

## ***LES LIAISONS DANGEREUSES* DE LACLOS A LA SCENE : LE REGARD DE CHRISTOPHER HAMPTON**

Maristela Gonçalves Sousa Machado (Doutoranda UFRGS/CNPQ)

Quoique le roman épistolaire présente certaines affinités avec le texte théâtral, le défi de donner corps à des personnages qui se révèlent uniquement par le truchement de lettres n'est pas facile et concerne certains choix fondamentaux : changement de forme, de focalisation, retranchements, ajouts, altération, imitation, création. Christopher Hampton n'a pas été le premier à le faire avec *Les Liaisons dangereuses* en 1985, plusieurs auteurs ayant voulu avant lui transformer *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos – roman épistolaire célèbre publié en 1782 – en texte dramatique. La première adaptation théâtrale du roman de Laclos date de 1783, une année après sa publication: *Le Danger des liaisons*, comédie en un acte de Beaunoir et beaucoup d'autres se sont succédé.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, *Les Liaisons dangereuses* continuent à fréquenter les scènes. Philippe Faure en a proposé une adaptation pour le Théâtre de la Croix-Rousse de Lyon présentée en 2001 à Paris. En 2003, Giles Havergal a composé une relecture commandée par le prestigieux American Conservatory Theater de San Francisco. La même année, Amy Powers, David Topchik et Megan Cavallari ont créé le spectacle musical *The Game* pour la compagnie théâtrale nord-américaine Barrington Stage. En 2005, le chorégraphe et danseur anglais Adam Cooper a produit un ballet non traditionnel, une version dansée mais aussi très théâtralisée des *Liaisons dangereuses* qui a divisée l'opinion des critiques. Au milieu de la polémique, Nadine Meisner du journal *The Independent* n'a pas pu laisser de souligner ironiquement la longévité du roman de Laclos : « We've had the play, we've had the films. *Les Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos' epistolary novel of 18th-century manners, has become a self-perpetuating industry. »

Il est vrai que de nouvelles incarnations du roman de Laclos se succèdent et il est courant d'entendre dire à propos des adaptations théâtrales que, au bout de dix ans, elles deviennent datées, il faut en inventer une autre. La pièce de Christopher Hampton semble néanmoins

montrer le contraire : dans les commentaires concernant les adaptations postérieures à sa création, elle est toujours citée comme exemple de travail réussi, espèce de référence idéale qu'il faut poursuivre.

Dans ce travail, nous allons nous concentrer sur la relecture du dénouement des *Liaisons dangereuses* de Laclos qu'a proposé le dramaturge anglais. Avant de le faire, il est intéressant de mettre la création des *Liaisons dangereuses* (1985) en contexte.

Né en 1946 à Fayal aux Açores, Christopher Hampton est un des auteurs dramatiques vivants le plus influents de la Grande-Bretagne. Après une licence en français et en allemand avec un *First Class Honours Degree* au New College à Oxford, il travaille comme *resident dramatist* au Royal Court Theatre à Londres et devient l'auteur le plus jeune à avoir une pièce – *When did you last see my mother ?* – jouée à Londres en 1966.

Pendant les années 1970, il continue à écrire pour le théâtre, produit un nombre de pièces réussies – *Total Eclipse*, *The Philanthropist*, *Treats* et *Savages* – toujours au Royal Court Theatre et évolue à contre-courant d'une époque dominée par les expériences avec le théâtre non verbal et par la critique acérée de Somerset Maugham, George Bernard Shaw, et Noel Coward. Ignorant les débats des magazines intellectuels sur la mort du langage au théâtre, Hampton s'inspire du *Misanthrope* de Molière pour écrire *The Philanthropist*, fréquente la *comedy of manners*, et se sert des répliques bien envoyées tout en abordant les thèmes de l'actualité tels que l'aliénation, les limites du langage, les privilèges de l'académie.

Hampton traduit des classiques comme *Oncle Vanya* de Tchekhov, *Hedda Gabler* et *A doll's house* d'Ibsen, et le *Don Juan* de Molière ainsi que des pièces contemporaines comme *Art* de Yasmina Reza. Il adapte *Tartuffe* (1983) de Molière, *Les Liaisons dangereuses* (1985) de Laclos et *Sunset Boulevard* (1995) de Billy Wilder qui, acclamées par la critique et par le public, ont consolidé sa carrière au théâtre. Il écrit aussi pour la télévision et pour le cinéma. Avec le scénario de *Dangerous Liaisons* (1988), film de Stephen Frears, il a gagné pour le meilleur scénario adapté l'Oscar et Writers Guild of

America en 1989, le BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) et le London Critics Circle Film Award en 1990 .

Il est évident qu'il s'agit d'un auteur qui porte un intérêt considérable pour la littérature, pour la relecture de romans et de pièces théâtrales aux auteurs les plus divers et aux thèmes variés. Pourquoi Christopher Hampton a-t-il choisi Laclos ? Il l'explicite après la didascalie initiale du texte publié de ses *Liaisons dangereuses* (1985) dans « A Note on Laclos » où il présente Laclos avec un enthousiasme non caché, trace les lignes générales de sa biographie – le contexte historique y est spécialement mis en relief – et conclut que le seul roman écrit par Laclos – « not merely a masterpiece, but the supreme example of its genre », « his vigorously classical novel », « this extraordinary and meteoric work » – demeure une énigme que la biographie de l'auteur n'éclaire qu'avec « an intriguing light » (LLH-H, p.7).<sup>1</sup>

Les attentes du lecteur avisé sont orientées par cette « Note on Laclos » : il s'agit du regard d'un universitaire, licencié en littérature française à Oxford, mais aussi d'un homme de théâtre expérimenté, qui aime confronter les classiques de la littérature comme on l'a vu dans sa production pour le théâtre, sur un roman qu'il admire profondément.

L'adaptation théâtrale des *Liaisons dangereuses* de Hampton, jouée pour la première fois en janvier 1985 à Stratford-Upon-Avon par la Royal Shakespeare Company, a eu beaucoup de succès ; le même retentissement se répète à l'Ambassador Theatre à Londres qui donne la pièce pendant cinq ans et demi, à Broadway et dans plusieurs pays dont la France. La RSC a présenté la version anglaise des *Liaisons dangereuses* de Hampton au théâtre Renaud-Barrault à Paris en 1990 et une adaptation de celle-ci en français, signée par Jean-Claude Brisville, a été jouée pour la première fois en 1986 au théâtre Édouard VII, avec Bernard Giraudeau et Caroline Cellier dans les rôles principaux.

---

<sup>1</sup> L'indication LLD-H suivie d'un numéro de page renvoie à HAMPTON, Christopher. *Les Liaisons dangereuses*. London: Faber and Faber, 1986.

Christopher Hampton a transposé *Les Liaisons dangereuses* en une pièce en deux actes contenant chacun neuf tableaux. Selon la didascalie initiale, l'action se situe « in various salons and bedrooms in a number of hôtels and châteaux in and around Paris, and in the Bois de Vincennes, one autumn and winter in the 1780s ». Avant même de commencer la lecture des dialogues, le lecteur découvre l'emploi de plusieurs termes en langue française (marquise, Madame, vicomte, présidente, chevalier, hôtels, châteaux, Opéra, Bois de Boulogne), y compris le titre préservé de l'original en français. Il est aussi remarquable que le dramaturge situe l'intrigue « in the 1780s ». Le roman mentionne toujours le jour, le moi et l'année « 17\*\* » quoiqu'un certain nombre d'indications permette de situer l'action vers les années 1760.

Les dix-huit tableaux des deux actes créés par Hampton sont séparés par des laps de temps variables et n'ont pas tous la même longueur. Au deuxième acte ils deviennent plus courts, il y a une évidente accélération des événements. Les dialogues intenses aux répliques brèves – les longues tirades sont pratiquement inexistantes – et enchaînées font de la scène le lieu d'un conflit essentiellement verbalisé : à l'exception des majordomes, il n'y a pas de personnages qui ne dialoguent pas sur scène.

Au premier tableau de l'acte premier des *Liaisons dangereuses* de Hampton, comme dans une scène d'exposition classique, le lecteur est présenté aux principaux personnages de la trame ainsi qu'aux motifs qui la déclenchent. À part l'absence de verbes dans certaines phrases, une longue indication scénique au début de ce premier tableau fait penser à une description romanesque. Voyons : l'action commence dans une chaude soirée au mois d'août dans le somptueux salon principal (« suggestions of great opulence ») de l'hôtel de la marquise de Merteuil à Paris. Elle joue au piquet avec M<sup>me</sup> de Volanges qui est assise à côté de sa fille Cécile (« a slim and attractive blonde girl of 15 ») qui semble s'ennuyer et avoir sommeil (« politely stifling the occasional yawn »). Merteuil interrompt le silence – on a l'impression que les dames sont concentrées au jeu, il n'y a que le claquement des

cartes qui est audible (« the large playing cards slap down on one another », LLD-H, p. 9) – et la conversation commence.

Elles parlent de Cécile, qui vient de sortir du couvent et commence à avoir des expériences dans « the outside world » (LLD-H, p. 9). Le majordome arrive et annonce discrètement la présence de monsieur le vicomte de Valmont. Avant qu'il arrive, les deux femmes parlent de sa mauvaise réputation et du fait que celle-ci ne l'empêche d'être reçu par la bonne société. Un dialogue cordial s'établit mais, après la sortie de la mère et la fille, Merteuil et Valmont adoptent un autre ton. Pour se venger de monsieur de Gercourt, un ancien amour, la Marquise demande au Vicomte (lui aussi un ancien amour) de corrompre la jeune Cécile de Volanges, l'invitée qui vient de sortir, promise à Gercourt. Valmont le refuse à cause d'un autre projet : il va partir à la campagne, au château de M<sup>me</sup> de Rosemonde, sa vieille tante, dont il veut séduire la hôte – la vertueuse présidente de Tourvel. Le point de départ de l'histoire est donc exactement le même du roman de Laclos.

Après ces moments initiaux, l'intrigue se développe : pour se venger de M<sup>me</sup> de Volanges – parce qu'elle a prévenu la Présidente contre lui –, le Vicomte change d'idée et décide de participer au projet de la Marquise. Cécile et le timide Chevalier Danceny tombent amoureux. Les deux libertins feignent de les aider et deviennent leurs confidents. Valmont devient l'amant de Cécile. A la fin du dernier tableau du premier acte, M<sup>me</sup> de Rosemonde conseille la Présidente qui vient d'avouer à la vieille dame son amour pour le Vicomte: « If he's let you go, you must go. » (LLD-H, p. 65). Les recommandations sont inutiles. Recourant à des ruses habiles avec l'aide de son chasseur Azolan et même du confesseur de Tourvel – Father Anselme, « an amiably dim-witted Cistercian » (LLD-H, p.76) –, le libertin finit par la conquérir tout en s'éprenant d'elle. Jalouse, Merteuil se brouille avec son complice et le défie à rompre brutalement avec la Présidente, qui tombe malade. À son tour, Valmont frustre les plans de Merteuil qui voulait prendre Danceny comme amour. C'est la guerre entre les libertins. Elle incite le jeune homme à se battre en duel avec Valmont qui meurt après avoir avoué à Danceny son amour pour la Présidente. Au dernier tableau de la

pièce, Mesdames de Volanges, de Rosemonde et de Merteuil jouent aux cartes dans le salon de la Marquise. Le lecteur apprend que la Présidente est morte au couvent aussitôt après avoir reçu la nouvelle de la mort de Valmont. Le Chevalier s'enfuit à Malte. M<sup>me</sup> de Volanges ne comprend pas pourquoi Cécile a décidé d'entrer au couvent. De façon énigmatique, M<sup>me</sup> de Rosemonde raconte qu'elle a reçu « a very strange letter from Danceny » (LLD-H, p.100) et suggère, sans donner d'explications, que la décision de la jeune fille doit être respectée.

Dans la dernière réplique de la pièce, Merteuil exprime des propos optimistes sur le futur: « I dare say we would not be wrong to look forward to whatever the nineties may bring ». Les trois personnages reprennent leur jeu de cartes comme au début de la pièce. C'est un signe visuel, une image brève mais nette qui termine la pièce : « The atmosphere is serene. Very slowly, the lights fade, but just before they vanish, there appears on the wall, fleeting but sharp, the unmistakable silhouette of the guillotine » (LLD-H, p.10).

Du point de vue de l'intrigue, on peut donc remarquer que cette adaptation ne présente aucune modification significative, elle a essentiellement gardé l'action du roman de Laclos, les machinations des libertins et même repris plusieurs discours des personnages et plusieurs situations. Il est évident que certains épisodes et personnages secondaires –, Sophie Carnay, la superbe Tanville, la mère Perpétue, la bonne Joséphine (personnages liés à l'univers du couvent de Cécile), Prévan, les trois Inséparables et leurs maris, Victoire, M. Bertrand, le Père Anselme (qui est à peine cité), la Maréchale, Vressac, la Vicomtesse et le Vicomte de M.– d'un roman de 379 pages ont été éliminés pour accélérer l'allure du récit, mais c'est à la fin de la pièce qu'émerge un élément radicalement nouveau et différent : la destinée finale de Merteuil.

Certaines marques du regard anglais de Christopher Hampton sur *Les Liaisons dangereuses* de Laclos portent la marque de l'ironie. C'est le cas de l'inévitable thé de cinq heures – « A September afternoon. VALMONT is taking tea with LA MARQUISE DE MERTEUIL in her grand salon » (LLD-H, p. 29) –, de la figure d'un majordome (LLD-H, p. 9, 10, 33, 34,

36, 38, 76) et du commentaire sur la pluie (LLD-H, p. 61). Nous ne voulons pas dire qu'il était anormal de prendre le thé ni que la présence d'un majordome était inhabituelle dans l'aristocratie française au XVIII<sup>e</sup> siècle. La référence au mauvais temps n'est pas non plus absente des conversations en France (l'expression « parler de la pluie et du beau temps » y est typique). Mais considérons que le thé n'est cité qu'une fois dans le roman dans une circonstance tout à fait différente de celle de la pièce (affligée, Tourvel « n'a pas soupé ; elle n'a pris que du thé », informe la Lettre CVII, p. 353)<sup>2</sup>, que les personnages ne parlent du temps qu'une fois : « le temps affreux qu'il a fait tout aujourd'hui » (Lettre XCIX, p. 323) et que les mots pluie et pleuvoir n'apparaissent jamais. En plus, les personnages de Laclos n'ont pas de majordome, on ne cite que de valets de chambre, de chasseurs, de domestiques, de femmes de chambre, de suisses.

Il nous semble évident que le choix de Hampton n'est pas gratuit : ce sont des éléments – le thé, la pluie, le majordome – populairement reconnus comme emblématiques de la culture anglaise. Mais il y a certainement plus. Si certains tableaux des *Liaisons dangereuses* de Hampton sont caractérisés par une grande mobilité des personnages qui leur donne un caractère fragmentaire que l'on pourrait comparer à l'échange épistolaire, ce va-et-vient évoque aussi un genre très connu dans le théâtre anglais : *the comedy of manners*. Le quatrième tableau en est un bon exemple : la Marquise et le Vicomte conversent chez elle, le majordome annonce l'arrivée de Danceny qui, présenté à Valmont, entame une conversation avec lui. Nouvelle interruption : le majordome annonce l'arrivée de M<sup>me</sup> de Volanges. Merteuil demande au jeune homme de partir immédiatement et à son complice de se cacher derrière un paravent pour entendre clandestinement – un peu comme les lecteurs pirates des lettres du roman de Laclos – la conversation entre les deux femmes. La Marquise dénonce une liaison dangereuse entre Cécile et Danceny (LLD-H, p. 37), la mère de la jeune fille est choquée. Merteuil sonne. Le majordome va accompagner M<sup>me</sup> de

---

<sup>2</sup> Les indications du numéro de la Lettre en chiffres romains suivi du numéro de la page renverront à LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, Introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris : Flammarion, «GF», 1981.

Volanges à la porte, mais juste avant qu'elle sorte, le Vicomte apparaît et lui fait des grimaces. Merteuil le gronde.

Nous n'avons pas l'intention d'approfondir ici les rapports de la pièce de Hampton et de la dramaturgie anglaise dans ce travail, mais il est intéressant de rappeler que ce genre de tableau renvoie à un type de théâtre très caractéristique de l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle et proche de la comédie de Molière en France. Avec très peu d'action et chargé de dialogues cérébraux, cyniques et pleins d'esprit – le fameux *wit* anglais –, ce genre a eu son apogée entre 1660 et 1700 et était essentiellement fondé sur la satire des mœurs, de l'hypocrisie et du matérialisme chez les aristocrates. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'irlandais Richard Sheridan et d'autres auteurs ont renouvelé cette comédie et une mise en scène qui est devenue connue comme la *comedy of manners*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Oscar Wilde reprend cette tradition avec *The Importance of Being Earnest* (1895). Hampton emploie également des dialogues éloquents et ironiques dans la tradition anglaise des *battles of wit* où le langage devient une arme dans un jeu où la perception et la réponse rapides sont exigées et des personnages et du public.

Mais ce qui dans *comedy of manners* relève de la comédie légère et élevée devient, chez Hampton, une vision poignante de la décadence morale et intellectuelle à la clôture du siècle qui rappelle plutôt une « tragedy of manners ». L'épigraphe empruntée à Malraux (« Ça ne peut pas durer ainsi ») anticipe cette lecture confirmée par la cruauté de l'univers dépeint qui arrive à l'extrême de la violence physique. Quand Valmont récite les mots suggérés par la Marquise pour provoquer sa rupture avec Tourvel, la question dictée par le désespoir de la Présidente – « Do you want to kill me? » – provoque une réaction bestiale: « VALMONT strides over to her, takes her by the hair and jerks her head up, shocking her into a moment's silence » (LLD-H, p. 91). Le Vicomte avait déjà utilisé la force comme moyen de la soumettre lorsque Tourvel l'avait surpris avec Émilie et avait décidé de partir sur le champ. Laurent Versini, spécialiste de l'œuvre de Laclos, conteste cette violence qu'il crédite à la crudité, au mauvais goût d'une époque qui n'est pas celle de l'honnêteté et

de la distinction et rappelle que, quoique Valmont ait les traces de la violence de Don Juan ou de Lovelace dans le roman, ce comportement n'est pas adéquat à un aristocrate.<sup>3</sup> Le caractère brutal de la scène du viol de Cécile (LLD - H, p. 47-48), le grotesque de la vision d'un aristocrate « making faces » dans le dos d'une dame (LLD-H, p. 38) contribuent aussi à la création de cette atmosphère de décadence. Le jeu cérébral des libertins se heurte à ces images d'une perversité intolérable, d'un révoltant mépris porté à leur victimes, d'un égoïsme extrême dans la satisfaction de leurs désirs.

*Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton sont ainsi parsemées de références à la culture anglaise dont la verbalisation du conflit à la manière des *battles of wit* est fondamentale pour rendre visible une caractéristique essentielle du roman : le dialogue vif entre le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil. Par ce choix du dramaturge anglais, le style crispé, le caractère tranchant des propos, l'ironie et la maîtrise du langage de leur échange épistolaire sont, à notre avis, restitués de façon très perspicace.

Il est parfaitement légitime que Christopher Hampton propose une lecture différente des *Liaisons dangereuses* (1782) qu'il donne au dénouement une nouvelle signification conforme à sa vision en tant que lecteur de Laclos, conforme à son temps. L'adaptation choisit souvent des aspects de l'oeuvre littéraire et revendique son affranchissement.

Ainsi Merteuil aura un sort tout à fait différent dans cette adaptation théâtrale : Hampton a choisi de la faire échapper au destin qu'elle a eu dans le roman, c'est-à-dire la mort sociale et mondaine – l'humiliation à la Comédie-Italienne, la perte de son procès, la banqueroute, la petite vérole, la fuite en Hollande – et le silence puisqu'elle n'écrit plus. Le dramaturge anglais a décidé de mettre en relief un autre type de punition infligée à la Marquise non pas comme conséquence du conflit des vanités de libertins, mais par les circonstances d'un moment historique. Voyons ce qui nous semble avoir motivé Christopher Hampton à créer des nouvelles liaisons dans sa relecture de la destinée finale de la libertine.

---

<sup>3</sup> VERSINI, Laurent. «Des *Liaisons dangereuses* aux liaisons farceuses» In: *Travaux de littérature*. Vol. 6. Paris: Adirel/Klincksieck, 1993. p. 219.

L'édition des *Liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton porte en épigraphe un commentaire emprunté à André Malraux : « Comme devant tant d'œuvres de notre temps – pas seulement littéraires – le lecteur des *Liaisons* eût pu dire : 'Ça ne peut pas durer ainsi' ». Ce choix peut suggérer d'emblée un côté politique dans la relecture d'une œuvre qui a précédé de quelques années la Révolution française de 1789. D'ailleurs, le choix des années 1780 comme repère temporel (différemment, comme nous l'avons déjà dit, de l'intrigue du roman qui situe l'action en 17\*\*\*) posé explicitement au début de la pièce, semble confirmer cette option.

En effet, il y a chez la majorité des critiques anglais le sentiment que la pièce de Hampton est un produit des années 1980 et traduit l'esprit de l'époque. En Grande-Bretagne, c'était le gouvernement de Margaret Thatcher qui avait une forte identification avec l'administration Ronald Reagan aux États-Unis: « In 1985, the play seemed the perfect emblem of Thatcherite Britain, with the ruthless win-or-die mentality of its characters and its portrayal of the callous, self-obsessed vanity and heedless cruelty of the rich. »<sup>4</sup>

C'est peut-être le bon moment pour faire une brève parenthèse et commenter certains aspects politiques des *Liaisons dangereuses*, le roman. Pour certains auteurs, le roman est un signe précurseur de la Révolution de 1789. Baudelaire, par exemple, y reconnaît l'énergie satanique du mal qui allait détruire l'ancien ordre social – « La Révolution a été faite par des voluptueux [...]. Les livres libertins commentent donc et expliquent la Révolution. »<sup>5</sup> Roger Vailland, dans son *Laclos par lui-même*, arrive même à détecter la lutte de classes dans les relations entre Valmont et Tourvel. René Pomeau conteste la vision de ceux qui ont vu dans le roman « les prémices de la révolution politique et sociale qu'avec le recul nous voyons poindre à l'horizon en 1782 »<sup>6</sup> :

---

<sup>4</sup> « A dangerous resurrection », *The Independent*, 11/12/03. Sur l'Internet. <http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/reviews/story.jsp!story=473653>

<sup>5</sup> BAUDELAIRE, Charles. « Sur *Les Liaisons dangereuses* ». In: *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil, 1968. p. 644.

<sup>6</sup> POMEAU, René. « Introduction ». In : LACLOS. *Les Liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, Introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris: Flammarion, «GF», 1981. p. 58.

« Laclos sans doute pas plus que ses contemporains ne devinait le tour qu’allaient prendre les événements. Mais il partage leur état d’esprit prérévolutionnaire, et son roman en porte la marque. On se gardera pourtant d’appliquer ici des schémas adaptés aux sociétés industrielles des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, dont il ne pouvait avoir aucune idée. »<sup>7</sup>

Effectivement, le roman peut être lu dans une perspective politique si l’on considère le portrait des aristocrates désœuvrés qui passent leur temps à jouer aux cartes, à aller à la chasse, à potiner ou à tisser des toiles pour prendre leurs victimes et les empêtrer. Laclos y dépeint aussi l’inégalité des sexes, les déficiences de l’éducation religieuse pour les jeunes filles, l’hypocrisie et la corruption d’une société frivole dominée par les apparences, et l’inefficacité de la justice, symbolisée par le « vieux ministre » (Lettre LXXXI, p. 270), par « les anciens usages ». Cette société donne à Merteuil la certitude de gagner sa cause contre les orphelins (Lettre CXXXIV, p. 430) et change d’avis quand la Marquise perd sa réputation. En plus, il est aussi question d’une inégalité sociale remarquable. Le peuple n’est représenté que par la présence de quelques servants, mais il est évident qu’ils sont les victimes faciles et les complices des manigances des seigneurs : c’est le cas d’Azolan, le chasseur de Valmont, de Victoire, femme de chambre de Merteuil, et de Julie, la servante de Tourvel qui est forcée à donner des informations sur la Présidente au Vicomte. On ne trouve pas chez ces domestiques des *Liaisons dangereuses* les vertus du peuple couramment célébrées en contraposition à la corruption de l’aristocratie comme il arrive dans le drame bourgeois de Diderot ou dans *La Nouvelle Héloïse*.

La famille de paysans misérables qui participe à la comédie de la philanthropie de Valmont (Lettre XXII, p. 118-120) a une dette de cinquante-six livres « pour lesquelles on réduisait cinq personnes à la paille et au désespoir » (Lettre XXI, p.119). Il est vrai que cette scène n’a pas de portée politique significative dans le roman, c’est le cynisme de Vicomte – et peut-être aussi la critique du drame bourgeois – qui est plus en évidence, mais le lecteur ne peut pas s’empêcher de comparer ces cinquante-six livres aux soixante mille livres de rente

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 60.

de Cécile – qui n’a que quinze ans. En plus, il y a le raisonnement cynique de Merteuil pour qui cette somme ne suffit pas pour garantir à la jeune fille une vie confortable auprès d’un jeune homme sans fortune:

« Leur naissance est égale, j’en conviens ; mais l’un est sans fortune, et celle de l’autre est telle que, même sans naissance, elle aurait suffi pour le mener à tout. **J’avoue bien que l’argent ne fait pas le bonheur ; mais il faut avouer aussi qu’il le facilite beaucoup.** Mademoiselle de Volanges est, comme vous le dites, assez riche pour deux : cependant, soixante mille livres de rente dont elle va jouir ne sont pas déjà tant quand on porte le nom de Danceny, quand il faut monter et soutenir une maison qui y réponde. Nous ne sommes plus au temps de Madame de Sévigné. **Le luxe absorbe tout : on le blâme, mais il faut l’imiter, et le superflu finit par priver du nécessaire.** » (Lettre CIV, 340)<sup>8</sup>

Dans les années 1980 en Angleterre, une scène comme celle des paysans victimes d’impôts injustes peut devenir prétexte pour des développements sociopolitiques : la grande polémique à propos de la création d’une *poll tax* (une taxe fixe que tous les adultes résidents devaient payer) dans le Royaume-Uni par le gouvernement de Margaret Thatcher commence justement en 1985, l’année où *Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton ont été représentées pour la première fois. Comment ne pas y penser au moment où Valmont sauve « une malheureuse famille dont on vendait les meubles, faute d’avoir payé les impositions » (Lettre XXII, p. 121) ?

Un autre aspect de la transposition de Hampton à la scène qui suggère une lecture politisée du roman et qui dialogue avec la phrase d’André Malraux en exergue du texte (« Comme devant tant d’œuvres de notre temps – pas seulement littéraires – le lecteur des *Liaisons* eût pu dire : ‘Ça ne peut pas durer ainsi.’ ») se trouve dans un dénouement qui n’aurait évidemment pas pu exister à l’époque de Laclos. Comme nous l’avons déjà dit, au dernier tableau de la pièce, mesdames de Merteuil, de Volanges et de Rosemonde jouent aux cartes chez la première – le lecteur se rappellera le premier tableau du premier acte de la pièce où

---

<sup>8</sup> C’est nous qui le soulignons.

la Marquise jouait au piquet avec M<sup>me</sup> de Volanges. Elles parlent du destin de Tourvel, de Valmont, de Cécile et de Danceny. Quoique M<sup>me</sup> de Rosemonde cite « a very strange letter from Danceny » (LLD-H, p.100) qu'elle a reçue, le lecteur n'est pas sûr si la vieille dame connaît tous les faits et vilenies de la Marquise.

En contraste avec la tristesse de ses amies, Merteuil entend la conversation impassiblement (« Merteuil listens, her practised expressionlessness intact, except for the glitter of satisfaction in her eyes », LLD-H, p. 99). Elle semble émerger indemne des événements tragiques et, dans la dernière réplique de la pièce, elle réfléchit sur les effets bienfaisants du temps et déclare son optimisme par rapport à l'avenir :

« This has been a terrible few weeks. But time passes so quickly. A new year tomorrow and more than half-way through the eighties already. I used to be afraid of growing old, but now I trust in God and accept. I dare say we would not be wrong to look forward to whatever the nineties may bring. Meanwhile, I suggest our best course is to continue the game. » (LLD-H, p. 101)

La Marquise est victime de l'ironie de l'auteur qui a le dernier mot : la didascalie finale évoque de façon explicite la dimension politique de sa lecture suggérée déjà à l'épigraphe – « Ça ne peut pas durer ainsi. » Après les mots de Merteuil, une fugace atmosphère de sérénité domine la scène, les femmes reprennent leur jeu, mais alors: « Very slowly, the lights fade ; but just before they vanish, there appears on the black wall, fleeting but sharp, the unmistakable silhouette of the guillotine » (LLD-H, p. 101).

Les changements opérés dans la relecture d'une œuvre littéraire semblent ainsi répondre au besoin de véhiculer des idées nouvelles dans un contexte socio-historique différent (la Grande-Bretagne de Thatcher dans les années 1980), mais dont les caractéristiques (« a sort of sanctification of institutionalized selfishness », selon Hampton<sup>9</sup>) légitiment la réinterprétation et la transformation de l'intrigue ainsi que des nouvelles interrogations posées sur le roman. Quand le dramaturge anglais termine sa pièce avec une didascalie

---

<sup>9</sup> HAMPTON, Christopher. « Interview with Robert Maccubin ». *Eighteenth Century Life*. 14 (2), 1990. p. 82.

évoquant l'image d'une guillotine il veut signaler que les jeux de l'aristocratie vont bientôt terminer avec la fin des années 1780. Merteuil ne sera pas vaincue par le repentir, par l'émotion ou par la faiblesse comme les autres personnages de la pièce, mais par les forces de l'Histoire.

L'auteur anglais apporte au roman du XVIII<sup>e</sup> siècle les reflets de la contemporanéité, du moment historique en face duquel il prend position. Il fait ainsi éclater les limites de la scène pour parler de son temps, de sa propre culture.