland appauvrissent la deuxième séquence en utilisant une seule scène qui ralentit le pas et réduit la force de ce point culminant.

Quant à Frears, la structure épisodique enrichit cette séquence car la succession des lettres 96, 97 et 105 met en relief la séduction et en souligne l'importance. Pour la troisième séquence, Vadim et Vailland l'enrichissent en employant un syntagme de parenthèse : Juliette lit une lettre de Valmont dont le contenu se dévoile en voix-off, ce qui rappelle la structure épistolaire du roman. Frears appauvrit pourtant la troisième séquence avec l'emploi d'une séquence ordinaire. L'insertion des lettres 107 et 115 ralentit l'action et affaiblit le suspense ainsi que l'impact de la séduction de Tourvel. En ce qui concerne la quatrième séquence, Vadim et Vailland l'enrichissent à l'aide d'un syntagme descriptif qui établit le ton combatif et augmente le suspense. Frears pourtant, appauvrit la quatrième séquence en se servant d'un syntagme parallèle parce que celui-ci apporte un sens supplémentaire à la séquence, ce qui fait perdre l'impact et les intentions du roman. En considérant les enrichissements et les appauvrissements des deux adaptations, menés par les structures syntagmatiques variées, il est à voir que chaque adaptation s'approche et s'écarte du texte source à des moments variés. Cette variation met en doute les classifications fixes des adaptations filmiques et fait preuve du fait que la fidélité au texte source est à mesurer sur un continuum qui permet de tenir compte des nuances.

Considérons maintenant les codes cinématographiques. Chez Vadim et Vailland, un seul code culturel a été employé, celui de passer les fêtes de fin d'année au centre de ski, endroit fréquenté par les membres de la haute société. En ce qui concerne les codes culturels employés par Frears, il y en a trois: l'étiquette aristocrate des personnages, les épées de duel, et les soins médicaux de Tourvel (la saignée et la ventouse). Ces codes culturels servent à détailler la spatio-temporalité de l'adaptation, et enrichissent l'histoire à l'écran.

Dans le cas de Vadim et Vailland, sept codes langagiers se présentent à cause de la substitution de spatialité. Puisque l'histoire se déroule aux années 1950, la langue est plus courante, et les personnages se tutoient. Il faut noter que Vadim et Vailland ont gardé le langage militaire de Valmont, ce qui fait ressortir son caractère déterminé et stratégique. Dans l'adaptation de Frears, trois codes langagiers sont effectués à travers le film : le style élevé, l'emploi du mot 'maman' pour rappeler au spectateur les origines françaises de l'histoire et pour souligner le comportement enfantin de Cécile, et en dernier lieu, l'ironie de la remarque de Madame de Volanges qui voit que Merteuil exerce une bonne influence sur Cécile. Les codes langagiers, comme les codes culturels, servent à accentuer les aspects spatio-temporels des adaptations.

Par rapport aux codes non-langagiers, Vadim et Vailland emploient seize codes non-langagiers, et Frears, dix-sept. Ce nombre semblable fait rapprocher ces adaptations sur le continuum de proximité. D'abord, les adaptateurs-réalisateurs emploient le silence pour adoucir les moments de séduction, ou pour mettre en relief les événements importants, ou pour augmenter le suspense au sein d'une séquence.

Ensuite, il y a la musique. Dans le cas de Vadim et Vailland, il s'agit de la musique jazz, qui représente l'attitude optimiste et non-conformiste des années 1950. Cette musique est employée pour augmenter le suspense, pour établir le ton charmant des séductions, et pour accentuer les points culminants du film (l'amour du couple Tourvel-Valmont, la chute de Tourvel, la chute de Valmont, la chute de Juliette). Il faut souligner ici un code langagier prolongé à travers le film de Vadim et Vailland qui enrichit le sens séducteur de Valmont : la mélodie du couple Tourvel-Valmont. Cette mélodie s'introduit lorsque Valmont courtise Tourvel, et devient un symbole du couple. Il est à souligner que lorsque Tourvel se trouve dans un délire, elle fredonne cette mélodie, ce qui fait comprendre qu'elle aimerait toujours Valmont.

Quant à Frears, il se sert de la musique d'opéra afin d'augmenter le suspense et pour accentuer les points culminants (le pari de Merteuil et Valmont, le moment où Cécile quitte la table de déjeuner le lendemain de la séduction, la séduction de Tourvel, la mort de Valmont, et la réaction de Merteuil à cette mort). En plus, la musique complète les moments de charme et de séduction. Nous constatons donc que les codes non-langagiers servent à enrichir les moments variés de ces deux adaptations filmiques.

En dernier lieu, il faut discuter les codes visuels. Vadim et Vailland en ont employé vingt-six et Frears vingt-trois. Le fait que le nombre de codes visuels est plus ou moins pareil dans les deux films, permet de rapprocher la démarche des adaptateurs vis-à-vis de cet aspect. L'emploi d'angles plongées et contre-plongées montre la supériorité ou l'infériorité d'un personnage par rapport à un autre, ce qui enrichit le jeu de pouvoir qui est au sein du texte source. Par la suite, les adaptateurs-réalisateurs emploient le noir et le blanc pour représenter le thème principal du roman : la lutte du Bien contre le Mal. Ces couleurs contrastantes se font voir dans les vêtements et les accessoires des personnages. Ce qui plus est, l'adaptation de Vadim et Vailland est un film en noir et blanc, choix qui accentue les contrastes thématiques davantage que dans l'adaptation de Frears. Le troisième code visuel employé est la vue plongeante, angle qui représente le voyeurisme présent dans le roman.

Mis à part les angles de prise de vue, il y a les gestes et les positions enfantines de Cécile. Chez Vadim et Vailland, Cécile se couvre avec la couverture, plie ses genoux, et joue au chat et à la souris avec Valmont pendant la séduction. Dans le cas de Frears, Cécile plie ses genoux pendant la séduction, et se met à genoux devant Merteuil pour en recevoir des conseils. Ces gestes et positions accentuent l'innocence de Cécile et l'approche de son personnage dans le texte source.

Dans *Les Liaisons dangereuses 1960*, il faut noter également les positions défensives prises par Cécile et Tourvel pendant leur séduction. La récurrence de ces positions renforce l'image de Valmont en tant que chasseur. En plus, il faut relever les bords flous du plan de Tourvel lorsqu'elle est dans le délire, élément qui souligne sa perte de raison. Lorsqu'elle parle de son avenir avec Valmont, la caméra tourne dans le sens antihoraire, mouvement qui accentue davantage qu'elle n'est plus saine d'esprit.

Dans l'adaptation de Frears, il y a sept codes visuels à souligner. D'abord c'est le décor et les costumes, qui sont des copies exactes du cadre original de l'œuvre de Laclos, et qui fait rapprocher l'adaptation au texte source du point de vue de l'esthétique. Ensuite, il faut noter la stichomythie visuelle employée pendant l'établissement du pari entre Merteuil et Valmont. Le va-et-vient des plans représente la rivalité des protagonistes. Un troisième code visuel à souligner concerne encore Merteuil et Valmont. Au moment où Valmont séduit Tourvel et lorsque Merteuil donne des conseils à Cécile, ils se regardent au miroir pendant qu'ils parlent. Ce code révèle qu'ils jouent consciemment des rôles, accentue leur vanité, et signale leurs mauvaises intentions. En dernier lieu, il faut noter les codes visuels employés pendant le duel et le dénouement. Pendant le duel, Valmont retire intentionnellement quelques doigts de son épée, ce qui nous permet de comprendre qu'il a envie de mourir. Il s'agit d'un élément ajouté qui apporte du sens supplémentaire au duel et qui s'écarte du texte source d'une manière significative. Pendant le dénouement, lorsque le public à l'opéra hue Merteuil, elle trébuche en quittant sa loge, code qui représente sa chute morale et sociale. Ici encore, il s'agit d'un ajout : dans le roman, Merteuil connaît l'opprobre de l'assistance à l'opéra, mais le texte source ne décrit pas son désarroi en quittant sa loge. Cet élément ajouté enrichit pourtant le dénouement.

Nous constatons donc que les adaptateurs-réalisateurs emploient des codes cinématographiques pour enrichir les thèmes principaux, le statut des personnages, le suspense et les points culminants de l'histoire. Les codes employés de la même manière dans les deux films font rapprocher leur démarche sur le continuum de proximité, ce qui suggère qu'il faut éviter les classifications fixes.

Pour conclure, nous avons vu que ces adaptations filmiques s'approchent et s'écartent du texte source à des moments variés. Il y a des moments d'enrichissement et d'appauvrissement dans chaque adaptation à des points différents. C'est grâce au système d'analyse, qui tient en ligne de compte le point de départ, la structuration à l'écran, et le point d'arrivée, que nous sommes en état de situer les plans, scènes et séquences sur le continuum de proximité d'une manière précise. Ce système de 'tradaption' révèle la complexité du médium cinématographique et remet en question les étiquettes binaires de 'libre' et 'approchant'.

10.Conclusion :

L'analyse comparative des adaptations filmiques nous a permis d'interroger l'idée de la fidélité, débat central du domaine. Selon plusieurs théoriciens, une adaptation filmique doit être fidèle au texte source, et fidèle aux intentions de l'auteur. Les critiques contemporains de notre époque ont voulu s'écarter du critère de cet élément. Cependant, la fidélité reste au sein des marqueurs de succès d'une adaptation filmique car le point de référence de l'adaptation reste le texte source. Il est donc carrément impossible de mettre de côté la notion de fidélité.

Le transfert exact constitue un rêve impossible à réaliser, et cela pour quatre raisons principales. D'abord, la longueur restreinte du médium cinématographique et ensuite le changement de médium d'expression qui entraînent des pertes. En troisième lieu, il y a les intentions de l'auteur, ainsi que celles de l'adaptateur-réalisateur, et enfin, le problème d'ambiguïté dans le texte source. Il convient donc de nuancer et, conforme à l'idée de Hutcheon et de Tcheuyap, de comprendre que la fidélité d'une adaptation filmique se situe sur un continuum de proximité, au lieu d'être une classification fixe.

Malgré la pratique fréquente de l'adaptation filmique, son analyse théorique reste sous-développé. Plusieurs théoriciens signalent des lacunes par rapport au vocabulaire commun, mais le plus grand manque du domaine est celui d'un système d'analyse par lequel les adaptations filmiques puissent être analysées d'une manière détaillée et rigoureuse. Le but principal de cette étude a été de combler une partie de ce vide par une étude de cas et de mettre en pratique ce système qui a pris en ligne de compte le médium source, la structure sémiotique à l'écran, et les codes du médium cible.

Les Liaisons dangereuses constitue un véritable défi à adapter à l'écran à cause de la forme épistolaire et de son caractère polyphonique. En raison de sa complexité, nous l'avons cru un choix idéal pour tester notre système d'analyse. Dans le but d'évaluer le processus du transfert sémiotique, nous avons choisi des adaptations filmiques de ce roman qui se trouvent, de toute apparence, aux opposés du continuum de proximité au texte source. D'abord, l'adaptation filmique de Vadim et Vailland, censurée par les critiques pour ne pas avoir suivie de près le texte source, constitue une approche libre. Et en deuxième lieu, l'adaptation de Frears, qui a gagné plusieurs récompenses pour sa représentation historique de l'œuvre, ce qui le rapproche, du moins au yeux de la critique, au texte source.

Notre avons pourtant découvert que l'analyse des adaptations filmiques pourrait être guidée par les stratégies de traduction textuelle, adaptées au médium cinématographique. La cinésémiologie nous a aidé à comprendre le transfert sémiotique qui s'effectue entre le roman et l'adaptation filmique. Les trois niveaux d'analyse assemblés, ont valorisé chaque étape du transfert sémiotique : le point de départ (le roman), la structuration à l'écran (l'objectif de l'adaptateur-réalisateur), et le point d'arrivée (le film). C'est par ce système d'analyse que la complexité du transfert sémiotique entre la littérature et le cinéma s'est révélée. Le système d'analyse appliqué s'est montré efficace à cause des points variés où les trois niveaux s'entrelacent : la permutation de chaque séquence (Cattrysse) se croise étroitement avec la structure syntagmatique (Metz), et les codes culturels (McFarlane) informent les transpositions ou les substitutions de spatialité et de temporalité.

Nous avons fait une étude approfondie du transfert sémiotique entre texte source et adaptation filmique. Dans leur adaptation « libre », Vadim et Vailland ont effectué onze additions et vingt-huit substitutions au total dans les cinq séquences choisies, ce qui suggère qu'ils s'écartent beaucoup du texte source. Frears, quant à lui, a effectué cinquante-deux transpositions et huit substitutions au total dans les cinq séquences choisies, ce qui indique que son film est bel et bien « approchante ». Cependant, à plusieurs reprises, nos adaptateurs-réalisateurs se placent à l'autre bout du continuum. À travers notre analyse détaillée, nous avons constaté que les classements fournis par les adaptateurs-réalisateurs eux-mêmes ne s'appliquent pas aux séquences à tout moment. Vadim et Vailland ont effectué trente-trois transpositions, ce qui fait preuve d'une certaine fidélité au texte source. Frears, quant à lui, a fait dix-sept additions et vingt-trois omissions, ce qui révèle une approche moins fidèle que l'on n'aurait pensé. Ainsi, cette recherche complexe et expérimentale a-t-elle aidé à remettre en question l'emploi de termes réductifs qui visent à classer les adaptations comme « approchantes » ou « libres ». Nous pouvons en déduire que les termes ne sont pas applicables de façon générale.

Le nombre de transpositions observées dans *Les Liaisons dangereuses 1960* signale que les adaptateurs-réalisateurs ont une bonne connaissance du roman et qu'ils ont consacré beaucoup de temps à la lecture de l'œuvre, à la conception du scénario et à la formation du dialogue. Malgré le fait que l'intrigue se situe aux années 1950, le film reste proche du texte source à plusieurs instants. Le nombre d'additions et d'omissions effectuées par Frears sont en partie attribuables à la double modification, c'est-à-dire aux deux niveaux de traduction intersémiotique : roman en pièce de théâtre, pièce de théâtre en adaptation filmique. En plus, certaines modifications sont nécessitées par le contexte anglophone et par les goûts du public américain des années 1980.

Grâce à notre système d'analyse, il nous a été possible de situer chaque séquence interrogée sur le continuum de proximité au texte source. Les termes « approchant » et « libre » sont assurément notre point de départ pour la classification des types d'adaptations filmiques. Cependant, il faut mettre de côté les jugements de valeur associés à cette terminologie binaire, dépréciative, et réductrice.

Notre étude a révélé deux points conclusifs. D'abord, pour faire une comparaison de deux structures sémiotiques divergentes, il faut un système multi-composant, capable de tenir compte de la complexité et du caractère particulier de chaque médium. En deuxième lieu, il est possible de désigner une adaptation comme « approchante » ou « libre », mais pas de manière générale, car nous avons constaté que les adaptateurs-réalisateurs se sont parfois écartés de leur approche choisie dans les séquences sélectionnées.

Pour conclure, les séquences d'une adaptation filmique se situent sur un continuum de proximité et il est par conséquent impossible d'y imposer des classifications fixes. L'analyse de la structure complexe nécessite un système également compliqué qui prend en ligne de compte tous les niveaux du processus et qui aide à positionner chaque séquence sur ce continuum. L'idée de fidélité reste illusoire, mais il s'agit d'un point de départ indispensable car l'adaptation filmique s'inspire toujours d'un texte source. Notre étude a donc révélé la multiplicité de signes qui construisent une adaptation filmique et a souligné l'impossibilité de la catégoriser d'une manière globale et définitive.

11.Appendice A : *Les Liaisons dangereuses* 1960, Roger Vadim et Roger Vailland

A1 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01mn03s.

A2 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 16mn47s.

A3 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 31mn12s.

A4 :

Modification	Scène	Effet
Addition (5)	Valmont établit la confiance entre lui et Cécile à l'hôtel lorsqu'il cache la lettre de celle-ci venant de Danceny.	Facilitation de la confiance et de la séduction qui suivra.
	Tourvel a une petite fille qui s'appelle Caroline.	La proposition de séduction devient plus scandaleuse.
	Valmont regarde la fille de Tourvel à travers 'les yeux d'un père'.	Valmont n'est plus libertin, il est plus sensible et émotionnel.
	Les stratégies de séduction de Valmont : 1) il offre des fleurs à Marianne, Rosemonde et Caroline, 2) il leur rend visite chez elles, 3) il va à l'église avec Marianne, 4) Marianne et Valmont font des promenades.	Une image complète des stratégies de séduction et du charme de Valmont.

	Valmont révèle à Tourvel son mariage libre avec Juliette.	Tourvel est consciente des règles du jeu, ce qui constitue une perte du secret du rapport Merteuil-Valmont.
Substitution (11)	Les années 1950.	La société française aux années 1950, les coutumes différentes.
	Merteuil-Valmont sont un couple marié.	Une perte de concurrence et de rivalité.
	Juliette et Valmont essayent de s'éprouver l'un devant l'autre au sein des liaisons extraconjugales.	L'aspect du libertinage est perdu, la rivalité devient moins percutante.
	Le comte de Gercourt est appelé Jerry Court, il est américain.	Engendre plus facilement le mépris chez les protagonistes et chez le public.
	Juliette propose la séduction de Cécile à cause de la jalousie et la perte de contrôle.	Juliette est moins puissante et moins féroce que dans le roman.
	Au centre de ski à Megève dans le sud de la France.	Plus vraisemblable pour les membres de la haute société de passer les fêtes de fin d'année à la piste de ski, en plus cet endroit facilite les rencontres amoureuses.
	Cécile et Valmont sont cousins.	La séduction est plus scandaleuse.
	Cécile a dix-sept ans.	La relocalisation, pour accorder avec les goûts généraux du public cible.
	Valmont rencontre Tourvel par hasard.	Valmont est moins libertin et moins stratégique, ce qui constitue un appauvrissement de son personnage.
	Tourvel est danoise.	Elle devient victime idéale car elle ignore les coutumes françaises, et Valmont en profite.

	Rosemonde est la grande tante du mari de Tourvel au lieu d'être la vieille tante de Valmont.	Il n'y a plus d'image familiale de Valmont évoquée par Rosemonde.
Omission (5)	Sophie Carnay.	Sophie Carnay, l'amie de Cécile, est anodin dans l'histoire originale, cependant, le spectateur perd de vue des pensées de Cécile.
	Valmont accepte de séduire Cécile, au lieu de le refuser, malgré le fait qu'elle est sa cousine.	Valmont semble moins indépendant parce qu'il suit Juliette sans contestation.
	Juliette et Valmont ne font plus un pari.	Moins de rivalité et de motivation de ces protagonistes.
	Rosemonde ne sert plus comme contraste entre l'apparence sociale de Valmont et son vrai portrait.	Le spectateur ne voit plus le décalage entre ce que Valmont construit et ce qu'il éprouve.
	Juliette accepte la proposition lancée par Valmont de séduire Tourvel.	Moins de rivalité concurrentielle entre Valmont et Juliette.
Permutation	Treize scènes filmiques avec une durée de dix-huit minutes et quinze secondes.	Rapprochement de la durée du roman, cependant l'omission des lettres 4 et 20 appauvrit cette séquence.
Transposition (10)	Paris, France.	Conservation du contexte sociogéographique du texte source.
	Juliette et Valmont appartiennent au domaine politique.	À cause de leur position dans le domaine politique ils gardent leur position élevée dans la hiérarchie sociale, un rapprochement du texte source.
	La correspondance par lettres entre Juliette et Valmont.	Ce type de correspondance montre les vraies pensées de Valmont, et fait rapprocher à la structure du roman.

	Valmont : « une ennemi digne de moi. » (LLD : L4, p40).	Rapprochement du personnage du roman.
	Tourvel se trouve au centre de ski sans son mari.	Elle est vulnérable aux charmes de Valmont.
	Rosemonde est toujours exploitée par Valmont pour gagner la faveur de Tourvel.	Les techniques de manipulation de Valmont sont révélées, un rapprochement du texte source.
	Valmont : « J’aurai cette femme ; je l’enlèverai au mari qui la profane [...] » (LLD : L6, p46).	Rapprochement de la motivation dans le roman.
	Valmont nie à tous moments qu’il soit amoureux, il ne tombera jamais amoureux de personne.	Rapprochement de la perspective morale du personnage dans le roman.
	Valmont : « Qu’elle croit à la vertu, mais qu’elle me la sacrifie. » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, 2020 : 32mn35s).	Rapprochement de la perspective cruelle de Valmont dans le roman.
	Valmont utilise l’amitié et la vérité pour gagner la confiance de Tourvel.	Rapprochement à la stratégie de Valmont dans le texte source.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturels (1)	Passer les vacances au centre de sport d’hiver.	Une tendance culturelle de la société française, ce qui facilite la séduction de Cécile et de Tourvel.
Langagier (3)	La langue courante.	Plus vraisemblable et appropriée pour le public cible.
	Tourvel a un accent étranger.	Elle devient une victime idéale car elle ne connaît pas les coutumes françaises, et Valmont en profite.
	Le vocabulaire de Valmont dans sa lettre à Juliette : « mes armes habituelles [...] que des citadelles mal attaquées. » (<i>Les Liaisons</i>	Le vocabulaire militaire montre que Valmont est stratégique et féroce.

	<i>Dangereuses 1960, 2020 : 27mn23s).</i>	
Non-langagier (5)	La musique jazz lorsque Juliette lance sa proposition de séduction de Cécile.	Fait augmenter le suspense et la puissance de cette proposition.
	La musique jazz douce lorsque Valmont rencontre Tourvel.	Créer l'ambiance d'une rencontre amoureuse, établit le ton charmant.
	Une mélodie sur piano se joue lorsque le couple Tourvel-Valmont va à l'église ensemble.	Accentue le charme de Valmont et met en valeur ce couple.
	Le silence lorsque Valmont et Tourvel s'arrêtent dans la rue.	Attire l'attention du public.
	Tourvel est silencieuse après avoir écouté le discours de Valmont.	Evoque le mystère par rapport à ce que Tourvel pense de Valmont.
Visuel (5)	Les vêtements noirs de Juliette.	Représentation symbolique du Mal.
	L'angle contre-plongée de Juliette lorsqu'elle lance sa proposition.	Juliette est en une position de supériorité dans son couple.
	Un plan d'ensemble sous l'angle contre-plongée de Valmont qui fait du ski.	Valmont est maître de la situation.
	La neige.	Symbole de pureté engendré par la présence de Tourvel.
	Les vêtements blancs de Tourvel.	Représentation symbolique du Bien.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Une séquence épisodique.	Ressemble à la structure du roman par rapport à la discontinuité temporelle et spatiale. Cette structure rend la proposition prolongée davantage, c'est-à-dire qu'il y a le suspense par rapport à l'intrigue.

A5 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 38mn13s.

A6 :



Joconde : Le lit par Charles Louis Lingée après Jean-Honoré Fragonard, 1748 - 1819

A7 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 42mn21s.

A8 :

Modification	Scène	Effet
Additions (3)	Juliette et Valmont parlent de leurs conquêtes amoureuses.	Montre leur couple libre et comment ils sont complices.
	Cécile et Valmont se cachent sous la couverture pour mieux écouter la cassette.	Valmont s'approche de Cécile physiquement, d'une manière intime pour faciliter la séduction à venir.
	Juliette est présente à la table de déjeuner le lendemain de la séduction de Cécile.	Le couple libre est montré et le fait qu'ils sont complices dans les conquêtes amoureuse.
Substitutions (6)	Dans le roman Danceny est le professeur de musique de Cécile, dans l'adaptation filmique, il est étudiant.	Plus vraisemblable pour les années 1950.

	Cécile n'est pas aussi innocente que dans le roman, elle rend visite à Danceny à la dérobée.	Ce portait moins innocent de Cécile est plus vraisemblable pour une jeune fille de cette époque.
	Au lieu d'envoyer les lettres à Cécile, Danceny envoie un ruban avec sa voix enregistrée.	Une manière de correspondance qui reflète les tendances des années 1950, une modernisation du correspondance dans le texte source.
	Au lieu de se venger du mépris de Madame de Volanges, Valmont profite de l'occasion présentée par Cécile.	Valmont n'est plus vengeur actif, il est plutôt opportuniste.
	Cécile quitte la table le lendemain de la séduction en disant qu'elle va se reposer. Dans le roman, elle éclate en sanglots et s'enfuit d'une manière dramatique.	La séduction n'a pas été aussi troublante pour Cécile.
	Dans le roman, Cécile écrit à Merteuil en lui racontant la séduction, dans l'adaptation filmique, c'est Juliette qui s'approche de Cécile.	Juliette a un rôle plus actif.
Omission (4)	Danceny et Valmont ne se correspondent pas.	Valmont n'est pas aussi marionnettiste, il est impliqué stratégiquement, mais il ne manipule pas les rapports comme dans le roman.

	Cécile ne pleure pas, ne fait pas d'harangue comme dans le roman.	La séduction est moins scandaleuse, malgré le fait que Valmont est son cousin.
	Madame de Volanges ne réagit pas à la table de déjeuner le lendemain lorsque Cécile quitte la table.	L'impact de la séduction est moins percutante.
	Cécile ne dit pas qu'elle a tant changée à cause de la séduction.	Cécile n'est pas aussi innocente que dans le roman.
Permutation	Plans préparatifs (six lettres sont transposées en une scène). La séquence de séduction a une durée de vingt-six minutes et quinze secondes, ce qui met en valeur ce point culminant.	Le raccourcissement des plans préparatifs fait perdre le caractère manipulateur de Valmont. L'inclusion des lettres 99 et 100 entre L96 et L97 fait perdre la perspective de Cécile et l'impact de la séduction.
Transpositions (10)	Danceny et Cécile sont toujours obligés d'envoyer des billets doux à cause du distance entre eux.	Le style de communication à distance est gardé du texte source.
	Le chantage employé par Valmont lorsque Cécile veut qu'il quitte sa chambre.	Rapprochement du personnage dans le roman.
	Valmont a fait une promesse de quitter la chambre de Cécile après un baiser, il ne tient pas cette promesse.	Le côté manipulateur de Valmont est montré.
	Cécile se soumet complètement aux charmes de Valmont.	Rapprochement du texte source, ce qui montre les

		techniques persuasives de Valmont.
	Valmont avance dans son projet de séduire Tourvel (L99 et L100).	Rapprochement du roman.
	Cécile verrouille sa porte le lendemain de la séduction.	Rapprochement du texte source.
	Juliette : « Les hommes ne sont pas des Valmont. » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960 2020 : 59mn43s).	Une stratégie de manipulation par Juliette.
	Cécile pleure à cause de la honte de la séduction.	Rapprochement du personnage de Cécile dans le roman.
	Juliette : « La honte qui vient de l'amour c'est comme la douleur, ça n'arrive qu'une fois. » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, 2020 : 01hr00mn15s).	Juliette forme Cécile pour son avenir, Juliette est marionnettiste.
	Juliette conseille à Cécile de continuer son rapport avec Valmont, Danceny et Court.	Rapprochement du personnage dans le roman.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (0)	-	-
Langagier (1)	Le ton abrupt de Valmont.	Le pouvoir et la manipulation de Valmont.
Non-langagier (2)	La musique jazz assez animée pendant que Valmont se prépare à entrer dans la chambre de Cécile.	Valmont attend avec plaisir ce qui suivra.

	Le silence lorsque Valmont entre dans la chambre de Cécile.	Augmenter le suspense.
Visuel (9)	Les vêtements blancs de Cécile.	Représentation de l'innocence.
	L'ombre noir pendant que Valmont s'apprête à entrer dans la chambre de Cécile.	Représentation du Mal.
	Le tableau au mur de la chambre.	Ce qui prépare la séduction qui suivra.
	Le plan moyen sous un angle plongée de Valmont et Cécile.	Montrer le chasseur (Valmont) et sa proie (Cécile).
	Cécile plie ses genoux dessous sa couverture lorsqu'elle voit Valmont.	Accentue son innocence.
	Un plan moyen en angle contre-plongée montre le côté postérieur du fauteuil sur lequel Cécile s'assoit ; Valmont est debout devant elle.	Représentation de la présence menaçante de Valmont.
	Valmont et Cécile jouent au chat et à la souris.	Représentation de la chasse.
	Cécile et Valmont baillent à la table de petit-déjeuner le lendemain de la séduction.	Accentue l'idée de la fatigue de Cécile et Valmont à cause de la nuit de séduction.
	Cécile s'assoit au sommet de son lit avec les genoux pliés.	Geste enfantin qui accentue son manque d'expérience.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Lettres préparatifs constituent un plan de	Le plan de séquence fait perdre la manipulation de

	séquence ; la séduction constitue une scène.	Valmont. La scène suit une chronologie par rapport au scénario filmique, cependant, fait perdre le point culminant de cette séquence.
--	--	---

A9 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01hr11mn22s.

A10 :

Modification	Scène	Effet
Addition (1)	Valmont et Marianne passent quelques jours dans un hôtel sur la côte Normande.	Vadim et Vailland gardent l'aspect équivoque de la sincérité de Valmont, vis-à-vis de Tourvel et de Juliette.
Substitution (0)	-	-
Omission (5)	Les lettres 120 et 123 : la correspondance entre Valmont et le Père Anselme.	Valmont n'utilise plus le médiateur Père Anselme pour rendre visite à Tourvel,

		il est plus direct et actif, mais moins manipulateur.
	La lettre 122 de Madame de Rosemonde à Tourvel, écrit que Valmont paraît changé à cause de l'influence de Tourvel.	La motivation de Tourvel d'accepter la visite est perdue.
	La lettre 126 de Rosemonde à Tourvel dans laquelle elle facilite Tourvel pour sa résistance envers les charmes de Valmont.	Une perte d'ironie.
	Merteuil annule l'accord avec Valmont.	Réduit l'importance de l'esprit concurrentiel.
	La perspective de Tourvel dans la lettre 128.	Perte de la vue complète des charmes de Valmont.
Permutation	Six scènes cinématographiques avec une durée de neuf minutes quarante-trois secondes.	L'omission des lettres préparatives (120 et 123) fait perdre le caractère manipulateur de Valmont. L'omission de correspondance entre Tourvel et Rosemonde fait perdre la motivation de Tourvel (L122) et l'ironie de Laclos (L126).
Transposition (6)	Juliette lit la lettre de Valmont qui raconte la séduction de Tourvel en voix-off.	Vadim et Vailland gardent la communication à distance du texte source, cette structure montre les vraies pensées de Valmont.
	Valmont : « Là voilà donc vaincue, cette femme étonnante qui avait cru pouvoir me résister. Elle est à moi, tout entière à moi,	Rapprochement du texte source.

	elle n'a plus rien à m'accorder. [...] » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, 2020 : 01hr05mn55s).	
	Valmont choisit le lieu de séduction : le canapé rouge.	Le même caractère stratégique de Valmont est gardé.
	Valmont : « Je comptais sur le secours des larmes [...] » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, bl bs, 2020 : 01hr08mn22s).	L'attitude et le comportement stratégique de Valmont est montré.
	Valmont imite ses émotions, la voix-off de la lecture de sa lettre démontre le décalage entre ses paroles et ses intentions.	Valmont se montre comédien.
	Valmont : « L'ivresse fut complète et réciproque et pour la première fois la mienne survécut au plaisir. Je me suis sorti de ces bras pour tomber à ses genoux et de lui jurer un amour éternel. Il faut bien l'avouer, je pensais ce que je disais. » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, 2020 : 01hr13mn43s).	Rapprochement du texte source.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (0)	-	-
Langagier (2)	Valmont : « assaut » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, bl bs, 2020 : 01hr07mn40s).	Le mot 'assaut' révèle les intentions séductrices de Valmont et son langage militaire est gardé.

	Le canapé <i>rouge</i> sera le lieu de séduction.	Le rouge évoque les sentiments forts, ici l'amour.
Non-langagier (4)	La musique jazz douce joue lorsque Valmont commence la séduction.	Les paroles de Valmont sont adoucies.
	La musique jazz devient plus forte pendant le discours de Valmont.	Le suspense de ce moment intime est augmenté.
	Les batteries de la musique de jazz lorsque Tourvel est à genoux.	Sa prise de conscience de ce moment de tromperie conjugale est accentuée.
	La mélodie du couple Tourvel-Valmont.	La séduction est réussie.
Visuel (6)	La robe blanche de Marianne.	Sa pureté est accentuée.
	Marianne se place derrière le fauteuil lorsque Valmont entre dans son salon.	Elle se tient dans une position de défense.
	Tourvel tient sa robe par le col.	Elle est sur la défense.
	La lumière blanche illumine fortement la scène lorsque le couple s'embrasse.	Ce point culminant de la séquence est accentué.
	Tourvel tombe doucement à genoux et pleure après l'embrassement.	Représentation de sa soumission et de sa prise de conscience.
	Valmont s'agenouille à côté de Tourvel dans une position supérieure.	La dominance de Valmont est accentuée
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Un syntagme de parenthèse.	Des scènes considérées comme des aperçus, ces aperçus ne dénotent pas une temporalité spécifique (les

		flash-forwards de Juliette qui lit la lettre de Valmont).
--	--	---

A11 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01hr34mn07s.

A12 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01hr37mn05s.

A13 :

Modification	Scène	Effet
Addition (1)	Valmont est ivre pendant la soirée.	Cette ivresse le rend instable et faible par rapport à sa capacité de se battre.
Substitution (3)	Le spectateur voit que c'est Juliette qui donne la lettre de Valmont à Danceny, ce qui reste implicite dans le texte source.	Juliette est rendue plus active.
	Au lieu de situer ce duel dans la forêt, il se passe lors d'une soirée parisienne.	Plus vraisemblable pour l'époque.
	Valmont meurt à cause d'un traumatisme crânien au lieu de deux coups d'épée.	Plus vraisemblable pour l'époque car les épées ne s'utilisent plus.
Omission (3)	Danceny et Valmont n'ont pas de rapport et donc la trahison de leur amitié est omise.	Appauvrissement de motivation du duel.
	La lettre 163, Monsieur Bertrand à Madame de Rosemonde, il écrit que Valmont n'était pas l'agresseur.	L'omission de cette lettre ne confirme pas le portrait comédien de Valmont.
	La lettre 164, Madame de Rosemonde confirme la réputation sociale de Valmont et montre au spectateur combien Valmont est comédien.	L'omission de cette lettre ne démontre pas la capacité du Vicomte de jouer un rôle jusqu'aux derniers soupirs.
Permutation	Deux scènes filmiques qui durent trois minutes et trente-cinq secondes.	Cette durée courte s'approche de la durée du roman qui constitue trois lettres. La perspective de

		Bertrand (L163) et de Rosemonde (L164) ont été omise de cette séquence, ce qui fait perdre au spectateur l'image sociale que Valmont a créée devant les personnages qui l'entourent.
Transposition (2)	Danceny est motivé par la vengeance.	Rapprochement du texte source.
	Valmont meurt.	Rapprochement du texte source.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (0)	-	-
Langagier (1)	Danceny : « Salaud. » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, bl bs, 2020 : 01hr36mn35s).	Souligne la colère
Non-langagier (3)	La musique jazz vive joue au fond de la scène avant l'arrivée de Danceny.	Augmentation du suspense.
	Des verres se cassent au fond de la scène, les musiciens jouent leurs instruments de jazz vivement.	Evocation du chaos de la soirée, établissement de ton.
	De la musique jazz chaotique lorsque Valmont tombe.	Ce point culminant est souligné.
Visuel (3)	En attendant Danceny, Juliette s'assoit sur le lit de celui-ci d'une manière arrogante.	Représentation du sadisme de Merteuil.
	Les plans rythmés des danseuses et des musiciens.	Augmentation du chaos qui prépare la confrontation à venir.

	L'angle fortement plongée lorsque Valmont tombe par terre.	Accentuation de sa chute.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Un syntagme descriptif : séquence dans laquelle tous les motifs présentés ont un rapport de simultanéité avec l'action.	Les plans rythmés des détails de la soirée dans cette séquence servent de décrire la scène davantage.

A14 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01hr38mn15s.

A15 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01hr39mn28s.

A16 :



Les Liaisons Dangereuses 1960, 2020 : 01hr41mn48s.

A17 :

Modification	Scène	Effet
Addition (1)	Juliette brûle toutes ses lettres.	Ecartement du texte source.
Substitution (8)	Madame de Rosemonde informe Tourvel de la mort de Valmont.	Plus vraisemblable à cause de leur rapport déjà établi.
	Tourvel ne se réfugie pas au couvent, elle est chez elle.	Plus vraisemblable pour l'époque, cependant, fait perdre la force de la rupture avec Valmont.
	La mort de Valmont est publiée dans le journal.	Le couple Juliette-Valmont est toujours mis sous l'œil du public, cependant, il y a une perte de la vue complète des ruses de Merteuil et Valmont.
	Tourvel est dans un délire au lieu d'être sans connaissance comme dans le roman.	Une perte des effets concrets de la séduction.
	Danceny ne s'enfuit pas de la ville, il reste avec Cécile.	Les conséquences graves ne sont pas révélées.
	Cécile ne retourne pas au couvent.	La dangerosité des liaisons n'est pas montrée.
	Cécile reste enceinte avec Danceny.	Une perspective contemporaine du couple traditionnel, une subversion pour laquelle Vadim et Vailland sont connus. Cependant, les

		intentions de Laclos se perdent.
	Juliette est la cause de sa propre défiguration.	Elle perd la beauté physique, mais elle ne connaît pas la mort sociale et elle n'est pas obligée de s'exiler, ce qui constitue un appauvrissement.
Omission (2)	Tourvel ne meurt pas.	Plus vraisemblable pour l'époque.
	Les lettres ne sont pas révélées au public, elles sont brûlées.	Les intentions de Laclos sont perdues.
Permutation	Six scènes cinématographiques avec une durée de trois minutes et quarante-quatre secondes.	Parmi ces dix lettres, huit lettres ont été omises ; seulement les lettres 173 et 175 sont partiellement incluses dans cette séquence. Ces omissions font perdre les conséquences irréversibles qui sont au sein du dénouement du roman.
Transposition (2)	Madame de Volanges : « Regardez-la, elle porte son âme sur son visage. » (<i>Les Liaisons Dangereuses</i> 1960, bl bs, 2020 : 01hr41mn52s).	Rapprochement du texte source.
	Madame de Volanges est la voix de la bonne société.	Rapprochement du texte source.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (0)	-	-

Langagier (0)	-	-
Non-langagier (2)	Tourvel fredonne la mélodie du couple Tourvel-Valmont.	Tourvel est figée dans son rapport avec Valmont.
	Le son des batteries de la musique de jazz devient de plus en plus fort à la fin des paroles de Madame de Volanges à la fin du film.	L'arrivée de la fin de cette adaptation filmique est signalée.
Visuel (3)	Les bords flous du cadre de Tourvel lorsqu'elle apprend la nouvelle de la mort de Valmont.	Représentation visuelle de son délire.
	Les bords du plan sont toujours flous, la caméra tourne dans le sens antihoraire.	Représentation visuelle que Tourvel n'est plus sain d'esprit.
	Les flammes sur la robe de Juliette.	Représentation de la destruction du Mal engendrée par Juliette.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Une séquence épisodique : les scènes sont séparées par des outils cinématographiques.	Cette structure convient au dénouement car la fin de tous les personnages est montrée d'une manière chronologique et successive.

12.Appendice B : *Dangerous Liaisons*, Stephen Frears

B1 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 05mn29s.

B2 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 06mn50s.

B3 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 08mn34s.

B4 :

Modification	Scène	Effet
Addition (0)	-	-
Substitution (2)	La Marquise et le Vicomte se rassemblent à Paris pour discuter leurs propositions.	Leur échange est plus intime.
	Le Comte de Gercourt s'appelle Bastide.	Plus facilement méprisable car le son ressemble au mot ' <i>bastard</i> ' en anglais qui veut dire ' <i>salaud</i> '.
Omission (3)	Sophie Carnay.	Sophie Carnay n'est pas indispensable, personnage secondaire.
	Le Vicomte n'utilise pas un langage militaire.	Un appauvrissement de son caractère agressif et stratégique.

	Les techniques de séduction de Tourvel.	La perspective perverse de Valmont est omise, il est moins pervers et prédateur.
Permutation	Huit scènes cinématographiques avec une durée de cinq minutes et quarante et une secondes.	Ce raccourcissement fait perdre l'introduction de tous les personnages et le suspense de ces propositions.
Transposition (16)	Madame de Volanges se méfie de Valmont.	Plus tard dans l'adaptation elle déclenche la vengeance chez Valmont à cause de cette méfiance, rapprochement du texte source.
	Madame de Rosemonde est amie de Madame de Volanges.	Le château de Rosemonde facilite les séductions de Cécile et de Tourvel.
	Cécile sort du couvent.	Elle est naïve et innocente, une victime idéale pour Valmont, un rapprochement du texte source.
	Madame de Rosemonde est la vieille tante de Valmont.	Elle est le personnage qui permet le rassemblement des personnages et le déclenchement des plans de séductions, rapprochement du texte source.
	Un style élevé de langue, semblable à celui du roman.	Rapprochement du texte source.
	Merteuil parle de Cécile : "She's a rosebud." (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 08mn29s).	Rapprochement du texte source.

	Merteuil parle de l'amour et de la vengeance.	Rapprochement du texte source.
	Valmont refuse la proposition de séduire Cécile.	Le jeu se lance, Merteuil et Valmont essayent de se vaincre, la rivalité est lancée, rapprochement du texte source.
	La Marquise se moque de la proposition de Valmont de séduire Tourvel.	La concurrence entre ces protagonistes est montrée, rapprochement du texte source.
	Valmont veut que Tourvel se donne malgré sa vertu.	Le caractère maléfique de Valmont est montré, rapprochement du texte source.
	Merteuil prend Belleruche en tant qu'amant.	Rapprochement du roman.
	Valmont veut que Merteuil le prenne comme amant.	Rapprochement du roman.
	Tourvel se trouve sans son époux au château de Madame de Rosemonde.	Valmont a l'occasion de séduire Tourvel grâce à l'absence du mari, rapprochement du texte source.
	Paris, France.	Rapprochement de spatialité.
	Valmont dit qu'il doit suivre son destin.	Rapprochement du thème du roman.
	Le pari entre Merteuil et Valmont.	La rivalité des protagonistes est gardée, rapprochement du texte source.
Codes cinématographiques	Scène	Effet

Code culturel (1)	Les gestes des personnages sont semblables à ceux du XVIII ^e siècle.	Rapprochement des coutumes du texte source.
Code langagier (1)	Un style de langue élevé.	Fait remonter les spectateurs à l'époque de l'œuvre originale.
Code non-langagier (2)	Pendant la proposition de Merteuil, la musique d'opéra douce avec un ton sinistre et mystérieux, joue au fond de la scène.	La cruauté de Merteuil est accentuée.
	La musique opératique à la fin de leur pari.	Le suspense de leur accord est augmenté.
Code visuel (5)	Le tournage en France dans des châteaux.	Rapprochement d'une représentation historique.
	Le décor et les costumes du XVIII ^e siècle.	Situe l'histoire à la période originale.
	Merteuil rit d'une manière sournoise.	Révèle son caractère sinistre.
	L'angle contre-plongée de Merteuil au sommet de l'escalier.	Représentation de sa supériorité.
	Le va-et-vient des gros plans entre la Marquise et le Vicomte.	Stichomythie visuelle qui symbolise leur jeu de rivalité.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Une séquence épisodique.	Les scènes sont séparées par des outils optiques, cependant le flash-back de Cécile rend cette séquence discontinue, ce qui est approprié pour faire avancer

		le lancement de ces propositions.
--	--	-----------------------------------

B5 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 49mn51s.

B6 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 51mn32s.

B7 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 51mn33s.

B8 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 54mn10s.

B9 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 54mn16s.

B10 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 54mn53s.

B11 :

Modification	Scène	Effet
Addition (5)	L'échange de la clef a lieu avec tension.	Le suspense de la réussite de cet échange est augmenté.
	Valmont couvre la bouche de Cécile avec sa main pour la réduire au silence. Il met sa main entre les jambes de Cécile d'une manière agressive.	Valmont est moins charmant et plus agressif.
	Valmont fait un geste sensuel avec sa bouche à Cécile à la table de déjeuner le lendemain de la séduction.	Le caractère sadique et cruel de Valmont est mis en relief.
	Valmont : "I shouldn't worry Madame; the young have such miraculous powers of recuperation. I'm sure she'll soon be back in the saddle." (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 52mn05s).	Une double entendue qui suggère à la fois que Cécile se remettra et qu'elle poursuivra son aventure avec Valmont. Le caractère néfaste de Valmont est révélé.
	Madame de Volanges : "You have such a very good influence on her." (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 56mn10s).	L'ironie est apportée par ces paroles.
Substitution (1)	La Marquise rend visite à Madame de Volanges pour consoler Cécile.	Merteuil a un rôle actif, elle est marionnettiste dans la formation de Cécile.
Omission (5)	Cécile ne refuse pas la proposition de Valmont concernant l'échange de la clef.	Cécile est moins innocente et peureuse que dans le roman.
	Cécile ne pleure pas pendant la séduction.	Cécile n'est pas aussi hostile, la séduction est rendue moins scandaleuse.

	Cécile hésite encore à la fin de la séduction et ne se soumet pas complètement aux charmes de Valmont.	Valmont n'est pas aussi convaincant que dans le roman.
	Les détails plus intimes de la séduction.	Le spectateur n'a pas une vue complète de la persuasion de Valmont.
	Cécile dit qu'elle a tant changée à cause de la séduction.	Cécile n'est pas aussi affectée que dans le roman.
Permutation	Dix scènes filmiques avec une durée de quinze minutes et six secondes.	Cette durée met en valeur ce point culminant de l'intrigue. L'omission des lettres préparatives avec Danceny fait perdre la manipulation de Valmont. Valmont et Tourvel parlent dans le jardin, cette permutation suit celle du roman (LLD : L90, 91). Le contenu des lettres 96, 97 et 105 juxtaposé, cette permutation accentue le point culminant de cette séquence et enrichit celle-ci à l'écran.
Transposition (15)	Valmont accepte de séduire Cécile pour se venger du mépris de Madame de Volanges.	Rapprochement de la motivation de Valmont dans le texte source.
	Valmont demande à Cécile d'enlever la clef de sa chambre pour qu'il peut en faire une copie.	Valmont est manipulateur et s'approche du personnage du roman.
	Avant que Cécile quitte le salon pour échanger la clef Valmont lui dit : "Believe me,	L'ironie de Laclos est gardée.

	Mademoiselle, if there's one thing I can't abide, it's deceitfulness." (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 44mn15s).	
	Cécile se réveille choquée de la présence de Valmont dans sa chambre.	Rapprochement du texte source.
	Le chantage employé par Valmont lorsque Cécile veut crier au secours.	Rapprochement du personnage manipulateur du roman.
	Valmont a fait une promesse de quitter la chambre de Cécile après un baiser, mais il n'a pas tenu sa promesse.	Rapprochement du personnage manipulateur du roman.
	Cécile a l'air fatiguée et troublée à la table de déjeuner le lendemain de la séduction.	Rapprochement de la réaction de Cécile dans le roman.
	Madame de Volanges s'inquiète sur l'état d'âme de Cécile lorsque celle-ci quitte la table.	Rapprochement du texte source.
	Cécile a verrouillé sa porte à clef lorsque Valmont a voulu y retourner.	Rapprochement des événements du roman.
	Cécile écrit une lettre à Merteuil pour lui demander conseil.	Le contraste entre l'ignorance de la victime et le pouvoir libertin de Merteuil est montré.
	Cécile explique qu'elle a essayé de se défendre contre Valmont, mais il a été trop puissant.	Celle-ci révèle la puissance de Valmont et se rapproche du texte source.
	Cécile ressent la honte par rapport à la séduction.	L'effet de cette séduction sur l'esprit de Cécile,

		rapprochement du texte source.
	Merteuil : “You’ll find that the shame is like the pain, you only feel it once.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 54mn11s)	Merteuil forme Cécile pour l’avenir, rapprochement du texte source.
	Merteuil : “When it comes to marriage one man is as good as the next, and even the least accommodating is less trouble than a mother.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 55mn00s).	Merteuil forme Cécile pour son avenir, un rapprochement du texte source (LLD : L105, p304).
	Merteuil manipule Cécile par ses conseils de continuer ses rapports avec Valmont, Danceny et Bastide.	Le spectateur voit les mauvaises intentions de Merteuil.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Code culturel (0)	-	-
Code langagier (2)	Le mot ‘Maman’ employé par Merteuil.	Rappelle la jeunesse de Cécile et fait rappeler au spectateur les origines françaises de l’histoire originale.
	Madame de Volanges : “You have such a very good influence on her.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 56mn10s).	L’ironie de Laclos est gardée.
Code non-langagier (4)	La musique classique vive joue au fond de la scène de l’échange de la clef.	Le suspense de l’échange est augmenté.

	La musique classique se diminue en volume lorsque Valmont entre dans la chambre de Cécile.	L'attente de la séduction est augmentée.
	Le silence à la table de déjeuner le lendemain de la séduction.	L'ampleur de ce qui a eu lieu la veille est souligné.
	Lorsque Cécile quitte la table de déjeuner, la musique devient orageuse.	La turbulence d'esprit de Cécile est miroitée.
Code visuel (5)	Valmont fait un geste sensuel avec sa bouche à Cécile à la table de déjeuner le lendemain de la séduction.	Le caractère sadique et cruel de Valmont est mis en relief.
	Les accessoires noirs de la Marquise.	Une représentation visuelle du Mal.
	Cécile se met à genoux devant la Marquise pour en recevoir des conseils.	L'infériorité de Cécile à la Marquise est représentée.
	Merteuil se regarde au miroir en parlant à Cécile.	Merteuil est consciente de son rôle de comédienne, sa vanité est représentée davantage.
	Le regard sinistre de Merteuil pendant qu'elle donne des conseils à Cécile.	Les mauvaises intentions de Merteuil sont révélées.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Une séquence épisodique.	Les évènements se suivent jour par jour selon une narrative linéaire, séparés par des outils optiques. La séquence épisodique représente un seul grand évènement au fils du temps,

		le rapprochement des lettres 96, 97, et 105 rend cette séduction un seul grand événement.
--	--	---

B12 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr17mn10s.

B13 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr18mn22s.

B14 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr19mn32s.

B15 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr20mn42s.

B16 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr21mn10s.

B17 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr22mn07s.

B18 :

Modification	Scène	Effet
Addition (1)	Les scènes préparatives : la motivation de Valmont engendrée par la moquerie de Merteuil. L'affirmation que Valmont va réussir.	Ces scènes ralentissent la culmination du point culminant qui va arriver.
Substitution (3)	Valmont entre dans la chambre de Tourvel d'une manière forte et froide.	Valmont est plus fort et plus féroce, et donc moins charmant et adaptif ; un éloignement du texte source.
	Tourvel court après Valmont lorsqu'il commence à quitter sa chambre.	Tourvel est moins résistante et plus soumise que dans le roman, un éloignement du texte source.
	Merteuil garde l'identité de son amant (Danceny) secret afin de rendre Valmont jaloux aussi.	Elle montre son pouvoir et son caractère méchant.
Omission (8)	Les lettres de Valmont au Père Anselme.	Une perte de la vue complète qui montre que Valmont est sans scrupules.
	Valmont a fait des cajoleries à Tourvel pour pardonner sa manière brusque.	Les techniques de Valmont sont rendues moins retorses.
	Dans la lettre 125, Valmont exprime ses pensées et ses stratégies pendant la séduction de Tourvel.	Le spectateur n'a pas la vue complète de cette séduction, et ne voit pas le décalage entre ses intentions et ses paroles.
	Valmont ne fait pas mention de ses réflexions pendant la séduction de Tourvel.	La sensibilisation aigüe de Valmont pour les détails sensoriels est omise, la manipulation de ces détails

		et l'exploitation ultérieure de ceux-ci est omise davantage.
	Valmont ne manipule pas Tourvel d'une manière physique.	Valmont est rendu moins féroce.
	Tourvel écrit à Rosemonde, elle se consacre à Valmont entièrement.	Une perte de la perspective de cette séduction et le pouvoir des charmes de Valmont.
	Lettre 122 : Rosemonde à Tourvel, elle écrit que Valmont paraît changé à cause de la bonne influence de Tourvel.	La motivation de Tourvel d'accepter la visite de Valmont est perdue.
	Lettre 126 : Rosemonde à Tourvel, elle exprime ses félicitations à Tourvel pour la résistance de celle-ci aux charmes de Valmont.	L'ironie de Laclos est perdue.
Permutation	Six scènes filmiques avec une durée de douze minutes et trente-trois secondes.	Cette durée met en valeur cette séduction qui constitue un point culminant de l'intrigue. Cependant, l'insertion des lettres 107 et 115 entre les lettres préparatives fait perdre le suspense. L'omission de la correspondance entre Tourvel et Rosemonde fait perdre la motivation de Tourvel d'accepter la visite de Valmont (L122), et l'ironie des félicitations de

		résistance de Rosemonde (L128).
Transposition (13)	Les lettres préparatives avec Père Anselme et Valmont.	Le caractère manipulateur de Valmont.
	La lettre 107 : Azolan s’informe des nouvelles de Tourvel.	Rapprochement du texte source.
	De la lettre 115 : Cécile est enceinte, Valmont a dictée une lettre que Cécile a envoyé à Danceny.	Rapprochement du roman.
	Valmont rend visite à Tourvel sous prétexte de se pardonner.	Valmont manque entièrement de scrupules, rapprochement du texte source.
	Valmont commence par une plainte du mépris de la Présidente.	Rapprochement des stratégies utilisées dans le roman.
	Valmont : “I must have you or die.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 01hr18mn34s).	La détermination extrême de Valmont est montrée en utilisant cet ultimatum.
	Valmont : “Yes, and your choice has determined mine.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 01hr19mn03s - 01hr19mn16s).	Rapprochement de la manipulation utilisée dans le roman.
	Valmont dit adieu à Tourvel.	Rapprochement du roman.
	Tourvel ne refusera les avances de Valmont.	L’effet des charmes de Valmont se révèle.
	Valmont : “Once she’d surrendered, she behaved with perfect candour, total mutual delirium, which for the first time ever with me outlasted the pleasure itself. She was	Rapprochement du texte source.

	astonishing, so much so that I ended by falling on my knees and pledging her eternal love.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 01hr21mn10s).	
	Valmont : “But of course, the best thing about it is, I am now in a position to be able to claim my reward.” (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1998 : 01hr21mn50s).	Rapprochement du texte source.
	De la lettre 131 : la Marquise rappelle à Valmont le besoin d’une preuve écrite de la séduction de Tourvel.	Rapprochement du texte source.
	De la lettre 127 : la Marquise annule leur accord.	Elle montre son pouvoir, rapprochement du roman.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (0)	-	-
Langagier (0)	-	-
Non-langagier (4)	Le silence au début de la scène de séduction.	Le suspense de la réussite est augmenté.
	La musique sinistre joue doucement au fond de la scène pendant que Valmont se met debout.	Une représentation du Mal qu’incarne Valmont.
	La musique classique devient plus fort pendant les techniques de séduction de Valmont.	Le suspense est augmenté.
	La musique forte joue quand ils s’embrassent.	La conquête réussie de Valmont est présentée.
Visuel (5)	Le feu au foyer.	La passion et l’intimité évoquées.

	Le visage épuisé de Tourvel.	Valmont a troublé son esprit.
	Valmont fait un cercle autour de Tourvel, mouvement pareil aux requins.	Valmont est représenté en tant que prédateur.
	Valmont se regarde au miroir.	Valmont est conscient du jeu qu'il joue et cette action met en valeur sa vanité.
	Le visage de la marquise, dont le sourire commence à s'effacer lorsque Valmont raconte la séduction de Tourvel.	Elle est rendue jalouse de cette séduction.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Une séquence ordinaire : une succession d'événements discontinue, la visite de Merteuil et Danceny et le flash-back de Cécile rendent cette séquence discontinue car ces événements ne suivent pas d'ordre chronologique.	La culmination de ce point important de l'intrigue est perdue.

B19 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr48mn24s.

B20 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr49mn43s.

B21 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr51mn44s.

B22 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr52mn59s.

B23 :

Modification	Scène	Effet
Addition (10)	De flash-back : Tourvel et Valmont s'embrasse au lit (2 secondes).	Les sentiments de Valmont sont mis en question, son personnage libertin est mis en question par sa nostalgie.
	Valmont reçoit une blessure au bras.	Le Vicomte s'affaiblit à cause de sa vulnérabilité affective, déjà signalée par le flash-back du couple Tourvel-Valmont.
	Tourvel reçoit la ventouse par les religieuses.	L'effet néfaste de la rupture entre Tourvel et Valmont est montré.
	De flash-back : Tourvel et Valmont s'embrasse au lit (2 secondes).	Tourvel perturbe l'équilibre de Valmont, il n'est plus libertin.
	Valmont a l'occasion de tuer Danceny, mais s'éloigne de lui.	L'esprit de Valmont est perturbé, un éloignement du texte source.
	Les religieuses font la saignée à Tourvel.	La souffrance de Tourvel est montrée.
	Valmont retire quelques doigts de son épée.	Valmont a fait tomber son épée intentionnellement, il a l'intention de mourir, un éloignement significatif du texte source.
	Valmont dit à Danceny qu'il a un conseil et une demande.	La guerre entre Merteuil et Valmont est renforcée.
	Valmont exprime ses sentiments amoureux pour Tourvel.	Cette addition confirme l'amour de Valmont pour Tourvel, il n'est plus libertin.

	Valmont dit qu'il ne mérite pas la bonne cause.	Valmont regrette qu'il ait fait souffrir ses victimes, il n'est plus libertin.
Substitution (1)	La Marquise écrit à Danceny en lui disant que Cécile a un amant plus fréquent, Valmont.	Merteuil est rendue plus active dans son plan de vengeance contre Valmont.
Omission (3)	La lettre 162 : Danceny n'écrit pas à Valmont avec la proposition du duel.	Danceny est rendu moins fort et moins dominant.
	Lettre 163 de Bertrand.	Une perte du portrait de Valmont en tant que comédien habile.
	Lettre 164 de Madame de Rosemonde.	Une perte du portrait de Valmont en tant que comédien habile.
Permutation	Onze scènes filmiques, avec une durée de six minutes et vingt-sept secondes.	Cet allongement met plus d'importance sur cette séquence, cependant, ceci fait perdre la nature inattendue de cette mort au duel dans le roman. Les additions de flash-back ne suivent pas la chronologie du roman et apporte un sens supplémentaire à cette séquence, par conséquent, cette séquence s'écarte de celle du roman. L'omission des lettres 163 et 164 appauvrit davantage la permutation de cette séquence.

Transposition (6)	Danceny propose ce duel à cause de la trahison que Valmont a commis contre lui.	Rapprochement du roman.
	La lettre 147 : Madame de Volanges et Cécile rendent visite à Tourvel au couvent.	La souffrance de Tourvel est montrée.
	Tourvel : "I'm dying because I wouldn't believe you." (<i>Dangerous Liaisons</i> , 1988 : 01hr48mn09s).	Montre l'effet nuisible qu'a Valmont sur l'état de santé de Tourvel, rapprochement du texte source.
	La lettre 147 : les religieuses font la saignée à Tourvel.	Rapprochement du texte source.
	Valmont donne toutes ces lettres à Danceny.	Rapprochement du texte source.
	Valmont meurt à cause d'un coup d'épée.	Rapprochement du texte source.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (3)	Les épées, les valets, un duel du XVIII ^e siècle.	Le spectateur est amené à l'époque de l'œuvre originale.
	La ventouse de Tourvel.	Fait remonter le spectateur à l'époque du XVIII ^e siècle.
	Tourvel est saignée	Rapprochement du texte source.
Langagier (0)	-	-
Non-langagier (3)	Le silence est employé pour augmenter le son des épées qui se croisent et les grognements des hommes.	Les détails sont soulignés.
	La musique douce commence à jouer lorsque	L'arrivée d'un moment important est signalée.

	Valmont se penche sur le mur.	
	Lorsque Valmont meurt la musique classique douce joue au fond de la scène.	La fin de sa vie est mise en relief, et l'atmosphère triste est adoucie.
Visuel (5)	La vue plongeante du château où le duel a lieu.	Evocation du voyeurisme présent dans le roman.
	Dans un angle plongé, Valmont tombe et reçoit une blessure sur le bras.	Le Vicomte s'affaiblit à cause de sa vulnérabilité affective, déjà signalé par le flash-back du couple Tourvel-Valmont.
	Valmont retire quelques doigts de son épée, il jette un coup d'œil à Danceny pour voir si celui-ci l'a remarqué.	Valmont a fait tomber son épée intentionnellement, et qu'il a l'intention de mourir, éloignement significatif du texte source.
	Dans un très gros plan, Valmont a des larmes aux yeux.	La tendresse de Valmont est montrée et il est rendu plus sensible qu'au roman.
	Le plan de la mort de Valmont.	Résume les thèmes principaux du roman avec les couleurs présentes.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Un syntagme parallèle : les flash-backs de Tourvel rendent cette séquence non-chronologique. La fréquence alternée des flash-backs confirme que cette séquence est parallèle car ils se montrent systématiquement, mais	Apporte une valeur directement symbolique avec l'action. Cette structure rend cette séquence plus symbolique qu'au texte source et modifie la perception entière de cette séquence.

	n'ont pas de rapport avec l'intrigue de la séquence.	
--	--	--

B24 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr54mn27s.

B25 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr55mn13s.

B26 :



Dangerous Liaisons, 1988 : 01hr56mn41s.

B27 :

Modification	Scène	Effet
Additions (2)	Merteuil pleure et crie à la nouvelle de la mort de Valmont.	Merteuil est rendue plus sensible, éloignement du texte source.
	Une larme coule sur la joue de la Marquise et la scène fond en noir pour clôturer le film.	Frears voulait se rapprocher plutôt du roman que de la pièce de théâtre, cependant celle-ci constitue toujours un éloignement du texte source.
Substitutions (1)	Danceny transmet les vœux de Valmont à la présidente de Tourvel.	La nouvelle de la mort de Valmont est rendue plus intime parce que Danceny accomplit les derniers vœux de celui-ci.
Omissions (5)	Tourvel ne prie pas à Dieu de pardonner à Valmont.	Les derniers moments de Tourvel sont rendus moins

		intenses et moins percutants et par conséquent son amour pour Valmont paraît moins profonde.
	L166, L167 et L168 : la situation juridique de Danceny.	Révèle que Valmont joue un rôle pour que sa réputation reste intact envers les autres personnages, un comédien jusqu'à après sa mort.
	Correspondance entre Rosemonde et Danceny (L169, L171, L174) : il s'excuse, il lui donne des lettres qui exonèrent Prévau et Cécile. Il s'enfuit à Malte.	Fait perdre une des intentions de Laclos, les conséquences concrètes des liaisons dangereuses.
	Il n'y a pas de nouvelles de Cécile.	Fait perdre l'intention principale de Laclos, de prévenir les jeunes femmes qui entrent dans la société de la dangerosité des liaisons.
	Merteuil ne perd ni son procès, ni sa fortune. Elle n'attrape pas la petite vérole, ne perd pas un œil (la défiguration), ne s'enfuit pas de Paris.	L'omission de ce dénouement rend les conséquences de la vie de la Marquise moins sévères et moins permanents.
Permutation	Quatre scènes filmiques avec une durée de quatre minutes, les lettres 165, 173 sont les seules à être gardées.	Ce raccourcissement ne valorise pas le triste sort de tous les personnages et appauvrit le dénouement à l'écran.

Transposition (2)	Madame de Volanges et Cécile sont présentes pour la chute de Tourvel.	Montre le réseau de femmes.
	Tout le monde hue Merteuil à l'opéra.	L'importance du statut social et de la réputation dans la société.
Codes cinématographiques	Scène	Effet
Culturel (1)	La maison d'opéra : la sphère sociale.	L'œuvre originale fait mention de cette salle de spectacle, lieu de rencontre au XVIII ^e siècle.
Langagier (0)	-	-
Non-langagier (4)	La musique douce et triste à la mort de Tourvel.	Augmente l'empathie de cette mort, adoucit l'atmosphère.
	La musique vive lorsque Merteuil pleure et crie.	Le chagrin que ressent Merteuil.
	Le silence à l'opéra.	Augmente la honte sociale et la culpabilité de la Marquise.
	Le silence lorsque Merteuil enlève son maquillage.	Un contraste avec les huées, augmente la force de la prise de conscience de Merteuil.
Visuel (3)	La loge d'opéra de Merteuil.	Elle appartient à la haute société la plus privilégiée.
	Merteuil trébuche avant de quitter sa loge.	Sa réputation s'est écroulée.
	L'expression faciale de la marquise.	Sa prise de conscience.
Structure syntagmatique	Type	Effet
	Une séquence épisodique parce que chaque événement suit une chronologie, mais	Cette structure garde une chronologie narrative, cependant ne montre pas

	se sépare à l'aide d'outils optiques.	toutes les conclusions clefs du roman.
--	---------------------------------------	--

13. Références :

Textes primaires :

- Choderlos de Laclos, P. 1972. *Les Liaisons dangereuses*, Editions Gallimard, p7 – 474.
- Hampton, C. (1985) *Les Liaisons Dangereuses*. Faber and Faber Limited, p9 – 101.
- "Les liaisons dangereuses" *Scripts.com*. STANDS4 LLC, 2021. Web. Consulté: 22 Feb. 2021. <https://www.scripts.com/script/les_liaisons_dangereuses_12506>.
- "Dangerous Liaisons" *Scripts.com*. STANDS4 LLC, 2021. Web. Consulté: 22 Feb. 2021. <https://www.scripts.com/script/dangerous_liaisons_6287>.

Filmographie :

- bl bs (2020) *Les Liaisons Dangereuses 1960 (Roger Vadim, 1959)*. Disponible à : https://www.youtube.com/watch?v=9qXi9AV0_x4&t=79s. Consulté: 09/02/2021.
- *Dangerous Liaisons*. (1988). [DVD] Directed by Stephen Frears. USA: Warner Bros.

Bibliographie :

- Alfaro, M. 1996. *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*. Universidad De Zaragoza, Atlantis, Vol. 18, no. ½ (Junio – Diciembre).
- Andrew, D. 1975. *Semiology and Film : A Discussion of Metz*. University Film Study Centre Newsletter Supplement, no, 3.
- Axelrod, M. 1996. *Once Upon a Time in Hollywood: or, the Commodification of Form in the Adaptation of Fictional Texts to the Hollywood Cinema*. Literature/Film Quarterly, vol. 24, no. 2, p201 – 208.
- Bazin, A. 1948. *L'adaptation ou le cinéma comme Digeste*. Esprit, Nouvelle série, no. 146, p32 – 40.
- Bazin, A. 1987. *Qu'est-ce que le cinéma?* Les Éditions du Cerf: Paris, p81 – 106.
- Canérot, L. 2014. *Les Liaisons dangereuses, un film de Stephen Frears. Fiche pédagogique*. Lycée l'Essouriau des Ulys, p1 – 31.
- Cattrysse, P; Leitch, T. 2018. *A Dialogue on Adaptation*. Literature-Film Quarterly vol. 46, no. 3, p1 – 19.
- Cattrysse, P. 2011. *Adaptation and Screenwriting Studies: Methodological Reflections*. Fourth International Screenwriting Research Conference Brussels, p1 – 18.

- Cattrysse, P. 1992. *Film (Adaptation) as Translation : Some Methodological Proposals*. Target : Antwerp University, p53 – 69.
- Craciun, P. 2010. *Traduction et adaptation – débats sur le statut*. Université Stefan cel Mare, Roumanie, p1 – 4.
- Cutchins, D. 2014. *Bakhtin, Translation and Adaptation*. In Krebs, K. 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Routledge, p1 – 224.
- Desmond, J.M ; Hawkes, P. 2005. *Adaptation : Studying Film and Literature*. New York : McGraw-Hill.
- Du, E. 2013. The Historical Development of Film Adaptation. Academia.edu, URL: https://www.academia.edu/16157286/History_of_Film_Adaptations, p1 – 36.
- Dudley, A. 1980. ‘*The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory*’ *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Western Illinois, p9 – 17.
- Dusi, N. 2015. *Intersemiotic Translation: Theories, problems, analysis*. Semiotica, p181 – 205.
- Eco. U. 2001. *Experiences in Translation*. Trans. Alastair McEwan. Buffalo: University of Toronto Press, p145 – 147.
- Even-Zohar, I. 1979. *Polysystem Theory*. Poetics Today, vol. 1, no. 1 / 2, Special Issue : Literature, Interpretation, Communication : p287 – 310.
- Fortier, M. 2019. *Translation, Adaptation, and ‘Tradaptation’*. In Smith, B, 2019. *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, p1046 – 1050.
- Gambier, Y. 2004. *La traduction audiovisuelle : un genre en expansion*. Audio-visual Translation, vol. 49, no. 1, p1 – 11.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, p1 – 472.
- Gibová, K. 2011. *Some Thoughts on Translation Procedures as Employed in Acquis Communautaire Documents*. Ostrava Journal of English Philology, vol. 3, no. 1, p161 – 174.
- Gimello-Mesplomb, F. 2017. *Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague ou les constructions histogramiques de l’innovation en musique de film*. HAL : archives-ouvertes, p1 – 23.

- Gottlieb, H. 2005. *Multidimensional translation : Semantics turned Semiotics*, p35 – 61. In Gerzymisch-Arbogast, H ; Nauert, S. 2005. *Multidimensional Translation: Challenges of Multidimensional Translation*. Marie Curie: EU High Level Scientific Conference Series, MuTra, p1 – 239.
- Hassan, M ; Nouty, E. 1967. *Littérature et pré-cinéma au XIXe siècle*. Communication, p195 – 203.
- Humbert, B. 1999. *L'Adaptation cinématographique dans le cours de littérature française*. The French Review, vol. 72, no.5, p839 – 852.
- Hutcheon, L. 2013. *A Theory of Adaptation, 2nd Edition*. Routledge : London and New York, p1 – 304.
- Jakobson, R. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*. p233 – 239.
- Johnson, M. A. 1984. *Translation and Adaptation*. META: Translators' Journal, vol.29, no. 4, p421 – 425.
- Joly, M. 2011. *Introduction à l'analyse de l'image*. 2^e édition, sous la direction de Francis Vanoye. Armand Colin, p7 – 124.
- Journot, M. 2011. *Le vocabulaire du cinéma, 2^e édition*. Armand Colin, Paris, p3 – 124.
- Kline, K. 1996. 'The Accidental Tourist' On Page and On screen: Interrogating Normative Theories about Film Adaptation. Literature/Film Quarterly, vol. 24, no. 1, p 70 – 83.
- Legotien, H. 1955. *Du roman au film*. Esprit, Nouvelle Série, no. 229/8, p114 – 1164.
- Leitch, T. 2018. *Adaptation, the Genre*. Adaptation, vol. 1, no. 2, p106 – 120.
- Leitch, T. 2012. *Adaptation and intertextuality, or, what isn't an adaptation, and what does it matter ?* In *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Oxford, Blackwell, p87 – 104.
- McFarlane, B. 1996. *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press : Oxford ; p3 – 261.
- Metz, C. 1966. *Quelques points de sémiologie du cinéma*. La Linguistique, vol. 2, no. 2, p53 – 69.
- Milton, J. 2009. *Translation and Adaptation Studies*. Universidade de Sao Paulo, Brazil, p51 – 58.

- Minier, M. 2013. *Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse*. In Krebs, K. 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Routledge, p1 – 224.
- O'Halloran, K ; Tan, S ; Wignell, P. 2016. *Intersemiotic translation as Resemiotisation : A Multimodal perspective*. SIGNATA, p199 – 299.
- Olney, I. 2010. *Texts, Technologies and Intertextualities: Film Adaptation in a Postmodern World*. Literature/Film Quarterly, vol. 38, no.3, Pp66 – 170.
- Perdikaki, K. 2016. *Adaptation as Translation : Examining Film Adaptation as a Recontextualization Act of Communication*. University of Surrey, P1 – 239.
- Perdikaki, K. 2017. *Film Adaptation as Translation : An Analysis of Adaptation Shifts in Silver Linings Playbook*. Centre for Translation Studies, p249 – 265.
- Perdikaki, K. 2017. *Towards a Model for the study of film adaptation as intersemiotic translation*. Building a bridge between Translation and Adaptation, p1 – 21.
- Plaza, J ; Mundy, K. 1981. *Reflection of and on Theories of Translation*. Semiotics and Poetics in Brazil : Dispositio, vol. 6, no. 17/18, p45 – 61.
- Pomeau, R. 1993. *Laclos ou le paradoxe*. Dix-Huitième Siècle, no.26, 1994.
- Ramos, J. 1979. *Translation as a Semiotic Process*. Penn State University Press. Comparative Literature Studies, vol. 17, no. 4, p376 – 390.
- Regent, R. 1958. *La littérature filmée*. Revue des Deux Mondes, p153 – 158.
- Robert, P 1990, 'stichomythie', Le Petit Robert, nouvelle édition revue, LE ROBERT – 107, avenue Parmentier, PARIS-XI^e.
- Roth, L. 1983. *Film Semiotics, Metz, and Leone's trilogy*. Routledge Library Editions: Cinema, p1 – 227.
- Salter, D. 1996. *Acting Shakespeare in Postcolonial Space*. In Bulman, J. 1996. *Shakespeare Theory and Performance*. London : Routledge, p113 – 132.
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, p1 – 12.
- Saoudi, B. 2017. *Tradaptation of Dramatic Texts*. Prince Sattam bin Abdulaziz University, p176 – 188.

- Sebbah, A. 1996. *Les Liaisons dangereuses : deux formes de l'adaptation cinématographique ?* Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, p63 – 91.
- Sellier, G. 2010. *New Wave Cinema and the Legacy of Male Libertinage*. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies. Cinema Journal, vol. 49, no.4, p152 – 158.
- Sharma, V.K. 2015. *The Relevance of Addition, Omission and Deletion (AOD) in Translation*. International Journal of Translation, vol. 27, no. 1-2, p1 – 12.
- Scholtz, A. 2009. *Adaptation as Reception: How a Transnational Analysis of Hollywood Films Can Renew the Literature-to-Film debate*. American Studies, vol. 54, no4, p657 – 682.
- Simon, J. 2017. *Dangerous Liaisons: Reflections on the Politics of Confidentiality in the Cyber-Age University*. The Eighteenth Century, Vol.58, No.4, p407 – 428.
- Stam, R ; Raengo, A. 2004. *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, p1 -19.
- Stam, R ; Burgoyne, R ; Lewis, S. 1992. *New vocabularies In film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. London: Routledge.
- Tcheuyap, A. 2005. *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Presses de l'Université d'Ottawa, p1 – 229.
- Warren, P. 1983. *L'adoption de notre littérature par notre cinéma*. Le cinéma québécois, numéro 51, p44 – 46.
- Vallittu, M. 2018. *Context in film adaptations*. In Pyrhönen, Heta; Kantola, Janna (Eds.) *reading Today* (pp. 159 – 172). Comparative Literature and Culture. Lotoo : UCL Press.
- Vanoye, F. 1989. *Récrit écrit – récit filmique*. Cinéma et récit 1, Paris: Nathan
- Venuti, L. 2007. *Adaptation, Translation, Critique*. Journal of Visual Culture, p25 – 43.
- Yau, W. 2016. *Revisiting the systemic approach to the study of film adaptation as intersemiotic translation*. Translation Studies, vol. 9, no. 3, p256, 267.

Sitographie :

- BAFTA, 2021. Film: Adapted Screenplay in 1990. Winner: Dangerous Liaisons, Christopher Hampton. Consulté: 02/03/2021, URL: <http://awards.bafta.org/award/1990/film/adapted-screenplay>.
- Biography.com Editors, 2021. Thelonious Monk Biography. Accessed: 16 August 202, URL: <https://www.biography.com/musician/thelonious-monk>
- César Académie des Arts et Techniques du Cinéma, 2021. Stephen Frears. Palmarès 1990: Best Foreign Film: Les liaisons dangereuses. Consulté: 02/03/2021, URL: <https://www.academie-cinema.org/en/personnes/stephen-frears-2/>.
- Ciné-Ressources, 2021. Roger Vadim. Roger Vailland. La Cinémathèque française. Siège social : 51, rue de Bercy, Paris. Accessed : 02/01/2021, URL : http://www.cineressources.net/recherche_t_r.php?type=PNP&pk=14567&rech_type=E&extfield=Roger+Vadim&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1.
- Evening Standard. Evening Standard Theatre Awards 1980 – 2003. Best Play: Christopher Hampton. Consulté: 02/03/2021, URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/evening-standard-theatre-awards-19802003-7299246.html>.
- Film Reference, 2021. Stephen Frears Biography. Consulté: 02/01/2021, URL : <http://www.filmreference.com/film/23/Stephen-Frears.html>.
- Institut National de l'Audiovisuel, Septembre 1959. Roger Vadim : « Les Liaisons dangereuses » RADIODIFFUSION TELEVISION FRANCAISE, 02mn36s.
- Marlow-Stevens, E. 2019. Art Blakey / Duke Jordan : Les Liaisons Dangereuses + Des Femmes Disparaissent. Jazz Journal, Consulté: 02/03/2021, URL : <https://jazzjournal.co.uk/2019/03/28/art-blakey-duke-jordan-les-liaisons-dangereuses-des-femmes-disparaissent/>.
- New York Times. September 1959. *FRENCH FILM SEIZED; But Paris Literary Society Then Allows It to Run*. Special to The New York Times, p25. Consulté: 02/03/2021, URL : <https://www.nytimes.com/1959/09/18/archives/french-film-seized-but-paris-literary-society-then-allows-it-to-run.html>.
- Oscars, 2021. The 61st Academy Awards, 1989. Consulté: 02/03/2021, URL: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1989>.

- *Stephen Frears on Dangerous Liaisons / BFI*. 2005 (Youtube Video). BFI. Disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=EkhLaIsjztQ>, Consulté: 30 septembre 2019.
- Writer's Guild Awards, 2021. Writers Guild Awards Winners: 1995 – 1949. 1989 Award Winners: Best Adapted Screenplay: *Dangerous Liaisons*, Screenplay by Christopher Hampton. Consulté: 02/03/2021, URL: <https://awards.wga.org/awards/nominees-winners/1995-1949>.