

Quartett

Heiner MÜLLER / Michel RASKINE



Création

Quartett

De **Heiner MÜLLER**

CÉLESTINE

Mise en scène **Michel RASKINE**

Texte français Jean JOURDHEUIL et Béatrice PERREGAUX

HORAIRES

20h30 - dim 16h30

Avec

Marie-Fred Guittier dans le rôle de la Marquise de Merteuil

Thomas Rortais dans le rôle du Vicomte de Valmont

DURÉE

1h20

Lumière: Julien Louisgrand

Costumes: Marie-Fred Fillion

Son: Sylvestre Mercier

Production Raskine & Compagnie

Coproduction : Les Célestins - Théâtre de Lyon

Renseignements - réservations

04 72 77 40 40 (Du mardi au samedi de 13h à 18h45)

Toute l'actualité du Théâtre sur notre site www.celestins-lyon.org

I. APPREHENDER LA PIÈCE

L'auteur	5
L'oeuvre de Müller	6
Müller par lui-même	7
Des Liaisons dangereuses à Quartett	8
Les personnages de la pièce	9
L'espace et le temps	10
Morceaux choisis	12

II. LA MISE EN SCÈNE

Le metteur en scène	15
Les comédiens	16
Entretien avec Michel Raskine	18
Rencontre avec Thomas Rortais	22
Quelques mises en scène de Quartett	25

III. AUTOUR DU CHEF D'OEUVRE DE LACLOS

Un roman fortement influencé par le théâtre	27
Les Liaisons dangereuses au cinéma	28

En s'emparant du combat rhétorique et érotique du célèbre duo des *Liaisons dangereuses*, Michel Raskine renoue avec son attirance pour les dramaturgies germaniques contemporaines.

Sensible à la question de la mort vers laquelle «l'érotisme marche inévitablement», il radicalise la dimension fantasmatique de la pièce en faisant de Thomas Rortais, comédien issu du Conservatoire de Lyon, un Valmont saisi dans l'éternité de sa jeunesse, manipulé par une marquise impériale dont il confie le rôle à Marief Guittier, son actrice fétiche.

Dans cet échange verbal entre éloquence et obscénité, chacun des protagonistes – tour à tour homme et femme, proie et prédateur – exprime le désir de posséder l'autre, avec une vitalité et un humour qui font de cette guerre des sexes et des cerveaux une cérémonie sans pitié.

«Formidable matière à théâtre», comme s'en réjouit l'ancien directeur du Théâtre du Point du Jour, *Quartett* s'impose comme une «danse de mort» où la scène se révèle «lieu du fantôme, de l'invention et de l'imaginaire».



Crédits : M.Cavalca



Figure emblématique de la scène théâtrale européenne de la seconde moitié du XXème siècle, Heiner Müller a construit son oeuvre dramatique sur les ruines de l'après-guerre.

Son oeuvre, une vingtaine de pièces, utilise des restes, selon ses propres dires, des textes faits de plusieurs fragments écrits à des époques différentes, mais aussi des résidus d'Histoire et des reliefs de sujet.

Müller pose la question de l'homme confronté à la mort à travers des métaphores empruntées à la guerre, à l'érotisme et à la maladie. La chair et la viande sont les matières de l'homme et de l'histoire.

Écrite à l'Est, son oeuvre regarde l'Ouest : «*Entre nous croît un mur, regarde ce qui croît sur ce mur*». Car Müller vit «*au cœur de l'abcès par où l'histoire toutes griffes dehors peut ressauter au visage de l'Europe*». Berlinois de l'Est, il a toujours travaillé librement à l'Ouest, son oeuvre est bâtie sur cette dualité.

Ses premiers textes comme *L'homme qui casse les salaires* (1956) ou *La construction* (1964) visent à une représentation critique des réalités économiques et sociales de l'Allemagne de l'Est, toute son écriture est largement traversée par l'histoire contemporaine et l'imaginaire de son pays.

Toutefois la majorité de sa production s'émancipe de ce contexte est-allemand en convoquant Homère, Sophocle, Shakespeare, Laclos, Nietzsche pour interroger notre modernité. Ses rapports avec les textes anciens sont alors envisagés comme un «*dialogue avec les morts*» : les réécritures qu'il propose ramènent le passé dans le présent, reconnectent des circuits interrompus et méditent sur les enjeux vivants qui les agitent, de façon à réactiver les possibilités encore en attente de ces textes.

Ni adaptations, ni versions contemporaines des mythes, ni paraboles, *Œdipe Tyran* (1965-66), *Philoctète* (1958-64), *Horace* (1968), *Héraklès 5* (1964), *Prométhée* (1967-68) s'entendent plutôt comme des dérives nouvelles à partir de très vieilles histoires connues de tous.

Nombre de ses pièces ont été créées à Paris : dès 1972, Bernard Sobel crée *Philoctète*, puis Matthias Langhoff en 1976. Mais s'il est un passeur essentiel de l'oeuvre de Heiner Müller, c'est Jean Jourdheuil qui dès 1979 traduit et met en scène *Hamlet-Machine* et *Mauser*.

En traduisant et en portant à la scène nombre de ses pièces (*Paysage sous surveillance*, *La route des chars...*) Jean Jourdheuil va faire connaître les textes de Müller en France et bien au-delà de l'Hexagone. Il est l'artisan qui contribue à la publication de plusieurs recueils de pièces de Müller aux Editions de Minit.

Au début des années quatre-vingt, Heiner Müller commence à mettre en scène certains de ses textes : *La Mission* (1980), sa réécriture de *Macbeth* (1982), *L'homme qui casse les salaires* (1988), *Hamlet-Machine* (1990), *Mauser* et *Quartett* (1991). En 1992, il devient membre du collectif de direction du Berliner Ensemble (fondé par Bertolt Brecht) et monte notamment *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1995) de Brecht.

Pendant les dernières années de sa vie, Heiner Müller est particulièrement sollicité par les milieux théâtraux et musicaux, dans des circuits institutionnels ou plus alternatifs.

Nombre d'artistes très différents s'emparent des textes de Müller ; ainsi pour le théâtre Guy Rétoré (*Prométhée* - 1982), Philippe Adrien (*La Mission* - 1982), Patrice Chéreau (*Quartett* - 1985), et dans le monde de la musique Pascal Dusapin, Wolfgang Rihm, Philippe Hersant, Georges Aperghis, le groupe rock Einstürzende Neubauten ou encore Heiner Goebbels.

Source : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Heiner-Muller/presentation/>

- **Hamlet-machine** (précédé de *Mauser*, *Horace*, *Herakles 5*, *Le Père*, *Deux lettres*, *Avis de décès*, *Adieu à la pièce didactique*, *Autoportrait deux heures du matin le 20 août 1959*, *Projection 1975*) Minuit, 1979
- **La Mission** (suivi de *Prométhée*, *Vie de Gundling*, *Frédéric de Prusse sommeil rêve cri de Lessing*) Minuit, 1982
- **La Comédie des femmes**, Edilig / Éditions Théâtrales, 1984
- **Germania. Mort à Berlin** (avec *Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée*, *Paysage avec Argonautes*, *Paysage sous surveillance*, *Pièce de coeur*, *Poèmes*, *Medeaspiel*, *Le Dieu bonheur*) Minuit, 1985
- **Quartett**, Minuit, 1985
- **La Bataille** (avec *Rapport sur le grand-père*, *Boucher et femme*, *La Croix de fer*, *Histoire d'amour*, *Libération de Prométhée*, *Héraclès II ou L'hydre*, *Le Duel*, *La route des chars*) Minuit, 1987
- **L'Enfant trouvé**, Minuit, 1988
- **Erreurs choisis**, textes et entretiens, L'Arche, 1988
- **Ciment** (avec *La Correction*) Minuit, 1991
- **Fautes d'impressions**, textes et entretiens, L'Arche, 1991
- **Philoctète**, théâtre (Ombres, 1994)
- **Germania 3. Les Spectres du mort-homme**, théâtre, L'Arche, 1996
- **Guerres sans bataille - Vie sous deux dictatures**, autobiographie, L'Arche, 1996
- **Poèmes**, 1949-1995, Christian Bourgois, 1996
- **Esprit, pouvoir et castration**. Entretiens inédits, 1990-1994, Éditions Théâtrales, 1998
- **L'Opéra du dragon** - Six points sur l'opéra (Éditions Théâtrales, 2000)
- **L'Homme qui cassait les salaires - La Construction** - Tracteur, Éditions Théâtrales, 2000
- **Profession arpenteur**. Nouveaux entretiens inédits, 1993-1995, avec Alexander Kluge, Éditions Théâtrales, 2000
- **Anatomie Titus Fall of Rome**. Un commentaire de Shakespeare, Minuit, 2001
- **Manuscrits de Hamlet-Machine**, Minuit, 2003
- **Macbeth d'après Shakespeare**, Minuit, 2006
- **La Déplacée**, Minuit, 2007
- **Philoctète**, Minuit, 2009

«Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette. Ce qui m'a intéressé avec Quartett, c'est de dégager la structure des relations entre les sexes, de les montrer telles qu'elles me semblent vraies, et de détruire les clichés, les refoulements. Même si je vis moi-même d'illusions dans ma vie sexuelle, je peux ne pas faire entrer ces illusions en ligne de compte quand j'écris. Mon impulsion fondamentale dans le travail est la destruction. Casser aux autres leur jouet. Je crois à la nécessité d'impulsions négatives.»

(Extraits de *Je chie sur l'ordre du monde*, entretien avec M. Matussek, 1982)

« **Jean Jourdheuil** : Dans Quartett, on a l'impression que tu travailles le texte de Laclos, non pour l'adapter ou l'actualiser mais pour le détruire.

Heiner Müller : Au fond, ce n'est rien de plus que ce que font les enfants avec les poupées. De temps en temps, l'enfant veut savoir ce qu'il y a dans la poupée. Pour cela il faut la casser, sinon on ne saura jamais ce qu'il y a dedans. La seule morale de l'art est en fait une pulsion anthropologique : vouloir savoir ce qu'il y a dans la poupée.

Jean-François Peyret : Et dedans il y a de la sciure !

Heiner Müller : Et c'est pour cela que ça devient du théâtre.»

(Extrait de *La Littérature va plus vite que la théorie*, 1983)

« **Heiner Müller** : Je n'ai jamais lu *Les Liaisons dangereuses*. Je veux dire que je l'ai lu, mais seulement en diagonale. Si je l'avais lu dans le détail, j'aurais perdu l'impact, la puissance du texte ...

Sylvère Lotringer : Ce qui vous intéresse, ce n'est pas seulement de comprendre un texte comme le ferait un lecteur ou un critique.

Heiner Müller : Non. D'abord je le bouffe, et après je le comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience. [...]

(Extrait de « Allemand, dites, vous ? » 1988)

« Quand j'écris, je ne vois pas clairement le vide entre les phrases ou entre les mots. Ce n'est qu'un texte. Je ne remarque ce silence que des semaines ou des mois plus tard, lorsque je lis ce texte, ou lorsqu'il est représenté. C'est pourquoi je me trouve dans une situation délicate quand je suis forcé d'interpréter mes propres textes. J'écris plus que je n'en sais, j'écris dans un autre temps que celui dans lequel je vis [...]

Votre relation à votre propre histoire, à l'histoire – est-elle influencée par votre écriture ?

Ma seule préoccupation lorsque j'écris du théâtre c'est de détruire les choses. Trente années durant, Hamlet a été pour moi une véritable obsession. J'ai donc écrit un texte bref, *Hamlet-machine*, pour essayer de détruire Hamlet. L'histoire allemande fut une autre obsession, et j'ai tenté de détruire cette obsession, tout ce complexe. Je crois que mon impulsion la plus forte est de réduire les choses à leur squelette, d'arracher leur chair et leur enveloppe de surface. Après on en a fini avec elles.

(Heiner Müller • Erreurs choisies • L'Arche)

Les Liaisons dangereuses, dont s'inspire Heiner Müller sortent des presses en 1782. Le romancier français Choderlos de Laclos (1741 – 1803) y met en scène deux libertins qui rivalisent d'inventivité pour corrompre la réputation de ceux qui les côtoient, au nombre desquels compte la jeune Cécile de Volanges.

Faisant ses premiers pas dans « le monde » à sa sortie du couvent, celle-ci est promise au Comte de Gercourt, homme riche et influent qui l'a préférée à la fière marquise de Merteuil. Piquée au vif, cette dernière manigance la perte de la vierge pour mieux éclabousser l'honneur de celui qui l'a négligée. Elle demande au vicomte de Valmont de l'aider dans cette entreprise sournoise.

Pour lui être agréable, Valmont se résout à préparer le dévoiement de Cécile, sans pour autant se détourner de la Tourvel, séduisante dévote dont la fidélité conjugale et la résistance attisent ses désirs de conquête. Mais, contre toute attente, le vicomte se prend à son propre jeu : il tombe amoureux de la Tourvel, oubliant ainsi la froide distance dont tout libertin doit faire preuve dans ses intrigues. Merteuil et Valmont s'enlisent dans une guerre qui les mène à leur propre anéantissement : lui meurt en duel, elle se voit défigurée par la petite vérole.

... A QUARTETT

De cette vaste chronique sur les mœurs d'une époque, Heiner Müller ne retient que quelques épisodes-phare qu'il intègre à une dramaturgie fragmentaire, délibérément abrupte et lapidaire.

Seule en scène, Merteuil entame un dialogue imaginaire avec un Valmont absent. La lutte prend corps lorsque celui-ci entre en scène. Hantés par les fantômes d'une liaison qu'ils semblent avoir entretenue dans un temps ancien, les deux ex-amants se livrent à une joute dans laquelle ils tentent réciproquement de se mater. Le vicomte se répand en élucubrations sur les ravages du temps. La Marquise répond à ses effusions métaphysiques par des saillies cyniques sur la chair.

Commence alors une mise en abyme mordante et sordide dans laquelle les deux libertins vont rejouer la chute de leurs victimes favorites. Premier jeu de rôle : Merteuil endosse les habits du séducteur Valmont tandis que celui-ci se réapproprie le langage dévot de la présidente de Tourvel.

À ce jeu en succède un autre, dans lequel le vicomte interprète cette fois son propre personnage ; la marquise lui donne la réplique en contrefaisant pour l'occasion l'innocente Cécile de Volanges. Mais les frontières entre les travestissements et le réel ne tardent pas à se dissoudre. Alors qu'il mime l'agonie de la Présidente, Valmont meurt réellement empoisonné par la Marquise, qui conclut avec un énigmatique : « *A présent nous sommes seuls cancer mon amour* ».

« *Le support, Les Liaisons Dangereuses de Laclos, je ne l'ai jamais lu en entier. Ma source principale a été la préface d'Heinrich Mann à la traduction qu'il en a faite. Le problème principal que j'ai eu en écrivant Quartett a été de trouver une forme dramatique pour le roman épistolaire, et cela n'a été finalement possible qu'en passant par le jeu : deux personnes jouent le rôle de quatre. Le projet existait depuis les années cinquante.* »

Heiner Müller

Le célèbre duo

La Marquise de Merteuil

« *Personnage le plus volontaire de la littérature française* » selon Malraux, la marquise de Merteuil exerce depuis sa jeunesse un contrôle absolu sur son corps et son langage. Cultivant l'image publique d'une veuve chaste et respectée, elle incarne pour certains la révolte d'une femme contre le fonctionnement patriarcal de l'Ancien Régime et l'aspiration à une libération à la fois sexuelle et idéologique.

Dans la pièce de Müller, son libertinage n'est plus un instrument de résistance ; il devient une fin en soi.

Si la marquise de Laclos est défigurée par une vérole qui sanctionne sa conduite immorale, celle de Müller est confortée dans sa puissance souveraine sur Valmont, qu'elle n'hésite pas à mettre à mort : la libertine n'est plus mise à l'index par l'ordre social ; corrompue dans sa chair comme dans son âme, elle semble vouée à l'existence éternelle.

Le Vicomte de Valmont

Se jouant sans vergogne du malheur des femmes, Valmont agit quant à lui pour faire impression sur la marquise. Dans le roman de Laclos, il finissait par nourrir des sentiments pour la Présidente de Tourvel. Cette possibilité est étouffée dans la pièce de Müller, qui relativise son humanité pour souligner son angoisse existentielle devant la mort.

Les victimes

Le duo formé par Merteuil et Valmont relève malgré tout du « quartett » parce que les masques de Cécile de Volanges et de la Présidente de Tourvel viennent se surimprimer aux visages des deux complices libertins.

Cécile de Volanges

Ayant reçu son éducation au couvent, amoureuse transie du Chevalier Danceny, Cécile de Volanges ignore tout de la férocité du monde. Chez Laclos, Merteuil voit dans sa perte un moyen de se venger du Comte de Gercourt. Autant de détails élagués par Müller, qui préfère se concentrer sur ce qu'elle incarne dans l'absolu plutôt que sur ce qu'elle est : la « vierge », la « virginale nièce », l'innocence pervertie.

La Présidente de Tourvel

Quand Cécile de Volanges court naïvement à sa chute, la présidente de Tourvel, elle, se distingue par la fidélité quasi inébranlable qu'elle témoigne à son mari. Sa détermination ne tombe qu'après des assauts répétés de Valmont, dont l'excitation s'accroît à mesure que la proie refuse farouchement de se donner à lui. Mélange de grâce et de déni chez Laclos, cette icône est ici un fantôme qui ne prend corps qu'à travers la bouche de Valmont. Excessive, sa dévotion jette le doute sur sa nature : n'en fait-elle pas trop parce qu'au fond d'elle-même elle a déjà failli ? Comme Cécile de Volanges, elle est ici un type : celui de l'épouse dévouée puis fourvoyée.

Masques ou spectres – comme on voudra -, ces deux personnages féminins se rejoignent sur le sort que leur réservent les libertins : l'anéantissement. Leur destin se radicalise chez Müller.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, Volanges retourne au couvent tandis que la Tourvel meurt de chagrin : c'est tout, pourrait-on presque dire. Chez Müller, la violence symbolique qui leur est infligée accède à un paroxysme qui ne se trouvait pas chez Laclos.

http://www.florentsiaud.com/files/florents/QUARTETT_-_Cahier_dramaturgique_-_mars_2013.pdf

Dans *Quartett*, Valmont et Merteuil ressuscitent le temps d'un dernier combat, dans une « période » donnée en indication scénique, à la fois concrète et utopique :

Un salon d'avant la Révolution française - Un bunker d'après la troisième guerre mondiale

En équilibre entre la mémoire du passé et la mort, ces deux « naufragés de la littérature » conscients de leur naufrage (re) jouent leur guerre une dernière fois, avec pour seule arme le langage. Le texte est une succession de phrases explosives, aussi spirituelles qu'obscènes. Les mots, les images, les actes décrits dans *Quartett* abondent d'animalité, de bestialité, de férocité, Valmont le dit lui-même :

« Quel ennui que la bestialité de notre conversation. Chaque mot ouvre une blessure, chaque sourire dévoile une canine. Nous devrions faire jouer nos rôles pas des tigres. Encore une morsure, encore un coup de griffe ? L'art dramatique des bêtes féroces »

Cette pièce pourrait se lire comme une résistance à l'accélération généralisée de notre époque. De façon symptomatique, les libertins se complaisent dans une lenteur perverse qui transforme la mise à mort de la Présidente de Tourvel ou de Cécile de Volanges en un long supplice. Après tout, comme le suggère Merteuil, « *une minute, c'est une éternité* ». En déjouant ainsi la fulgurance des scènes du roman de Laclos, *Quartett* atteindrait à une forme d'immobilité.

Le temps qui se joue dans la pièce serait celui d'un rituel perpétuellement recommencé, où Merteuil et Valmont rejouerait sans cesse la mort de leurs victimes. Visite en temps réel d'un musée d'amours révolus, le temps de la pièce est avant tout celui de Merteuil, présent éternel et solitaire.

Valmont n'appréhende la question du temps qu'à travers son rapport à la mort. Dans ce monde sans Dieu où le salut de l'âme n'existe pas, le libertin est obsédé par la nature éphémère de la vie et la dégénérescence sordide de la chair.

http://www.florentsiaud.com/files/florents/QUARTETT_-_Cahier_dramaturgique_-_mars_2013.pdf



Les liaisons dangereuses

Lettre 151

LE VICOMTE DE VALMONT A LA MARQUISE DE MERTEUIL

Sans doute, Marquise, que vous ne me croyez pas assez peu d'usage, pour penser que j'aie pu prendre le change sur le tête-à-tête où je vous ai trouvée ce soir, sur l'étonnant hasard qui avait conduit Danceny chez vous ! Ce n'est pas que votre physionomie exercée n'ait su prendre à merveille l'expression du calme de la sérénité, ni que vous vous soyez trahie par aucune de ces phrases, qui quelquefois échappent au trouble ou au repentir. Je conviens même encore que vos regards dociles vous ont parfaitement servie ; que s'ils avaient su se faire croire aussi bien que se faire entendre, loin que j'eusse pris ou conservé le moindre soupçon, je n'aurais pas douté un moment du chagrin extrême que vous causait ce tiers importun. Mais, pour ne pas déployer en vain d'aussi grands talents, pour en obtenir le succès que vous vous en promettiez, pour produire enfin l'illusion que vous cherchiez à faire naître, il fallait donc auparavant former votre amant novice avec plus de soin.

Puisque vous commencez à faire des éducations, apprenez à vos élèves à ne pas rougir et se déconcerter à la moindre plaisanterie ; à ne pas nier si vivement, pour une seule femme, les mêmes choses dont ils se défendent avec tant de mollesse pour toutes les autres. Apprenez-leur encore à savoir entendre l'éloge de leur maîtresse, sans se croire obligés d'en faire les honneurs ; si vous leur permettez de vous regarder dans le cercle, qu'ils sachent au moins auparavant déguiser ce regard de possession si facile à reconnaître, qu'ils confondent si maladroitement avec celui de l'amour. Alors vous pourrez les faire paraître dans vos exercices publics, sans que leur conduite fasse tort à leur sage institutrice ; moi-même, trop heureux de concourir à votre célébrité, je vous promets de faire publier les programmes de ce nouveau collège.

Mais jusque là je m'étonne, je l'avoue, que ce soit moi que vous ayez entrepris de traiter comme un écolier. Oh ! Qu'avec toute autre femme, je serais bientôt vengé ! Que je m'en ferais de plaisir ! Qu'il surpasserait aisément celui qu'elle aurait cru me faire perdre ! Oui, c'est bien pour vous seule que je peux préférer la réparation à la vengeance ; ne croyez pas que je sois retenu par le moindre doute, par la plus légère incertitude ; je sais tout.

Vous êtes à Paris depuis quatre jours ; chaque jour vous avez vu Danceny, vous n'avez vu que lui seul. Aujourd'hui même votre porte était encore fermée ; il n'a manqué à votre Suisse, pour m'empêcher d'arriver jusqu'à vous, qu'une assurance égale à la vôtre. Cependant je ne devais pas douter, me mandiez-vous, d'être le premier informé de votre arrivée ; de cette arrivée dont vous ne pouviez pas encore me dire le jour, tandis que vous m'écriviez la veille de votre départ. Nierez-vous ces faits, ou tenterez-vous de vous en excuser ? L'un l'autre sont également impossibles ; pourtant je me contiens encore ! Reconnaissez-là votre empire ; mais croyez-moi, contente de l'avoir éprouvé, n'en abusez pas plus longtemps. Nous nous connaissons tous deux, Marquise ; ce mot doit vous suffire.

Vous sortez demain toute la journée, m'avez-vous dit ? A la bonne heure, si vous sortez en effet ; vous jugez que je le saurai. Mais enfin, vous rentrerez le soir ; pour notre difficile réconciliation, nous n'aurons pas trop de temps jusqu'au lendemain. Faites-moi donc savoir si ce sera chez vous, ou là-bas, que se feront nos expiations nombreuses réciproques. Surtout, plus de Danceny. Votre mauvaise tête s'était remplie de son idée, je peux n'être pas jaloux de ce délire de votre imagination : mais songez que de ce moment, ce qui n'était qu'une fantaisie deviendrait une préférence marquée. Je ne me crois pas fait pour cette humiliation, je ne m'attends pas à la recevoir de vous.

J'espère même que ce sacrifice ne vous en paraîtra pas un. Mais quand il vous coûterait quelque chose, il me semble que je vous ai donné un assez bel exemple ! Qu'une femme également sensible belle, qui n'existait que pour moi, qui dans ce moment même meurt peut-être d'amour de regret, peut bien valoir un jeune écolier, qui, si vous voulez, ne manque ni de figure ni d'esprit, mais qui n'a encore ni usage ni consistance. Adieu, Marquise ; je ne vous dis rien de mes sentiments pour vous. Tout ce que je puis faire en ce moment, c'est de ne pas scruter mon cœur. J'attends votre réponse. Songez en la faisant, songez bien que plus il vous est facile encore de me faire oublier l'offense que vous m'avez faite, plus un refus de votre part, un simple délai, la graverait dans mon cœur en traits ineffaçables.

Paris ce 3 décembre 17... au soir.

Lettre 152

LA MARQUISE DE MERTEUIL AU VICOMTE DE VALMONT

Prenez donc garde, Vicomte, et ménagez davantage mon extrême timidité ! Comment voulez-vous que je supporte l'idée accablante d'encourir votre indignation ; et surtout que je ne succombe pas à la crainte de votre vengeance ? D'autant que, comme vous savez, si vous me faisiez une noirceur, il me serait impossible de vous la rendre. J'aurais beau parler, votre existence n'en serait ni moins brillante ni moins paisible. Au fait, qu'auriez-vous à redouter ?

D'être obligé de partir, si on vous en laissait le temps. Mais ne vit-on pas chez l'étranger comme ici ? Et à tout prendre, pourvu que la Cour de France vous laissât tranquille à celle où vous vous fixeriez, ce ne serait pour vous que changer le lieu de vos triomphes. Après avoir tenté de vous rendre votre sang-froid par ces considérations morales, revenons à nos affaires.

Savez-vous, Vicomte, pourquoi je ne me suis jamais remariée ? Ce n'est assurément pas faute d'avoir trouvé assez de partis avantageux ; c'est uniquement pour que personne n'ait le droit de trouver à redire à mes actions. Ce n'est même pas que j'aie craint de ne plus pouvoir faire mes volontés, car j'aurais bien toujours fini par là : mais c'est qu'il m'aurait gêné que quelqu'un eût eu seulement le droit de s'en plaindre ; c'est qu'enfin je ne voulais tromper que pour mon plaisir, et non par nécessité. Et voilà que vous m'écrivez la lettre la plus maritale qu'il soit possible de voir ! Vous ne m'y parlez que de torts de mon côté, et de grâce de la vôtre ! Mais comment donc peut-on manquer à celui à qui on ne doit rien ? Je ne saurais le concevoir ! (...)

Tout ce que je peux donc répondre à votre menaçante lettre, c'est qu'elle n'a eu ni le don de me plaire, ni le pouvoir de m'intimider ; et que pour le moment, je suis on ne peut pas moins disposée à vous accorder vos demandes. Au vrai, vous accepter tel que vous vous montrez aujourd'hui, ce serait vous faire une infidélité réelle. Ce ne serait pas là renouer avec mon ancien amant; ce serait en prendre un nouveau, et qui ne vaut pas l'autre à beaucoup près. Je n'ai pas assez oublié le premier pour m'y tromper ainsi. Le Valmont que j'aimais était charmant. Je veux bien convenir même que je n'ai pas rencontré d'homme plus aimable. Ah! je vous en prie, Vicomte, si vous le retrouvez, amenez-le moi ; celui-là sera toujours bien reçu.

Prévenez-le cependant que, dans aucun cas, ce ne serait ni pour aujourd'hui ni pour demain. Son Ménechme lui a fait un peu tort ; et en me pressant trop, je craindrais de m'y tromper. Ou bien, peut-être ai-je donné parole à Danceny pour ces deux jours-là? Et votre lettre m'a appris que vous ne plaisantiez pas, quand on manquait à sa parole. Vous voyez donc qu'il faut attendre.

Mais que vous importe ? Vous vous vengerez toujours bien de votre rival. Il ne fera pas pis à votre maîtresse que vous ferez à la sienne. Et après tout, une femme n'en vaut-elle une autre ? Ce sont vos principes. Celle même qui serait tendre et sensible, qui n'existerait que pour vous, qui mourrait enfin d'amour et de regret, n'en serait pas moins sacrifiée à la première fantaisie, à la crainte d'être plaisantée un moment ; et vous voulez qu'on se gêne ? Ah ! Cela n'est pas juste.

Adieu, Vicomte. Redevenez donc aimable. Tenez, je ne demande pas mieux que de vous trouver charmant ; et dès que j'en serai sûre, je m'engage à vous le prouver. En vérité, je suis trop bonne.

Paris, 4 décembre 17**.

Quartett

Merteuil : Valmont. Je la croyais éteinte, votre passion pour moi. D'où vient ce soudain retour de flamme. Et d'une passion si juvénile. Trop tard bien sûr. Vous n'enflammez plus mon coeur. Pas une seconde fois. Jamais plus. Je ne vous dis pas cela sans regret, Valmont. Certes il y eut des minutes, peut-être devrais-je dire des instants, une minute c'est une éternité, où je fus, grâce à votre société, heureuse. C'est de moi que je parle, Valmont. Que sais-je de vos sentiments à vous. Et peut-être ferais-je mieux de parler des minutes où j'ai su vous utiliser, vous si remarquable dans la fréquentation de ma physiologie, pour éprouver quelque chose qui m'apparaît dans le souvenir comme un sentiment de bonheur. Vous n'avez pas oublié comment on s'y prend avec cette machine. Ne retirez pas votre main. Non que j'éprouve quelque chose pour vous. C'est ma peau qui se souvient. A moins qu'il lui soit parfaitement égal, non, je parle de ma peau, Valmont, de savoir de quel animal provient l'instrument de sa volupté, main ou griffe. (...)

(Les éditions de minuit p.126)

Valmont : (...) Je suis prêt à me faire l'amoureux instrument de votre vengeance. Et me promets de l'objet de mon adoration une chasse bien meilleure que de votre nièce virginale, inexpérimentée qu'elle est dans les arts de la fortification. Qu'aura-t-elle appris dans son couvent, à part le jeûne et un peu de masturbation pieuse avec le crucifix. Passés les frimas des prières enfantines, je parie qu'elle brûle de recevoir le coup de grâce qui mettra fin à son innocence. Elle se jettera sur mon couteau avant que je l'aie tiré. Elle ne fera pas le moindre zigzag : elle ignore les frissons de la chasse. Qu'importe le gibier sans la volupté de la poursuite. Sans la sueur de l'angoisse, le souffle coupé, le regard révolté. Le reste est digestion. Mes meilleures feintes feront de moi un bouffon, tout comme le théâtre vide fait du comédien un bouffon. Il faudra que je m'applaudisse moi-même. Le tigre en cabotin.

(Les éditions de minuit p.130)

- Et si nous nous entredévorions, Valmont, pour en finir avant que vous soyez tout à fait infect.
- Je suis au regret de devoir vous dire que j'ai déjà consommé, Marquise. La Présidente est tombée.
- L'épouse éternelle.
- Madame de Tourvel
- Vous êtes une putain, Valmont.
- J'attends ma punition, ma reine.
- Mon amour pour la putain n'a-t-il pas mérité châtement.
- Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments.
- Ordures pour ordure. Je veux que vous me crachiez dessus.
- Je veux que vous lâchiez votre eau sur moi.
- Vos excréments.
- Prions, Mylady, que l'enfer ne nous sépare pas

(Les éditions de minuit p.146)

Michel RASKINE



Il est né à Paris en 1951. Il a dirigé le Théâtre du Point du Jour avec André Guittier, de 1995 à 2012.

Il a joué dans des mises en scène d'Agathe Alexis et Alain Alexis Barsacq, Anne Alvaro, Antoine Bourseiller, Gilles Chavassieux, Petrika Ionesco, Joël Jouanneau, Manfred Karge et Matthias Langhoff, René Loyon, Gwenaël Morin, Lucian Pintillé, Roger Planchon, Guy Rétoré, André Serré, Jos Verbist, Bob Wilson, Jean-Marie Winling... et Michel Raskine.

De 1973 à 1978, il est assistant de Roger Planchon pour *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Le Tartuffe* de Molière, *Le Cochon noir* et *Gilles de Rais* de Roger Planchon, *A.A.* Théâtres de Arthur Adamov, *Folies Bourgeoises*, *Antoine et Cléopâtre* et *Périclès* de William Shakespeare.

De 1982 à 1986, il travaille avec Gildas Bourdet et l'équipe des comédiens de La Salamandre à Lille. Il joue dans *Les Bas-fonds* de Gorki, *Une Station-service* et *Les Crachats de la lune* de Gildas Bourdet, *Casimir et Caroline* de Ödön von Horváth, mise en scène d'Hans-Peter Cloos. *Cacodémon Roi* de Bernard Chartreux, mise en scène d'Alain Milianti. Au cinéma, il joue dans *Histoire de Paul* de René Féret, *Félicité* de Christine Pascal, *La Lectrice* de Michel Deville, *Jeanne et le garçon formidable* de Olivier Ducastel et Jacques Martineau... Avec *Albert Herring* de Benjamin Britten, créé en mai 2000 à l'Opéra de Lyon, il réalise sa première mise en scène lyrique. En 2003, il met en scène *Otello* de Giuseppe Verdi, toujours à l'Opéra de Lyon.

Il a mis en scène *Max Gericke* ou *Pareille au même* de Manfred Karge, 1984, *Kiki l'Indien*, comédie alpine de Joël Jouanneau, 1989, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, 1991, *L'épidémie* et *Un rat qui passe* de Agota Kristof, 1993, *La Fille bien gardée* de Eugène Labiche, 1994, *La Femme à barbe* de Manfred Karge, 1995, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, 1995, *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, 1996, *Chambres d'amour* de Arthur Adamov, 1997, *Les 81 minutes* de Mademoiselle A. de Lothar Trolle, 1997, Théâtres de Olivier Py, 1998, *La Maison d'os* de Roland Dubillard, ENSATT, 1998, *L'Affaire Ducreux* de Robert Pinget, 1999, *Au but* de Thomas Bernhard, 2000, *Barbe bleue, espoir des femmes* de Dea Loher, 2001, *Elle est là et c'est beau* de Nathalie Sarraute, 2002, *Les Relations de Claire* de DeaLoher, 2003, *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, ENSATT, 2004, *Le Chien et l'Atelier*, (Chien ! de DeaLoher suivi de L'Atelier d'Alberto Giacometti de Jean Genet, 2005), *Mère & fils*, comédie nocturne de Joël Jouanneau, 2005, *Périclès, prince de Tyr* de William Shakespeare, Nuits de Fourvière, 2006, *Me zogwin ha te zodour ou Quoi être maintenant?* de Marie Dilasser, Comédie de Valence, 2007, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, Comédie-Française, 2008, Jean-Jacques Rousseau, 2008, *Le Fou et sa Femme, ce soir...* de Botho Strauss, ENSATT, 2008, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, 2009, *La Danse de mort* de August Strindberg, 2010, *Le Sous-locataire* de Marie Dilasser, *Le Préau de Vire*, 2010, *Don Juan revient de guerre* de Ödön von Horváth, École de la Comédie de Saint-Etienne, 2011, *Le Président* de Thomas Bernhard, Nuits de Fourvière, 2012.

Il présente, avec les élèves de l'École de la Comédie de Saint-Étienne, *Nature morte*. À la gloire de la ville de Manolis Tsipos, au Festival d'Avignon, 2014.

Marieff Guittier



En 1969, elle fonde avec Gildas Bourdet et André Guittier le Théâtre de La Salamandre au Havre. Elle participe aux créations de la compagnie avec Gildas Bourdet, Hans Peter Cloos, Alain Milianti...

Elle travaille également avec Roger Planchon (*Folies Bourgeoises*), Gilles Chavassieux, Michel Dubois, Jean-Paul Wenzel, Jos Verbist, Jean La-cornierie, Gwenaël Morin (*Philoctète*), Géraldine Bénichou, Christophe Pertou, Gilles Pastor et, à de nombreuses reprises, avec Joël Joanneau.

Avec Michel Raskine, elle joue dans *Max Gericke* ou *Pareille au même* et *La Femme à barbe* de Manfred Karge, *Kiki l'Indien*, comédie alpine et *Mère & fils*, comédie nocturne de Joël Jouanneau, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, *La Fille bien gardée* de Eugène Labiche, *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, *Chambres d'amour* de Arthur Adamov, *Les 81 minutes de Mademoiselle A.* de Lothar Trolle, *Théâtres* de Olivier Py, *L'Affaire Ducreux* de Robert Pinget, *Au but* et *Le Président* de Thomas Bernhard, *Barbe bleue, espoir des femmes* et *Les Relations de Claire* de Dea Loher, *Elle est là et c'est beau* de Nathalie Sarraute, *Le Chien et l'Atelier* de Dea Loher et Jean Genet, *Périclès, prince de Tyr* de Shakespeare, Jean-Jacques Rousseau, *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *Le triomphe de l'amour* de Marivaux, *La Danse de mort* de August Strindberg, *Au coeur des Ténèbres* de Joseph Conrad (2015).

Au cinéma, elle joue sous la direction de René Féret, Daniel Duval, Philippe Le Guay, Thomas Vincent, Olivier Ducastel et Jacques Martineau, Bertrand Tavernier, Jérôme Descamps...

Elle accompagne toute l'aventure du Théâtre du Point du Jour à Lyon, de 1995 à 2012.

Thomas Rortais



A partir de 2008, il fait ses classes aux Conservatoires de Mulhouse, de Colmar et de Lyon, avec entre autres, Jean-Marc Eder, Laurent Brethome, Magali Bonat, Philippe Sire, Pierre Kuentz, Martial di Fonzo Bo, Gwenaël Morin, Philippe Minyana...

À partir de 2013, il joue à Lyon (au Théâtre de l'Elysée, au TNG, à l'ENS, au Théâtre de l'Iris, à l'ENSATT), à Valence, aux Esquisses d'été de la Rochesur-Yon et au Théâtre de l'Aquarium : *Fécondations* et *Feu Jeanne* (Adèle Gascuel), *Ça vaut la peine de crier* d'après la Contrebasse (Patrick Süskind / Antoine Besson), *Blanche-Neige* (Frères Grimm / Maxence Bod), *Sex, Blood and Gourmandises* et *Magazines* (Alban Dussin), *Calderon* (Pier Paolo Pasolini / Louise Vignaud), *Massacre à Paris* (Christopher Marlowe / Laurent Brethome) et *En finir avec Eddy Bellegueule* (Edouard Louis / Richard Brunel).

Avec Michel Raskine, il joue dans le *Triomphe de l'amour* de Marivaux au TNP Villeurbanne et en tournée nationale, 2014 et 2015 et *Au coeur des ténèbres* d'après Joseph Conrad au Théâtre de l'Elysée à Lyon en septembre 2015 Avril 2016, création de *Pierre. Ciseaux. Papier.* (Clémence Weill / Laurent Brethome) au Théâtre du Rond-Point (Paris).



« LES HISTOIRES D'AMOUR FINISSENT MAL, EN GÉNÉRAL »

« Nous devrions faire jouer nos rôles par des tigres. Encore une morsure, encore un coup de griffe ? »

Valmont

« Nous ferions comble, n'est-ce pas Valmont, avec les statues de nos désirs en décomposition. »

Merteuil

Quel est votre rapport à Müller ? Est-ce un auteur qui vous intéresse depuis longtemps ?

Il est un auteur fondamental du XXe siècle, ça ne fait absolument aucun doute. C'est la première fois que je m'attaque à l'une de ses oeuvres mais je dois reconnaître que j'ai toujours eu une forte attirance pour les dramaturgies germaniques contemporaines. J'ai beaucoup fréquenté ces auteurs (Manfred Karge, Dea Loher, Lothar Trolle, Botho Strauss, Thomas Bernhard, sans oublier Ödön von Horváth), et depuis longtemps. Je me reconnaissais extraordinairement dans ce type d'écriture. Je ne sais pas vraiment pourquoi. Je pense que les sources de cette attirance viennent de quand j'étais jeune homme : j'ai eu la chance de voir de nombreux spectacles qui venaient d'Allemagne et j'ai immédiatement été attiré par cette sorte de radicalité, de brutalité de la mise en scène et du jeu. Pendant que je me formais en tant que spectateur fou de théâtre, jeune acteur et (futur) metteur en scène, j'ai vu les spectacles de Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Peter Zadeck – Zadeck en particulier, d'ailleurs. Sans oublier la découverte éblouie du travail de Pina Bausch... Ce « bain germanique » me convenait parfaitement. Ma première mise en scène fut d'ailleurs une pièce allemande : *Max Gericke ou pareille au même* de Manfred Karge, en 1984. Pour ce qui est de Müller, je connaissais assez bien, historiquement, son importance. Mais j'ai toujours eu quelques difficultés avec son théâtre en général, que je trouvais parfois obscur et dont je me tenais à distance.

Quartett, écrit en 1980, compte parmi les pièces de l'auteur les plus représentées dans le monde. Comment et pourquoi ce texte s'est-il imposé à vous ? Qu'est-ce que ce projet apporte à votre parcours ?

J'ai toujours beaucoup aimé ce texte, je l'ai lu souvent. La radicalité de l'écriture, la brièveté de la pièce, la tranquillité avec laquelle Müller s'emparait d'un livre célèbre... J'ai vu sa création en France par Patrice Chéreau, une mise en scène absolument somptueuse, avec Roland Bertin et Michelle Marquais, magnifiques. Si je me suis décidé pour ce texte, il y a plusieurs raisons, et tout d'abord celle de la distribution. Cette question est essentielle pour moi car je ne commence presque jamais par choisir le texte. Il y a avant toute chose ce désir simple de continuer à travailler avec Marie-Françoise Guittier. Malgré tous les spectacles que l'on a faits ensemble, il n'y a toujours pas de lassitude de ma part, ni de la sienne, je suppose. Je cherche donc naturellement des textes que je pourrais mettre en scène avec elle – notre exigence commune étant, après nos deux derniers spectacles (*Le Président* de Thomas Bernhard et *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux), de ne pas baisser la garde du point de vue de l'écriture et de la langue. Par ailleurs, c'est toujours extrêmement jouissif de s'attaquer à une sorte de monstrueuse querelle, un vaste combat des sexes, des egos et des cerveaux. La pièce fascine depuis sa création pour cela, et c'est pour cette raison aussi qu'elle est régulièrement jouée. Et puis, ce qui plaît aux gens de théâtre (et aussi au public !), ce sont ces « grands rôles », ces « beaux personnages » : les acteurs et actrices ont tous envie, du moins je l'espère, de jouer Merteuil et Valmont réinventés par Müller ! Comme ce qui m'intéresse depuis toujours et avant tout, c'est précisément la question des acteurs et du jeu, alors forcément, à un moment ou à un autre, cette pièce devait croiser mon chemin. C'est une formidable matière à théâtre.

Heiner Müller avait un jour confié à Jean Jourdheuil son désir de voir Jeanne Moreau jouer la Marquise de Merteuil. On peut penser qu'il avait vu juste si l'on se souvient du succès rencontré par la lecture que l'actrice a offerte aux spectateurs du Festival d'Avignon, aux côtés de Sami Frey, en juillet 2007. Vous étiez présent dans la Cour d'honneur du Palais des Papes ce jour-là. Quel souvenir en gardez-vous ?

C'était une lecture saisissante, très impressionnante, parce que c'était le texte à nu, au scalpel. Jeanne Moreau arrivait du fond de la scène, vêtue de noir, avec une écharpe soulevée par un vent léger. Samy Frey la tenait par la main, ils avançaient vers le public, lentement, jusqu'à une petite table à l'avant-scène de la Cour mythique. C'était bouleversant. Ce qui m'a frappé, c'est la façon dont Jeanne Moreau a calé les feuillets avec des pierres. Une fois assise, elle a à peine respiré, puis elle a attaqué le texte sans attendre, dans la seconde. La voix immédiatement calée, en jeu, dans les mots.

L'auteur de *Quartett* affirmait ne pas avoir relu de si près le roman épistolaire de Choderlos de Laclos. Est-ce votre cas ?

Je ne crois pas Müller quand il dit qu'il ne connaît Laclos que superficiellement. Il connaît très bien Laclos. Quand il dit cela, c'est une façon d'affirmer, avec désinvolture mais humour, qu'il n'a pas écrit une adaptation, au sens strict, des *Liaisons dangereuses*. Oui, c'est un livre que je relis régulièrement, cet été encore, un des plus grands livres de la littérature française – et de la littérature érotique aussi d'ailleurs. Je l'ai toujours aimé. Il correspond aussi à mon goût très ancien, qui remonte à l'adolescence, pour le XVIII^{ème} siècle et sa littérature.

La question de la mort traverse la pièce en filigrane. Est-ce un sujet qui vous est cher ?

Oui. Cette question est au cœur de l'œuvre et c'est un des aspects qui m'intéresse le plus. Le texte était saisissant à la création parce que c'était avant tout – c'est comme ça que je l'avais perçu – une marche vers la mort. C'est aussi un combat de fauves entre un homme et une femme. Ce duo très fortement marqué et sexué est au cœur d'un grand nombre de pièces du répertoire occidental : il y a tant de couples qui se font la guerre... au théâtre ! Ici, il s'agit d'une lutte à mort. Après tout, la dernière pièce que j'ai mise en scène au Théâtre du Point du Jour, *La Danse de Mort* de Strindberg, pourrait donner son sous-titre à *Quartett*.

Dans le texte de Müller, Valmont est un homme vieillissant. Pourquoi avoir fait le choix d'un jeune comédien, Thomas Rortais, pour interpréter ce rôle ?

C'est une évidence pour moi que le texte est premier, mais je fais du théâtre. Or, le théâtre, c'est le terrain de jeu de tous les possibles, où l'on peut se donner à soi-même ses propres contraintes et faire de la scène le lieu du fantasme, de l'invention et de l'imaginaire. En proposant cette distribution et cette dramaturgie, c'est ça que j'illustre. Et puis le théâtre est affaire de découvertes, et il y a eu cette rencontre assez miraculeuse avec Thomas Rortais. Quand le hasard des rencontres vous met face à un jeune acteur doué et travailleur, je me dis qu'il faut continuer ensemble ! Sa présence dans le spectacle témoigne aussi d'un intérêt que j'ai à travailler avec de jeunes acteurs et actrices. Je ne sais pas trop ce que veut dire « transmettre » mais ça pose la problématique du théâtre d'une manière différente, notamment la question du jeu. Et puis sa confrontation avec Marie-Françoise Guittier est une façon de secouer le texte, de bousculer une certaine tradition qui commence, eh oui, déjà, à « recouvrir » ce classique contemporain.

Mais vous n'ignorez pas que cette proposition ajoute une ambiguïté supplémentaire à la pièce. Que signifie pour vous ce parti pris ?

La pièce me plaît aussi parce qu'elle est formidablement ouverte aux propositions scéniques. C'est un aspect essentiel pour moi dans le choix d'un texte. Je n'arrive pas à m'intéresser à une pièce où toutes les solutions scéniques seraient écrites ou révélées d'emblée. Je ne l'ai jamais fait et cela m'a permis de préserver mon intérêt pour le théâtre de texte, sans ennui ni désamour. En fait, c'est très simple : qu'il soit mort ou vivant, un auteur qui me donnerait la ou les solution(s), qui me livrerait le secret de ses personnages ou qui m'en dirait trop, ne m'intéresse pas. M'intéressent les dramaturges – par exemple Jean-Luc Lagarce ou Marivaux, deux écrivains que j'ai fréquentés récemment – dont les pièces n'épuisent pas le mystère intime des personnages. En choisissant un Valmont saisi dans l'éternité de sa jeunesse et de sa beauté, je fais du Vicomte un personnage convoqué par la Marquise, à mi-chemin entre le désir et le souvenir. Dans cette hypothèse, l'ensemble de la pièce peut se lire comme étant une rêverie, voire un fantôme produit par Merteuil. Elle est bien l'organisatrice du dernier rituel, et dans ce jeu de masques, elle est celle qui survit. Elle a seule, pour citer Arthur Rimbaud, « *la clef de cette parade sauvage* ».

Peut-on dire alors de son personnage qu'il a pour fonction de « liquider le souvenir » ?

Absolument. D'où l'idée qu'elle est là quand ça commence et qu'elle est là quand ça finit. Si elle est là quand ça commence et quand ça finit, c'est qu'elle a toujours été là et qu'elle le sera toujours... Et ici on découvre une parenté absolument inattendue chez Müller : Samuel Beckett, qui devient du coup pour moi une source d'inspiration. Je suis obligé de me demander : est-ce que l'auteur de *Quartett* a lu Beckett ? Dans cette hypothèse d'une Merteuil là de toute éternité, le parallèle s'impose fortement avec la Winnie d'*Oh les beaux jours* et Valmont apparaît comme un personnage de passage (mais à l'évidence non secondaire), production de l'imagination de la Marquise.

Malgré la noirceur de la pièce, l'humour est présent dans la joute à laquelle se livrent les protagonistes. Est-ce une dimension que vous avez envie de mettre en avant ?

Et comment ! J'adorerais qu'on rie à tous mes spectacles et en tant que spectateur, je suis assez malheureux quand l'humour fait défaut. Et puis Müller, légèrement provocateur cette fois encore, dit que « *Quartett est véritablement une comédie mais on adopte à son égard une attitude solennelle, qui empêche les gens de découvrir le côté farce.* » Il est vrai que dans *Quartett* comme dans *Les Liaisons dangereuses*, les personnages ont un humour qui est naturellement amené par la joute. Et quand il y a joute, il y a souvent plaisir, et parfois humour. Mais c'est un humour noir. La pièce de Müller est noire, et je ne veux pas dissimuler cet aspect. C'est une oeuvre tragique parce qu'elle parle presque exclusivement de la mort et s'achève sur la mort. L'érotisme va inévitablement vers la mort et ça m'intéresse de raconter ça... sans être mortifère ! On sait bien que la danse macabre et les tableaux qui la représentent sont pleins de pantins et de figures qui composent des farandoles burlesques. Ici l'oeuvre est tragique parce qu'elle raconte la perte de l'innocence, de la pureté, de la jeunesse (c'est ce que racontera la confrontation des corps des deux acteurs choisis), la mort gagne à l'arrivée – merveilleux thème au théâtre – mais il n'y a là-dedans aucune morbidité. Si je sentais une quelconque nostalgie, un apitoiement, une complaisance dans la douleur, je ne monterais pas la pièce. Les protagonistes vont vers la mort, c'est absolument clair, mais il y a au cœur du texte une énergie vitale phénoménale, extrêmement paradoxale. Et les personnages de théâtre qui manifestent cette énergie ont forcément de l'humour, non ?

En confrontant physiquement sur scène les deux protagonistes d'une relation exclusivement épistolaire chez Laclos, Müller ne nous parle-t-il pas du pouvoir spécifique du théâtre ?

Sans aucun doute. Le fantôme est mystère et le théâtre est le lieu d'expérimentation de ce mystère. *Quartett* est éminemment le lieu d'un rituel, comme pourrait le dire Jean Genet. Je me suis d'ailleurs demandé si Müller connaissait *Les Bonnes*... Peut-être que Müller et Genet ont aussi lu Pirandello ? L'idée me plaît, en tout cas ! Sa pièce *Le jeu des rôles*, au titre génial et annonciateur, pourrait être un autre sous-titre de *Quartett*, qui s'inscrit dans ce répertoire du jeu des masques. Et à partir du moment où la pièce raconte un rituel qui va vers la mort, alors pour moi, c'est le lieu de tous les possibles.

**Dans cette ouverture du sens, est-ce que la dimension politique vous intéresse aussi ?
On sent que le monde change autour des deux protagonistes, la Révolution française n'est pas loin...**

Cette dimension politique n'est pas immédiatement perceptible, elle est enfouie. Il est juste de dire que Thomas Bernhard et Heiner Müller, malgré leurs différences, s'inscrivent dans un mouvement d'écriture « post-Auschwitz ». Autre passionnant débat... Cette préoccupation de l'Histoire est profondément ancrée dans la pièce. Ce n'est pas pour cette raison première que j'ai choisi ce texte, mais je sais qu'à un moment donné, cela va ressurgir car c'est au cœur de l'écriture.

Il n'y a aucun commentaire de Müller sur le rapport au temps dans la pièce et la nature des prises de rôle successives. Les ruptures de séquences représentent-elles pour vous des interruptions dans l'action ?

J'ai l'intention d'intégrer dans le spectacle des vraies pauses, comme dans un combat, très chorégraphiées, très mises en scène. Ces arrêts dans l'action, ordonnés et contrôlés par Merteuil, arbitre et protagoniste du combat, marqueront, comme dans certaines joutes sportives, des « rounds », interruptions destinées pour les acteurs et les personnages à « récupérer », reprendre des forces, et à endosser les déguisements « mül-leresques ». Müller fait ici aux artistes qui s'emparent de son texte un cadeau peu commun : sur le théâtre de leur petit monde, les deux libertins interprètent leur propre rôle et se travestissent. Ainsi Valmont joue Valmont et Madame de Tourvel, et Merteuil joue Merteuil, ainsi que Valmont et Cécile Volanges. Cette proposition qui s'amuse du masculin-féminin, quartet dramaturgique mais duo scénique, est bien-sûr très jubilatoire !

Ils sont les fantômes d'un temps condamné à disparaître. Ou plutôt, ils sont pris entre deux temps : entre un hier et un demain dont on ne sait rien. Est-ce que vous imaginez un espace intemporel, hors de toute Histoire ?

C'est l'originalité des indications scéniques de Müller : la didascalie initiale, étonnante, nous apprend qu'on est dans un bunker « d'après la Troisième Guerre mondiale » et en même temps au XVIIIème siècle, dans un salon « d'avant la Révolution française ». Je tiens beaucoup aux traces, à ces lambeaux et fragments du siècle des Lumières. Ce qui apparaît maintenant, grâce au choix de Marie-Guittier et Thomas Rortais pour incarner les anciens amants, c'est que nous pouvons, dans le même spectacle, évoquer deux mondes – le monde réel et le monde fantasmé, mais en même temps le monde d'hier et celui d'aujourd'hui. C'est intéressant de parler de ça. Müller nous invite et nous autorise à demander : qu'est-ce que l'éternité ? Le théâtre peut-il raconter un état du monde où les temps seraient bousculés, les chronologies chamboulées ? Peut-il préserver une jeunesse indestructible et reculer le temps de l'échéance ?

Propos recueillis par Marie-Cécile Ouakil, novembre 2015

Quel est ton parcours ?

J'ai commencé le théâtre à l'âge de 14 ans. J'ai passé une audition au Conservatoire de Mulhouse, où je suis resté un an. Pendant le lycée à Colmar, j'ai fait 3 ans d'option théâtre, et en parallèle, 3 ans au Conservatoire avec Jean Marc Eder comme professeur. Après l'obtention de mon bac, j'ai jugé utile de faire une petite pause avec le théâtre et je me suis lancé dans une hypokhâgne au Lycée du Parc. A la fin de la première année, l'aventure s'est arrêtée et je me suis dit qu'il s'agissait d'un signe. Je suis retourné au théâtre et j'ai passé l'audition du Conservatoire de Lyon où je suis resté quatre ans.

Après le *Triomphe de l'Amour* de Marivaux, c'est la deuxième fois que tu joues dans une pièce mise en scène par Michel Raskine ? Comment vous êtes vous rencontrés ?

Une amie, Adèle Gascuel, alors à l'ENS, connaissait Michel et c'est elle qui m'a recommandé auprès de lui lorsqu'il cherchait un acteur pour jouer Agis dans *Le triomphe de l'amour* qu'il était en train de monter. Un soir où je jouais en solo au TNG, il est venu me voir, m'a donné rendez-vous et deux semaines après, il me confiait le rôle.

N'étant pas de la métropole, est-ce que tu avais déjà entendu son nom ?

Oui en terminale, il y avait Jean Luc Lagarce au programme en option théâtre. Nous avons visionné quelques extraits de *Juste la fin du monde* par différents metteurs en scène, et je me souviens avoir été bluffé par le prologue de Michel à la Comédie Française. J'étais comme un dingue. Et je le rencontre quelques années plus tard...

A seulement 23 ans, on parle déjà de toi comme une révélation dans la profession. Comment expliques-tu un tel succès ?

Je pense que c'est plus facile d'être repéré quand on travaille avec des noms comme Michel Raskine. Comme ce n'est pas quelqu'un de ma génération et que lui-même a un public fidèle depuis quelques années, c'est plus facile de sortir du lot. Et Michel sait sublimer ses acteurs.

En interprétant Valmont, célèbre libertin, penses-tu révéler une autre facette de ton jeu d'acteur ? Est-ce également l'intention de Michel Raskine en te confiant ce rôle ?

Oui. Absolument. Sa préoccupation, et aussi la mienne, était de lutter contre la fameuse « sagesse du jeune acteur », lutter contre la timidité. C'est une chose sur laquelle je travaille tous les jours pour parvenir à mettre de côté ma politesse, ma timidité et révéler un côté plus « animal » sur le plateau. Et Michel, c'est ce qui l'intéressait dans le personnage de Valmont. C'est un axe de travail qui nous anime vraiment tous les deux.

Quand tu parles de « sagesse », parles-tu aussi du fait que tu puisses être formaté en sortant d'une école de théâtre, que l'on ait pu te mettre dans un moule ?

Non, c'est simplement par rapport à moi, à ma pudeur. C'est très paradoxal. Malgré l'aspect « exhibitionniste » de ce métier, j'entends par là jouer devant un public, je reste malgré tout très pudique. Quand je joue, c'est le personnage qui parle mais la frontière est floue pour moi et c'est pour cela que je me cache derrière une carapace. C'est grâce aux répétitions que tout cela se déverrouille petit à petit.

En parlant de répétitions, pendant toutes ces semaines de travail, qu'est-ce qui aura été le plus difficile pour toi ?

Pour *Quartett*, c'est le rapport au texte. J'ai peu d'expérience mais j'ose dire que je n'ai jamais rencontré une telle difficulté. Une difficulté qui provient de la dramaturgie très alambiquée d'Heiner Müller, mais aussi parce que lui, auteur de la fin du XXème siècle, joue avec les codes de la langue du XVIIIème. Le contenu est d'une noirceur terrible, mais surtout les mots explosent en bouche. Je commence la phrase et quelques secondes plus tard, en particulier lors de grandes tirades, les mots explosent en bouche et c'est très difficile de garder la ligne d'enjeu, la ligne d'attaque, la ligne d'adresse. Les mots sont comme s'ils étaient plus forts que nous, et il faut une grande solidité pour pouvoir jongler avec ces codes de langage. C'est très physique dans la façon même de dire le texte, c'est épuisant.



Crédits: M. Cavalca

Quelle relation entretiens-tu avec le roman de Laclos ? Est-ce que tu l'as lu ?

Je l'ai eu au programme en terminale et il m'avait fait aimer la littérature. Il m'avait donné envie de lire davantage, de par sa forme épistolaire. Comme les lettres sont assez courtes, on ne s'embête pas, c'est très répondant et stimulant. Je l'ai relu avant de commencer les répétitions. Ce qui est incroyable dans ce roman et qui m'a toujours plu, c'est que les libertins ne se rencontrent jamais.

Est-ce que le public qui n'a pas lu les *Liaisons dangereuses* risque de perdre toute l'intensité de la pièce de Müller ?

La pièce fait référence à Cécile de Volanges, à la présidente de Tourvel, à son mari mais par rapport au spectacle on va comprendre que ce sont les victimes, « le gibier » comme le dit Müller. Je pense à ces trois noms qui demeurent des références précises mais Müller le sait quand il pense faire représenter ce texte sur un plateau de théâtre, il sait très bien qu'elles ne doivent pas être un obstacle à la représentation. Et ce ne sera pas le cas dans la mise en scène de Michel. Dans *Quartett*, Müller fait de Merteuil et Valmont des personnages qui portent une parole politique, philosophique, sociologique bien plus que dans le roman de Laclos où leur affrontement est plus frontal. On passe de la théorie à la pratique. Ils échangent sur une façon de vivre, sur un rapport au temps, à la mort pour passer ensuite à la pratique. Müller est fort. Même sans avoir lu les *Liaisons dangereuses*, on comprend très facilement la philosophie et la ligne d'attaque des deux libertins et par conséquent leur rapport avec leurs victimes qu'ils s'amusent à singer.

Dans cette pièce, tu es amené à incarner plusieurs personnages à la fois. Comment abordes-tu cet exercice de travestissement ?

La difficulté est de savoir s'il faut « jouer à la fille ou pas ». En l'occurrence, je n'endosse qu'un rôle de femme, celui de la présidente de Tourvel, figure de sainte par excellence. Dans la mise en scène, ce sont des codes qui vont indiquer que je passe d'un personnage à un autre : le costume et la voix plus aigüe pour faire comprendre à l'autre que je joue une femme. Je ne prends pas cette voix tout au long de ma réplique, simplement au début, quand je montre à ma partenaire que je joue, comme une amorce. Ce n'est pas compliqué pour moi. Cela me plaît et comme Michel dessine son spectacle de façon presque chorégraphique, je n'ai pas de mal à pratiquer cet exercice.

En tant que metteur en scène, est-ce que Michel Raskine est très précis dans ce qu'il attend de vous ou avance-t-il au fil des répétitions ?

Avant d'aller sur le plateau, il a plein d'images, de tableaux et de transitions en tête. Avec le travail à la table, il vérifie ses schémas, ses chorégraphies et sur le plateau, il raconte comment il voit les choses. Il montre les déplacements, explique les mises en espace qu'il souhaite apporter mais ne montre jamais comment jouer. Il se contente de nous expliquer quel doit être notre rapport à la scène. Il vérifie si le comédien arrive à faire les déplacements qu'il avait prévus, à se les approprier. S'il voit que l'acteur n'est pas à l'aise dans un élément, sur un geste ou un déplacement, c'est la mise en scène qui a tort et il faut la changer. « C'est le comédien qui a le dernier mot car c'est lui qui joue ». C'est très évolutif, Michel s'adapte en fonction de ses acteurs, il est très malléable.

Quartett est une pièce écrite dans une langue splendide où chaque mot revêt un double sens, une ironie presque sordide. Comment abordes-tu cet humour noir qui trouve refuge entre les lignes ?

C'est tellement compliqué de comprendre ce qu'il se dit et de lire à travers les lignes que la dimension humoristique n'est pas visible tout de suite. Après des semaines de répétitions, je peux enfin dire que je commence à la voir. Le texte est de plus en plus clair. Il infuse. Il va de pair avec les déplacements que j'ai à faire, l'attitude que j'ai à avoir. Maintenant, je peux m'approprier le jeu et prendre des libertés. Au début, c'était tellement difficile que la pièce ne me faisait pas rire du tout.

Le Valmont écrit par Müller est un homme vieillissant qui montre une angoisse existentielle face à la mort Quel effet cela fait d'être le premier Valmont de 23 ans aux côtés d'une Merteuil de 40 ans ton aînée ?

C'est très agréable. C'est tout neuf. L'écart d'âge, c'est le choix le plus radical de Michel qui peut s'expliquer à l'unique condition que l'on entende bien cette réplique de Merteuil « *le musée de nos amours* ». Cette façon qu'elle a de figer dans le temps les êtres qu'elle a rencontrés, comme dans un rêve avec une intemporalité qui lui appartiendrait. Elle est le maître du temps et convoque Valmont comme elle a voulu qu'il soit, là, figé dans sa jeunesse « *l'éternité de la jeunesse* ». Valmont est un nihiliste. Le fait que son rôle soit tenu par un jeune renforce encore plus son propos. La pièce raconte des choses du monde d'aujourd'hui aussi. Le défaitisme par rapport à la société dans laquelle on vit. Le rapport à la mort, au désespoir. Cela peut parler aux spectateurs.

Quel est ton rapport avec ta partenaire de jeu, Marief Guittier ? Appréhendes-tu de jouer face à elle ?

Je ne joue pas "face à" mais "avec" Marief Guittier. Cela change tout. Dans la pièce, Valmont tient tête à Merteuil, dans certaines scènes c'est lui qui dirige. Il arrive à Merteuil de ne pas savoir quoi répondre au sarcasme et à l'ironie de ce dernier qui détient le pouvoir par moments. En tant que comédien c'est différent. A moi d'élever mon niveau de jeu pour être à la hauteur de Marief, grande actrice qu'elle est. Il y a une vraie complicité entre elle et moi. On est vraiment complémentaire. Sa sagesse, son rapport au monde et ses bagages sont très formateurs et je sais qu'elle apprécie énormément ma jeunesse. Une belle alchimie qui se retrouve sur scène entre nos deux corps.

Alors justement, dans Quartett, vos deux personnages sont des ex-amants qui se livrent une bataille avec beaucoup d'obscénité. Comment vis tu l'érotisme avec une femme qui a 40 ans de plus que toi ?

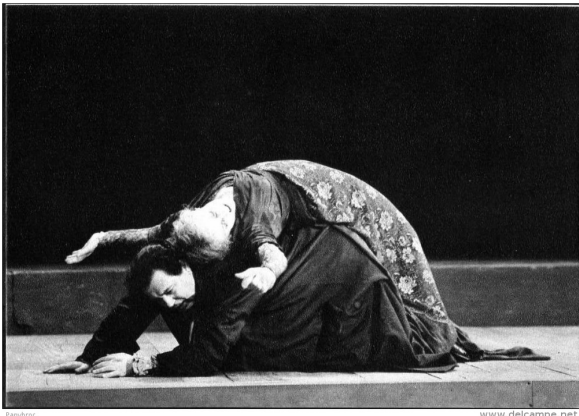
On ne se pose pas la question parce que c'est la mise en scène qui résout le problème. Les mouvements, la chorégraphie, les déplacements font en sorte que ce n'est pas moi Thomas qui me déplace par rapport à Marief mais c'est Valmont par rapport à Merteuil. C'est aussi ça le métier de comédien, s'abandonner pour son personnage, tout en ajoutant de sa personne pour s'approprier le rôle et laisser l'illusion opérer.

Propos recueillis par Alexandre Cano, décembre 2015

De 1982 ... à aujourd'hui

Création de Quartett (écrite en 1980), par **Bernhard Klaus Tragelehn** au Schauspielhaus de Bochum le 7 avril 1982.

Création en langue française par **Marc Liebens** à l'Ensemble Théâtral Mobile avec Françoise Landrain et Dominique Boissel en 1983 (Belgique).



Création en France par **Patrice Chéreau** (1985), au Théâtre des Amandiers avec Michelle Marquais et Roland Bertin.

Bob Wilson au Schloßtheatre Ludwigsburg, le 18 juin 1987, dans le cadre du festival Theater der Welt de Stuttgart (mise en scène reprise en anglais à Cambridge, Massachusetts, 1988)

Jean-Louis Martinelli (1988), au Théâtre de l'Athénée avec Evelyne Didi et Yann Collette.

Mise en scène d'une version danse-théâtre par **Jolente De Keersmaeker, Anne Teresa De Keersmaeker, Cynthia Loemij, et Frank Vercruyssen** (2000), au Centre Georges Pompidou.



Hans-Peter Cloos (2004), au théâtre de l'Athénée avec Dominique Valadié et Niels Arestrup.

Matthias Langhoff (2006), au CNSAD avec Muriel Mayette-Holz et François Chattot.



Bob Wilson avec Isabelle Huppert et Ariel Garcia-Valdes (2006), à l'Odéon, Théâtre de l'Europe.



Lecture par **Jeanne Moreau** et **Sami Frey** au Festival d'Avignon (2008).

Création par **Heiner Müller** au Berliner Ensemble le 14 mars 1994, avec Marianne Hoppe et Martin Wuttke.

(**Heiner Müller** avait monté *Quartett* au Deutsches Theater en septembre 1991, en l'insérant entre deux autres de ses petites pièces.)

UN ROMAN FORTEMENT INFLUENCÉ PAR LE THÉÂTRE



Le Verrou, Fragonard

Laclos a lui-même adapté pour la scène un autre roman épistolaire (adaptation sans succès du roman de Madame Riccoboni, *Ernestine* (1765) en opéra comique), et il est l'auteur d'un texte de critique littéraire sur le roman théâtral. Il est donc amateur de théâtre et la dynamique du récit des *Liaisons Dangereuses* en garde la trace.

La structure du roman rappelle celle du drame : le récit des agissements de ces deux libertins dont le but est de causer la perte des personnes qui les entourent fournit une structure particulièrement dramatique. De nombreuses anecdotes et rebondissements émaillent l'intrigue.

Par ailleurs, la dernière partie du roman condense les mécanismes du piège tragique comme une tragédie resserre la crise au moment où, toutes les forces étant posées, le dénouement n'a plus qu'à s'accomplir seul. Ces forces sont ici celles de l'orgueil. Elles opposent Valmont et Mme de Merteuil dans une lutte implacable pour affirmer la liberté de celle-ci.

Les deux protagonistes Valmont et Merteuil, par leur duplicité et leur habileté dans l'art de la comédie sont souvent plus proches d'acteurs que de personnages romanesques. Les masques qu'ils revêtent, l'art de la manipulation dans lequel ils excellent, les rapprochent tantôt de l'acteur, tantôt du metteur en scène : ils sont l'illustration d'un monde où, comme au théâtre, les faux-semblants sont légion.

Certains personnages peuvent être rapprochés de figures classiques du théâtre. Le chasseur que l'adaptation des *Liaisons dangereuses* conserve, peut ainsi être apparenté au valet de comédie, personnage pittoresque par son parler populaire et sa spontanéité, il est le confident de Valmont et l'aide dans ses entreprises. Il apparaît comme le Sganarelle de Dom Juan qui aurait perdu ses scrupules et aurait cessé de voir dans son maître « un vrai Sardanapale ».

Les lettres du roman de Laclos fonctionnent parfois comme des didascalies, donnant à voir le contexte d'écriture. Par exemple, la célèbre lettre où Valmont décrit à la présidente la situation où il est en lui écrivant, et où le lecteur sait grâce à la lettre précédente qu'elle est écrite « du lit et presque d'entre les bras d'une fille ». La lettre, dans la mise en scène, n'est d'ailleurs pas évacuée : objet scénique, lue, déchirée, évoquée elle apparaît comme le témoin du texte originel.



Le sort des Liaisons dangereuses au cinéma constitue un paradoxe. Le film a donné lieu à plusieurs adaptations cinématographiques et télévisées, alors même qu'il semble au premier abord aussi peu cinématographique que possible : le genre épistolaire, l'un des plus intimes, apparaît peu propice à la mise en images, les deux personnages principaux ne se rencontrent jamais ou presque, le roman ne contient pratiquement aucune description...

Le film de Stéphen Frears

Titre original : *Dangerous Liaisons*.

Sortie : Décembre 1988 aux Etats-Unis / Mars 1989 en France.

Scénario : Christopher Hampton.

Interprétation : Glenn Close (Merteuil), John Malkovich (Valmont), Michelle Pfeiffer (Mme de Tourvel), Uma Thurman (Cécile), Keanu Reeves (Danceny).

Stephen Frears est un réalisateur britannique, surtout connu, jusqu'à *Dangerous Liaisons* pour ses comédies sociales sur l'Angleterre contemporaine, en particulier *My beautiful laundrette* et *Prick up your Ears*. Depuis lors, il a réalisé des films très différents parmi lesquels *The Queen*, qui évoque l'attitude de la reine d'Angleterre après la mort de la princesse Diana.

Il prépare une nouvelle adaptation d'une œuvre littéraire française : *Chéri* de Colette.

Une particularité essentielle du film de Stephen Frears est d'avoir été adapté d'une pièce de théâtre écrite par Christopher Hampton à partir du roman. Ayant connu un succès mondial, la pièce a suscité l'intérêt de sociétés de production et a donc été adaptée pour le cinéma par Christopher Hampton lui-même.

Le scénariste a raconté comment il avait construit sa pièce de théâtre :

« ... j'ai fait une construction assez mathématique pour le théâtre. Il y a dix-huit scènes, soit six groupes de trois scènes, qui s'articulent toujours de la même façon. Une scène générale d'exposition, qui couvre environ cinquante pages du roman. Une scène plus resserrée, avec moins de personnages et, enfin, une scène très détaillée, très intime, qui couvre une seule page du roman et se concentre sur un événement particulier. Ces six blocs de trois scènes sont de plus en plus courts, pour marquer l'accélération de l'histoire. Comme dans le livre. ».

Pour la préparation du film, Christopher Hampton est retourné vers le roman sans abandonner complètement la pièce : « *J'ai tout de même gardé un certain nombre de choses de la pièce. Surtout vers la fin. Il y a de longues scènes très dialoguées qui en sont issues.* ».

Ce processus créatif mérite d'être souligné car il a une influence importante dans la construction du film, dont l'intrigue est resserrée et dramatisée par rapport à celle du roman.

Fidélité et liberté

Si l'essentiel de l'intrigue du roman est respecté par le film, quelques modifications assez significatives ont néanmoins été apportées : les intrigues secondaires, en particulier le déshonneur de Prévan, ont été supprimées afin de concentrer le film sur les personnages principaux.

Par ailleurs, afin d'éviter la monotonie de lettres lues en voix off, le cinéaste, comme tous les autres adapteurs du roman, apporte une modification essentielle aux rapports entre les personnages.

Un film théâtral

Des personnages acteurs

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

Un espace théâtralisé

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

Un destin implacable conduisant les personnages à leur perte

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

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

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

« Je dois obéir à mon destin et faire honneur à ma profession », affirme Valmont au début du film. « Vaincre ou périr », telle est la maxime de Merteuil.

Des personnages confrontés à des choix déchirants

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

Dramatisation

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

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

Le théâtre des apparences

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



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



La Marquise de Merteuil (Glenn Close) et le Vicomte de Valmont (John Malkovich)

Autres adaptations cinématographiques

Valmont (1989), de Milo Forman

Sexe Intentions (1999), de Roger Kumble

Dangerous Liaisons (2012), de Hur Jin-ho

Les Liaisons dangereuses 1960 (1959), de Roger Vadim

Sexe Intentions 2 (2000), de Roger Kumble