



MISE EN SCÈNE DE L'INTERIORITÉ DANS *PRIDE & PREJUDICE* DE JOE WRIGHT (2005)

Anne-Marie PAQUET-DEYRIS

Université de Rouen

Dès l'incipit de *Pride & Prejudice*, Joe Wright souligne son entrée dans le récit filmique par un clin d'œil métafilmmique au processus de l'adaptation. La fluidité du mouvement de la Steadicam qui suit Elizabeth (Keira Knightley) rentrant d'une promenade champêtre, un livre à la main, la désigne clairement comme héroïne au seuil de la romance. Alors même que son entrée est soulignée par une bande-son aux envolées très romantiques, elle consacre également son point de vue comme privilégié et se confondant aussi tour à tour partiellement, et même totalement, avec l'œil de la caméra.

En fait, il semble dès l'ouverture que le monde dans *Pride & Prejudice* soit principalement filtré par ce « foyer de conscience » — pour emprunter à Henry James dans sa préface à *Portrait of a Lady* — qu'est le personnage d'Elizabeth, tout à la fois en position liminale et au cœur de l'intrigue. D'entrée, la caméra cadre celle-ci en amorce, progressant dans sa lecture puis refermant le livre avec un soupir de satisfaction avant d'offrir à l'œil du spectateur sa première vision de la maison Bennet, médiatisée en partie par la conscience de l'héroïne, présente ou absente selon les plans. La plupart des séquences qui mettent en scène son univers mental brouillent d'emblée les frontières entre vision objective et vision subjective, intériorité et introspection. Elles invitent également le spectateur à une forme active, acceptable en quelque sorte, de voyeurisme. Et ce brouillage de la limite permet précisément d'inscrire le processus de re-vision, de réajustement de la vision, dans un cadre plus dynamique et, surtout, plus inclusif.

L'objectivité toute relative du regard

Wright détourne les codes austeniens selon un système de sémiotisation différent en proposant une relecture et une réinterprétation du texte littéraire. En ce sens, il fait véritablement œuvre d'adaptation. D'ailleurs, le passage symbolique d'Elizabeth de l'autre côté du miroir, dans l'étrange séquence du presbytère de Hunsford, fonctionne comme une nouvelle allusion au processus d'adaptation puisque cette plongée introspective ouvre sur la construction d'un nouveau récit autour de Darcy (Matthew Macfadyen). C'est principalement sa mise en scène du regard et, par là même, sa médiatisation d'un espace intérieur à la fois mental et — plus simplement — intime, profondément vivant et dynamique, qui lui

permettent de dépasser l'obstacle réputé insurmontable de la voix ironique d'Austen et de maintenir jusqu'à la fin l'illusion de proximité personnage-spectateur.

La notion de proximité est à prendre également ici au sens spatial. La première scène intimiste entre Jane et Elizabeth, par exemple, après le premier bal à Meryton, semble être l'application directe de ce qu'on pourrait appeler le principe de proximité pratiqué par Joe Wright. Dans une interview accordée à Sara Michelle Feters, il déclare :

You try to find the cinematic equivalent of the prose and so, first instance I stated that I thought the book was very acutely observed, that's why there are so many close-ups in the film and not as many wide shots.¹

En effet, alors que la caméra dans la séquence d'ouverture avait déjà filmé l'intérieur négligé des Bennet de façon tout à fait irrévérencieuse par rapport au sous-genre de l'*Heritage Film*, ce film en costume né dans les années 1980 sous l'ère Thatcher, la scène où les deux sœurs commentent le bal à Meryton propose une vision elle aussi non conventionnelle de la petite aristocratie anglaise de la fin du XVIII^e (début du XIX^e). D'une part, dentelles, bonnets abandonnés et lingerie féminine offerts au regard inscrivent déjà à l'écran toute une grammaire du désir des jeunes corps dans une maison pleine d'hormones, comme le souligne le réalisateur dans le bonus DVD. D'autre part, filmées en gros plan dans l'espace confiné des draps blancs du lit qui matérialisent *de facto* la limite du cadre, le visage illuminé par une douce lumière, Jane et Elizabeth discutent de Bingley, du mariage, de Darcy. La caméra, positionnée, elle aussi, sous les draps, tantôt juste derrière Jane, tantôt juste derrière Elizabeth, alors qu'elle les cadre en champ/contre-champ, s'immisce littéralement au plus près de ces jeunes filles au moment de l'endormissement. Elle glisse ensuite en zoom avant dans un mouvement harmonieux et continu jusqu'à la fenêtre, éclairée par la lueur de la lune, qu'elle traverse — comme si la conscience désirante des deux sœurs poursuivait son travail dans le rêve.

C'est donc une scène doublement intérieure qui, comme la séquence d'exposition de la sphère intime de la famille, ouvre une perspective singulière sur l'intimité et la subjectivité des deux héroïnes, alors que le dialogue austenien privilégiait au contraire un échange de vues très rapide entre divers personnages [vol.1, II, 13-14].² Cette oscillation constante entre pluralité de points de vue et discussion plus intimiste, exclusive, par paire — Jane/Elizabeth, ou encore Darcy/Elizabeth dansant seuls à Netherfield, par exemple, alors que tous les autres danseurs ont soudain disparu du champ — annonce les moments d'introspection spectaculaires — et proprement spéculaires tout à la fois — de l'héroïne face à elle-même.

C'est un peu comme si la dimension ironique de la voix narrative, redoublée par celle d'Elizabeth, contaminait le mode de représentation du

¹ *It's Austen All Over Again*. Interview with Director Joe Wright (*Pride & Prejudice*). MovieFreak.com: 4.

² Toutes les références au texte d'Austen renvoient à l'édition Norton 2001, dirigée par Donald Gray.

regard à l'écran, essentiellement au sens où ce que capte l'œil de la caméra, c'est aussi, *in fine*, un déplacement et un retournement du regard critique qu'Elizabeth Bennet porte sur le monde et sur elle-même.

Mais avant ces étapes finales, les premiers moments d'introspection se manifestent d'abord par un isolement physique du personnage. Deux scènes inscrivent tout particulièrement ce mouvement de transition à l'écran : la fin de la séquence de bal à Netherfield et la scène de rotation d'Elizabeth sur la balançoire. Dans la première, après avoir suivi certains invités dans un long mouvement fluide, la caméra finit par cadrer Elizabeth en plan rapproché taille, adossée contre le mur dans la pénombre, et fermant les yeux de honte devant les débordements familiaux. Dans la seconde, à Longbourn, lorsque Charlotte lui apprend ses fiançailles avec Collins, le passage du temps est souligné par des plans très brefs de la cour au fil des saisons. La vision d'Elizabeth en plan rapproché poitrine, brouillée par instants en raison de la vitesse à laquelle elle tourne, se confond parfois avec celle de la caméra dans une reconstruction subjective de l'espace-temps. Le procédé est similaire à la disparition des danseurs de l'arrière-plan pendant le bal à Netherfield. Le rythme de défilement de ces séquences est beaucoup plus lent et les plans noirs qui s'intercalent accentuent l'impression de durée médiatisée par la conscience de l'héroïne, jusqu'à la lecture de sa lettre à Charlotte en voix off, qui précède de quelques secondes le retour d'Elizabeth au cœur de l'action et à l'écran, avec les plans de son arrivée en voiture à cheval au presbytère de Hunsford. Cette séquence est l'un des exemples de condensation du film et correspond aux chapitres III à V dans le volume II du roman.

Troubles de la perspective

Chez Wright, il semble qu'il revienne essentiellement à ces séquences d'introspection, plus ou moins longues et inscrites dans une sorte de régime visuel spécifique, de traduire la souplesse durative du roman. En l'absence de récit à la première personne — sauf momentanément, justement, dans les lettres lues — l'utilisation des images subjectives traduit en partie la focalisation interne du texte littéraire. La séquence du miroir, où Elizabeth s'observe alors même que la caméra épouse en partie son champ de vision, offre un exemple littéralement troublant d'ocularisation interne. Les plans où elle est cadrée en plan rapproché poitrine devant le miroir, fixant directement la caméra, ainsi que les jeux d'ombre et de lumière matérialisant le passage des heures font coïncider les deux points de vue intérieur et extérieur. Ce que la voix narrative décrit comme correspondant au « flux agité des pensées d'Elizabeth » — *very agitating reflections* [vol. 2, XI, 128] — prend la forme effective de reflet d'images mentales. L'ensemble de la scène est également rendue spectaculaire par l'alternance des séquences diurne et nocturne, qui traduit la perception fluctuante et encore incertaine d'Elizabeth. Visuellement et chromatiquement, donc, le bouleversement de son point de vue sur Darcy (*the tumult of her mind*, dit le narrateur [128]) et le réajustement partiel de sa vision s'inscrivent dans le mélange intime d'une vision qui n'est ni totalement objective, ni totalement subjective.

Au début de la séquence, la caméra cadre Elizabeth de face, à contre-jour, assise sur son lit, puis de dos, s'avançant très lentement vers le fond d'un couloir chez les Collins. L'image floue qui envahit alors l'écran transpose l'expression trouble de la perception du texte romanesque. Le résultat immédiat en est pour le spectateur une illusion d'appréhension plus directe des conditions effectives de la perception humaine. Il semble que l'accès à l'abîme réflexif dans lequel est plongée Elizabeth se fasse plus facile, grâce justement au jeu réflexif, au jeu des reflets sur le sujet au cœur de sa réflexion. Joe Wright négocie assez habilement cette notion à la fois très concrète et métaphorique de « réflexion », au sens de « critique » comme de « reflet », « image ». Dans le récit romanesque, la voix dit d'ailleurs, *She continued in very agitating reflections* [128], accomplissant en quelque sorte le sens métaphorique qui signifie, justement, déplacement de l'image. La représentation de ces projections mentales se poursuit par un jeu sur la dimension d'illusion visuelle. Le même écran noir que dans la scène de la balançoire figure cette plongée dans l'univers intérieur, une fois qu'Elizabeth a soufflé la bougie dans la chambre qu'elle partage avec Jane. La séquence qui suit est l'une des plus étranges du film au sens où elle introduit d'emblée, par un jeu sur des formes et des couleurs inhabituelles, un plan de conscience parallèle. Les tourbillons et rougeoiements intermittents d'un soleil diffus évoquent les hallucinations psychédéliques de certains films des années 1970. Un très gros plan sur la bouche, le nez et les sourcils d'Elizabeth apparemment endormie les montre parsemés d'ombres défilant rapidement. Le plan d'ensemble du parc national du Peak District et de la nature grandiose que domine Elizabeth du haut de la falaise, cheveux et jupe flottant au vent, ramène paradoxalement à l'intériorité. Finalement cadrée en plan rapproché poitrine et contre-plongée, Elizabeth semble figée dans la contemplation.

À ce moment charnière du film, le brouillage des frontières entre intériorité et extériorité est tel que le spectateur se trouve expérimenter *de l'intérieur* et avant terme l'expérience douloureuse du réajustement de la vision.

L'accommodation

En fait, ce qui se modifie radicalement à partir de cette séquence, c'est la nature de ce qu'on pourrait appeler l'appréhension visuelle d'Elizabeth. Le topos du voyage intérieur se superpose désormais à celui de l'œil inquisiteur et décrypteur. L'arrivée à Pemberley inscrit peut-être de la façon la plus manifeste à l'écran cette idée de projections mentales qui prennent littéralement corps. L'entrée d'Elizabeth dans le hall, alors qu'elle parcourt du regard les poses voluptueuses des corps peints au plafond de la coupole, marque son accès à une dimension qui n'est plus seulement réflexive, mais bien désirante. Toute sa progression vers le salon de musique où elle découvre d'abord son reflet puis Darcy, en chair et en os, souligne le processus quasi-physiologique d'une mise au point de l'objectif — la compagnie de distribution s'appelle d'ailleurs *Focus Films* — et d'une accommodation de l'œil. L'œil s'accommode ainsi littéralement à une nouvelle vue, à des proportions et une harmonie inconnues et à la beauté sensuelle des corps pleinement incarnés, beauté des statues qu'Elizabeth

caresse du regard en passant, ou encore de Georgiana et de son frère, d'abord médiatisés par un autre miroir.

Comme s'il était nécessaire de mettre un peu plus en exergue ce passage à l'incarnation du désir, le réalisateur annonce la modification du point de vue d'Elizabeth par un réel phénomène d'accommodation. Alors qu'elle est sur le point de découvrir la présence de Darcy, elle prend la mesure de la splendeur des jardins de Pemberley, qu'elle aperçoit par la fenêtre du premier étage. Dans un lent mouvement, la caméra remonte contre la baie vitrée et dépasse la balustrade de pierre pour offrir en premier lieu un plan général flou du parc. Les deux images dédoublées et artificiellement superposées finissent par se rejoindre en une seule image nette, immédiatement redoublée par ce plan serré d'un fragment du visage d'Elizabeth contemplant le frère, puis la sœur, depuis la porte du salon, à la scène suivante, et par le zoom avant sur l'œil voyeur de l'héroïne, enfin confrontée à cette « plus grande clarté » promise par Darcy au bal de Netherfield : « I hope to afford you some more clarity in the future ».

L'éblouissement d'Elizabeth à Pemberley matérialise la première phase de la révélation ; et c'est peut-être *via* sa dimension proprement visuelle que ce processus d'illumination est le plus facilement appréhendé par le spectateur, d'ailleurs invité dans la dernière séquence à refaire le même parcours visuel que dans la séquence d'ouverture. Ainsi, dans un effet de symétrie presque parfait, la séquence nocturne qui suit l'annonce des fiançailles de Jane et Bingley fonctionne en écho avec la séquence diurne de l'exposition de l'intérieur des Bennet où focalisation interne et externe étaient intimement mêlées. Dans un lent et fluide mouvement, l'œil de la caméra reprend sa rotation autour de la maison et saisit sur le vif des moments d'intimité, en s'approchant au plus près des fenêtres et en traversant celle de Jane et Elizabeth, simple témoin du bonheur familial, plutôt que voyeur importun. Mais précisément, ici, la mise en scène de l'intimité ne débouche sur aucun moment d'introspection, comme si la dimension réflexive et la mécanique du désir chez Elizabeth étaient momentanément mises de côté pour une focalisation exclusive sur la joie de Jane.

C'est seulement avec le deuxième volet de cette séquence nocturne et avec l'intrusion de Lady Catherine que peut s'opérer la fin de ce mouvement parallèle de fermeture. Après un fondu au noir, Joe Wright cadre à nouveau de très près Elizabeth allongée, les yeux grands ouverts dans la pénombre de sa chambre, puis filmée derrière une surface en verre — une carafe peut-être — se décomposant, avant de s'inscrire à nouveau clairement à l'écran, en une série de reflets partiellement déformés, à la table désertée de la salle à manger.

Ce cheminement vers la clarté et l'intensité de la perception ne s'achève qu'avec la réplique, la duplication en miroir, de la séquence du soleil levant dans le prologue. C'est l'ensemble du cadre, d'abord clair-obscur lorsque Elizabeth y entre par la droite, qui s'illumine peu à peu alors que Darcy, qui se matérialise à l'arrière-plan, s'impose finalement au premier plan. C'est là chose qu'il n'avait jamais réussi à faire dans la séquence de la lettre au presbytère.

Le surgissement de la pleine lumière met donc définitivement fin au trouble de la vision et à l'incertitude morale d'Elizabeth. Ce final au romantisme exacerbé remplit pourtant de façon proprement spectaculaire, et non plus spéculaire, sa fonction de faire finalement coïncider la perception et le jugement, l'image et son incarnation. La caméra capte sur le visage d'Elizabeth le même regard fixe d'intense réflexion que dans la scène du miroir à Hunsford, juste avant son acceptation ultime de Darcy et la rencontre avec le corps de l'autre dans le tête-à-tête final. C'est une proximité du corps que Simon Langton, dans sa version de 1995, traduit de façon plus conventionnelle par un baiser nuptial devant l'église. Cette présence physique et ce contact avec Darcy, cadré comme elle en plan rapproché poitrine et en amorce, obligent justement Elizabeth à s'extraire d'une relation strictement spéculaire. Le changement de focalisation du regard d'Elizabeth au moment de l'*accommodation* finale — à décliner ici dans tous les sens du terme — matérialise à l'écran la fin de sa reconstruction mentale du personnage pour embrasser l'homme.