



Terence Davies's House of Gothic :
Edith Wharton au crible d'une esthétique expressionniste
Delanoë-Brun Emmanuelle

[Pour citer cet article](#)

Delanoë-Brun Emmanuelle, « *Terence Davies's House of Gothic : Edith Wharton au crible d'une esthétique expressionniste* », *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/166>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/166>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/166.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

Terence Davies's House of Gothic : Edith Wharton au crible d'une esthétique expressionniste

Emmanuelle Delanoë-Brun

Université

Paris

Diderot

Emmanuelle Delanoë-Brun est maître de conférences à l'université Paris Diderot, où elle enseigne la littérature américaine, la traduction littéraire et les liens entre littérature et cinéma. Ses travaux, d'abord centrés sur l'œuvre de l'écrivain américain John Barth, portent depuis sur le cinéma américain, l'adaptation littéraire, la représentation du cinéma à l'écrit et à l'écran, et les rapports entre culture populaire et culture savante que ces objets induisent. Elle est co-auteur de *The House of Mirth*, *Edith Wharton, Terence Davies : Anatomie d'une illusion*, paru en septembre 2013 aux PUF.

With its chiaroscuro lighting and grandiose décor, Terence Davies's prologue to his adaptation of *The House of Mirth* strikes an unexpected note. Edith Wharton's tale of hesitant ambition and stringent moral education in the Gilded Age takes on a flamboyant gothic dimension in the development of an expressionist aesthetic that infuses the whole film. Yet rather than exacerbating inner and outer tensions in the expression of an anxiety-ridden self and world, Terence Davies's expressionist aesthetic serves a delicate strategy of touching upon the intimate fluttering of an uncertain conscience. Tracing the textual foundation to Davies's gothic reading of the novel, this article examines how his adaptation combines a manneristic, intensely dramatic visual mode with converse intimate cinematographic approaches to the depiction of situations and character, re-defining expressionism as a mode of delicate introspection.

Terence Davies, Edith Wharton, *The House of Mirth*, film adaptation, expressionism, realism, romance, grotesque and arabesque, costume drama, intimacy

Dans un immense hall un gamin blond attend, à moitié nu sur une chaise d'écolier, qu'un médecin invisible l'appelle, caché derrière un tableau noir. Un peu à l'écart, quatre autres mioches gloussent, peut-être à son sujet. Le silence et la staticité de la scène font sourdre l'oppression et l'inquiétude dans les gros plans qui attrapent le visage figé, comme paralysé, de l'enfant. Dès *Children*, son premier court métrage, Terence Davies inscrit le corps fragilisé dans un rapport angoissé à l'espace social et institutionnel, surdimensionné et rébarbatif.



Children, Terence Davies, 1976

Madonna and Child retrouve la figure de Robert Tucker, à présent adulte, que les premiers plans suivent dans sa traversée quotidienne jusqu'à l'accostage au port de Liverpool. Au fil de cette mini-odyssée dérisoire, l'immensité du front portuaire et le gigantisme des infrastructures d'accueil pour le personnage solitaire disent, autant que le visage ravagé de l'acteur, l'insignifiance douloureuse de l'être aliéné, silhouette sombre épinglée, hagarde, à la démesure d'un environnement urbain glacial.



Madonna and Child, Terence Davies, 1980

L'espace privé quant à lui tient du lacs, même minimaliste : dans le plan d'ouverture de *Distant Voices, Still Lives*, premier long métrage du cinéaste, il est d'abord marqué par la fermeture, l'inaccessibilité, caméra longuement plantée devant une porte d'entrée close battue par la pluie. Le seuil une fois franchi laisse voir un escalier sombre, un couloir étroit, avant que la caméra ne se tourne pour lentement ressortir, tandis qu'un corbillard s'encadre dans l'espace ouvert de la porte. L'énergie vigoureuse des voix des personnages, dont la présence fantomatique anime un temps l'espace sonore, détone d'autant sur l'image figée. Mais le corps est absent du lieu intime, dont les seuils et espaces de transition dessinent le labyrinthe entre des pièces rarement pénétrées, ramenées à de simples aplats quand un mur, orné d'une photographie, sert de fond à un plan qui tient de la photo de famille, ou quand un pan de tapis sur lequel joue la lumière ornemente une longue transition musicale.

Jonathan Romney le rappelle : Terence Davies a longtemps habité la maison du deuil (Romney 14). Son cinéma tient de l'élégie pour des mondes ou des vies perdus, cinéma rétrospectif des espaces recréés au filtre de la mémoire entre lesquels naviguent des personnages en quête de lieu propre, spectateurs d'une existence dont ils habitent les seuils. Il s'affranchit du réalisme au profit d'une esthétisation picturale qui fixe l'image en composition visuelle et en souligne les tensions, rappelant le lieu à sa fonction de décor signifiant et

surdéterminé par le jeu des angles, des profondeurs de champ, des éclairages. Le plan d'ouverture de *The House of Mirth* le rappelle, dans son usage surprenant d'un noir et blanc pourtant en couleur, plan tout d'ombres et de contre-jours sur un quai de gare brossé à grands volumes : Terence Davies pratique un cinéma d'obédience discrètement mais fermement expressionniste, qui fait de l'image un espace de projection intérieure, modelant la réalité représentée à l'aune d'une perception aiguisée.

The House of Mirth tranche pourtant sur la production antérieure du réalisateur britannique. Film narratif, obéissant à une ligne diégétique strictement chronologique pour dresser le portrait d'une belle de l'Âge Doré, il s'écarte de l'ancrage autobiographique qui caractérisait jusque-là les films de Terence Davies. Reste que la lecture qu'il propose du roman de Wharton déploie d'emblée un vocabulaire cinématographique mâtiné d'onirisme expressionniste qui colore le film d'une inflexion gothique tenace, transformant le destin de Lily en parcours d'un labyrinthe sociétal mortifère. Car c'est ici la violence d'un corps social qu'il s'agit de montrer, dans cette chronique d'une exécution sans effusion de sang où le beau monde new-yorkais révèle l'envers impitoyable de sa splendeur ritualisée. Mais là où Edith Wharton pose sur la société fastueuse et vaine qu'elle ausculte le regard acéré et acerbe de la moraliste, Terence Davies observe les tremblements d'une conscience qui s'éprouve à la parade sociale. La grande machinerie sociale de la romancière se fait théâtre d'ombres dans le labyrinthe duquel s'égare Lily Bart. L'expressionnisme y trouve paradoxalement les accents de l'intimité, entre surcharge signifiante et sobriété cinématographique, qui font l'identité singulière de l'œuvre de Terence Davies.

A morality tale... of the grotesque and the arabesque ?

Au seuil du film en costume, rappelle Belén Vidal (Vidal 56-63), la séquence de générique négocie un contrat de représentation avec le passé reconstitué, sa prétention à la réalité, l'attention qu'il convient d'y porter. Quand le film en costume est aussi une adaptation, ce contrat se double d'un second, passé avec l'œuvre originale, dans un rapport variable allant de la soumission à l'affranchissement, de l'illustration à l'appropriation, de la primauté cédée, ou non, au littéraire sur le cinématographique. Le générique peut inviter à plonger dans une œuvre et dans une époque de façon plus ou moins transparente, et plus ou moins consciente de cette transparence. Il peut aussi inviter à une lecture, et à une représentation, aussi assumées l'une que l'autre : les filtres, voiles et dentelles que Saul Bass superpose au générique de *The Age of Innocence*, de Martin Scorsese, thématisent symboliquement cette non-transparence de la lecture baroque, sensuelle et romantique proposée par le réalisateur américain – une lecture ironiquement hollywoodienne, en cinémascope et en technicolor, parfaitement spectaculaire. La préférence donnée au détail – très gros plans filmés en accéléré et superpositions de matières dans le générique de *The Age of Innocence* – enfonce un coin dans la représentation réaliste, ouvrant la voie à un espace proprement imaginaire, à forte densité symbolique.

The overvaluation of the fragment contributes to a blurring of time that inscribes period narrative into fantasy, rather than historical time. In *The House of Mirth's* credit sequence an elegant snakepit motif unfolds and progressively covers a painted surface, heralding the sublimated « stage entrance » of the heroine (through static, pictorial shots), as from a different time and place. (Vidal 63)

Les arabesques qui tracent leur chemin sur l'écran au générique de *The House of Mirth* de Terence Davies tiennent elles aussi la reconstitution à distance, invitant à l'ouverture d'un espace fantasmatique que poursuit la séquence liminaire. Mais l'élégance du motif relevée par Belén Vidal ne doit pas pour autant cacher la sensation d'inquiétude visuelle qui l'accompagne et dont l'adjectif *snakepit* porte clairement la trace. Opposant la placidité de la

teinte vieillie à l'animation du motif, le titre enjôleur à la mélancolie du hautbois, l'invitation aux plaisirs à l'austérité d'une image d'abord abstraite, le générique dans son apparente sobriété multiplie les signaux divergents. Seul accroche l'œil le cheminement serpentin des volutes qui progressivement dessinent un motif vaguement floral, mais c'est d'abord l'impression d'un lacis qui s'impose tandis que se croisent ou se superposent les courbes étrangement mobiles, soulevant la matière indéterminée affichée à l'écran.

Le registre du mystère, de l'indistinct, du sous-jacent, prépare l'entrée dans le film. La scène liminaire le poursuit alors que s'avance une silhouette féminine filmée en contre-jour, noir fantôme auréolé de vapeur, corps déformé par la robe trop cintrée et l'immense chapeau que souligne le clair-obscur. Un glissement s'opère vers un imaginaire teinté de références gothiques que l'absence au générique du nom d'Edith Wharton facilite d'autant. En ne plaçant pas d'emblée son film sous le patronage imposant de l'auteur, Davies libère ouvertement sa lecture, réveillant dans le titre des résonances poeïennes inattendues qui invitent à lire le destin de l'héroïne sur le mode du grotesque et de la chute annoncée¹. L'obscurité avale le personnage dont la frêle silhouette onduleuse contraste avec le gigantisme des volumes géométriques qui l'enserrent et déjà l'épinglent. Le prologue, ajouté au roman où la scène ne figure pas, installe le film dans un univers visuel surdéterminé où le décor prend le pas sur le personnage, l'atmosphère sur le récit, l'imaginaire – et un imaginaire de genres cinématographiques fondés sur la tension, qu'il s'agisse du film noir, du film à suspense ou du conte gothique – sur la reconstitution réaliste.

Une telle entrée en matière peut surprendre. Elle le peut d'autant plus que l'ouverture du roman affiche au contraire un réalisme vigoureux très éloigné de toute fantaisie gothique. Dans le hall de Grand Central Station, Lawrence Selden s'étonne d'apercevoir Miss Bart et de lui trouver un air d'irrésolution inattendu. La surprise qui saisit Selden dès la première phrase précipite le lecteur dans la scène comme dans la perspective du personnage et bientôt dans ses tergiversations amusées. Autour, voyageurs et banlieusards se pressent, offrant à Lily dans le regard de Selden l'écrin de leur affligeante banalité. Écrivaine installée dans son temps, Edith Wharton se veut la portraitiste d'une modernité galopante. La gare où elle situe la première scène du roman en est l'emblème privilégié, regardée à hauteur d'homme, pour en saisir une des icônes – mais une icône insérée dans une économie moderne de l'efficacité et de la précision, des communications accélérées, du grand chambardement technico-pragmatique qu'est devenu le quotidien, même pour la classe oisive. On parle trains, horaires, logistique domestique, anicroches d'emploi du temps. Si privilégié soit-il, l'univers dont Edith Wharton se fait la chroniqueuse est un univers quotidien rapporté au plus près de ses considérations pragmatiques : les congés malvenus d'une secrétaire, le prix d'un bouquet de lys, le recyclage économique des restes d'une soirée en repas du lendemain, l'approvisionnement en cigarettes pour une élégante en transit entre deux gares.

Pourtant, ce serait lire bien vite le roman d'Edith Wharton que d'y voir la seule manifestation d'un réalisme littéraire ambiant enraciné dans les galeries de portraits de la modernité, celle-là même qui fascine tant les écrivains de la ville de part et d'autre de l'Atlantique. Anne Ullmo le rappelle d'ailleurs dans son analyse du roman, réalisme et naturalisme n'excluent en rien les effets de loupes grossissantes et déformantes qui peuplent le roman de bêtes humaines déguisées en financiers – Gus Trenor, Sim Rosedale – et sature le texte d'images de prédation (Ullmo 2013b : 21-40). Réalisme et naturalisme, ces mondes littéraires aux frontières poreuses, n'ont en rien soldé les comptes de la romance romanesque chez Edith Wharton. Marc Amfreville le souligne, qui exhume dans *The House of Mirth* les

¹ Rappelons que « The Fall of the House of Usher » d'Edgar Allan Poe fut publié dans un recueil intitulé *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, en 1840. En écho visuel marqué par les arabesques et le titre, c'est à la chute de la maison Lily Bart que le film prépare d'emblée, ce que présage aussi la silhouette fantomatique de la première scène.

traces du conte de fée comme de la romance hawthornienne et fait affleurer la veine sentimentale d'un roman qui pourtant voudrait s'en détacher, non sans une ironie prise en charge par la voix narrative peu amène à l'endroit de son héroïque orpheline (Amfreville 2013a : 114-137). Au croisement des prédateurs monstrueux et des héroïnes sentimentales, c'est une lecture du roman sur le mode de la romance gothique qui peut alors aussi très légitimement se dessiner, dans un New York à l'architecture grotesque, où les façades surchargées des maisons des nouveaux riches jouxent les intérieurs de bois sombres des mausolées vivants où se terrent les vieilles fortunes croupissantes d'un monde en inquiétante transition.

Femme produit, enchaînée à son destin d'objet parfaitement décoratif, Lily prend dès les premières pages du roman des allures de victime sacrificielle d'une civilisation rompue à la violence symbolique, dans une économie brutale du désir et du pouvoir qui sourd sous la perfection des surfaces. La métaphore de la cage dorée, ou de la bouteille dans laquelle se débat la mouche prise au piège, métaphore qui organise par rares fulgurances l'analyse critique que Lily fait de son lot, participe de cette recomposition grotesque du monde de la richesse ostentatoire qu'elle hésite à épouser. Nymphé égarée dans un univers de la consommation excessive, Lily porte le souvenir d'une Arcadie perdue dans l'univers qui l'a corrompue, qui en travestit les images en tableaux vivants et qui se repaît de ses représentants². Du moins dans l'imaginaire nostalgique et sentimentaliste que manient tant Selden que Lily, un imaginaire peuplé de muses, de poètes et de furies qui dit l'aveuglement des personnages à la grande mécanique sociale dans laquelle Wharton les prend, non sans cruauté ironique. Sous le vernis social pointe la bête, Gus à la lourde tête carnivore enfoncée entre les épaules, dont l'épouse fait figure de vitrine de joaillier sous le regard soudain décollé de Lily (Wharton 1990 : 45). Version féminine de la prédatrice, Bertha Dorset laisse poindre à Monte Carlo la « créature » au propos incisif, dont la parole mord tel le fil du couteau dans l'innocente crédulité de Lily³. Dans le même temps, tapis dans les coulisses des grands hôtels new-yorkais, de nouveaux monstres flamboyants menacent le magnifique étouffoir social en passe d'écraser Lily, à l'image de la bien trop énergique pétroleuse Mrs Hatch et de son monde richissime sans repères ni amarres.

La boursofflure des nouvelles fortunes rogne sur un vieux New York engoncé dans ses ors, ses principes et son austérité décorative, univers morbide dont la statue d'un gladiateur mourant représente l'emblème (Wharton 1990 : 77). Naviguant entre les prisons intérieures du vieux New York et les cages dorées, Lily, prisonnière de ses aspirations contradictoires, se heurte à une société patibulaire où les monstres ont l'abord élégant mais la griffe non moins acérée. Les somptueux extérieurs de Bellomont, où les vues se déclinent à l'infini, ont pour pendant l'ancre fantomatique de New York d'où Lily s'échappe avec le sentiment d'une libération enivrante, pour retrouver le lacis obscur des rues de la ville où rôdent des silhouettes familières :

On the doorstep, with the street before her, she felt a mad throb of liberation, intoxicating as the prisoner's first draught of free air ; but the clearness of brain continued, and she noted the mute aspect of Fifth Avenue, guessed at the lateness of the hour, and even observed a man's figure— was there something half familiar in its outline ? — which, as she entered the hansom, turned from the opposite corner and vanished in the obscurity of the side street. (Wharton 1990 : 117)

2 C'est le destin romanesque de Ned Silverton, poète égaré dans la haute société new-yorkaise qui n'en fait qu'une bouchée.

3 « A chill of fear passed over Miss Bart ; a sense of remembered treachery that was like the gleam of a knife in the dusk. But compassion, in a moment, got the better of her instinctive recoil. What was this outpouring of senseless bitterness but the tracked creature's attempt to cloud the medium she was fleeing » (Wharton 162).

La folie et l'ivresse de la prisonnière libérée, toute à l'excès des affects et des images, appartiennent au vocabulaire de la romance gothique. À l'inverse, la clarté d'esprit et la lecture de la ville relèvent du roman réaliste ancré dans un univers repérable. Mais les deux s'emmêlent ironiquement, quand la clarté distingue une silhouette qu'elle ne déchiffre pas et qui s'évanouit dans l'obscurité d'une ruelle adjacente. Héroïne bientôt prise dans les rets de la rumeur et de l'œil public, Lily, trop visible (*conspicuous*), figure une Hester Prynne de la bonne société new-yorkaise, rejetée aux marges d'une géographie sociale tout aussi formidable et codifiée que le village puritain de la Nouvelle Angleterre coloniale. À ceci près que c'est moins le rigorisme que l'esprit inverse de jouissance, d'enrichissement et de commerce qui ronge ce nouveau monde – et ce n'est pas la moindre des ironies du roman. Sa lente exclusion prend des allures tragiques propres à dénoncer la coupable frivolité du monde dont Lily est l'émanation. C'est là l'objet que se fixe Wharton, ainsi qu'elle le déclare dans son autobiographie : « a frivolous society can acquire dramatic significance only through what its frivolity destroys. Its tragic implication lies in its power of debasing people and ideals » (Wharton 1998 : 207). Roman aux allures de conte moral, *The House of Mirth* forge avec Lily Bart une nouvelle version de l'héroïne hawthornienne en quête de liberté dans un sombre carcan sociétal, à ceci près que celui de Wharton a l'allure trompeuse de la splendeur. Ceinte d'écarlate dans la loge qui l'accueille en compagnie de Gus Trenor et Sim Rosedale, la Lily Bart de Terence Davies en accepte le parrainage symbolique dans une étonnante scène d'exposition publique où la proie de désirs socialement coupables est offerte en pâture à la société qui se repaît de son spectacle pour mieux le condamner. Loin du « cheap effect » que dénonce Stephen Holden dans une critique passée largement à côté du film (Holden), la scène s'inscrit au contraire dans une lecture attentive du roman sensible à ses accointances avec la romance sentimentale et gothique.

« Blood on the walls » : chronique d'une exécution annoncée

« With Edith Wharton the gloves are off, and there's blood on the walls ». Terence Davies, dans ses notes de production (Davies 2), résume parfaitement son approche d'une œuvre dont il extrait d'abord l'expression d'une violence à peine feutrée. C'est un monde brutal dont il dresse le portrait, un univers de rapports de force tendus autour d'un personnage que la scène liminaire présente en offrande au spectateur vers lequel il s'avance, écrasé par le gigantisme des machines ou des portes qui l'entourent. Victime désignée à notre attention, déjà happée par l'obscurité dont elle peine à se détacher, Lily Bart dans l'objectif de Terence Davies a des faux airs de spectre émergent d'un passé cinématographique inattendu, suspendue entre la réalité de l'univers représenté et la fiction d'une image reconstituée (Ellis 167-173). Arrive-t-elle ? Part-elle ? A-t-elle seulement une destination à défaut d'un destin que les accents mélancoliques du hautbois semblent déjà condamner ? La frêle silhouette en suspens capture une attention curieuse, où s'imisce l'empathie.

La grâce de la démarche contribue à la séduction, qui désigne Lily comme l'objet de notre attention bienveillante. Une attention d'autant plus bienveillante que se découpe à l'écran une forme d'espace scénique sur lequel elle s'avance seule vers la fosse de la salle, affrontant d'un pas décidé la pâture des regards pour l'heure seuls engagés dans un prologue détaché de tout contenu diégétique clair – figure de l'actrice, figure de la victime, dans une scénographie dramatique où la scène à l'écran prend des allures d'échafaud. Deux plans de coupe plus loin, Lily émerge entre deux colonnes gigantesques sous le regard d'un spectateur inscrit à l'écran, Selden, et c'est d'abord la disproportion qui frappe, dans un plan d'ensemble étonnamment cadré, qui attrape le personnage décalé sur la droite de l'écran, dont il n'occupe même pas la moitié de la hauteur. Un plan qui rapporte l'héroïne isolée aux dimensions d'une

architecture urbaine qui paraît l'écraser, dans une foule sporadique dont elle se détacherait peu si ce n'était par le mouvement de la caméra qui progressivement s'en rapproche : loin de la superbe héroïne qui arrête le regard de Selden dans le roman de Wharton et ne gagne ses galons sentimentaux qu'au prix de premiers revers de fortune, le film installe d'emblée la perception de Lily dans le double registre de la splendeur et de la pitié, de la grandeur et de l'insignifiance, registre qui est le lot de l'héroïne de romance. Les contrastes marqués à l'image, composée par le jeu des zones d'ombre et des surfaces claires, soulignent les effets de profondeur et de découpes multiples de l'espace architectural surdimensionné qui tasse les silhouettes humaines.

La scénographie travaillée qui accompagne l'entrée en scène de l'héroïne ouvre un espace de représentation imaginaire que soulignent la grandiloquence du décor, la composition de l'image et le travail de la lumière. La ponctuation musicale n'est pas en reste, qui dans l'ouverture du film canalise la perception de Lily dans un double registre complémentaire de la tragédie et de la légèreté, de la tragédie d'autant plus poignante qu'elle attend à la légèreté. L'air de hautbois mélancolique qui ouvre le film cède la place, après un gros plan de coupe sur quelques ombrelles de dentelle aux couleurs pastel, à une envolée allègre de cordes. L'apparition de Selden (Eric Stoltz), qui lui aussi s'avance d'un pas et semble prendre sa place sur la scène de l'écran, visage magnifié par l'arrière plan sombre et la lumière latérale gauche, poursuit la construction d'une dramaturgie très perceptible dans les premiers plans du film dans lesquels Davies installe fermement les forces en présence. Suit une troisième apparition de Lily, dans une harmonie de mauves et de gris qui fait écho au costume sombre de Selden, harmonie bientôt relayée par le pétilllement du dialogue entre les deux personnages isolés par une caméra qui joue d'emblée l'intimité du gros plan. L'intrigue s'engage sur le mode du flirt amoureux autour des figures réactualisées du jeune premier et de la jeune première, le couple romantique par excellence, dont la longue scène suivante rappelle la situation sociale précaire, dans la grande tradition du mélodrame⁴.

Tranchant dans l'indécision amoureuse qui caractérise les héros du roman de Wharton, Terence Davies dessine entre les personnages des lignes de tension fermes qui recomposent l'échiquier sentimental de la romance autour de l'héroïne convoitée, cible de tous les regards – à commencer par celui du spectateur. Conçue comme un long pas de deux dialogique, la séquence du Benedick établit le régime de désir frustré qui commande les relations entre Lily et Selden, tout en échanges de regards détournés par le jeu des miroirs, sourires esquissés, longs silences suspendus, paroles aussi voilées que le visage érotisé de Lily dont la caméra épouse au plus près chaque frémissement. Mais bientôt s'ajoute à la liste des personnages diverses figures de *villains* qui s'avancent plus ou moins masquées. Le sombre Rosedale (Antony LaPaglia) surgit d'un angle invisible du Benedick, interpellant Lily de dos, tandis qu'elle descend un escalier surdimensionné dont la distribution des ombres et de la lumière souligne les proportions monumentales, dessinant à l'écran une succession vertigineuse de cadres. Costume de croque-mort, ironie onctueuse, fondant telle une araignée sur sa proie prise dans le décor, Rosedale laisse Lily s'empêtrer dans la toile de ses mensonges. La peste Bertha (Laura Linney), à la langue si bien pendue sous le faux déguisement de la probité candide, prend magistralement possession de la séquence suivante, interrompant la tentative de séduction laborieuse de Percy Gryce et complétant pour Lily la toile de ses mensonges. Puis vient Gus Trenor (Dan Aykroyd), massif, tenté par le divorce et les plaisirs du flirt, ainsi qu'il le confesse dès sa première apparition à l'écran. L'introduction des personnages se clôt sur la vision d'une Lily abattue au fond de sa chaise longue, comme déjà vaincue, tandis

4 Voir à ce sujet « Davies's Opening Sequence in *The House of Mirth* [00 :36-8 :46]: An American Tragedy in the Making », l'analyse très percutante qu'Anne-Marie Paquet Deyris effectue des dix premières minutes du film (Paquet Deyris 37-53).

qu'une contre-plongée qui emprunte sa perspective affiche les tensions en jeu et que Bertha reprend d'une main confiante le bras de Selden tout juste arrivé à Bellomont.

La dynamique de prédation se met en mouvement autour de Lily, dans un rapport de supériorité sociale affichée⁵. Francis Rousselet le remarque très justement : « La mise en scène de Davies s'organise pour nous montrer ce ballet autour de Lily, notamment lors du mariage Van Osburgh, où Gus Trenor et Sim Rosedale surgissent de part et d'autre de Lily, à la fois rivaux et complices de chasse », ou encore quand, après l'entrevue amoureuse entre Lily et Selden après la scène des tableaux vivants, la silhouette de Gus Trenor concrétise à l'écran « [c]ette constante attitude prédatrice par laquelle Lily se retrouve observée et piégée » (Rousselet 92). Elle se construit sur un fond d'oppression panoptique magistralement orchestrée par Terence Davies, qui structure les rapports entre les personnages autour du jeu des regards et des observations mutuelles dont Lily devient progressivement la cible. Dès les premiers plans le motif est établi par l'entrée en scène de Selden en figure de l'observateur, qui attrape Lily du regard, avant qu'elle ne se tourne à son tour vers le spectateur rappelé à sa condition de voyeur par le jeu de la caméra subjective. Les regards appuyés de Selden, puis de Rosedale, suivent Lily dans son départ du Benedick, redoublés par celui du spectateur à qui sans cesse Davies offre la vision étonnante du personnage filmé de dos, vision qui embrasse la posture privilégiée de l'observateur en embuscade.

Durant le mariage Van Osburgh, puis dans la scène de l'opéra, cette observation d'abord au singulier se démultiplie dans le grand théâtre social que devient le beau monde devant la caméra de Davies. L'architecture encore surdimensionnée d'une grande galerie à claire-voie offre à Selden et Lily un champ d'observation avantageux d'où se désoler des mariages entre fortunes plus ternes les unes que les autres. Mais ce, après que Lily s'est elle-même trouvée d'abord offerte au regard spectral dans un plan très composé qui l'installe, visage détourné, en plan américain, au centre de l'écran, entre deux longues tables où s'étalent les présents somptueux, un enfermement visuel que répètent les nombreuses verticales saturant le plan⁶.

Condamnée à un rôle d'objet de décoration dans le grand théâtre social où la beauté se consomme avec avidité, Lily se trouve graduellement cantonnée au rôle de victime sacrificielle dont elle endosse le costume, robe carmin de l'héroïne de tragédie rappelée à son statut dans la scène de l'opéra qui cristallise le motif récurrent de ce jeu de traque visuelle et anticipe l'exécution attendue. L'« architecture du scénario » (Rousselet 88), resserrée autour de Lily, redouble l'architecture des plans accrochés à un gigantisme architectural du décor pour construire le carcan visuel autant que diégétique dans lequel l'enferme et l'étouffe progressivement le film.

La machinerie mélodramatique est en place, qui engage le récit sur la piste d'un itinéraire condamné dont Lily figure la victime superbe et tragique, magnifique de désir frustré, d'ambitions contradictoires, puis de droiture conquise de haute lutte dans l'adversité. Autour rodent les figures inquiétantes de monstres tantôt époustouflants de grâce persifleuse (Bertha Dorset), tantôt menaçants d'appétits beaucoup plus charnels, quand Gus Trenor exprime sans détour son désir de se voir offrir Lily en plat principal (« After all, the man who

5 L'omission de la rencontre avec la femme de ménage au sortir de l'appartement de Selden redistribue clairement les *villains* sur l'échelle sociale, malgré la perte du personnage grotesque au visage rubicond et vérolé chez Edith Wharton. Davies fait ici œuvre de réajustement social, corrigeant les excès de classe et de caste qu'il déplore au passage chez la romancière américaine, tout comme il gomme toute référence à la judéité de Rosedale.

6 « Veblen's account of a materialist economy of surplus wealth describes a society gorged with ornamental and luxury possessions. Within this milieu, Lily, who lacks inherited wealth and is not trained to earn a living, is destined to become a human "decoration", to be cast aside when she fails in the marriage market and the value of her beauty expires. Lily's decorative role is reinforced by frequent framing, portrait-like, in doorways, windows and mirrors » (Pidduck 68).

pays for the dinner is generally allowed a seat at the table »⁷). L'intransigeance supérieure de Mrs Peniston ne fait que compléter le tableau de sa raideur extrême, dont Grace Stepney devient l'héritière tout aussi crispée. Loin de la caricature que Stephen Holden dénonce dans l'interprétation des personnages, c'est bien à l'exagération mélodramatique que nous avons ici affaire, dans une inflexion esthétique qui fait fi du réalisme au profit de la grandiloquence gothique et de son personnel imaginaire de victimes et de bourreaux, d'adjuvants impuissants et d'opposants retors, dans un décor qui ne l'est pas moins. L'objectif est moins de dépeindre une réalité historique que de soumettre à la lentille grossissante de la caméra la brutalité du mécanisme de l'exclusion sociale à laquelle Terence Davies ne cesse de confronter ses personnages en mal d'intégration dans une réalité qui leur demeure étrangère.

D'ombre et de lumière : l'espace labyrinthique

L'exclusion est le lot du personnage daviesien, toujours représenté dans un rapport malaisé avec l'espace tant social que domestique. « Do you know where you are ? » lance Selden à Lily qui a entamé sa dégringolade sociale, dans le hall de l'hôtel où l'abandonne une Mrs Hatch survoltée dont elle peine à suivre les activités. Le plan précédent l'a attrapée en haut d'un escalier monumental magnifié par la contre-plongée qui écrase le personnage. C'est à peine si sa silhouette en robe crème se distingue entre la lourde balustrade et le mur gigantesque, silhouette mangée par le rail des piliers de marbre puis par les lourdes colonnes qui un instant viennent occuper le champ. La dominante beige et ocre du décor semble vouloir avaler le personnage demeuré dans l'ombre, dont le regard baissé signale la posture nouvelle de retrait, tandis que Mrs Hatch occupe la scène de sa présence volumineuse, aussi visible qu'audible. La caméra, fluide, suit le parcours de la riche cliente et de sa nouvelle secrétaire, dessinant au passage des perspectives complexes où se multiplient les niches et les recoins.

Plus encore que la munificence des lieux qui fait peser sur le personnage le poids de son insignifiance, c'est ce sentiment d'un espace élastique, aux contours flous, à l'identité incertaine, qui demeure. C'est alors un espace plus symbolique que réaliste qu'arpente Lily, alternant entre mouvement frénétique et stase. La géographie spatiale du film découpe les lieux en grandes familles génériques, dont Christine Geraghty établit la typologie : d'une part les résidences palatiales des riches, auxquelles s'ajoutent leurs excroissances oisives (restaurants, yachts, résidences secondaires) ; d'autre part la ville, lieu de pouvoir et de profit, domaine de la transaction financière.

In the homes of the rich, we see how the wealth created in this way is rendered solid, and their arches, galleries, and corridors display objects of beauty. Lily wants and needs to be part of this display, and the film's use of her in a *tableau vivant* is only the formal version of a number of shots that see her posed for the watching gaze inside and outside the film. (Geraghty 182)

Force est néanmoins de constater qu'aux scènes posées qui livrent Lily à la consommation scopique de ses congénères autant que du spectateur répondent autant de scènes de mise en circulation du personnage dans un espace dessiné en volumes et reliefs, qu'avale et dévale Lily, qu'elle parcourt en tous sens. Lily alterne entre les régimes de l'énergie et de l'immobilité dans sa conquête d'un territoire social résistant. Figure de la transition d'emblée cueillie sur un quai de gare, Lily visite les différents espaces sociaux qu'elle n'habite pas, personnage en constante circulation. Mais plus encore sans doute que les lieux qu'elle visite un temps (l'appartement de Selden, Bellomont, la demeure de tante Peniston), c'est au passage de l'un à l'autre qu'elle paraît associée, à sa condition suspendue,

⁷ « Hang it, the man who pays for the dinner is generally allowed to have a seat at table », dit le roman (Wharton 114).

tandis que la caméra s'attarde sur ses mouvements, sur son parcours de l'espace et des entre-deux.

L'escalier que dégringole Lily au sortir de l'appartement de Selden n'est que le premier d'une longue liste : à Bellomont, chez Mrs Peniston, dans le jardin d'hiver après la scène des tableaux vivants, à l'opéra, à l'hôtel comme dans les rues de New York, Lily parcourt un univers que la récurrence du motif déforme jusqu'à l'absurdité, assimilant son trajet à une escalade autant qu'une chute privées de sens, et son univers à une ascension sans fin, d'obéissance sisyphienne. L'absence de plans d'ensemble capables d'articuler ces escaliers à un décor structuré participe de cet effet d'écho visuel troublant qui transforme le monde du personnage en univers à la Escher. D'autant que loin de dessiner un espace repérable, Davies en creuse les volumes, en déforme les proportions, tout en bousculant les perspectives spectatoriales. À Bellomont, lors d'une première soirée, les convives attablés jouent aux cartes ou discutent dans un salon d'apparat, tandis que Percy Gryce reconduit Lily au bas de l'escalier qui mène à sa chambre. Un premier plan panoramique, à peine éclairé, balaye le salon dans lequel se découpent quelques silhouettes sombres. Au fond de l'image défile une succession de panneaux obscurs rythmés par l'interruption de colonnades plus claires, en volumes et en creux. Le balayage s'arrête sur un couloir plongé dans la pénombre d'où émergent Lily et Percy Gryce, qui s'avancent vers la caméra en traveling arrière. La conversation indistincte des convives laisse la place à l'échange entre les deux personnages.

Surprenant à plusieurs titres, ce plan se joue des reliefs dramatiques, reléguant l'essentiel des personnages de l'intrigue au rang de figurants, mais dans une scène qui n'installe le décor que comme toile de fond esquissée à grands volumes dans les ocres caractéristiques de la sanguine. Autant qu'il théâtralise l'espace, il rebat les hiérarchies qui organisent les relations entre personnages, attirant en revanche l'attention sur la profondeur invisible du champ, les entrailles sombres d'un espace social dont il suggère les abîmes tortueux. Un plan de coupe en contrechamp redouble le boyau sombre d'un second, en fond d'écran, qui de nouveau aspire la perspective vers une profondeur sombre. Couloirs et perspectives canalisées par le jeu des contrastes lumineux structurent l'environnement de Lily à l'écran, dessinant un décor monumental, intimidant, et vaguement oppressant cher à la romance gothique.

L'espace social que parcourt Lily prend ainsi des allures de labyrinthe creusé de sombres tanières aussi superbes que mortifères, où l'on n'attend plus que la présentation du cadavre. « Doesn't it look as if it was waiting for the body to be brought down ? » interroge Gus Trenor, en passe de refermer son piège sur Lily, dans son antre new-yorkais. Le mouvement du film conduit à la production progressive de ce cadavre, à mesure que l'espace social de Lily se réduit, que sa mobilité s'étirole. À l'errance magnifiée de la première partie qui associe Lily aux trains, aux calèches, aux fiacres, et donne à ses perpétuelles transitions l'allure d'un élégant suspens, succède la course saccadée, ponctuée de longs alanguissements ; aux intérieurs ouverts sur de longues perspectives sombres, le réduit confiné envahi de pénombre. On remarquera sans mal la contamination progressive de l'image par le noir envahissant qui gagne jusqu'à la tenue du personnage, dont les perspectives au propre comme au figuré se réduisent et l'énergie se tarit. Tout à l'image concourt à souligner l'oppression grandissante qui saisit le personnage ballotté de tanière en tanière où l'attendent, comme l'inflexible Grace Stepney derrière son rideau de larmes, autant d'avatars improbables du minotaure. La géographie sociale du film s'apparente à une géographie des âmes dont Davies expose dans un traitement exacerbé de l'espace les désirs obscurs et les propensions sourdes à la violence symbolique.

On peut brosser à grands traits la géographie sociale dans laquelle circule Lily. Tenter en revanche d'en reconstituer la cartographie précise relève de la gageure. Pensionnaire de sa tante qui l'héberge dans une *brownstone* dont le film laisse une première fois entrevoir la

façade extérieure sur la rue, Lily y attend un Selden qui ne vient pas, remplacé par Rosedale, dans la conversation qui clôt la première partie du film. Un plan en tableau introduit la séquence, dans lequel Lily assise semble poser pour le spectateur. Ce plan déjà écartèle les proportions d'un univers jusque-là représenté comme sombre et confiné une fois passé le hall monumental de la demeure, découpé en pièces de taille appréciable mais sans excès où Lily plus tôt avait reçu la visite de Mrs Hatch. La longue transition qui suit le départ de Rosedale voit d'abord Lily ravivée par un coup de téléphone, vers lequel elle se précipite. Une ellipse visuelle signale par un changement de lumière le passage d'un laps de temps indéterminé, puis une série de fondus-enchaînés associés à de lents *travelings* embrassent le foyer soudain gigantesque de la maison aux meubles drapés, s'éloignent progressivement de la demeure palatiale à présent plantée au milieu d'un parc gigantesque, dans une campagne noyée de pluie. Plus tôt, à Bellomont, ce sont les trajets de Lily qui brouillent les frontières de l'espace représenté, Lily qui s'éloigne, dans une scène suspendue entre deux lieux, dans un train de nuit, Lily qu'un plan suivant retrouve dans une calèche en compagnie de Gus Trenor, en route vers une destination inconnue.

L'espace échappe, dans le film de Terence Davies, aux contraintes de la logique référentielle. Crédible dans sa reconstitution, il est plus un effet qu'un lieu, le marqueur visuel d'une époque qu'il suggère à grands traits. Sa matérialité en revanche s'affiche à géométrie variable, naviguant entre décor théâtralisé et décor naturel, artificialité et réalisme. C'est la pénombre dans laquelle se détache le groupe de convives éclairés par une lumière centrale qui dessine l'espace de la salle de restaurant où se joue l'exclusion de Lily. Partout, le travail des contrastes lumineux dessine un décor recomposé selon des lignes de tension fermement tenues, qui tantôt soulignent les proportions du lieu, tantôt concentrent l'attention dramatique sur les visages qu'elles détachent d'un environnement devenu accessoire. La scène de la lecture du testament de Mrs. Peniston est à ce titre exemplaire, articulée sur un clair-obscur spectaculaire que balaye le lent panorama de la caméra dont seuls émergent les profils éclairés de l'assistance, pour mieux porter l'attention sur l'égrenage sonore des volontés de la défunte. Redoublant la scène du restaurant qui la précède immédiatement, le plan traite l'espace sur un mode plus dramatique que réaliste, surlignant les enjeux et les lignes de tension entre les personnages. L'ancrage référentiel – le restaurant, le salon de tante Peniston – cède la place à un espace beaucoup plus élastique de représentation et de mise en scène, qui structure ouvertement le passage. Le montage de la séquence du dîner ménage une pause de divagation sentimentale dans le détachement qui s'opère entre la table des convives, traitée en plan de demi-ensemble, et le couple formé par Lily et Selden, traité dans un clair-obscur très stylisé que suspend davantage encore l'irruption progressive de notes de musique et l'effacement des sons diégétiques. L'exclusion brutale de Lily, qui recompose son détachement sentimental en expulsion sociale, donne d'autant plus de force à cette scène d'ostracisme faussement feutrée qu'exacerbe la pénombre ambiante.

L'expressionnisme intime

L'expressionnisme, au cinéma, se caractérise entre autre par la structuration de l'espace imaginaire au moyen d'ombres densifiées et de lumières franches, dans une dynamique visuelle du contraste qui laisse peu de place à l'entre-deux des gris.

« Expressionist » lighting is placed low on the set (often on a horizontal axis), sets off a dark space in the upper part of the frame (absence of sun or moon), is partial (it lights only a part of the space and of the human figure) and apparently monodirectional. Placed to the side of the camera, it isolates a silhouette against a white background. Laterally, it creates a delineation of the silhouette by maintaining zones of shadow upon it [...]. [T]his lighting is characterized by the absence or

weakness of fill lighting : the light seems to come from only one side, and it creates dense, saturated shadows. (Vernet 9)

La description que fait Marc Vernet de l'éclairage typique au cinéma d'obédience expressionniste souligne s'il en était encore besoin les accointances du film de Terence Davies avec une esthétique dont il semble, image après image, appliquer les principes de composition picturale. Davies joue dans *The House of Mirth* des deux effets ici décrits de contre-jour et de soulignement par l'ombre portée, maniant la couleur avec parcimonie, dans des tons atténués, sauf occasionnellement pour créer un effet dramatique, comme dans la scène de l'opéra. On l'a dit, la scène liminaire enclenche le film sur un régime chromatique étonnant qui le tire du côté du noir et blanc, dans la primauté accordée aux contrastes et à la monochromie. La faveur rendue au clair-obscur poursuit dans la même veine, dans un film en couleur qui paraît se composer dans les contrastes saturés propres au noir et blanc expressionniste, surtout – mais pas exclusivement – dans les scènes d'intérieur.

Caractéristique du film noir comme du cinéma gothique ou de gangster qui le précéda, l'expressionnisme renvoie à un usage de la lumière qui dramatise la scène représentée, souligne les tensions à l'œuvre dans un univers saturé à l'extrême par la violence, la peur, l'angoisse – un univers contaminé par l'excès, intensément chargé d'affects qu'il provoque en retour. Les guillemets utilisés par Marc Vernet trahissent une distance prise par rapport à la légende qui veut que le style naisse en Allemagne dans les années 20, puis donne son identité au film noir américain dans les années 40, sous l'influence de réalisateurs allemands réfugiés à Hollywood. Les questions d'histoire de l'esthétique cinématographique importent néanmoins peu ici. Plus intéressante en revanche est la question de l'effet attendu de ce travail sur la lumière et l'aspect monumental qu'il imprime au décor : celui d'écraser, d'isoler ou d'emprisonner la figure humaine (Vernet 8), en en signifiant par ricochet les angoisses et les brutalités. L'expressionnisme exprime – il en tire son nom – la conscience écartelée, l'angoisse moderne du sujet aliéné dans un univers intérieur et extérieur qui lui devient tout aussi étranger, un univers que la modernité emplit de rouages et de machines, de formules et de réactions, qu'elle quadrille de sciences et de techniques. Cette modernité dont Edith Wharton manie autant les *topoi* que les nouvelles métaphores de l'écrasement individuel par la « grand machine sociale »⁸ dans laquelle se prend Lily, dont la conscience s'éprouve sur le mode du remous (Ullmo 2013a : 97-108). Les déformations du décor mangé par l'ombre en sont la projection fantasmatique, sous la caméra de Robert Wiene ou de Fritz Lang.



Le Cabinet du docteur Caligari, Robert Wiene, 1919

8 « [T]his glimpse of the ever-revolving wheels of the great social machine made Lily more than ever conscious of the steepness and narrowness of Gerty's stairs, and of the cramped blind-alley of life to which they led » (Wharton 205).

Le rapprochement pourtant peut surprendre, malgré la familiarité esthétique manifeste, entre le cinéma intimiste de Davies, avare en grandiloquence, et un cinéma tendu vers l'impact sensationnel. Si l'expressionnisme a affaire avec la conscience, c'est d'ordinaire avec la conscience tourmentée, tiraillée, dont l'écran projette les angoisses démultipliées. D'où son association courante avec les films de genre sensationnalistes, là où le mélodrame dans lequel Davies puise ouvertement son inspiration pour son adaptation de *The House of Mirth* (Walsh 4) donne la faveur aux filtres et aux effets de floutages artistiques – d'amollissement de la mise au point, dit l'anglais *soft focus* – qui magnifient les visages et les sentiments dont ils sont porteurs. Le régime visuel du mélodrame est à la lumière diffuse, au rayonnement, à la débauche de couleurs et au scintillement des lumières, par exemple chez Douglas Sirk⁹, dans une approche séduisante et décorative de l'image propre à sublimer la projection imaginaire et à libérer l'empathie sur la base de la gratification sensorielle.

C'est une autre option esthétique qu'adopte Terence Davies, qui marie les deux régimes pour mettre l'expressionnisme au service du lancinement sentimental et de la conscience douloureusement gagnée, à qui il dédie une poignante élégie. Une curieuse tension s'installe entre l'esthétique du trait forcé à forte inflexion signifiante, caractéristique de l'esthétique expressionniste, et la lenteur, l'intimité de l'approche adoptée par Davies, d'où émerge une forme d'expressionnisme du languissement intérieur propre à son cinéma.

Les silences, et le souci porté au travail des sons discrets du quotidien – tintement d'horloge, claquement d'un soulier sur le parquet ou sur les marches d'un escalier, frottement d'un tissu – participent de ce travail à contre-courant d'un cinéma sensationnaliste, qui pratique l'art du contrepoint. Là où cadrage et éclairage appuient les contrastes et travaillent les disproportions, œuvrant à une représentation clairement imaginaire du plan, le bruitage léger joue à l'inverse une forme de mimétisme sonore, construit un effet de réalité intime, auquel l'allongement des plans aux lents mouvements de caméra à peine perturbés par un montage effacé à l'intérieur de chaque séquence donne toute sa modeste ampleur. L'image frappe, par sa composition stylisée, ses tensions marquées. Mais à la saturation sensationnaliste Davies préfère l'ouverture d'un espace de sensation réflexive : l'étirement de la scène, du geste, de la réplique, et des pauses discursives, ouvre la voie à l'interrogation, à l'empathie née de l'expérience sensorielle partagée, à référence quotidienne et réaliste. Le son fait contrepoint à l'image par sa normalité apparente, simplement détachée sur le silence ambiant, aux antipodes de la dramaturgie visuelle. La lenteur contrebalance la stylisation de l'image, qui laisse émerger le détail banal, l'affleurement du commun, où peut s'immiscer le sentiment d'une communauté de sensation, vecteur d'empathie.

La scène du baiser qu'échangent Selden et Lily après l'épisode des tableaux vivants est à ce titre symptomatique. Tout y signale la saturation dramatique, depuis le décor magnifié, filmé en contre-plongée, tandis que le couple descend un nouvel escalier d'un pas étrangement ralenti, puis s'installe sur un banc de pierre festonné de lanternes chinoises. Face à face, les bustes tendus de Selden et Lily découpent sur l'arrière plan de pierre un large motif d'ombres projetées qui met clairement la scène en résonance avec l'esthétique expressionniste dominante, resserrant la gamme chromatique autour de nuances mordorées et cuivrées. Dans un lent traveling avant, la caméra se rapproche du couple dont les deux visages se trouvent cadrés contre une ombre envahissante à laquelle le costume de Selden offre un prolongement supplémentaire. Le départ de Lily, qui remonte d'un pas précipité l'escalier d'où l'observe en bas des marches son amant prospectif, laisse bientôt entrevoir la silhouette massive de Trenor,

9 Voir en particulier *Magnificent Obsession* (1954), *All that Heaven Allows* (1955), *Imitation of Life* (1959). Avec *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948), et *Love is a Many Splendored Thing* (Henry King, 1955), les films de Douglas Sirk font partie des mélodrames dont Terence Davies mentionne l'influence sur son œuvre, et en particulier sur *The House of Mirth* (Walsh).

témoin inquiétant de l'idylle tout juste nouée, ravivant le spectre de la rivalité amoureuse sur un mode prédateur.

Mais à l'intensité sentimentale attendue, point d'orgue de la romance amoureuse jusque dans sa version gothique ici dessinée par la présence du *villain*, Davies substitue un étirement théâtral du cliché qui procède à son désamorçage inattendu. Dans la mise en scène d'une représentation attendue, l'allongement brise le rythme de l'intensité présupposée, la raideur surprend là où l'ardeur suggérée par la dramaturgie aurait pu trouver sa place. Nul emportement des corps donc. C'est au contraire à la retenue que va l'attention, à l'affleurement d'un trouble sensible au plus profond de l'être, d'une pulsation intime, que laisse sourdre à l'image le souffle perceptible de Lily, ou le long plan rapproché sur les deux visages séparés après le baiser, repliés sur une extase intérieure dont ils signalent simplement la jouissance.

Dans le grand spectacle visuel d'une image superbement travaillée, au maniérisme imprégné de dramaturgie expressionniste, les manifestations subtiles du corps troublé, haletant, délicat, surprennent, contrebalançant l'emphase picturale de leur simplicité. Rarement film a donné tant de place au souffle, au soulèvement réflexe de la poitrine qui enregistre par ses rythmes plus ou moins saccadés les émois intérieurs. Dans l'image composée, dans le décor imposant d'une société du faste à laquelle la caméra de Davies tend son miroir attentif, Lily tente de respirer, à court de souffle. Écran de l'intime dans l'écran si conscient de produire des images, le visage dans les gros plans soulignés d'ombres déroule le film intérieur d'une sensibilité à fleur de peau. Gillian Anderson lui prête son visage particulièrement plastique, dont la lumière latérale accroche chaque tremblement. Et si *The House of Mirth* est un film de regards, il est tout autant un film du repliement intérieur observé à la loupe, dans le temps long que ménagent les plans où la composition accroche le regard spectral mais l'interroge aussi par cette dialectique de l'extime et de l'intime sur laquelle joue le cinéma de Davies, de l'expressionnisme au service d'un émoi éprouvé en partage, plus que d'une saturation dramatique.

Ce n'est donc point l'angoisse ou l'inquiétude qui s'expriment à l'écran, mais plutôt le sentiment du trouble affleurant à l'image, l'approche d'une conscience secouée. Et curieusement, la charge sentimentale y trouve aussi une mesure étonnante, toute en retenue, en dépit du tour mélodramatique ouvertement adopté par le film. Dans l'entre-deux du visible et du perceptible que ménage Terence Davies par le travail du rythme, du son, du cadre, de la composition visuelle et aurale, se déploie un écartèlement permanent du représenté et de sa représentation, de l'image mobile, bruitée, et de sa perception, qui tient l'émotion à distance en même temps qu'elle suscite l'interrogation empathique. Regarder Lily Bart confesser à Selden l'échec cuisant de son entreprise existentielle (« I have tried, I have tried hard, but life is difficult, and I am a useless person »), autre point d'orgue émotionnel du film, ne sollicite pas nécessairement l'émotion intense déployée par le personnage. Tout converge dans la scène à souligner la charge signifiante et émotionnelle, l'apothéose dramatique. Lily, déjà en deuil d'elle-même dans une tenue outrageusement noire, ferme la boucle de son existence personnelle et filmique, revisitant l'appartement de Selden où se situe la première longue séquence du film. L'équilibre structurel ainsi établi, comme le contraste frappant entre la Lily triomphante et séductrice de la première séquence et le personnage abattu de cette dernière, donne son intensité à la scène, à mesure que le masque social du personnage se fissure et qu'éclate sa détresse.

Mais c'est précisément au moment où la logique expressionniste pourrait commander une mise en adéquation du signifiant et du signifié cinématographique que Davies retient la tension, rappelle par l'étirement et la staticité du plan son statut de plan, de représentation filmique, suggère la théâtralité de la mise en scène. Nous regardons la mise en scène d'une détresse parfaitement interprétée, un peu à l'écart, observation redoublée par le long

contrechamp sur Selden qui écoute, spectateur à l'écran, la confession de Lily. La posture de l'actrice, à la fois exposée et en retrait, pudique dans l'impudeur du sentiment, est à l'unisson de cette curieuse plongée distancée dans le remous de l'affect. Il ne s'agit donc pas d'éprouver la détresse de Lily, de plonger dans le flot de la décharge sentimentale. En revanche, la scène donne à percevoir, à examiner, l'intimité d'une conscience bousculée, dans la conscience et la mise en scène de son observation. Selden y figure un double du spectateur – spectateur mais aussi autre conscience troublée à observer, dans cette interrogation constante chez Davies du rapport entre surface imaginaire et profondeurs intimes, entre le visible, de l'autre et de soi, et son expérience intérieure, à laquelle il n'est d'autre accès que l'enveloppe extérieure.

Attraper l'expérience intérieure de la conscience et du trouble dans un monde fasciné de surfaces constitue un défi. La représenter, autrement dit l'exprimer dans l'artifice d'une représentation, en constitue un autre. Edith Wharton s'y emploie en écorchant de sa griffe moraliste la glaçure rutilante de son monde, pour ne trouver dans la glaise exposée – c'est une des premières métaphores du roman – que les lambeaux disparates d'une conscience qui peine à trouver son unité. La pourfendeuse de l'artifice pointé, peu amène à l'endroit de son personnel romanesque par dégoût du sentimentalisme. Son New York y gagne les galons de la romance gothique, univers grotesque où le peu d'innocence finit néanmoins sacrifié sur l'autel de ses errements. Saisissant dans son adaptation cette veine qui sous-tend l'œuvre de Wharton, Terence Davies lui donne toute son amplitude dans un film qui marie l'inflexion mélodramatique propre à la romance gothique et la charge dramaturgique de l'esthétique expressionniste. Mais l'intimiste sensible a remplacé la moraliste, si époustoufflé soit-il par la violence à peine feutrée dont la romancière fait la démonstration à l'endroit d'un monde qui ne l'est pas moins. Son New York fantasmagique y gagne en grandiloquence visuelle, ses personnages en majesté dramatique, monstres magnifiques d'épaisseur ou de perfidie cristalline. Mais les atermoiements de l'être y trouvent toute leur place, dans une lecture expressionniste qui, en sublimant la veine gothique à l'œuvre, exhume paradoxalement aussi les affleurements de l'être troublé que la caméra de Davies magnifie, sans jamais pourtant sombrer dans le sentimentalisme. Parfaitement attentif au grain du texte, à qui il donne toute sa mesure, Terence Davies nous offre sa lecture assumée du roman dont il n'affiche le patronage qu'au lancement du générique de fin : un film à double parenté, jouant de la dialectique entre expressionnisme et intimisme, surface et profondeur, réalité et représentation, pour tenter d'approcher l'entre-deux d'une expérience au monde, à la société, et à soi-même, qui constitue le matériau de son univers cinématographique.

AMFREVILLE, Marc, Carol J. SINGLEY et Zachary BAQUÉ. *Maison de deuil, maison de liesse, The House of Mirth d'Edith Wharton*. Fahrenheit : 2013a.

———. (ed.), *Lectures d'Edith Wharton : The House of Mirth*. Rennes : PUR, 2013b.

DAVIES, Terence (dir.). *The House of Mirth Production Notes*. Accessible depuis <http://gillianderson.wordpress.com/2013/01/03/the-house-of-mirth-2000/-more-185>

DELANOË-BRUN Emmanuelle et Anne ULLMO. *Anatomie d'une illusion : The House of Mirth, Wharton, Davies*. Paris : PUF, 2013.

ELLIS, Jim. « Temporality and Queer Consciousness in *The House of Mirth* ». *Screen* 47.2 (2006) : 167-73.

GERAGHTY, Christine. *Now a Major Motion Picture : Film Adaptations of Literature and Drama*. New York : Rowan and Littlefield, 2008.

HOLDEN, Stephen. « The Not So Discreet Evil of the 1905 Upper Crust ». *New York Times*, 23 septembre 2000. Consulté en décembre 2013.

URL : <http://www.nytimes.com/2000/09/23/movies/film-review-the-not-so-discreet-evil-of-the-1905-upper-crust.html>

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. « Davies's Opening Sequence in *The House of Mirth* [00 :36-8 :46] : An American Tragedy in the Making ». *Lectures d'Edith Wharton : The House of Mirth*. Ed. Marc AMFREVILLE. Rennes : PUR, 2013 : 37-53.

PIDDUCK, Julianne. *Contemporary Costume Film*. Londres : BFI, 2005

ROMNEY, Jonathan. « The House of Mirth ». *Film Comment*, mai-juin 2000 : 14-15.

ROUSSELET, Francis. *Terence Davies, cinéaste de l'intime*. Lyon : Aléas, 2005.

ULLMO, Anne. « *The House of Mirth* ou la poétique du ressac ». *Lectures d'Edith Wharton The House of Mirth*. Ed. Marc AMFREVILLE. Rennes : PUR, 2013a : 97-108.

———. « Un monde en transition ». Anne ULLMO et Emmanuelle DELANOEBRUN, *Anatomie d'une illusion : The House of Mirth, Wharton, Davies*. Paris, PUF, 2013b : 21-40.

VERNET, Marc. « *Film Noir on the Edge of Doom* ». *Shades of Noir*. Ed. Joan COPJEC. Londres, New York : Verso, 1993.

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

WALSH, David. « Terence Davies' *The House of Mirth* : A Comment and a Press Conference with the Director ». *World Socialist Website*, 28 décembre 2000. Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.wsws.org/en/articles/2000/12/mirt-d28.html>

WHARTON, Edith, *The House of Mirth* (1905). Ed. Elizabeth AMMONS. New York : Norton, 1990.

———. *A Backward Glance* (1933). New York : Simon & Schuster, 1998.

Filmographie

DAVIES, Terence. *The House of Mirth*, 2000

———. *Children*, 1976

———. *Madonna and Child*, 1980

KING, Henry. *Love is a Many Splendored Thing*, 1955

OPHÜLS, Max. *Letter from an Unknown Woman*, 1948

SIRK, Douglas. *Magnificent Obsession*, 1954

———. *All that Heaven Allows*, 1955

———. *Imitation of Life*, 1959

WIENE, Robert. *Le Cabinet du docteur Caligari*, 1919