



## LE BONHEUR ET L'ORDRE DES CHOSES DANS *PRIDE & PREJUDICE*

**Dominique SIPIERE**

*Université de Paris X-Nanterre*

### *Ombres et lumières*

Si l'on veut trouver une façon de dire du bien du film de Joe Wright en traitant justement de ce dont il parle, il faut s'intéresser au bonheur. Austen elle-même a semblé douter : ne fallait-il pas un peu plus d'ombre(s) dans cette heureuse histoire (« The work wants shade »<sup>1</sup>), même si la trajectoire d'Elizabeth doit la conduire vers la lumière ?

Le bonheur et son contenu perceptible — la joie — font-ils de la bonne littérature ? Les choses deviennent encore plus explicites encore avec le film de Joe Wright : fait-on du bon cinéma avec de belles images et l'étirement du *happy ending* ? À l'évidence, le *Pride and Prejudice* de 2005 est une comédie sentimentale assumée, et, plus que toute autre version, un film sur un *bonheur* annoncé, déjà là.

Mais, au contraire du *Dracula* de Coppola, dans lequel le couple Mina-Dracula se reconnaît confusément dans les *traces de son passé* — le Prince Vlad insiste : « I have crossed oceans of time to find you! » — le couple Elizabeth-Darcy naît des *rêves d'avenir* de l'adolescence. L'idée de Joe Wright fonctionne comme un écho des amours de *Dracula*, mais cette fois elle est inversée : « the idea that these two people know each other, knew each other when they first saw each other, that they recognized each other from their *future* ». <sup>2</sup> Le temps de *Dracula* est le contraire de celui de Darcy et Elizabeth : à l'union par la reconstruction progressive du couple s'oppose l'union par l'aboutissement d'un couple annoncé, pré-vu sinon déjà vu. Chaque récit articule sa propre rhétorique de la joie et du bonheur.

---

<sup>1</sup> Lettre du 4 février 1813, New York, Norton, 2001, 273. Mais il ne faut pas imaginer ici on ne sait quelle annonce de pages à la Brontë. Il s'agit bien d'effets de rhétorique, de lumière intensifiée par des ombres : « it wants to be stretched out here & there with a long Chapter-of sense if it could be had, if not of solemn specious nonsense—about something unconnected with the story ». Et les propositions d'Austen sont moqueuses mais ne manquent pas d'exemples dans la littérature de l'époque : « an Essay on writing, a critique on Walter Scott, or the history of Buonaparte—or anything that would form a contrast & bring the reader with increased delight ».

<sup>2</sup> Commentaire de Joe Wright dans le DVD [82].

La définition du bonheur dans le Robert est d'une extrême simplicité : « état de la conscience pleinement satisfaite ». Mais comme il s'agit de fiction, il faut ajouter que ce bonheur est *vicarial* (obtenu par personnages interposés), momentané et contagieux. André Comte-Sponville<sup>3</sup> précise aussi que le bonheur n'est que le contenant immatériel d'une émotion plus palpable : la *joie*. Retournons au dictionnaire. Joie : « émotion agréable et profonde, sentiment exaltant ressenti par toute la conscience ».<sup>4</sup> Autrement dit, le bonheur promis à Elizabeth fait notre joie selon une rhétorique qui joue (et jouit) des retards et des dangers qui l'ont menacée.

La question du jour naît de ce que — selon Comte-Sponville — être joyeux c'est « dire oui, à l'autre et à soi ». Or ce « oui » s'étend bientôt au système entier et à l'état des choses. Il s'avère être un instrument de conservatisme et d'immobilisme. Quand les amoureux sont seuls au monde et quand nous partageons leurs émotions, il faut bien que le monde continue seul. Ajoutons que le fil conducteur du bonheur désigne aussi des manques, c'est-à-dire, tout ce que les amoureux feignent d'oublier à la fin du film. Ressassement d'idées roses, le bonheur de la fin se décline chez Wright en bonheur comme fin. Il masque alors, de façon assez hollywoodienne,<sup>5</sup> tout un pan de la peinture sociale, de l'anglicité du récit, de la situation des femmes et, bien sûr, de l'ironie pré-jamesienne du roman. Il s'agit un peu de ce que les Anglais appellent *escapism* et un volet de notre étude pourrait aussi s'appeler « bonheur et vérité », avec les doutes qui s'ensuivent. Mais ce qui reste essentiel, c'est la façon dont les personnages envisagent le monde, l'ordre des choses et leurs destins individuels. Puisqu'il s'agit d'attentes programmées, commençons par des comparaisons avec d'autres récits, c'est-à-dire des contes d'autrefois ou des films d'aujourd'hui, afin de préciser le fonctionnement des attentes dans *Pride and Prejudice*. Nous évoquerons à la suite l'ordre des choses, puis la façon dont les personnages en bénéficient, le subissent ou le dépassent. Nous nous intéresserons en particulier à l'itinéraire du couple principal vers son bonheur pour conclure en nous demandant si le film de Wright, qui assume pleinement son statut de comédie sentimentale, est démobilisateur ou pas. Au-delà du plaisir immédiat du spectacle, que reste-t-il de la fonction d'édification dans ce film ?

### **Comparaisons : Comment les genres gèrent l'ordre des choses**

Catherine Bernard<sup>6</sup> note, à juste titre, que *Pride and Prejudice* repose sur des jeux d'intergénéricité et fait dialoguer deux genres, la *Romance* à la Burney

---

<sup>3</sup> Cf. André Comte-Sponville, *Dictionnaire Philosophique* (Paris : PUF, 2001).

<sup>4</sup> *Le Petit Robert*, 2007.

<sup>5</sup> Ceci, même si le procédé du *happy ending* assuré par contrat narratif a permis à Hollywood des dénonciations sociales inouïes en Europe. C'est la stratégie de l'entre-temps et des catastrophes évitées, mais cependant bien décrites.

<sup>6</sup> Catherine Bernard, *Dans l'œil du paradoxe* (Paris, Ellipses, 2001).

ou Richardson, et le *Bildungsroman*, roman d'apprentissage.<sup>7</sup> Son travail suggère une méthode d'exploration du texte. Comparons *Pride and Prejudice* avec d'autres récits, avec des contes hors du temps et avec quelques films presque contemporains de celui de Joe Wright, depuis ceux d'Horatio Alger jusqu'à *Cendrillon* et *Le Vilain Petit Canard*, en passant par quelques allusions à *Gosford Park* et *The Remains of the Day*.

### A – Films

*The Remains of the Day*<sup>8</sup> est un peu l'inverse *Pride and Prejudice* ; c'est le récit d'un double échec, annoncé grâce au procédé du long flash-back. Les retours sur la vie de Stevens, le majordome, suivent le contrat narratif : échec amoureux (un mariage qui aurait dû être inévitable, et dont nous savons d'emblée qu'il n'aura pas lieu, grâce au flash-back), et illusion de Stevens sur une construction politique (celle de l'ordre et de la dignité dans l'Angleterre d'avant-guerre). Symétrique des heureux récits de reconstruction amoureuse, voici celui d'un délitement et d'une édifiante anabase : comment rater son bonheur et se tromper de rang social.

Le contrat narratif de *Gosford Park*<sup>9</sup> est différent. Le bonheur et la dignité sont encore des enjeux dans un univers somme toute assez comparable à celui de *The Remains of the Day* et de *Pride & Prejudice* : on revient chez les Darcy un peu plus de deux cents ans plus tard. Cependant, le principal contrat est, cette fois, un contrat de dévoilement de la vérité. Comme dans les *whodunnits* (les romans à énigme d'Agatha Christie, par exemple), la joie naît de la révélation du sens. Or les deux *sleuths* de ce récit (Mary et le policier joué par Stephen Fry) sont imparfaits voire inachevés et aucun personnage (sauf peut-être Helen Mirren, un des assassins) n'aura accès à la vérité complète. C'est le spectateur qui devra la reconstruire en revoyant le film. Bonheur et vérité ? Plutôt, ici, le bonheur par la vérité, révélée aux personnages. Nous touchons à un point essentiel : si les récits du canon sont tous déjà connus, leur répétition ouvre toujours sur un sens nouveau. Par exemple, la fausse familiarité de *Gosford Park* met au travail l'illusion de la familiarité propre à ce type de récit. Une fois de plus, l'ironie se fait d'abord à nos dépens.

*The Remains of the Day* inverse le contrat du bonheur alors que *Gosford Park* le remplace par un contrat de dévoilement. *Pride & Prejudice*, quant à lui, associe deux contrats : réussite et dévoilement. Avec un tel contrat de réussite du bonheur annoncé, surtout chez Wright, les dangers ne font que matérialiser plus avant un itinéraire inéluctable.

---

<sup>7</sup> C'est également ce qu'a fait Alfred Hitchcock pendant une partie de sa carrière.

<sup>8</sup> Roman d'Ishiguro et film de James Ivory.

<sup>9</sup> Film de Robert Altman où apparaît l'acteur qui joue Collins en 2005 (Tom Hollander).

## B - Contes

Il s'agit à chaque fois de retrouver la surprise d'une vérité attendue, mais selon de multiples variations de genre et d'enjeux. Le roman part du conte *Cendrillon* pour le mettre en crise grâce aux réticences d'Elizabeth/Cendrillon et à la lucidité de Darcy qui doit, lui aussi, assumer un statut plus problématique qu'on ne l'imagine ; être le Prince Charmant n'est pas si simple qu'on le dit. Cette fois encore, deux contes voisins précisent les contours de l'emprunt à *Cendrillon*.

- Le mythe américain des *Rags to riches*, mis en forme par Horatio Alger au début du XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas un vrai conte. C'est plutôt un rêve qui doit se réaliser dans et par la société américaine. Le jeune garçon qui vit dans la misère accède aux sommets grâce à son énergie et à son travail, même si un « miracle » final vient couronner ses succès (« Aide toi, le ciel t'aidera ») et si l'idée calviniste de la prédestination voit dans l'argent un signe de la bienveillance de Dieu. La comparaison avec Elizabeth rappelle à quel point son ascension sociale ne doit rien à son travail ou à une idéologie utilitariste. Comme dans *Cendrillon*, la belle âme de la sœur mal aimée n'est qu'un adjuvant pour le miracle annoncé de l'amour entre le Prince et la Servante (qui peut, accessoirement, être une fausse servante). Elle sera riche parce que nous sommes dans un conte merveilleux, un point c'est tout. Bien sûr, avant la fin, tout son parcours symbolique est le même que si elle avait échoué ! C'est bien là toute la beauté des films hollywoodiens.

- Le conte du *Vilain Petit Canard* (*The Ugly Duckling*) est à l'exact opposé de ceux d'Horatio Alger puisque le jeune cygne n'a rien fait pour mériter sa gloire et que seule une sorte d'identité essentielle (être un cygne, comme on est et *naît* prince ou Darcy) le ramène à ce qu'il n'avait jamais cessé d'être. Tout le récit tient à la méconnaissance de son statut, à ce type de méprise qui faisait les délices du dix-huitième siècle. Plus qu'« Être ou ne pas être » un cygne, la question était donc de « savoir ou ne pas savoir » qui on est vraiment. Il ne s'agit pas non plus du cliché américain quelque peu activiste du *Become yourself*, mais d'une sorte de révélation de soi à soi, sous le regard d'un autre.

*Pride and Prejudice* retrouve d'ailleurs en partie cet élément dans la reconnaissance par Elizabeth et Darcy de sentiments qui semblent les avoir dépassés — d'où les inévitables miroirs chez Wright. Comme dans le conte du cygne (et dans le *Dracula* de Coppola), ils se reconnaissent enfin (sous nos yeux) pour ce qu'ils ont toujours été, à leur insu, comme Luke Skywalker, Batman, Elisabeta, Oskar Schindler, et la liste est longue depuis vingt ans.

Or voilà qu'Elizabeth n'est devenue qu'un « cygne-par-alliance », grâce aux miracles conjugués de l'Amour et de la Fiction. Ce n'est pas grâce à son mérite (*Rags*) ou à son essence (le cygne) qu'elle gagne son bonheur, et c'est aussi pour cela que notre joie est sans arrière-pensées dans un récit qui est à la fois vraisemblable et miraculeux. Chacun dans sa famille (et

surtout sa mère) ne cessait de lui raconter qu'une jeune fille peut devenir une Dame en épousant un Prince, comme aujourd'hui à la télévision on devient aussi Millionnaire par alliance, si ce n'est qu'avec *Pride* personne n'a envie de ricaner.

Ajoutons ici une remarque à propos de l'ordre des choses ou du principe de réalité : le postulat conjugal de 1813, aggravé par le dispositif de l'*entailment* (seul l'héritier mâle le plus proche hérite), a un double effet : il rend le récit *plausible* en son temps. Mais il le rend impossible aujourd'hui sans transposition massive. Autrement dit, l'adaptation — sauf à être une reconstitution historique qu'elle n'est pas chez Wright — rend son statut féerique au récit : « Dans ces temps révolus... » (*Once upon a time...*), ce type de situation pouvait se produire. Si bien que son sens pour nous — l'*usage* que nous en faisons — devient plus libre qu'une simple lecture des contraintes sociales ou matrimoniales de l'époque.<sup>10</sup>

### ***L'ordre des choses : comment les personnages l'assument***

Résumons-nous : il existe un *ordre des choses* qui ne suffit pas au bonheur de chacun. La littérature offre généralement trois approches de la question :

- a - changer l'ordre lui-même par l'action politique (on pense à Mary Wollstonecraft et à sa fille) ;
- b - changer les règles du jeu par la magie des genres (la tragédie ne peut que mal finir, le conte de fées assure un bonheur final) ;
- c - ou changer la façon de regarder les choses (attitudes des personnages, effets de la fiction sur le lecteur).

Austen n'envisage pas la première approche (changer l'ordre). Elle choisit le genre de la romance et nous savons d'emblée que l'histoire finira bien. Bref, elle concentre son travail sur l'évolution de ses personnages et sur nous-mêmes. Ce qui est donné par le récit — du moins en apparence — c'est une ménagerie conservatrice (la basse cour avec ses cygnes et ses canards), le royaume de l'ordre établi que personne ne songe vraiment à mettre en cause. Depuis le discours d'Ulysse dans *Troilus et Cressida* de William Shakespeare [I, 3], l'ordre du monde ne connaît pas de rupture.

*Ulysses*: Observe degree, priority, and place,  
Insisture, course, proportion, season, form,  
Office, and custom, in all line of order (...)

Take but degree away, untune that string,  
And hark what discord follows!  
Each thing melts  
In mere oppugnancy: the bounded waters

---

<sup>10</sup> En étudiant les données du conte, l'état des lieux et ce que chaque personnage en fait, on se gardera de trop l'historiciser au risque de traiter le roman et les films comme des témoignages d'une civilisation disparue, une peinture folklorique. C'est clairement le piège à rebours dans lequel me semblent tomber certaines critiques des *Heritage films*. Si *Pride and Prejudice* décrit bien un état des lieux, ce n'est pas lui qui est l'objet central de l'étude, mais bien plutôt les réactions des personnages et les nôtres.

Should lift their bosoms higher than the shores,  
And make a sop of all this solid globe;  
Strength should be lord of imbecility,  
And the rude son should strike his father dead;

Force should be right; or, rather, right and wrong  
Between whose endless jar justice resides-  
Should lose their names, and so should justice too.

C'est donc l'attitude des personnages qui est livrée à notre attention, d'une acceptation littérale de l'ordre à son exagération complaisante, en passant par quelques détournements ou mises à profit. Ceux qui en souffrent ou en doutent peuvent l'accepter simplement ou en prendre enfin la juste mesure. Je vais essayer de décrire cette anatomie des regards portés sur l'ordre des choses.

- Lady Catherine de Bourgh représente l'acceptation littérale d'un système fossilisé, immobile et arrogant qui impose le droit du sang, fût-ce à contre sens, et c'est contre toute vraisemblance qu'elle s'imagine imposer sa fille à Darcy. La mauvaise santé de la jeune femme est traitée comme un signe de la consanguinité malsaine de ce système. On imagine la répulsion éprouvée par les lecteurs et les spectateurs américains et le film de Leonard (1940) en profite pour assimiler sa Lady Catherine à une héroïne de western bourrue (à la façon de John Wayne) qui finit par bénir l'union de Darcy avec une Elizabeth volontaire et qui lui ressemblera peut-être.

- Mr Collins amplifie ce rejet par son acceptation servile et ridicule d'un monde qu'il imite sans jamais le rejoindre. Mais son *snobisme* (avant l'heure, prenons garde aux anachronismes) trouvera ses moments de grâce avec les *butlers* fin de siècle et il faudra revenir sur la question de la dignité perdue des maîtres dont les gestes imités ne sont que vestiges.

- Charlotte pousse à l'extrême — en se livrant consciemment à l'ordre établi — l'acceptation ou la résignation des Bennet. Même Mr Bennet sait bien que son apparente indifférence n'est au fond qu'une dangereuse légèreté et que ses filles risquent de la payer du prix de leur déclassé social et matériel.

- Face à sa prétendue ignorance des règles, Wickham fait tout le contraire et les détourne à son profit en bon parasite (on pense aux discours cyniques du *Neveu de Rameau* de Denis Diderot), mais je me demande si Wickham ne pourrait pas avoir aussi une dimension *tragique*, perdue par Wright. Quant à Lydia, son épouse puérile, elle ne se pose même pas la question, mais elle risque fort de voir l'ordre conjugal l'étouffer.

- Il reste à voir les bénéficiaires du conte. Jane et Bingley le prennent à la lettre sans trop se poser de questions et ils appartiennent ainsi au genre familier de la romance. Leur bonheur fait plaisir à voir, mais il ne nous apprend pas grand-chose, si ce n'est le pouvoir des genres littéraires sur les événements qu'ils racontent.

- Enfin, Elizabeth et Darcy, à l'inverse, semblent résister à leur bonheur et prendre la mesure du poids des choses. Leur histoire est celle d'une double conversion et d'un double ajustement.

### *Comment Elizabeth et Darcy trouvent leur place dans l'ordre des choses*

*a – Darcy.* Car il faut aussi plaindre Darcy (« the poor Mr Darcy » dit Mr Gardiner à l'usage de notre sens de l'ironie). Le plus gros dommage causé par les choix de Wright tient peut être à sa relative mise au second plan. Ce qu'Elizabeth peine un peu à comprendre, c'est à quel point Darcy se fait une idée exigeante de ce qu'il incarne. Il se veut à la hauteur de ce que son père lui a légué et, contrairement aux autres, il a effectivement le pouvoir de « preserve and improve » (selon la formule d'Edmund Burke) mais aussi de détériorer et de perdre ce que Pemberley incarne à la perfection, car il faut aussi éviter que Pemberley ne soit pollué, « polluted », comme s'écrie Lady Catherine de Bourgh.

Dans *Sybil*, Benjamin Disraeli, plus de trente ans plus tard, raconte sérieusement l'itinéraire de l'aristocrate Egremont, qui refuse à la fois la démocratie, le chartisme (syndicats) et le pouvoir de l'argent de la bourgeoisie montante, pour leur substituer un retour aux « vraies valeurs » de l'aristocratie et de la chevalerie. Envisagé du point de vue de Darcy, *Pride and Prejudice* est un des nombreux récits des vicissitudes de la dignité d'une fonction prise au sérieux malgré les crises et les compromis. Il est remarquable de revoir ce thème (de la dignité de la fonction) au cinéma avec *The Madness of King George*,<sup>11</sup> *Remains of the Day* et, surtout, *The Queen*.

Il s'agit à chaque fois de mettre à l'épreuve le dépositaire d'une charge qui risque de le dépasser : George III devenu fou préserve cependant une sorte de dignité dérisoire et pathétique. Même quand il rampe ou hurle sous la pluie, il lui reste quelque chose d'une grandeur qui le transcende. La Reine Elizabeth II (*The Queen*) réussit mieux que lui, même si elle tarde un peu à revenir vers son peuple. Stevens, le majordome, dans ses illusions de grandeur, théorise un Darcy qui aurait été le Maître idéal. Il se dévoue à lui parce qu'il est simplement mieux placé pour promouvoir le Bien et le Beau. Voici ce qu'il dit de Lord Darlington, son maître : « this employer embodies all that I find noble and admirable. I will thereafter devote myself to serving him ». Et Stevens ajoute la clef de son système : « This is loyalty intelligently bestowed ».<sup>12</sup> Stevens n'est pas modeste ou servile. Il se veut efficace et il est persuadé que l'individualisme ne l'est pas. Sa position renvoie à celle des chevaliers du Moyen Âge, voire à celle des castes indiennes, même si son *holisme* fondamental paraît apaisé et courtois.

---

<sup>11</sup> Nicholas Hytner, *The Madness of King George*, (1994), d'après une pièce d'Alan Bennett, avec Nigel Hawthorne et Helen Mirren qui joue à la fois dans *Gosford Park* et dans *The Queen. It's a small world*.

<sup>12</sup> Kasuo Ishiguro, *The Remains of the Day* (London, Faber & Faber, 1999), 211.

Bien sûr, le récit démentira tous ses espoirs et le laissera désœuvré et pathétique.

On comprend alors l'importance pour Darcy de l'admiration empathique qu'Elizabeth porte à Pemberley. Ce qui (se) passe entre Elizabeth et Pemberley est un signe très fort. C'est le gage nécessaire de la *qualité* d'Elizabeth. Elle, plus que toute autre, saura « préserver et embellir » le lieu symbolique de la partie de l'ordre des choses qu'Austen ne remet pas en question. Cela dit, le film de Wright ne donne guère le temps à son Darcy pour expliciter sa vision, surtout que c'est lui qui est donné à voir. C'est lui qui est montré comme le *paysage* de la femme, tel un simple attribut de la maison dont Elizabeth sera la Maîtresse.

Or la façon dont le film fait de Darcy un décor correspond à une attitude plus générale de Joe Wright chez qui les corps sont longtemps maintenus à distance, les contacts différés et scindés entre leur présence parfois exprimée par le son et leur rêverie ; distance, flou, jeux de lumière, arrivée par derrière.

#### **b - Elizabeth. Un itinéraire des corps et de la compréhension**

La conversion d'Elizabeth à Darcy et à son bonheur se fait ainsi progressivement selon une suite de contacts qui passent du lointain au proche.

À Meryton, Wright a voulu qu'elle découvre le jeune homme de très loin, avant nous, lors du premier bal, dans une image qui met en scène la subjectivité d'un regard au milieu d'une foule. Cette « première fois » est grosse de non-dits sur l'attraction sexuelle, la fascination de classe (tout s'est arrêté à l'arrivée des princes) et tout ce qui fait habituellement les clichés du *love at first sight*. C'est le jeu de la distance qui crée la fascination réciproque. Le code d'expression de Keira Knightley semble se concentrer dans une formule qui ne manque pas d'efficacité, *a giggle and a pang* (et réciproquement).

À Netherfield la visite est entièrement codée. Même proches, les corps s'ignorent, sauf bien sûr quand la main de Darcy se crispe à la mémoire du contact d'Elizabeth. Le grand bal se lit au second degré. Tous les films (surtout en 1940) se servent de la belle idée du dialogue tronqué par la danse, qui est aussi un jeu sur le proche et le lointain. Plus les dialogues indiquent la joute oratoire et l'irritation d'Elizabeth, plus la musique et la caméra prouvent la force du couple déjà scellé.

La déclaration avortée de Stourhead tombe comme un fantasme dans lequel tout est brouillé : la pluie, l'effet de surprise, le discours haché et à peine intelligible tant il est débité au galop. Wright explique qu'il s'agit d'un « car crash » ou plutôt de la façon dont on le revit... après coup. Confusion et désastre. Tout éloigne les deux jeunes gens, alors qu'un geste les montre sur le point de s'enlacer (encore un cliché depuis *The Merry Widow*).



La scène de la lettre est particulièrement travaillée par Wright afin de séparer les plans de réalité qu'éprouve Elizabeth. L'idée du roman est que ce sera par le raisonnement argumenté (la pensée sans corps) que Darcy va la convaincre. Comme en 1940, dès que Darcy est parti, Elizabeth semble le regretter. Elle aime déjà ce qu'elle croit avoir perdu, parce qu'elle l'a perdu. La voici donc devant son miroir, face à une étrangère qui est elle-même : Elizabeth aimée de Darcy et qui commence son itinéraire pour le rejoindre. Quand Darcy entre dans la pièce obscure, c'est comme dans un rêve, car il faut à la fois qu'il soit là (sans diégétiques) et absent. Elle lui tourne le dos et ne le voit que dans son miroir. Quand elle se retourne, il est déjà parti, chevauchant dans la nuit, déjà perdu mais (c'est ce que nous avons compris) enfin désirable.

De même, il faut que Pemberley se voie d'abord de loin, comme la présence-absence de son Maître. Au-delà du pouvoir du bon goût (les jardins), l'itinéraire attendu prévoit les objets signes du corps absent : statues, buste de Darcy, jusqu'à ce que le corps réel se découvre encadré, esthétisé dans son environnement propre. Mais le vrai contact n'aura lieu que par l'élan de la reconnaissance après le sauvetage de Lydia. C'est la gratitude qui mène à l'affection et qui rend à Darcy le rôle que Mr Bennet n'a peut être pas su tenir : celui de Père. Il reste qu'une fois le chemin parcouru, les amoureux sont à peine en contact : le soleil levant les sépare encore autant qu'il les unit et les mains de Darcy — naguère si expressives — sont encore « froides ». Et puis, le dé clic initial, le « coup de foudre » de la romance, reste tout aussi mystérieux.

Alors, pour conclure, le bonheur est-il nuisible à l'édification des spectateurs ? Joe Wright hérite de plusieurs contrats de lecture très clairement tracés : l'itinéraire amoureux, la clôture finale, la qualité des sentiments et des images et l'idée que les petits esprits doivent rester de petits personnages. Il assume pleinement les possibilités spectaculaires d'un roman qui ne l'est pas, et il amplifie même sa jeunesse et sa joie. Son film est une véritable comédie sentimentale dans laquelle la touche d'inquiétude et les résistances au bonheur sont un outil rhétorique. Mais, paradoxe de l'illusion sur l'illusion, Elizabeth résiste à son rêve et c'est au spectateur de se faire plus midinette qu'elle. Je crois pourtant que, même si Austen s'éloignait délibérément des *conduct novels*, *Pride and Prejudice* reste un roman édifiant.

Or Laurent Jullier<sup>13</sup> tient à ce que *l'édification* soit un des critères de l'évaluation d'un film. Le dernier livre de Todorov<sup>14</sup> — bien moins

---

<sup>13</sup> Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?* (Paris, La Dispute, 2002). Laurent Jullier est professeur d'études cinématographiques à Paris III.

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril* (Paris, Flammarion, 2006).

réactionnaire qu'on ne l'a dit parfois — réclame le retour du monde extérieur et du sens dans l'étude des textes. Et il est bien vrai qu'Austen nous instruit sur le monde et sur nous-mêmes. De ce point de vue, l'adaptation de Joe Wright semble être la moins édifiante de toutes, avec son bonheur sans mélange et le choix du point de vue exclusif d'Elizabeth.

Seulement voilà, il y a un temps pour chaque chose et le temps de Joe Wright est celui de la jeunesse du monde : comme le dit Elizabeth à l'heure du petit déjeuner, quand sa mère parle encore d'*entailment* : « Oh, mama, it's only ten o'clock in the morning! ». Ernst Lubitsch, spécialiste incontesté dans l'art de ne pas passer à côté du bonheur, a fait un film qui s'appelle *Heaven Can Wait*. Je vous propose plutôt de dire avec Joe Wright que « *Hell can Wait* » ! Certains films sont accusés d'être démobilisateurs et illusionnistes. Ils assument seulement une de leurs fonctions qui est de conduire à une forme de joie : André Comte-Sponville fait de la joie l'Étoile du Berger de l'âme. « Se réjouir, dit-il, c'est exister davantage ». Le contraire donc de la distraction pascalienne. *Pride and Prejudice*, revu par Joe Wright, apporte un peu de ce plaisir d'exister plus et mieux — fût-ce par l'intermédiaire de la fiction. Plaisir, joie, bonheur, c'est déjà beaucoup...