



*When the Woman Looks* : jeux et enjeux du regard  
dans *The House of Mirth* (2000) de Terence Davies

Baillon Jean-François

[Pour citer cet article](#)

Baillon Jean-François, « *When the Woman Looks* : jeux et enjeux du regard dans *The House of Mirth* (2000) de Terence Davies », *Cycnos*, vol. 30.1 (*The House of Mirth*. Une esthétique de la diversion), 2014, mis en ligne en septembre 2018.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/163>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/163>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/163.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

**EPI-REVEL**

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

# When the Woman Looks : jeux et enjeux du regard dans *The House of Mirth* (2000) de Terence Davies

Jean-François Baillon

Université Bordeaux Montaigne  
Jean-François Baillon est Professeur des Universités au Département des Études des Mondes Anglophones de l'Université Bordeaux Montaigne où il est rattaché à l'E.A. 4196 CLIMAS. Membre du Bureau de la SERCIA (Société d'Études et de Recherches sur le Cinéma Anglophone), il travaille principalement sur le cinéma britannique et a publié des articles sur Ken Loach, Lindsay Anderson, ainsi que sur le cinéma d'horreur et sur le cinéma de la diaspora sud-asiatique, notamment dans la revue *CinémAction*. Ses travaux récents portent sur les œuvres de Michael Powell et d'Atom Egoyan.

From a traditional feminist perspective, the male gaze is supposed to construct the spectator's perception of female characters in classical cinema. Insofar as Terence Davies acknowledges a debt to classical melodrama in *The House of Mirth* (2000), it seems relevant to pay attention to the way the character of Lily Bart is defined in terms of her « to-be-looked-at-ness », a term coined by Laura Mulvey in her founding text of 1975. However, Lily's strategy of resistance through the female gaze, combined with the empowering potential of that gaze that seems to form part of the legacy of the woman's film as such, makes it impossible to sustain a reading of the film that reduces her to a mere passive object of male gazes.

*The House of Mirth*, Edith Wharton, Terence Davies, gaze gender, look, melodrama, patriarchy, woman's film

Selon la thèse classique de Laura Mulvey, le cinéma classique hollywoodien positionne l'actrice en objet de plaisir pour un regard spectatorial nécessairement masculin, auquel même les spectatrices sont amenées à s'identifier (Kuhn 59-64). Le film de Terence Davies, qui revendique sa dette envers cet héritage, mais offre en même temps une certaine résistance à la norme hollywoodienne classique, complique en partie ce schéma. Le propos initial de Mulvey avait déjà été revisité de l'intérieur même de la critique féministe, par exemple par Linda Williams qui, écrivant certes dans un contexte tout différent, s'intéressait à ce qui se passe quand « la femme regarde ». Rappelons brièvement que selon la lecture proposée par Williams d'un corpus de classiques du cinéma d'horreur, le regard porté par la femme sur le monstre ne se réduisait pas à une simple punition ou à une distorsion de l'image que le patriarcat lui tendait de son propre reflet, mais ménageait la possibilité d'une reconnaissance subversive de la puissance d'une sexualité non-phallique (Williams 1992 : 570). À la lumière d'une certaine tradition féministe de relecture du mélodrame hollywoodien, nous nous demanderons si les jeux de regards dans *The House of Mirth* n'entraînent pas un dépassement de la détermination du protagoniste féminin par le regard masculin. Nous suivrons Wendy Everett quand celle-ci affirme que *The House of Mirth* est avant tout un film « sur le regard... et sur la lutte de pouvoir complexe entre celui qui regarde et celle qui est regardée » (Everett 146, notre traduction). Toutefois, la réflexivité assumée du film de Davies met à distance les codes du mélodrame auxquels il est fait référence (Everett 154-9). La lecture du film proposée ici cherche à identifier une tension entre une logique hétéronormée qui veut que le regard reste instrument de domination masculine, et une dynamique émancipatrice qui fait place aux

moments de l'œuvre où Lily renvoie ces regards à leur origine vide. La sensibilité de Terence Davies à cette problématique dans son œuvre autobiographique n'étant plus à démontrer (Williams 1993), la question se pose des moyens que se donne le cinéaste pour rendre sensible la tentative résistance du personnage aux déterminismes de genre (dans les deux sens du terme) qui pèsent sur elle par l'intermédiaire des enjeux de regards.

Après avoir dans un premier temps examiné ce qu'il en est du regard masculin dans le film de Davies, nous nous demanderons ensuite quels enjeux sont révélés par l'étude des échanges de regards entre personnages féminins. Nous terminerons par l'analyse du regard de Lily Bart, qui inverse parfois les rapports attendus entre hommes et femmes et suggère ainsi un au-delà du principe de domination, ce qui était au fond déjà le cas dans les grands mélodrames hollywoodiens dont s'inspire Terence Davies.

## La femme regardée

Lily Bart est d'abord une silhouette sur un quai de gare : autant dire une icône féminine empruntée à un film de Billy Wilder, en l'occurrence *Some Like It Hot* (1959). Wendy Everett soulignait déjà que cet emprunt met en exergue son statut d'objet du double regard du spectateur et de Selden (Everett 159). Passé l'effet de citation, *The House of Mirth* s'ouvre sur un jeu de regards entre un homme et une femme dans un hall de gare. C'est sous le regard de « Mr Selden » (cette forme de désignation souligne l'appartenance au genre masculin) que Lily Bart fait son entrée dans la fiction. Sous peu, elle aura été soumise aux regards d'autres hommes qui sont autant de maris ou d'amants potentiels : Simon Rosedale, Percy Gryce, George Dorset, Gus Trenor. L'espace manque ici pour analyser dans le détail les variations sur le thème de la masculinité que chacun des personnages – et des acteurs – concernés incarne ici. Contentons-nous d'énumérer les principaux enjeux associés aux regards masculins portés sur Lily, non sans préciser que, comme nous le verrons plus loin, la masculinité n'est pas nécessairement une valeur stable et préétablie mais une dimension des personnages construite dans et par leur interaction avec les personnages féminins et avec les autres personnages masculins. Les personnages de Percy Gryce et de Bertha Dorset, par exemple, se voient ponctuellement dotés d'attributs plutôt liés à la construction de l'autre genre, comme nous aurons l'occasion de le voir le moment venu.

La grande séquence de l'opéra met en scène et en crise le jeu des regards de façon virtuose et souligne l'ambiguïté de la position de Lily. Dans toute une première partie, le cadre de Davies scinde l'espace en boîtes dont l'agencement échappe. Le spectateur de son film en est réduit à conjecturer qui regarde qui. Au sein de cette construction qui demeurera inachevée dès lors qu'aucun plan ne révèle l'ensemble des rapports des boîtes entre elles, quelques plans singuliers se distinguent. Relevons notamment celui où Bertha Dorset se soustrait aux regards – mais de qui ? Le personnage dont le regard est souligné est Mrs Peniston, munie de jumelles de théâtre. On peut supposer que la fonction première de la présence de cet accessoire est d'ailleurs de signifier la théâtralité de toute la séquence, plutôt que de renvoyer à une quelconque utilité dans l'univers diégétique. Quant à la robe rouge de Lily, référence probable à celle portée par Bette Davis dans *Jezebel* (William Wyler, 1938), elle est mise en évidence dès son entrée en scène – de dos – parmi la foule des spectateurs de l'opéra. Elle fait partie, avec un énorme éventail d'un rouge tout aussi vif, des attributs définissant ce que Mary Ann Doane, après Laura Mulvey, désigne du terme encombrant mais nécessaire de « to-be-looked-at-ness » à propos de l'essence spectaculaire de l'héroïne féminine dans le mélodrame classique (Doane 1987a : 286 ; Mulvey 750). On peut dire que dans cette séquence Lily se donne littéralement en spectacle, simultanément, aux deux hommes qui l'accompagnent (Gus Trenor et Simon Rosedale), aux autres spectateurs de l'opéra, et aux spectateurs du film de Terence Davies. Grace déplore alors (hypocritement) que Lily se rende si visible (« conspicuous ») [00:43:00]. Ce dialogue est immédiatement

suivi de l'arrivée de Selden qui s'assoit au parterre, puis d'un plan où nous voyons Bertha Dorset disparaître derrière une épaisse tenture rouge après avoir utilisé ses jumelles de théâtre et jeté un regard de côté sur son mari [00:43:30].

Lily sait qu'elle vit dans un monde où être, c'est être regardée. Deux scènes associent disgrâce et déchéance dans et par le regard de l'Autre. La première se situe à la fin du dîner à Monte-Carlo, alors que Lily tente de faire bonne figure en annonçant qu'il est plus commode pour elle de ne pas regagner le *Sabrina*. Les autres invités quittent la pièce soit en lui jetant un bref regard incrédule et désapprobateur, soit en évitant de la regarder. La deuxième occasion vient toute de suite après, à la toute fin de la lecture du testament de Mrs Peniston : Lily croit nécessaire d'aller vers Grace Stepney pour manifester sa sympathie. Mal lui en prend car tous se détournent d'elle, sans un regard.

## Le regard d'emprise

L'une des modalités les plus évidentes des regards portés sur Lily par les hommes est ce que Natacha Thiéry appelle le « regard d'emprise », lequel « suppose un ascendant de celui qui voit sur celui qui est vu » (Thiéry 62). Ainsi, il est frappant de constater que plusieurs séquences se terminent sur un fondu enchaîné où Lily s'éloigne sous le regard d'un de ses prétendants. L'espace dans lequel Lily évolue semble structuré par des regards masculins dont la récurrence fait système et construit un réseau. En acceptant l'assistance de Gus, Lily crée les conditions de l'ascendant qu'il exerce sur elle. Mais aussi bien pareil ascendant est relayé par des personnages féminins au cours du film. Il importe donc, pour bien comprendre les enjeux du regard dans *The House of Mirth*, de comprendre que l'emprise dont il est question ici structure le regard porté sur Lily aussi bien par des personnages féminins que par des personnages masculins. D'autre part, l'ascendant dont il est question ne se traduit pas nécessairement par des angles de prise de vue ou des codes visuels *a priori*. Comme nous aurons l'occasion de le constater, Davies intensifie la grammaire classique du champ-contrechamp pour élucider le rapport de forces qui s'établit entre ses personnages. C'est d'ailleurs sur la base du champ-contrechamp que va pouvoir se dégager un espace de résistance qui, chez Lily, passe notamment par le regard. On pourrait parler à ce sujet de contre-regard. En outre, l'ascendant ne résulte pas seulement d'une transaction économique littérale : ainsi, le mensonge proféré par Lily sortant de chez Selden et surprise par Rosedale au début du film la place dans une vulnérabilité que capture bien le jeu centrifuge des regards, en décalage constant avec un dialogue qui mime les conventions de la conversation polie.

Voir sans être vu : tel est le privilège du détenteur du regard d'emprise. C'est le cas de Gus qui observe Lily alors qu'elle vient de quitter Selden après la scène du baiser sous les lampions [00:40:42]. D'abord tapi en arrière-plan, Gus se déplace lentement vers le premier plan de l'image et s'immobilise. Son regard porte loin, vers le hors-champ où Lily a disparu en quittant le cadre par la gauche, un peu plus tôt. À cet instant, l'homme riche en tenue de soirée qu'est Gus, fumant une cigarette et posant au centre d'une composition équilibrée par deux masses d'égal volume réparties de chaque côté de l'image, porte sur Lily un regard de maîtrise – à commencer par la maîtrise de soi – car il suppose que celle sur laquelle il est posé ne sait rien de son existence. Cette constitution en savoir d'un regard posé sur l'héroïne est encore un des traits auxquels on reconnaît la dette du film de Davies envers le mélodrame classique : de *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942) à *Mr Skeffington* (Vincent Sherman, 1944), le regard médical ou plus généralement savant comme miroir de la vérité de l'héroïne est une figure récurrente. C'est ce que résume Mary Ann Doane quand elle écrit que dans le « woman's film », « the erotic gaze becomes the medical gaze » (Doane 1987a : 290). Il ne s'agit pas de dire ici que Davies reproduit ce schéma à l'identique mais que cette structure de domination masculine par un regard qui implique une position de savoir est quelque chose qui renvoie à un trait générique dont il est l'héritier.

Le regard d'emprise, comme le précise Natacha Thiéry, est lié au désir. C'est sans doute ce qui explique que c'est aussi dans son rapport au regard désirant des hommes que Lily va engager sa lutte pour la réciprocité. Le regard désirant est d'abord celui de Lawrence Selden, qui avoue que quand il viendra rendre visite à Lily, ce ne sera pas « to look at Mrs Peniston's furniture ». C'est à Selden que Lily se présente de face, par exemple lorsqu'elle vient d'éconduire Gus et qu'un gros plan la livre à notre regard, qui se confond bientôt avec celui de Selden – lequel s'exclame « this is luck » [00:33:07], en écho manifeste de la rencontre initiale qui ouvre le film. Auparavant, l'un des fondus enchaînés les plus éloquents de tout le film [00:15:33] raccorde le regard-caméra de Selden en plan moyen sur Lily marchant dans les jardins de Bellomont après avoir annoncé qu'elle tenterait de se rendre à l'église à pied malgré son retard (« Well, I shall have the credit for trying at any rate », explique-t-elle). Puis un décadrage sur l'ombrelle surexposée de Lily, accompagné du bruit des pas de Selden [00:15:55], matérialise l'accomplissement du désir de ce dernier à la fois sur le plan spatial et sur le plan sonore, ce que confirme le marivaudage auquel ils se livrent alors. Plus généralement, l'évolution des échanges de regards entre Lily et Selden conte l'histoire d'une complicité contrariée en même temps que la réciprocité qui s'y affirme est encore une manifestation de l'égalité que revendique Lily. Selon cette perspective, deux scènes méritent une attention particulière : la scène du dîner à Monte-Carlo et celle où Lily découvre Selden assis dans un fauteuil après le départ de Mrs Hatch. Au cours de la première de ces deux scènes, un enchaînement de plans tout à fait surprenant fait se succéder des raccords-regard entre Lily et Selden qui semblent manifester une complicité qu'il est tentant de qualifier d'amoureuse, tandis que le cadre, par une série de gros plans, isole les deux personnages du reste des convives [1:14:30-1:14:44]. L'effet est souligné par la substitution de la reprise de la ligne mélodique principale du concerto de Marcello aux sons *in*, qui disparaissent totalement jusqu'au fondu enchaîné qui cadre Lily et Selden en *two-shot*, séparés par un chandelier ostensiblement disposé au beau milieu du plan [1:14:45]. Alors que les sons *in* viennent remplacer la musique de fosse, l'autre élément perturbant est la direction des regards : Lily, à gauche de l'image, regarde vers la gauche. Selden, à droite de l'image, regarde vers la droite. Cet effet de rupture met en place une symétrie tout à fait saisissante. Lors de la deuxième séquence dont il est question ici, Lily est d'abord en position de surplomb par rapport à Selden, qui est assis. Cette position n'a pas nécessairement d'impact immédiat sur la lecture qu'il convient de faire du rapport qu'instaure Davies entre les deux personnages par la mise en scène : plus crucial à cet égard paraît être le jeu des regards à la fin de la séquence, alors que la scène se réduit à une série de champs-contrechamps sur des gros plans de visages. Ce choix stylistique intensifie considérablement l'échange verbal et confère au regard de Lily une force de résistance aux efforts de Selden qui résulte de façon apparemment inévitable en une rupture du rapport d'intimité. L'emploi par Selden de l'appellation « Miss Bart » au lieu de « Lily » suffit à le signifier mais indique au même instant la victoire – certes cruelle – de Lily, qui parvient à résister à la relance d'une logique de dépendance à l'égard des hommes.

Parfois le désir frustré devient menace, comme lorsque Gus se plaint de ne pas « voir » assez Lily. C'est une logique en deux temps, d'abord la scène du mariage (« I'd like to see you now and then », confesse-t-il à Lily), puis la scène de l'opéra (« Look here Lily, Judy and I have been in town for weeks, when am I going to see you ? »). Rosedale se fait le porte-parole, pour ne pas dire le rabatteur, du regard de Gus, en expliquant à Lily : « He is a tremendous admirer of yours. I fancy that he'd go a lot farther for the pleasure of seeing you » [00:33:50]. La réponse de Lily (« The Trenors are my best friends. I think we should all go a long way to see one another »), accompagnée d'un mouvement ascendant du regard, vise à restituer une forme d'égalité ou du moins de symétrie, exprimée dans la forme grammaticale employée, impliquant une certaine réciprocité d'égal à égal. C'est dans le jeu qui va suivre, et le congé donné à Rosedale, que Lily parvient – momentanément – à conquérir cette position

d'égalité. La réintroduction de Selden à la fois dans le dialogue et dans le montage met en péril le maintien des apparences polies du dialogue (Rosedale fait notamment allusion au « dressmaker » que Lily va voir au Benedick, et qui est en quelque sorte un nom de code tacite pour désigner Selden). C'est à ce moment que Lily reconquiert le terrain qu'elle était en passe de perdre en affectant de traiter Rosedale en chevalier servant (« It's nice of you. It would be nicer still if you would get me a glass of lemonade »). Celui-ci ne peut que battre en retraite et laisser une place vide dans le plan.

## Quand les femmes regardent

Lily est regardée par d'autres femmes. Judy, Bertha, Mrs Peniston, Grace Stepney, Madame Regina, Mrs Fisher, Mrs Hatch : ces regards la constituent dans chacune de ses identités de femme – jeune fille à marier, rivale, célibataire à caser, petite bourgeoise incapable de prendre un emploi d'ouvrière, secrétaire. De ce point de vue, ces autres femmes sont en réalité des relais de la structure patriarcale. Comme l'explique Selden à Grace Stepney, « [s]he is herself with a few people only. She has it in her to become whatever she is believed to be » [00:36:20]. Cet énoncé ambigu peut être compris comme la formule qui fait de Lily ce en quoi le regard des autres la transforme. L'interaction entre les femmes qui peuplent le film (cela vaut aussi largement pour le roman) constitue une identité féminine ramifiée, en évolution, un « féminin » qui n'a rien d'éternel mais dont la valeur marchande est indexée à un certain nombre de critères dont la possession échappe progressivement à Lily. Après la conversation avec Judy qui explicite le statut de chasseuse de maris de Lily, celle-ci, allongée les yeux fermés, est placée sous le regard de Bertha, qui oriente la conversation sur la différence entre les maris et les femmes puis sur les femmes susceptibles de trouver un parti (« eligible women »). Trois des hommes qui regardent Lily (George, Gus, Selden) entrent successivement en scène mais le regard le plus acéré posé sur elle est celui de Bertha.

Après l'épisode de Bellomont, la première confrontation de Lily et de sa tante (flanquée de Grace Stepney) suit immédiatement le dialogue avec Gus Trenor dans la calèche. L'utilisation du fondu enchaîné, ainsi que le pouvoir dont dispose Mrs Peniston, créent de curieuses continuités entre Gus Trenor et les deux parentes de Lily. Cette accession à la masculinité – ou, plus rigoureusement, cette féminité diminuée – est accentuée par la sobriété des tenues portées par les deux femmes tout au long du film. Par ailleurs, toutes deux sont également reliées par leur affinité avec la mort : le talent que Lily reconnaît à Grace dans la lecture des notices nécrologiques, dont Mrs Peniston est friande, n'est pas démenti par l'intéressée. La vieille fille – stéréotype plus ou moins vaguement associé à Grace – fait d'ailleurs partie du mélodrame : Bette Davis n'a-t-elle pas trouvé un de ses plus beaux rôles dans le film tiré d'une courte fiction d'Edith Wharton intitulé *The Old Maid* (Edmund Goulding, 1939) ? Le couple fugitivement formé par Selden et Grace lors de la scène des tableaux vivants croise, le temps d'un fondu enchaîné [00:37:09], celui formé par Selden et Lily, comme pour signifier par cette superposition ironique que Grace ne saurait être un objet de désir. Lorsque Selden la rejoint quelques minutes avant le dévoilement de Lily en *Cérès*, un plan d'ensemble souligne sa solitude – et son absence totale d'aptitudes sociales – dans la foule des invités.

## Lily, femme regardante

N'oublions pas toutefois que, comme l'écrit Mary Ann Doane, « The erasure of female subjectivity by the commodification of the female body is... never quite successful » (Doane 1987b : 23). Malgré la tendance globalement descendante de la trajectoire sociale du personnage de Lily, un certain nombre de scènes sont l'occasion pour elle de manifester sa résistance à la convention qui voudrait que l'actrice, en même temps que le personnage, s'offre au regard du spectateur et des personnages masculins. C'est ici que prend tout son sens

l'affirmation de Mary Ann Doane selon laquelle il est « extremely productive to trace and analyze the trajectory of the female gaze » (Doane 1987b : 178).

La dynamique de résistance de Lily se présente d'abord sous la forme de la déprise, que ce soit par rapport au regard d'emprise ou au regard de désir. Le moyen le plus simple, mais ambigu et qui échoue parfois, dont dispose Lily, est de tourner le dos. Lily est souvent vue de dos, par le spectateur du film ou par des personnages, masculins ou féminins. Ainsi, après avoir décliné l'invitation de Gus de venir à nouveau à Bellomont, Lily s'éloigne vers le fond du cadre (souligné par un surcadrage) en tournant le dos à Gus et au spectateur [00:32:48], tout en restant sous le regard de l'un et de l'autre. De même, et de façon beaucoup plus surprenante, Lily se dérobe au regard de Selden après le baiser échangé sous les lampions [00:40:23] et nous la voyons de dos s'éloigner sous le regard de Selden.

Se présenter de dos pour une actrice, filmer de dos un personnage pour un réalisateur, ne sont jamais des choix anodins – Benjamin Thomas parle à ce propos d'« indocilité » de la vue de dos (Thomas 13). Une complicité se noue entre actrice, personnage et réalisateur aux dépens du plaisir du spectateur et des personnages masculins, à qui est refusée la gratification attendue. Quand l'héroïne de mélodrame se livre aux regards de ses amants, c'est toujours de face, que ce soit dans les portraits peints ou dans les descentes d'escalier, comme dans *Mr. Skeffington*, où la beauté de Fanny Skeffington (Bette Davis) est exhibée de ces deux façons. Comme l'écrit Mary Ann Doane, dans le « woman's film », « the staircase functions ... as the site of the woman's specularization » (Doane 1987b : 179). Ce n'est pas le cas dans *The House of Mirth*, où la plupart des montées ou descentes d'escalier de Lily déjouent cette fatalité (elle est la plupart du temps seule, ou bien elle n'est pas le centre de l'attention, sauf évidemment lors de la séquence à l'opéra, où elle monte les escaliers filmée de dos). L'hypothèse proposée ici est que Lily est un personnage-leurre, qui s'offre aux regards pour ensuite s'y dérober. C'est ce qui se passe lors de la scène des tableaux vivants, où, comme le fait remarquer Belén Vidal, « the editing quickly represses the spectacle of Lily's body » (Vidal 107). Lily est aussi une héroïne qui offre une résistance par le regard, comme nous proposerons de le montrer dans la dernière partie du présent article.

Mais le dos est aussi le lieu de la vulnérabilité, comme le montre le plan où Lily, après l'altercation qui vient de l'opposer à Gus, rentre chez sa tante et s'arrête net sur le palier lorsque la voix de celle-ci l'interpelle [00:49:08]. C'est encore une Lily vulnérable dont le mouvement vers la porte est stoppé net par la suggestion de Rosedale d'utiliser les lettres de Bertha [1:28:40]. Au cœur de la vulnérabilité connotée par la posture de dos, il y a la situation d'être vu sans voir, symétrique de celle qui consiste à voir sans être vu – situation définitoire du dispositif cinématographique selon Christian Metz, et dont nous allons bientôt constater que c'est une arme dont se sert aussi Lily, du moins dans la première partie du film. C'est que Lily, seul personnage filmé – à plusieurs reprises – face au miroir, est concernée par la problématique spéculaire. Lily est ainsi filmée de dos au moment crucial de la transaction avec Mrs Haffen, et au plan suivant (un gros plan de face) nous ne voyons plus son visage puisqu'elle se penche en poussant un violent soupir [00:30:45]. C'est un moment de crise d'identité qui est ainsi signifié (Lily s'adressera tout de suite après à son double, Bertha, en se regardant dans un miroir). Se définissant comme « poor marriageable girl » [00:02:35] devant Selden au début du film, puis, un peu plus tard, comme « jeune fille à marier », elle réagit aux insinuations peu subtiles de Judy en explicitant sa réputation (« on the hunt for a husband »). Cette équation (jeune femme pauvre et célibataire) place Lily sous tous les regards, et réciproquement fait de tous les hommes des partis qu'elle est en situation de convoiter. Faisant écho à la scène où Lily, déjà de dos, était interpellée par la voix de Rosedale dans le hall d'entrée du Benedick après avoir quitté Selden, cette pose fige Lily en position de vulnérabilité à une voix venue du maître des lieux. L'effet de répétition installé par ailleurs Mrs Peniston, comme il a déjà été signalé, en situation de relais de la logique patriarcale dont

elle va dans un instant exposer les valeurs à Lily. De ce point de vue, il serait hâtif d'affirmer que la voix de Mrs Peniston soit à cet instant construite comme une voix seulement ou essentiellement féminine.

Symétrique de la posture de dos, où Lily est vue sans voir, la position permettant à Lily de voir sans être vue est, nous l'avons dit, celle qui lui assure, du moins en apparence, le plus de chances de reconquérir une possibilité de domination dans ce qui est explicitement désigné dans le film comme une guerre des sexes. La première scène à Bellomont est à cet égard tout à fait claire : le dialogue, nous l'avons déjà remarqué, porte ouvertement sur les rapports des femmes, des maris, des femmes divorcées et des femmes célibataires. Le montage souligne par les cadrages et recadrages permanents les positions respectives des uns et des autres, au sens où on parle de « guerre de positions ». Lily paraît d'autant plus isolée dans cette géométrie que la scène se termine, de façon ambiguë, avec le retour de Selden, dont la voix porteuse d'un message qui se veut rassurant est presque aussitôt contredite par le plan montrant en contreplongée Bertha s'approcher de lui pour lui prendre le bras dans un geste de possession peu équivoque [00:12:05].

La maîtrise du regard est d'abord exercée par Lily lors de la scène de la rencontre de Percy Gryce dans le train. Cette scène donne lieu à un jeu de regards particulièrement complexe. Dans la première partie de la scène, Lily a détecté la présence de Percy Gryce, qui est dès lors placé sous son regard, à la manière d'une proie. Lily feint alors de ne pas avoir vu Percy Gryce. Cette feinte est bien entendu destinée au seul spectateur – mais aussi, dans l'après-coup, à Percy Gryce, qui aura l'illusion d'être le premier à se rendre compte que Lily et lui voyagent dans la même voiture. La rencontre « fortuite » de leurs regards aura en fait été organisée par Lily, munie d'un accessoire (le livre dont elle coupe les pages) qui servira d'embrayeur pour une conversation malgré tout bien laborieuse. Une fois la reconnaissance établie entre eux, l'audace sociale de Lily, qui invite Percy Gryce, en dépit des convenances, à venir s'asseoir à côté d'elle – il préférera choisir la place inoccupée en face de Lily – engendre un jeu de regards qui déstabilise la masculinité déjà peu assurée de Percy Gryce. Celui-ci passe son temps à jeter des regards de côté ou à baisser les yeux, attitude plus souvent associée à la réserve qu'est censée manifester une jeune femme, tandis que Lily, au contraire, le regarde bien en face et relance constamment la conversation (ce qui manifeste aussi, implicitement, que décidément Percy Gryce n'a pas beaucoup de conversation). Cette inversion des rôles trouve cependant sa limite avec l'irruption de Bertha Dorset : par son comportement intrusif, puis en demandant une cigarette à Lily, elle pousse cette dernière à surjouer le personnage social de la *jeune fille à marier*, par opposition à la femme mariée qu'est Bertha.

À Bellomont, l'usage des plongées et contre-plongées sert parfois à marquer la position provisoirement dominante de Lily. Plutôt que de voir dans le plan montrant Lily à la fenêtre une variation sur un motif classique du *heritage cinema* (Pidduck 13), mieux vaut ici le lire comme une manifestation de la domination de Percy Gryce par Lily au moyen du regard. Le plan reste toutefois ambigu : le mouvement de recul de Lily manifeste que, malgré sa position surplombante, Lily reste menacée par le regard de Percy Gryce. Voir sans être vue est une entreprise risquée pour une jeune fille à marier et en se soustrayant au regard méfiant de son soupirant, il n'est pas dit que Lily ménage un espace de liberté accru.

C'est encore dans la première partie du film que le regard de Lily trouve à exercer des formes de résistance à l'ordre préétabli pour elle par la domination masculine. Alors que Percy Gryce est allé à l'église sans elle, Lily entre dans le salon de Bertha et surprend celle-ci avec Selden. Nous voyons d'abord Lily ouvrir la porte, puis un plan dévoile deux fauteuils du point de vue de Lily, suivi d'un plan sur Lily, qui se met à parler (« Dear me, am I late ? »), révélant sa présence et obligeant Bertha et Selden à se lever. Cette stratégie rappelle celle adoptée lors de la scène du train dans la mesure où elle implique une feinte de la part de Lily.

Dans la deuxième partie, la scène de la rencontre de George sur la plage est probablement l'une des dernières occasions pour Lily de manifester son pouvoir de résistance aux pré-constructions de son identité sociale par les hommes. Au cours de cette scène, Davies s'appuie sur la grammaire classique du champ-contrechamp pour souligner le point de non-retour où Lily affirme qu'il ne saurait exister d'amitié entre elle et George, un peu comme Aziz, dans la dernière page de *A Passage to India*, refuse l'offre d'amitié renouvelée de Fielding. Après un travelling latéral accompagnant la marche de Lily le long de la plage en plan large, un plan moyen cadre George. À partir de ce moment, une succession de plans moyens cadre l'échange des regards et des propos jusqu'à l'instant décisif où Lily exprime son refus de toute rencontre future. Davies passe alors soudain au gros plan, d'abord sur George implorant Lily de ne pas s'en aller alors qu'elle vient de faire mine de se détourner [1:23:15]. Puis Davies raccorde en contrechamp sur un gros plan de Lily se retournant et énonçant la phrase décisive : « You must understand that after everything that happened we cannot be friends again ».

Le dernier échange de Lily avec Rosedale, également dans la deuxième partie, consacre la conquête de l'égalité des regards par Lily. La séquence, complexe, est structurée en trois moments : d'abord la rencontre de Rosedale dans la rue, puis la conversation autour du thé, enfin la conversation chez Lily, selon une progression qui culmine dans un intérieur associé à l'identité de Lily, peut-être le seul de tout le film. Le pivot est la conversation autour du thé, le moment décisif la conversation dans l'appartement de Lily. Au cours de la première, Davies insère un premier gros plan sur Lily qui souligne sa vulnérabilité alors qu'elle avoue sa totale dépendance financière. Le contrechamp révèle que Rosedale détourne le regard, car il ne sait apparemment pas où le poser. Lors de la deuxième conversation, quand Rosedale réitère son offre de venir en aide à Lily, ou du moins insiste pour qu'elle accepte l'aide de quelqu'un, peut-être de Selden, Lily explique que pour elle, être en dette vis-à-vis d'un homme est impossible : « you must *see* that », insiste-t-elle. L'emploi du verbe *see* à ce moment assimile la vision à l'intelligence de la situation. Le regard entre homme et femme a été vidé de toute dimension érotique, en même temps que Lily réaffirme sa pleine indépendance, chèrement payée. Elle le fait au seul moment de cet échange avec Rosedale où elle jouit d'une position surplombante [1:53:24]. Bien qu'il soit sans doute hâtif d'interpréter nécessairement pareille position à une prise de pouvoir, il paraît ici pertinent de repérer que l'échange se clôt tout de même sur une asymétrie des regards où la femme peut se prévaloir d'un ascendant, certes tout provisoire et symbolique, sur l'homme qui la regarde.

Quant aux échanges de regards entre Lily et d'autres femmes, ils sont relativement nombreux dans *The House of Mirth* et se caractérisent le plus souvent par l'asymétrie et l'exacerbation de la position vulnérable de Lily – cela, indépendamment des intentions qui animent les personnages eux-mêmes. Mais les face-à-face qui confrontent Lily à des personnages féminins ne désignent pas toujours ces derniers dans leur identité genrée. Ou plus exactement, certains des personnages féminins de *The House of Mirth* relaient le regard hétéronormé que porte la société sur Lily – par exemple lorsque Carry Fisher dévoile ses projets matrimoniaux à Lily, réinsérant celle-ci dans le circuit d'une certaine norme à laquelle elle cherche à échapper en raison de ses implications en termes de marchandisation de la femme. C'est également le cas, de façon remarquable, de Mrs Peniston et de Grace Stepney, dont les attributs féminins sont pour ainsi dire euphémisés. Les deux autres personnages féminins qui succèdent à Mrs Peniston dans une position analogue vis-à-vis de Lily sont Madame Regina et Mrs Hatch. L'onomastique de ces trois patronymes prolonge les effets de la puissance patriarcale sur le destin de Lily : outre que ce sont des noms de femmes mariées, celui de la tante de Lily semble suggérer que c'est tout l'espace urbain qui est une extension du phallus (penis/ton). Quant aux deux autres, ils dictent aux femmes leur place selon une division genrée du travail social qui paraît particulièrement nette, du moins si l'on se réfère à

l'un des sens du verbe hatch (couvrir). Chacune des deux femmes de pouvoir qui succèdent à sa tante se fait l'instrument de la domination masculine bien plus qu'elle ne cède à la tentation d'une solidarité de genre. Les surcadres qui relaient le regard de Madame Regina rappellent ceux des intérieurs de la première partie du film et s'inscrivent par conséquent dans la continuité d'un destin social genré.

## Lily au miroir

Alors que les miroirs sont un motif fréquent du cinéma en costume, Davies en fait un usage relativement limité, à moins de considérer comme miroirs les surfaces réfléchissantes offertes par les fenêtres de train dans la première partie du film. Il est d'ailleurs remarquable que Davies réserve à Lily toutes les scènes où un personnage est filmé en train de se brosser les cheveux ou de faire sa toilette devant un miroir. De même, la figure consistant à filmer le reflet d'un personnage plutôt que le personnage lui-même est réservée à Lily, si on excepte les plans fugitifs où Madame Regina apparaît dans une glace sur la droite de l'image au moment où elle congédie Lily, et Selden dans un plan où il accueille Lily chez lui vers la fin du film. Les deux fois où Lily est filmée dans une posture intime face au miroir, elle est placée dans une situation de dépendance, invitée sur le yacht des Dorset ou à Tuxedo chez la seule amie qui lui reste, Mrs Fisher. Lily est en effet devant un miroir dans sa cabine à bord du *Sabrina*, au moment où George, hors de ses gonds, vient lui signaler que Bertha est introuvable [1:07:45]. Lily est filmée en train de se brosser les cheveux devant un miroir une deuxième et dernière fois alors qu'elle est l'invitée de Mrs Fisher à Tuxedo [1:30:44]. Dans la deuxième scène considérée, le miroir conserve aussi sa symbolique de duplicité puisque nous voyons Lily dissimuler dans un tiroir la lettre qu'elle lisait au moment où Mrs Fisher fait son entrée. Ce qui semble certain, c'est que l'intimité associée aux gestes et situations filmés est invariablement mise à mal : la préservation d'une sphère intime par Lily s'avère intenable. Dans les deux scènes en question, Lily est installée dans un espace transitoire (cabine de bateau, chambre mise à sa disposition par Mrs Fisher) et sa vulnérabilité est mise en évidence par la situation : dans le premier cas, elle ne réussit pas à dissuader George de faire appel à Selden en sa qualité d'homme de loi ; dans le deuxième, elle vient d'être éconduite par Rosedale au moment où elle se déclarait prête à accepter de l'épouser.



Lily au miroir, chez Mrs Fisher

C'est ce que confirment aussi sa recherche d'un logis mais également le traitement du son dans les scènes où nous accédons à l'intimité mentale de Lily. Probablement sous l'effet de la prise de l'hydrate de chloral, ses pensées mêlent perceptions sensorielles, souvenirs diurnes et sons aléatoires dans un mixage a-chronologique où les mêmes phrases passent en boucle et où la frontière de l'intime et du social n'est pas préservée. Plus que les miroirs, ce sont les fenêtres, symboles de la frontière entre espace intérieur et espace extérieur, qui remplissent souvent mal leur fonction dans la deuxième partie du film, notamment quand le montage image/son fait déborder des éléments sonores captés hors champ sur un intérieur vide [1:39:30].

Auparavant, une scène surtout se détache, au cours de laquelle Lily fait face à son propre reflet. Il s'agit de la scène de l'achat des lettres : cette scène s'ouvre sur une posture de Lily face au miroir [00:28:47], précédant immédiatement l'irruption de Mrs Haffen. Peu à peu, au fil de l'étrange conversation, Lily se rend compte qu'elle a été sous le regard de cette femme de peu, cette femme qu'elle n'a pas vue et qui l'a observée (« I saw you coming out of Mr Selden's rooms », dit-elle) et qui la confond avec Bertha, l'auteur des lettres compromettantes. Un jeu complexe de doubles et d'invisibilité se tisse alors : Mrs Haffen, invisible en raison de sa fonction subalterne, n'a pas vu Bertha, que Lily n'a pas vue non plus. Lily prend la place de Bertha une première fois, ce que confirme la fin de la séquence, où elle revient devant le miroir pour s'adresser à son reflet et ne trouve pas autre chose à dire qu'un reproche adressé à Bertha : « Oh Bertha ! How could you have been so indiscreet ? » [00:31:23] Ce n'est que beaucoup plus tard que Lily fera face à Bertha, dans une scène pivot. Le duel de regards avec Bertha est environné d'écrans tendus : cette virtualité d'images est en même temps une suspension et une mise entre parenthèses des images. L'écran est désigné presque explicitement comme cache, alors que l'enjeu du dialogue est lui aussi, presque explicitement, la scène primitive. Le réel est le tiers exclu de cet échange des regards qui se conclut sur un fondu enchaîné sur le regard perdu de Lily.

En fin de compte, le seul moment où Lily soit véritablement offerte au regard d'un homme est le moment de sa mort. C'est pourquoi sans doute le dernier plan fait l'objet d'un recadrage afin d'accentuer la picturalité de ce qui, sous nos yeux, va perdre la substance de la photographie pour se transformer en tableau tandis que le générique défile. Lily n'a alors plus de regard à opposer au seul homme qui aura compté : le regard de Lily soutient celui des hommes qu'elle est censée convoiter ou dont elle est censée dépendre. Mieux, elle exploite l'anticipation que permet le regard qu'elle porte sur eux pour jouer un rôle qui met leur propre capacité à la regarder en défaut. C'était déjà ce que faisaient Bette Davis ou Barbara Stanwyck dans les grands mélodrames hollywoodiens classiques, avec lesquels le film de Davies entretient un rapport de réminiscence qui mériterait une étude à part entière. Loin de se conformer passivement aux attentes de la société, les personnages incarnés par ces actrices renvoyaient aux hommes qui les entouraient des images souvent insoutenables, les mettant au défi de les regarder. Cette dialectique instaurée par une monstration paradoxale définit un certain nombre de personnages féminins du mélodrame hollywoodien classique. On songe ici aux personnages de Julie (Bette Davis) dans *Jezebel* (W. Wyler, 1938) ou de Stanley (Bette Davis) dans *In This Our Life* (John Huston, 1942). La stratégie de Lily Bart est quelque peu différente : nous ne sommes plus aux temps (des) classiques. Mais le travail de la mémoire confère au personnage – et à l'actrice – quelque chose de la même audace. Dans le cinéma classique, Linda Williams constatait que les personnages féminins renvoyaient rarement à leurs partenaires masculins le regard de désir qu'ils leur adressaient : « Like the female spectator, the female protagonist often fails to look, or to return the gaze of the male who desires her », écrit-elle (Williams 1992 : 561). Tel n'est pas le cas, ou moins souvent, dans le genre du mélodrame et il semble que Terence Davies ait poussé cette logique à son terme, sans pour autant adhérer à l'esthétique paroxystique du mélodrame dans sa version la plus flamboyante. Le trajet de Lily rejoint cependant la dynamique de « dé-spécularisation » observée par Mary Ann Doane à propos du mélodrame classique en général (Doane 1987a : 286). C'est aussi dans cette reprise de la veine mélodramatique dans ce qu'elle a de plus profond, que se mesure la distance prise par Davies par rapport au *heritage cinema* : la reconstitution du passé, loin d'être une fin en soi, semble beaucoup moins préoccuper le cinéaste que la mobilisation de codes cinématographiques permettant un pas de côté par rapport à la double source historique et littéraire du texte filmique et évitant de sacrifier à leur fétichisation.

DOANE, Mary Ann. « The “Woman’s Film” : Possession and Address ». *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Ed. Christine GLEDHILL. Londres : BFI Publishing, 1987a : 283-298.

———. *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1987b.

EVERETT, Wendy. *Terence Davies*. Manchester et New York : Manchester University Press, 2004.

KUHN, Annette. *Women’s Pictures. Feminism and Cinema*. Second edition, Londres : Verso, 1994.

MAYNE, Judith. *The Woman at the Keyhole, Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Eds. Gerald MAST, Marshall COHEN et Leo BAUDRY. 4e édition, New York et Oxford, Oxford University Press, 1992 : 746-757.

PIDDUCK, Julianne. *Contemporary Costume Film. Space, Place, and the Past*. Londres : BFI Publishing, 2004.

SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988.

THIÉRY, Natacha. *Photogénie du désir. Michael Powell et Émeric Pressburger 1945-1950*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

THOMAS, Benjamin. « Introduction ». *Tourner le dos. Sur l’envers du personnage au cinéma*. Ed. Benjamin THOMAS. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2012 : 6-17.

VIDAL, Belén. *Figuring the Past. Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.

WILLIAMS, Linda. « When the Woman Looks » (1984). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Eds. Gerald MAST, Marshall COHEN et Leo BAUDRY. 4e édition, New York et Oxford, Oxford University Press, 1992 : 561-577.

WILLIAMS, Tony. « The Masochistic Fix : Gender Oppression in the Films of Terence Davies ». *Fires Were Started : British Cinema and Thatcherism*. Ed. Lester FRIEDMAN. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993 : 237-254.