

***The Importance of Being Earnest* : la mise en images d'un
texte. Une étude du film d'Anthony Asquith de 1952.**

Lorsqu'il réalise *The Importance of Being Earnest* en 1952, Anthony Asquith a cinquante ans et a déjà signé plus de vingt films, dont les adaptations à l'écran de *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1938) et de trois pièces de Terence Rattigan : *French without Tears* (1939), *The Winslow Boy* (1948) et *The Browning Version* (1951). Ce qui caractérise son style cinématographique c'est la distinction, le raffinement, le goût du travail soigné, la rigueur discrète. Ces qualités toutes aristocratiques n'ont rien de surprenant chez un homme qui a connu le 10 Downing Street dans son enfance lorsque son père Herbert Henry Asquith était premier ministre de 1908 à 1916. Anthony Asquith savait s'effacer devant un bon scénario, ce qui explique que ses adaptations de textes dramatiques de qualité comptent parmi ses réussites les plus marquantes. C'est pourquoi l'étude de son adaptation cinématographique de *The Importance of Being Earnest* m'a semblé pouvoir nous éclairer sur la spécificité de la pièce de Wilde telle qu'elle sera révélée par les choix techniques et esthétiques d'Anthony Asquith.

Dans sa critique du film publiée en juillet 1952 dans la revue *Sight and Sound*, le cinéaste britannique Karel Reisz soulignait la fidélité de l'adaptation, affirmant que "*the play (...) has been translated intact, no attempt being made to interpose anything between the spectator and Oscar Wilde*". Pourtant, la mise en images de *The Importance of Being Earnest*

par Anthony Asquith est bien plus que du théâtre filmé. Les premières images du film pourraient, de ce point de vue, se révéler trompeuses. On y découvre en effet une loge de théâtre à la fin du dix-neuvième siècle, où vient s'installer un couple en tenue de soirée. L'homme consulte le programme, dont nous découvrons la couverture : *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest* . Le programme s'ouvre, toujours en gros plan, laissant apparaître la distribution et l'annonce de la première scène de l'Acte I. Le programme s'abaisse et le spectateur se trouve face au rideau rouge d'une grande scène de théâtre. Le bas du rideau est éclairé par la lumière de projecteurs et le rideau se lève.

Anthony Asquith semble multiplier les indices, comme pour bien mettre en place les différents codages conventionnels du théâtre filmé. Il semble nous dire "*c'est du théâtre* ", "*nous sommes au théâtre*". En fait, les trois plans suivants vont très habilement assurer la transition vers la technique et l'esthétique cinématographiques. : la femme assise dans la loge prend ses jumelles pour regarder la scène et nous voyons, comme à travers ces jumelles, un gros plan d'un homme (c'est Jack Worthing) prenant un bain en chantant un air martial. Le champ s'élargit pour nous révéler la présence de deux serviteurs assistant Jack pour cette délicate opération. Par un fondu enchaîné, ce plan se transforme en un très gros plan d'un récipient en argent dont le couvercle est soulevé par Algernon. Celui-ci en extrait une saucisse qu'il se met à grignoter. C'est l'amorce du dialogue du film : "*Eating as usual, I see, Algy*".

Dès lors, plus aucun code théâtral ne sera délibérément souligné jusqu'à la fin du film lorsque tombe le rideau rouge, qui demeure ensuite à l'écran tandis que s'affiche le générique. Cette **délimitation** du film ne

semble pas avoir d'autre fonction que de faire référence à la nature théâtrale de l'oeuvre adaptée, mais l'esthétique choisie par Anthony Asquith est, comme nous allons le voir, cinématographique sans aucune ambiguïté.

De ce point de vue, ce qui est le plus remarquable dans le film est l'utilisation quasi exclusive des plans américains, plans rapprochés et gros plans. Le premier tiers du film, qui correspond à l'Acte I, comporte plus de 170 plans dont 8 seulement sont des plans d'ensemble ou des plans moyens correspondant à ce que pourrait embrasser le regard du spectateur sur une scène de théâtre. La grande majorité des plans sont des plans américains, c'est à dire présentant un, deux ou trois personnages aux deux-tiers de leur hauteur plus quelques éléments de décor, ou des plans rapprochés c'est à dire cadrant un ou deux personnages jusqu'à la taille (au total 31 plans américains et 85 plans rapprochés) ; le reste est constitué de gros plans (43) ou de très gros plans (2) et de quelques plans utilisant une grande profondeur de champ permettant de cadrer un personnage qui entre ou sort en fond de champ. Le fait que les gros plans et les plans rapprochés représentent les deux-tiers de l'ensemble de l'acte un signifie que c'est **le texte et le jeu des visages qui sont privilégiés**. Ce choix du réalisateur est sans nul doute la manifestation de sa volonté de donner la primauté au **texte** de Wilde.

IL IMPORTE D'ETRE CONSTANT







DISTRIBUTION

Jack Worthing	Michael Redgrave
Seton	Richard Wattis
Algernon Moncrieff	Michael Denison
Lane	Walter Hudd
Lady Bracknell	Edith Evans
Gwendolen Fairfax	Joan Greenwood
Cecily Cardew	Dorothy Tutin
Miss Prism	Margaret Rutherford
Reverend Chasuble	Miles Malleon
Merriman	Aubrey Mather

Au théâtre, le spectateur peut diriger son attention sur un personnage ou un élément du décor ou balayer en permanence l'ensemble de la scène. Au cinéma, le réalisateur impose son regard. Par le choix du cadrage, par exemple, par la succession des plans, il guide notre lecture du film. Quelques exemples : la scène où Jack déclare son amour à Gwendolen et lui demande de l'épouser est construite en une série de champs-contrechamps qui font alterner le visage de Jack et celui de Gwendolen en gros plan. L'efficacité de la scène de "l'interrogatoire" de Jack par Lady Bracknell est due en grande partie à la manière dont la mise en images est habilement mise au service du texte pour en amplifier les effets : après avoir planté le décor de la scène d'inquisition par un champ-contrechamp montrant Lady Bracknell assise face à Jack qui lui reste debout à quelques pas conformément au texte ("*Thank you, Lady Bracknell, I prefer standing.*"), la scène est tout entière construite sur une succession de plans américains (pour Jack) et de plans rapprochés (pour Lady Bracknell) qui suivent l'alternance des questions et des réponses et culminent en plan rapproché (pour Jack) et gros plan (pour Lady Bracknell) à après la révélation de l'épisode du "handbag". On notera au passage que la quasi totalité des répliques de Lady Bracknell, et ce sur l'ensemble du film, sont présentées en plan rapproché ou en gros plan (ce qui d'ailleurs est parfois gênant, Edith Evans ayant une diction souvent trop "théâtrale").

Enfin, dernière illustration de la gestion de l'espace filmique, dans la scène du dernier acte lorsque Gwendolen et Cecily ont décidé de faire cause commune pour affronter Jack et Algernon et obtenir des explications, Anthony Asquith joue à souligner les rapports de force et les rapprochements qui se préparent entre les amoureux par des oppositions de plans montrant successivement, toujours en plans rapprochés qui

valorisent le texte et les mimiques, Cecily et Gwendolen d'une part et Jack et Algernon d'autre part : la complicité des uns succédant à la jubilation discrète des autres.

Pour en terminer avec le traitement de l'espace, il reste à examiner les décors et les scènes rajoutées. Il y a peu de scènes ajoutées et, lorsqu'il y en a, elles ont soit une fonction de transition spatiale, soit une fonction d'anticipation dramatique. La première scène entre Jack et Algernon ayant été située chez Jack à Londres, il se rend ensuite chez Algernon, où il va retrouver Gwendolen et Lady Bracknell. Il y a donc une courte séquence de transition montrant une rue avec ses immeubles à l'architecture géorgienne. Dans cette rue une petite fille joue au cerceau suivie par sa gouvernante. Deux autres passants marchent sur le trottoir. Un fiacre arrive qui dépose Jack devant la maison d'Algernon. Cette courte séquence contribue aussi pour le spectateur de 1952, comme pour celui d'aujourd'hui, à la reconstitution de l'atmosphère "d'époque".

L'arrivée d'Algernon à la résidence de Jack à la campagne, ainsi que l'arrivée de Lady Bracknell en ce même endroit au dernier acte, sont annoncées par une courte séquence les montrant dans un train, ce qui crée un effet d'anticipation dramatiquement efficace. Lorsque Cecily déclare (Acte II) : *"I wish Uncle Jack would allow that unfortunate young man his brother to come down here sometimes"*, le plan d'Algy dans le train donne aux propos de Cecily une dimension d'ironie dramatique. Quant à la séquence montrant Lady Bracknell dans le train, elle est intercalée au milieu de la scène à la fin de l'acte trois lorsque Jack et Algernon se chamaillent après la découverte de leurs fausses identités. Cette annonce de l'arrivée de Lady Bracknell fait apparaître au spectateur une

complication potentielle supplémentaire pour la résolution de l'intrigue, et contribue à accroître le suspense.

Enfin, un des ajouts les plus intéressants est la scène de la fin du dernier acte : la recherche et la production du "handbag". Dans la pièce Jack quitte le salon et on l'entend remuer des malles et des caisses dans ce qui peut être un débarras à l'étage au dessus ("*Noises heard overhead as if someone was throwing trunks about* "). Dans le film le sac est placé sous une sorte de grosse cloche en verre (on pourra y voir un cercueil ou plus probablement un giron maternel), qui a été entr'aperçue dans une scène précédente. Jack ne parvenant pas à l'ouvrir dans sa précipitation le brise avec une petite masse (suggérant une sorte d'éclosion) et rejoint en hâte le salon. Cette scène prend une **dimension visuelle symbolique** (une renaissance), mais elle est peut-être aussi un clin d'oeil culturel d'Anthony Asquith : après tout, le "handbag" est une référence incontournable de la culture théâtrale britannique, comparable au célèbre "bizarre, bizarre" de Louis Jouvet de la culture cinématographique française.

Etant donné les choix faits en matière d'espace filmique --une très forte proportion de plans rapprochés et de gros plans -- le jeu des acteurs s'en trouve modifié en conséquence. L'utilisation des gros plans permet d'exprimer les nuances des sentiments des personnages, de donner par exemple un effet maximum à un clin d'oeil de complicité d'Algernon à Jack, lorsqu'il le laisse seul avec Gwendolen. Les mouvements de sourcils de Michael Redgrave (Jack) et le visage si expressif de Dorothy Tutin (Cecily) ont su tirer parti de ces possibilités. Le critique des Cahiers du Cinéma (octobre 1952) n'a-t-il pas vu en effet en Mademoiselle Tutin "**une jeune enfant suave et délurée**".

Pour résumer en une formule, il y a dans le film d'Anthony Asquith peu de jeu au niveau des corps. La gestuelle se devait d'être sobre en raison de la proximité de l'oeil de la caméra. Le jeu des acteurs a donc été concentré sur les visages et les attitudes, les regards et les sourires chargés de sous-entendus. Même la scène de la déclaration de Jack à Gwendolen est jouée de manière particulièrement sobre. C'est le **service du texte** qui semble avoir été la règle pour les acteurs. Karel Reisz a même été exaspéré par le ton trop appliqué de Michael Denison (Algernon) et surtout de Joan Greenwood (Gwendolen). A l'un, il reproche de marteler son texte avec trop d'énergie : "*One wishes, too, he threw an occasional line away instead of hammering them all home so energetically* " ; de l'autre il dit que : "*(she was) speaking her lines as if she dimly suspected some hidden menace in them which she can't quite identify* ".

A ce stade de l'analyse on pourrait conclure que, fidèle à sa "rigueur discrète", Anthony Asquith a réussi avec son film une adaptation qui a su rendre les qualités essentielles de la pièce de Wilde en choisissant une mise en images sobre et qui valorise la richesse des dialogues sans négliger pour autant la qualité des décors et des costumes. En effet, Carmen Dillon, qui fut également la décoratrice de *Henry V* et d'*Accident*, s'est vue décerner un prix au festival de Venise en 1952 pour ses décors pastels du film d'Anthony Asquith . Et pourtant il faut quand même signaler un certain nombre de coupures dans le texte de Wilde.

Certes, quelques coupures étaient nécessaires en raison de la durée du film (93 minutes), d'autres paraissent justifiées pour éviter des redondances et donner plus de rythme au film. Il n'en reste pas moins que

l'on peut regretter la suppression quasi systématique des allusions littéraires, des références à la société victorienne, en particulier à la politique, au socialisme ou à la presse. Peut-être faut-il y voir la concession nécessaire faite au public de cinéma des années 50.

En dernière analyse, la stratégie d'adaptation d'Anthony Asquith a deux effets principaux. Premièrement, elle concentre l'intrigue sur les rapports entre les hommes et les femmes (Cecily/Algernon ; Gwendolen/Jack ; Miss Prism/Chasuble). Deuxièmement, elle confirme le statut primordial du texte de Wilde. C'est le texte qui rythme la succession des plans ; le texte est au centre de l'espace filmique d'Anthony Asquith et rien ne vient distraire le spectateur, dont l'attention est constamment focalisée sur le texte par le choix des plans et des cadrages. Une mise en image humble mais "bigrement" efficace. Un bel hommage au texte d'Oscar Wilde.

Raymond PROST
(Université de Bourgogne)