



Terence et Lily Bart

Francis Rousselet

Pour citer cet article

Francis Rousselet, « Terence et Lily Bart », *Cycnos*, Volume 30.1 - 2014 The House of Mirth. Une esthétique de la diversion, 19 septembre 2018. <http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2595>

Identifiant épi-revel	2595
Lien vers la notice	http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2595
Lien du document	http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2595.pdf

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.

Terence et Lily Bart

Francis Rousselet

Francis Rousselet, Agrégé d'anglais, a enseigné les civilisations anglo-saxonnes à travers leurs cinémas et a assuré une formation sur l'utilisation du film en classe d'anglais à l'Académie de Montpellier. Fondateur du Festival annuel *British Screen/Ecrans Britanniques* et Rédacteur en chef de la revue bi-annuelle *Écrans Britanniques*, il a également traduit et élaboré les sous-titrages de plusieurs films britanniques. Il est l'auteur de deux ouvrages sur Ken Loach (*Ken Loach, un rebelle*, 2002 et *La Costanza di un cineasta, Ken Loach*, 2004), de *Et le Cinéma Britannique entra en guerre* (2009), ainsi que des *Frères Boulting, duettistes du cinéma britannique* (2012). Il a publié en 2005 une étude de l'œuvre de Terence Davies, *Terence Davies, cinéaste de l'intime* (Aléas Editeur, Lyon, 2005).

The choice made by Terence Davies to adapt *The House of Mirth* came as a surprise to many of those who had discovered his earlier films. Was a Liverpool filmmaker who had devoted himself to a cinema of intimate self-exploration, able to tackle a subject which was a portrayal of rich classes in early 20th century New York, so remote from the working-class universe he had depicted so far ? The answer was Lily Bart, the heroine of Wharton's novel. In this female character, intent on achieving personal success, yet pathetic in the ruthless onslaught she suffers from the social circles where she ambitioned to find her place, Davies found a character that fascinated him. He had been familiar with the novel for many years. Consistent with his earlier works, he centered his film on the intimate portrayal and ordeal of Lily, more than on a pungent satire of the moneyed classes, and remained faithful to his personal filming style, which has made him a very distinctive figure in world cinema.

Cruelty, empathy, linearity, location, restraint, Scorsese, Tableaux, tragic

Cet article est une version remaniée du chapitre consacré à *The House of Mirth* dans mon ouvrage *Terence Davies, cinéaste de l'intime*.

Après le succès critique notable rencontré par ses deux longs-métrages « autobiographiques », souligné par les récompenses glanées dans divers festivals internationaux à Cannes, à Toronto, à Locarno, Terence Davies se tourna vers des sujets extérieurs à sa propre histoire – du moins par leur localisation géographique et historique. Il adapta successivement deux romans américains très différents, l'un de John Kennedy Toole, jeune écrivain sudiste, type de l'artiste maudit découvert après sa mort par suicide à trente-et-un ans, et dont les deux uniques manuscrits deviendront des best-sellers ; l'autre d'une romancière à la notoriété plus établie, Edith Wharton, écrivain new-yorkaise dont il adaptera *The House of Mirth* en 2000.

Avec ce second projet, Terence Davies s'éloigne bien davantage de son inspiration liverpudlienne. Si, dans *La Bible de Néon* de J. K. Toole, le cinéaste avait mis une distance géographique évidente avec son ancrage natal, les similitudes ne manquaient pas sur le plan social et familial avec son vécu personnel. Du roman d'Edith Wharton qui l'a habité depuis de longues années, il va élaborer une adaptation brillante, paradoxalement distanciée et intime. Il s'agit cette fois non d'un écrivain « maudit », mais d'une romancière qui connut un succès considérable de son vivant, dès le début du siècle précisément avec la publication de *The House of Mirth* en 1905, acquérant une notoriété et un succès populaire qui ne se démentirent

pas jusqu'à sa mort en 1937. En adaptant une œuvre de Wharton, peintre de la haute société new-yorkaise, Davies va évidemment s'écarter des milieux populaires sur l'évocation desquels il avait jusque-là choisi de construire ses films, qu'ils se situent dans le Liverpool de son enfance ou dans le Sud rural des USA. Avec ce roman, on est tout à l'opposé des classes pauvres où les difficultés économiques omniprésentes influencent inévitablement le vécu des personnages. Face aux comportements féroces autant que superficiels des individus qui composent ce « beau monde » new-yorkais, Terence Davies pourra difficilement manifester cette empathie intime et douloureuse qui a jusque-là caractérisé son approche des personnages. Il s'agit d'un monde extraordinairement restreint, fermé aux préoccupations des autres classes de la société, d'un monde sur lequel la plume d'Edith Wharton instruit un réquisitoire sans appel. À le choisir comme objet, on risque l'écueil d'une œuvre dépourvue de pouvoir émotionnel, où la charge satirique occupe tout l'espace créatif. Wharton était elle-même consciente de ce problème, lorsqu'elle écrivait dans son autobiographie *A Backward Glance* :

There are certain subjects too shallow to yield anything to the most searching gaze. [...] my problem was how to make use of a subject – fashionable New York – which, of all others, seemed most completely to fall within the condemned category [...]. The problem was how to extract from such a subject the typical human significance which is the story-teller's reason for telling one story rather than another. (Wharton 1964 : 207)

La solution était le personnage de l'héroïne, Lily Bart. Wharton l'avait compris et disait plus loin : « 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 1964 : 207).

Pour un auteur de la sensibilité de Terence Davies, même s'il sait à l'occasion être féroce, la charge satirique ne saurait non plus suffire comme motivation créatrice. Par contre l'ostracisation sociale, la souffrance induite et la destruction tragique de Lily ne pouvaient que motiver le cinéaste dans son projet. Pour diverses raisons, mais celle-ci en particulier, il va réduire dans son adaptation la peinture d'ensemble d'un milieu, et braquer davantage sa caméra sur l'héroïne, d'où les très nombreux plans rapprochés sur le visage de Gillian Anderson. Comme l'écrivait dans *Télérama* le critique Pierre Murat à la sortie du film :

Quelle que soit la classe sociale, il y a toujours ceux qui donnent les coups et ceux qui les reçoivent. Et Terence Davies a, pour les victimes, une tendresse infinie, illimitée, sans doute parce que lui-même connaît tout des blessures inguérissables. (Murat)

Si Edith Wharton avait connu une notoriété exceptionnelle de son vivant, il est certain que son œuvre fut ensuite quelque peu délaissée. En témoigne, peu après sa mort, son enterrement sans appel par le critique littéraire Herbert Muller qui déclara sans ambages : « The bulk of her work concerns the doings of pallid gentlefolk and soon acquires the mustiness that has already sent *The House of Mirth* to the attic » (cité dans French).

Un tel pronostic a été infirmé par la redécouverte de cette œuvre depuis un certain temps déjà. À preuve, en ce qui nous concerne, l'intérêt porté par deux cinéastes, Martin Scorsese et Terence Davies, curieusement tous deux issus de milieux très modestes et d'un environnement catholique, donc a priori très éloignés culturellement et socialement de l'univers WASP fortuné dépeint par la romancière dans les deux romans qu'ils ont choisi d'adapter pour l'écran. Terence Davies ne cache pas son admiration pour Edith Wharton. Si on ose la comparer devant lui à Jane Austen, il explose : « Oh God ! I can't stand Jane Austen. I know she is a great mistress of form but, my God !, it's dead for me. DEAD ! »

(Judell). L'infinie supériorité de Wharton, comme il aime à le répéter, c'est que « With Edith Wharton, the gloves are off and there is blood on the walls ! » (Johnson).

Martin Scorsese ayant déjà adapté il y a quelques années de façon spectaculaire *The Age of Innocence*, il restait pour Davies *The House of Mirth*, qu'il avoue d'ailleurs préférer parce que ce roman lui paraît définir de façon plus subtile la cruauté de la société dépeinte (Armstrong). Il confie aussi à David Walsh lors de sa conférence de presse à Toronto : « The novel is savage. I mean these people are some of the cruelest you have ever come across. » Wharton avait puisé son titre dans *L'Ecclésiaste* (7 : 3-4) : « Sorrow is better than laughter [...]. The heart of the wise is in the house of mourning ; but the heart of fools is in the house of mirth ».

Un titre qui semble indiquer une perspective de dénonciation satirique : cette « demeure de réjouissances », ce monde d'oisifs fortunés qui va fermer brutalement ses portes à l'héroïne est le sujet du roman. Lily Bart va ainsi, du jour au lendemain, se voir refuser ses entrées « chez les Heureux du Monde » – titre choisi pour le film lors de sa diffusion en France.

Lorsqu'il parvient à obtenir les moyens d'en faire un film, Terence Davies a déjà une très longue familiarité avec le livre. Probablement plus de quinze ans, de son propre aveu. Il va longuement en élaborer la version filmique, ne laissant une fois de plus à personne d'autre le soin d'en écrire un scénario original. Lors du tournage, les acteurs seront d'ailleurs impressionnés par sa connaissance minutieuse du récit, des dialogues, des personnages. L'acteur Eric Stoltz, qui joue Lawrence Selden, confie lors de la conférence de presse à la sortie du film en décembre 2000 : « When I came in to read a part, he acted out all the parts. And when we got on the set, he acted out all the parts. And I truly believe that Terence was every role in the film » (Walsh).

Stoltz évoque également le défi que représentait pour ces acteurs américains chevronnés et habitués à se voir plus ou moins laisser la bride sur le cou, le fait de travailler avec un *director* aussi... directif : « He had the film in his head and we were there to serve his vision » (Hattenstone).

Maîtrise impressionnante de son sujet, maîtrise nouvelle de son écriture de cinéaste. Le roman de Wharton fut considéré comme l'œuvre d'accès à la maturité pour la romancière. Parallèlement Davies définit volontiers son film comme « my first mature work », reléguant les films antérieurs au rang d'œuvres formatrices. Nous aurons l'occasion de discuter plus loin de ce jugement.

Voici donc à nouveau Terence Davies entreprenant un film qui se situe en Amérique. Mais si *La Bible de Néon* avait pu être tourné essentiellement sur place dans une bourgade du sud des États-Unis, *The House of Mirth* verra son tournage relocalisé en Europe, plus précisément en Écosse, pour diverses raisons, dont les principales sont financières. Le cinéaste a beau bénéficier cette fois d'un budget pour lui relativement élevé de 5,2 millions de livres, un tel budget ne permettrait absolument pas un tournage à New York. On est également dans la période où les institutions écossaises ont commencé à s'investir de façon spectaculaire dans le cinéma. Le film bénéficiera donc d'un montage financier où le Scottish Arts Council et le Glasgow Film Fund seront des partenaires essentiels à côté de Film Four, de The Arts Council of England et de Diaphana en France. Le choix se porte sur la ville de Glasgow, dans sa partie monumentale de Great Western Road qui conserve les fastes architecturaux de l'époque victorienne. Un certain nombre de bâtiments de style néo-classique vont être utilisés. Terence Davies me révèle par exemple avoir découvert le décor pour la demeure de Mrs Peniston (« Aunt Julia ») dans un ancien club de vieux gentlemen. Seront utilisés les façades et espaces intérieurs de Gosford House, Masterston House, the Glasgow City Chambers, le Theatre Royal ou la Kelvingrove Art Gallery. Même l'épisode sur la Côte d'Azur sera assez paradoxalement tourné en Écosse, le montage financier n'autorisant qu'une seule journée de tournage en extérieurs sur la *French Riviera* !

La comparaison avec l'autre adaptation récente d'un roman d'Edith Wharton, le film de Martin Scorsese *The Age of Innocence*, comparaison qui revient inévitablement sous la plume des critiques, et dans les propos de Davies lui-même, ne peut que constater en premier lieu l'abîme existant entre les budgets des deux films. Budgets qui détermineront deux films de nature très différente.

Le choix pour *The House of Mirth* d'un tournage à Glasgow a fourni matière à sarcasmes pour certains critiques. Selon Gilbert Adair dans *The Independent*, par exemple, ce choix constitue un handicap rédhibitoire à la prétention du film à recréer avec quelque authenticité le New York de 1905. La délocalisation du tournage est perçue comme une amputation dommageable du récit vis-à-vis de son cadre naturel¹.

Terence Davies était évidemment conscient de cela, mais avant tout attaché à souligner l'universalité – dans le temps et le lieu – qui fait pour lui l'intérêt du roman de Wharton. Cet environnement architectural tout aussi grandiloquent mais moins identifiable géographiquement, donc plus neutre et, disons, plus symbolique, permet au film de s'émanciper du caractère de strict « film d'époque », et lui confère une autre résonance, plus humaine et plus profonde auprès des spectateurs.

Face à ce problème de moyens financiers, Davies semble avoir une attitude très ambivalente. Sa modestie naturelle – qu'on ne saurait mettre en doute – l'amène, chaque fois qu'un critique compare son film à celui de Scorsese, à se présenter comme un « petit » réalisateur à côté de ce géant du cinéma américain. Répondant à un présentateur de radio new-yorkais, il proteste : « Martin Scorsese is a huge name ! I am not a huge name ». Ajoutant avec un humour tout à fait Allenien : « I go into a room full of people, and I am the only person I've never heard of... » (Hattenstone).

Il rêverait de moyens financiers aussi somptueux, dit-il. Il rêverait de vaste mise en scène, de décors recréés, de centaines de figurants en costumes d'époque. Mais, confronté à ses restrictions budgétaires, que fait-il ? Prenons quelques exemples : au sortir d'une visite chez Lawrence Selden, Lily Bart se retrouve inopinément face à Sim Rosedale sur le seuil de l'immeuble, lequel est propriétaire du dit immeuble, le Benedick. Dans le roman, la scène se déroule dans la rue au milieu des passants et de la circulation. Pour le film, tout d'abord pour des raisons d'économies et de topographie urbaine (éliminer au maximum les scènes de rues), Davies la tourne dans le hall intérieur de l'édifice. De ce fait, Lily apparaît doublement piégée et vulnérabilisée dans son face à face. Le pouvoir de Rosedale campé au cœur de son territoire apparaît d'autant plus redoutable ; sa supériorité économique sur Selden également. La scène n'en est que plus puissante dramatiquement et en ce qu'elle augure des rapports de forces entre Lily et le monde qu'elle fréquente.

La soirée à l'Opéra est un autre exemple. Censée se dérouler au Metropolitan Opera House où se retrouve dans un rituel mondain la haute société new-yorkaise de l'époque, elle sera tournée à la Kelvingrove Art Gallery de Glasgow. Davies en utilise fort habilement le grand escalier d'accès, nous montrant ce monde de dos, concentrant symboliquement son cadrage sur le petit groupe des familiers de Lily qui en gravissent les marches avec une lenteur cérémonieuse, tandis qu'en hors-champ un brouhaha discret et de bon ton suggère une foule plus vaste convergeant vers ce lieu. Tout un monde et ses rites se dessinent ainsi, pour un coût minimal de tournage.

Considérons également la scène du mariage de Miss Van Osburgh avec Jack Stepney. La cérémonie est supposée se dérouler dans une église épiscopaliennne. Impossible d'en utiliser une comme décor naturel à Glasgow. Impossible financièrement d'en construire une en décor. Davies choisit de réduire la cérémonie à la photo rituelle en présentant les mariés inversés comme ils l'étaient alors sur la plaque sensible du photographe, puis les mêmes

1 « The dislocation of the narrative from its natural setting » (Adair).

rétablis dans le bon sens souriant à leurs invités. Le cinéaste est fier de sa trouvaille. À sa conférence de presse à Toronto, il jubile : « What do all weddings have in common ? They have photographs [...]. So you see them upside down [...]. It's witty, it's succinct. And it's cheap ! » (Walsh).

Oubliés les rêves de mise en scène grandiose. Le cinéaste choisit à nouveau de recourir à la panoplie des outils visuels du langage cinématographique qu'il revivifie ou réinvente constamment. En somme, il nous offre tout simplement du Terence Davies.

Le choix des acteurs, lui, ne pourra être qu'essentiellement américain, pour des raisons d'authenticité d'accent.

Il faut d'abord trouver l'interprète du personnage de Lily Bart. Découvrant une photographie de Gillian Anderson, il voit aussitôt en elle « a John Singer Sargent face » (voir plus loin). Il ne sait rien d'elle, ignore qu'elle est la vedette très populaire du feuilleton *X-Files* à la télévision américaine. Ce n'est évidemment pas le genre de programmes qu'il regarderait spontanément. Ayant l'occasion de la rencontrer à Londres où elle se trouve en vacances, il découvre, à sa grande surprise, qu'elle est déjà une admiratrice de ses films (elle lui révèle qu'elle a pleuré à la projection de *The Long Day Closes*). L'accord sera donc assez vite conclu.

Ce qui peut frapper, surtout après la lecture du roman de Wharton dans lequel la romancière insiste sur la fascinante beauté de Lily, c'est que le visage de Gillian Anderson n'offre pas cette perfection physique. Elle peut difficilement apparaître comme ce parangon de beauté, répondant à des canons esthétiques parfaits, ce qui est son atout majeur dans le roman pour être régulièrement admise au sein de cette société si exclusive. Questionné sur ce point, Davies me répond en citant Francis Bacon : « There is no real beauty that hath no flaw ». Il apparaît que si le rayonnement physique est moins souligné que dans le roman, le souci primordial de Terence Davies était de faire surgir l'expressivité et l'humanité chez son interprète pour que s'impose à l'image la dimension poignante de son héroïne tragique. Montrée moins sûre d'elle-même, de la supériorité de sa plastique (sur Bertha Dorset notamment), Lily n'en apparaît que plus vulnérable et son destin touche davantage le spectateur. Par ailleurs le teint particulièrement clair de l'actrice apporte une pâleur très « début de siècle » à l'interprétation du personnage.

La critique a souligné presque unanimement la prestation remarquable d'une actrice qu'on n'attendait pas dans un rôle pareil, si éloigné des prestations de l'agent Scully dans la série télévisée *X-Files*, qui avait fait sa célébrité.

Les autres interprètes principaux, dans leur grande majorité américains – même si Dan Aykroyd (Gus Trenor) est Canadien, même si Anthony LaPaglia (Sim Rosedale) est né en Australie – sont des choix de Davies qui ont parfois surpris les critiques. Certains l'ont accusé d'avoir multiplié les contre-emplois dans son casting. Ces choix me semblent souvent avoir été guidés par des différences d'accent et de mode d'élocution qui apportent un éclairage complémentaire sur les personnages. L'accent « vieille Angleterre », patricien et guindé, de Mrs Peniston, interprétée par une actrice de la scène britannique, contraste avec celui des nouveaux riches : Sim Rosedale dont le parler plus « rustique » correspond au manque de subtilité de ses propos et à sa franchise rugueuse vis-à-vis de Lily, ou même Gus Trenor dont le statut social déjà plus établi n'a pas réussi à gommer la suffisance et la grossièreté. Le choix – critiqué – pour ce dernier rôle, d'un acteur à la réputation établie de comique permet certainement au metteur en scène d'accentuer la férocité de sa charge satirique du personnage, en soulignant par la vigueur brutale de son interprétation, le grotesque de ses prétentions séductrices.

Davies me dit avoir été confronté au problème de mettre des dialogues écrits dans une langue à la fois soutenue et datée, qu'il n'était pas question pour lui de moderniser, dans la bouche d'acteurs américains, qui ne sont pas familiarisés avec ce niveau de langage et y sont

peu à l'aise. Ce qui explique sans doute la proportion importante dans le casting final d'acteurs de théâtre habitués à ce type de registre. Ainsi Eric Stoltz, qui interprète Lawrence Selden, avec toute la raideur et la réserve requises par le personnage, a un passé brillant sur scène à Broadway. Laura Linney, la belle et carnassière Bertha Dorset, rivale de Lily et qui sera l'instrument de sa chute, a, elle aussi, régulièrement joué sur les planches, et notamment Tchekhov, tout comme Stoltz et Elizabeth McGovern (Carrie Fisher).

Tous ces acteurs qui font, chacun de leur côté, carrière dans le cinéma américain devront accepter de venir tourner en Écosse, ce qui, d'après Davies, n'a pas vraiment posé de difficultés majeures.

C'est Davies, nous l'avons vu, qui, fort de sa longue familiarité avec le roman, va concevoir l'adaptation de l'œuvre de Wharton et définir les changements nécessaires pour en faire une œuvre filmique à part entière.

Le premier problème, récurrent chaque fois qu'il s'agit de l'adaptation d'un roman d'une certaine épaisseur pour en faire un film de deux heures, est évidemment d'élaguer dans la touffeur de l'œuvre écrite, en évitant d'en produire un *digest* narratif. Le choix sera de construire le film autour des scènes considérées comme essentielles et ainsi de les valoriser/magnifier dans leur signification et leur potentiel dramatique.

Le roman offre une alternance de points de vue narratifs entre l'observation extérieure de Lily et du milieu dans lequel elle évolue, et le récit interiorisé prenant la forme du discours indirect libre. Le regard se fait donc à la fois empathique vis-à-vis de « Poor Lily ! », et sans aménité ni indulgence excessive pour ses errements. La narration voit se succéder chez Wharton, scènes en situation dialoguées de Lily avec son entourage mondain ou intime, et analyses des circonlocutions et entrelacs psychologiques de l'héroïne. Davies m'apparaît alors convaincu² qu'introduire à intervalles plus ou moins réguliers une voix d'analyse intérieure dans le film serait perçu comme artificiel et dénaturerait ou, à tout le moins, alourdirait l'expression cinématographique par une allégeance littéraire. À l'inverse de la démarche de Scorsese dans l'autre adaptation évoquée d'un roman de Wharton, il s'interdit donc le recours à toute voix off dans ou entre les scènes, qu'il s'agisse d'analyse extérieure du narrateur ou de monologue intérieur. Évacuant ainsi les commentaires psychologiques, le film pratique beaucoup plus l'art de la litote, laissant les scènes successives de confrontation en société ou en intimité parler d'elles-mêmes. De ce fait, il supprime les liaisons explicatives de transition entre les tableaux, les séquences, laissant au spectateur le soin de relier et d'interpréter les situations. Un choix clairement délibéré qui ne l'empêche pas d'exprimer par ailleurs son admiration pour le résultat du travail de Scorsese. La conséquence en est cet effort requis du spectateur, surtout s'il n'est pas un familier du roman.

Deux exemples vont nous permettre d'apprécier le talent d'adaptateur de Davies et son sens cinématographique. Deux scènes en voiture mettent en présence d'une part Lily et Gus Trenor de retour de Bellomont, lorsque Gus promet de l'aider à mieux gérer sa situation financière, et de l'autre Lily et Aunt Julia qui sollicite un récit aussi complet que possible du séjour à Bellomont. Ces deux conversations sont distantes l'une de l'autre dans le roman et situées dans des contextes quelque peu différents. En les juxtaposant simplement sans transition dans le film, le cinéaste fait sentir au spectateur, sans besoin d'analyse explicative, la situation incertaine de l'héroïne ainsi que les stratégies ambiguës et risquées auxquelles elle se livre.

Le second exemple – superbe trouvaille cinématographique – consiste à utiliser la scène à l'opéra pour y faire la synthèse de plusieurs chapitres du roman, en promenant sa caméra, par un jeu de panoramiques, plongées et champs-contrechamps, de loge en loge, d'où les différents protagonistes et groupes de cette société peuvent s'observer, s'épier, commenter les

2 Sentiment confirmé par une conversation avec Terence Davies sur ce point, le 19 février 2004.

nouveaux développements et alliances, s'interroger sur les rumeurs. Ainsi, dans ce cercle élégant et clos d'un théâtre à l'italienne, en réunissant dans le même espace des scènes qui, dans le roman, se sont déroulées en divers lieux de la ville, Davies nous offre un admirable condensé d'une société, refermée sur ses codes, ses intrigues et ses transgressions, tout en faisant progresser le récit dont les enjeux sont ainsi clarifiés pour le spectateur.

Dans un ouvrage comme celui de Wharton qui cherche à dépeindre un milieu bien défini et, pour ce, offre une fresque assez vaste de personnages représentatifs de ce milieu, ce nombre élevé de personnages avec lesquels un lecteur de roman aura le temps de se familiariser au fil des pages représente une difficulté pour le cinéaste qui doit parvenir à faire acquérir en un laps de temps restreint par le spectateur une familiarité suffisante avec les différents protagonistes de l'intrigue, pour qu'il puisse valablement suivre celle-ci. Là encore, Davies élague, de deux façons.

Tout d'abord, un certain nombre de personnages secondaires du livre ne se voient pas conférer dans le film d'identité véritable. Les Stepney, le jeune Silverton, Lord Hubert Dacey et d'autres se retrouvent réduits à des éléments du décor mondain, ne composant qu'un arrière-plan visuel à des scènes de l'intrigue, ce qui, somme toute, est bien leur fonction dans le roman.

Surtout, différence plus frappante avec l'intrigue conçue par Wharton, le personnage de Gerty Farish, l'antithèse de Lily, l'amoureuse falote et transie de Lawrence Selden, est carrément supprimé. Tout au plus, certains aspects du personnage sont-ils inclus dans le portrait de Grace Stepney, à savoir cet amour secret pour Selden. Cela donne au personnage de Grace une autre dimension, justifiant aux yeux de Davies le comportement insinuant et perfide de la jeune femme qui, telle un Iago féminin, instille habilement son poison dans les oreilles d'Aunt Julia au détriment de Lily, la jalousie devenant le moteur essentiel et plus crédible de son attitude. Par ailleurs, en faisant disparaître Gerty Farish, le cinéaste élimine tout un épisode évoquant la tentation altruiste chez Lily, insufflée en elle pendant une brève période par Gerty. Pour Davies, qui refuse d'en voir le côté satirique, c'est une faiblesse du roman, donnant dans un sentimentalisme et un misérabilisme « dickensien » qui atténue la puissance de la fresque sociale. Point de vue discutable. Ce qui l'est moins, c'est le fait que cet épisode détourne un moment le lecteur du thème principal du livre. En fondant les composantes de deux caractères du roman dans un même individu, Terence Davies est convaincu d'avoir resserré son intrigue et conféré plus d'existence et de réalité à ce personnage, ce qui semble indéniable.

Dans ce souci de concentrer son scénario sur l'essentiel afin de lui donner une plus grande force dramatique, et d'élaguer tout ce qui lui semble épisodique ou collatéral au récit, Terence Davies va faire un autre choix assez surprenant. Il élimine totalement le retour en arrière sur l'enfance et le milieu familial de Lily qui, chez Wharton, occupe toute une moitié du chapitre 3. Commenant par ces mots : « She remembered how her mother [...] used to say to her [...] » (Wharton 25), ce long passage évoque le rôle directif de la mère dans l'éducation de Lily et comment sa mentalité est façonnée dès l'enfance, et, en contraste, le rôle de simple pourvoyeur d'argent dévolu au père, à qui l'on ne pardonne pas sa ruine, et qu'on laisse s'éteindre rapidement en effaçant jusqu'au souvenir dès lors qu'il ne peut plus remplir cette fonction financière. On peut trouver paradoxale cette suppression du retour en arrière chez un cinéaste qui nous avait habitués à faire constamment ressurgir le passé dans le présent de ses personnages, et pour qui cette imbrication passé/présent était toujours montrée comme une clé essentielle à la compréhension de leur caractère.

Ce changement radical chez Davies est lié à un parti pris de stricte linéarité dramatique, à sa volonté de construire une narration qui épouse la chronologie des événements dans la vie de Lily. Ainsi le cinéaste semble renoncer sans regrets à des habitudes de narration cinématographique qui, par leur récurrence, en étaient venues à définir le style Davies, aux

yeux des critiques. Terence Davies opte dans *The House of Mirth* pour une démarche strictement linéaire. Le but avoué est de faire intérioriser par le spectateur le tragique de la descente irrémédiable de Lily aux enfers.

Peut-être plus encore que chez Wharton, le destin tragique de Lily Bart prend le pas chez Terence Davies sur la description objective d'un milieu social. Pour des raisons budgétaires évidemment, comme le prétend le cinéaste, mais aussi parce que cela correspond à son tempérament, on observe un resserrement intimiste du film autour de l'héroïne. Pour la romancière, le personnage de Lily était le moyen de sensibiliser dramatiquement le lecteur confronté à une œuvre de féroce dénonciation sociale. Le film de Davies se concentre davantage sur la description d'une tragédie individuelle exposée avec toute la capacité d'empathie du réalisateur. En se concentrant, dans l'architecture du scénario comme dans les cadrages, sur la destruction de cette jeune femme, il n'en rend que plus aiguë sa dénonciation des valeurs de cette société et notamment de la condition féminine de l'époque.

Une forte motivation personnelle d'Edith Wharton pour écrire ce roman semble avoir été, dans son vécu personnel, la façon dont elle avait ressenti la place laissée aux femmes dans cette haute société new-yorkaise. Elles étaient confinées à l'ornementation, n'avaient aucun accès à la gestion financière, au monde des affaires. N'oublions pas que l'entrée de la grande salle des transactions de la Bourse de Wall Street était explicitement interdite aux femmes ! Le rôle de la femme dans cette classe sociale était de dépenser – et de dépenser aussi somptueusement que possible, en donnant libre cours à toute sa frivolité, considérée comme une valeur féminine par excellence. C'est par cette fonction qu'elle était censée valoriser publiquement la réussite financière de son époux. Ainsi, dans cette ignorance des questions financières et boursières qui va causer la perte de Lily en la mettant à la merci de Gus Trenor, Wharton a sans doute mis beaucoup de sa propre frustration de femme. Une frustration encore plus évidente sur le plan intellectuel. Dans son autobiographie, *A Backward Glance*, la romancière révèle à quel point il était inconcevable pour une femme d'envisager une carrière artistique ou intellectuelle, synonyme de bohémianisme ou de mœurs relâchées. La place de la femme était d'ornementation mondaine. Pour cela, elle devait consacrer l'essentiel de ses efforts à son apparence physique : « There was an almost pagan worship of physical beauty » (Wharton 1964 : 46). Dans un tel contexte, le choix laissé à Miss Bart est limité, les erreurs ne sont pas pardonnées. Comme elle le dit à Lawrence Selden, tant de choses ne sont pas « convenables » (« not becoming in a *jeune fille à marier* ! »). À l'intérieur de ce carcan, il n'est guère possible d'échapper à son destin. Davies va donc souligner dans une mise en scène de plus en plus resserrée autour de l'héroïne, ce cheminement classique de tragédie, cette destruction inéluctable de Lily par le monde qui l'environne.

Dès le début, on peut noter une légère différence entre le film et le roman, qui suggère déjà un glissement de point de vue. Le roman débute sur le personnage de Selden – comme tout le dernier chapitre d'ailleurs. C'est lui qui aperçoit Lily à la gare. Regard extérieur donc. Davies, lui, ouvre le film en cadrant la silhouette de Lily émergeant sur le quai à travers la vapeur lâchée par la locomotive. Beau plan dont on peut juger l'esthétique comme portant la signature d'un maniérisme « Terence Davies », puisque *la Bible de Néon* s'ouvre également sur un plan de vapeur de train sous un wagon qui, par un recadrage vertical, va nous révéler le héros David derrière la vitre. Plan qui surtout nous révèle une silhouette féminine, élégante et sophistiquée, aux atours soigneusement composés selon les canons de l'époque pour le regard extérieur, mais qui la fait surgir telle un papillon, délicat et fragile, dont on pressent qu'il va se brûler les ailes à trop vouloir s'approcher de la haute société pour s'y faire admettre.

Néanmoins, la première image qu'offre Lily est celle d'une personne toute en représentation, dont l'aisance mondaine s'exprime spontanément par un badinage plein de coquetterie à l'adresse de Selden rencontré tout à fait par hasard : « How nice of you to come to my rescue ! » Lequel se prête aussitôt à ce petit jeu : « And what form should my rescue

take ? » Coquetterie qui se poursuit sous forme de marivaudage dans l'appartement de Lawrence chez qui elle a consenti de monter pour attendre au calme l'heure de son train (« I'll take the risk ! »), se prêtant ainsi à une certaine intimité (« We get on so well when we meet »), tout en rejetant ses avances : « You can't possibly think that I want to marry you ! ».

Cette impression de superficialité se double, dès la scène suivante dans le train, en présence de Percy Gryce, d'un comportement calculateur et tactique face à cet éventuel « beau parti », lorsque, pour le séduire, elle prétend ne jamais fumer (quand Bertha Dorset lui demande une cigarette) ou bien s'intéresser aux *Americana* dont il fait collection.

Mais Davies va s'attacher à faire tomber bien vite ce masque mondain pour nous révéler la vraie Lily par un superbe après-midi de dimanche dans le parc de Bellomont. Le tête-à-tête intime avec Selden est l'occasion d'une très longue scène où Davies nous montre une Lily qui, débarrassée des artifices du comportement social, se livre avec une gravité nouvelle et une sincérité touchante. Le cinéaste laisse la scène se développer longuement, ne cherche nullement cette fois à élaguer, préserve le dialogue de Wharton : « Your genius lies in converting impulses into intentions », mais y ajoute comme réponse de Lily : « My genius would appear to be my ability to do the wrong thing at the right time », une phrase qu'on jurerait extraite du roman, mais qui est en réalité de Davies lui-même – signe éloquent de l'imprégnation du cinéaste par le roman et de sa fidélité à l'esprit plus qu'à la lettre du texte de Wharton. Le spectateur découvre la fragilité de sa situation, ses incertitudes quant à ses choix, la réalité de ses pulsions amoureuses démystifiées par Selden et son refus du romantisme : « Do you want to marry me ? » demande-t-elle. « No ! » répond-il sans ambages.

Par la suite également, c'est surtout à Lawrence qu'elle va exposer sa vulnérabilité, ainsi que ses ambiguïtés : « Love me, ... but don't tell me so. »

Une vulnérabilité d'autant plus inquiétante que les prédateurs sont à l'affût, du même sexe comme l'impitoyable Bertha Dorset élaborant ses plans machiavéliques qui impliquent l'immolation de Lily, ou sa cousine Grace Stepney qui instruit sa disgrâce auprès de tante Julia, mais surtout ceux du sexe masculin évoluant autour de la proie. La mise en scène de Davies nous montre admirablement 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, et où même l'attentionné Rosedale n'hésite pas, pour pousser son avantage, à faire une allusion perfide à la robe que porte Lily, « sans doute confectionnée par la "couturière" de l'immeuble Benedick » où il a surpris Lily, quelques semaines auparavant. Cette constante attitude prédatrice par laquelle Lily se retrouve observée et piégée est concrétisée à l'écran par la brève apparition de la silhouette de Gus Trenor derrière les balustres de la terrasse, épiant la scène dans le parc où Lily se confie à Lawrence lors du mariage Van Osburgh, et, comme en réciproque, plus loin, lorsque Selden lui-même, dissimulé dans l'obscurité, aperçoit Lily partant dans la voiture de Trenor.

Ainsi espionnée, Lily va se trouver de plus en plus compromise et mise au ban. La nuit où elle se retrouve piégée par Gus Trenor qui se livre à un chantage grossier et brutal, Lily parvient à fuir mais seulement pour découvrir que sa tante Julia, son seul recours financier, refuse désormais de l'aider. C'est pour elle le début de la chute, et Davies prend le parti de nous montrer une tante Julia filmée dans sa chambre à coucher, sépulcrale et livide, telle un spectre qui condamne la jeune femme, un messenger de mort, annonciateur d'une descente aux enfers qui ne fait que commencer.

C'est alors que tout se met à s'effondrer autour de Lily. L'escapade sur la *French Riviera* n'est qu'un leurre, créant une situation de pseudo-intimité avec les Dorset qui va se retourner contre elle. Le retour en catastrophe aux États-Unis n'apportera guère de répit, puisqu'elle est accueillie par l'annonce du décès de sa tante et la découverte que contre toute attente, elle a été déshéritée au profit de Grace. Confrontée à une disgrâce sociale vite

évidente, elle ressent bien la cruauté et l'injustice de cette société à son endroit, mais n'envisage jamais d'y renoncer totalement, encore moins de la dénoncer nommément. Significative est la scène de rue – elle n'existe pas dans le roman et a été ajoutée par Terence Davies – qui nous montre, l'espace de quelques secondes, Lily croisant sur le trottoir un petit rassemblement politique de révolutionnaires qui évoquent avec passion ce qui est en train de se passer en Russie en cette année 1905. Elle ne tourne même pas un regard vers eux et poursuit sa route, fixée sur son objectif, qui est, ce jour-là, d'affronter enfin Bertha Dorset avec son paquet de lettres compromettantes. Produit de ce milieu, en ayant toujours embrassé les valeurs et les rites, elle rêve encore d'y retrouver sa place. Réduite à la misère, elle annonce tristement à Sim Rosedale, rencontré dans l'escalier de la gare : « I have joined the working-classes ». Cette tentative d'« entrer dans la classe ouvrière », comme petite main chez une modiste, révèle en fait bien vite sa pathétique inadaptation au milieu comme au travail, son inaptitude à gagner sa vie de ses mains. Davies choisit de raccourcir cet épisode du roman, en faisant un échec quasi immédiat. L'univers de Lily est réduit alors à quelques très rares amis. Davies procède de plus en plus par scènes traitées en tête-à-tête intimes, faisant correspondre sa mise en scène au rétrécissement de l'espace social de Lily. La plus fidèle de ces amis, Carrie Fisher l'invite bien chez les Gormer pour l'été, dans le but de la soustraire à un milieu qui la rejette. Elle tente de lui faire entrevoir des solutions de mariage qui résoudraient ses problèmes financiers et la réintégreraient dans la haute société. C'est tout au crédit de Miss Bart de refuser les avances de George Dorset, lors de leur rencontre inopinée sur la grève de Long Island, choisissant ainsi, même à la dernière extrémité, une position de fidélité à des principes moraux et de dignité personnelle. C'est ce qui lui fait rejeter dans un premier temps la suggestion de Sim Rosedale de faire « chanter » Bertha Dorset à l'aide des lettres compromettantes en sa possession. Son intégrité morale devient la seule chose qui lui reste à opposer à une société repliée sur un puritanisme de conventions, dont Percy Gryce est la caricature rigide, mais qui empêche aussi Lawrence Selden de prononcer les mots qui sauveraient.

C'est dans l'adversité que Lily Bart se grandit en héroïne tragique face à la mesquinerie ou la lâcheté de ses anciens amis. Jusque dans ses derniers actes : détruire les lettres de Bertha, envoyer à Gus Trenor le chèque qui apure ses dettes. En brûlant les lettres dans la cheminée de Selden, elle choisit de sacrifier sa seule chance de salut. De son salut social évidemment et non moral. En rejetant les solutions qu'elle juge avilissantes, elle manifeste son refus de compromission. Face à la veulerie, au cynisme ou aux dérobades des hommes qui l'entourent, elle détient le seul vrai courage. Se sentant « au bout du rouleau » (« I am at the end of my tether »), elle fait un dernier appel à l'aide auprès de sa cousine Grace, mais se heurte à l'attitude dure et accablante de celle-ci. À la dernière rencontre avec Selden, elle lui confie : « Life is difficult and I am a very useless person... I am now on the rubbish-heap ». Après avoir mis ses affaires en ordre, elle absorbe le flacon entier du médicament prescrit pour Mrs Hatch, son ancienne patronne. Le suicide, pour Terence Davies, est un acte de courage ultime, ce courage que lui-même n'a pas eu, même dans sa période la plus dépressive à la mort de sa mère, « because I don't think it's an act of cowardice, I think it's courage – and I haven't got it » (Hattenstone). Cette descente aux enfers autorise une comparaison avec une autre héroïne tragique, Emma Bovary. Toutes deux voient leurs faiblesses dépeintes sans complaisance par Flaubert ou Davies. Si leurs rêves et leurs ambitions sont de nature différente, ils sont vécus avec la même candeur et les entraînent dans la même autodestruction. Dans son parcours tragique, Lily Bart rejoint également d'autres créations romanesques – évoluant d'ailleurs toutes à peu près dans la même époque – comme Anna Karenine (Tolstoï, 1877), Effi Briest (Fontane, 1894) ou même Hedda Gabler (Ibsen, 1891), elles aussi figures de tragédie qui n'ont su trouver leur place dans le monde qui les entoure. Moins lucide, plus naïve sans doute que les autres, Lily Bart n'en est que plus pathétique.

Le traitement filmique choisi par Terence Davies pour peindre ce cheminement ultime mérite qu'on s'y attarde, tant il est riche en signifié visuel. Ainsi, lorsque, profitant de sa position de confiance comme secrétaire de Mrs Hatch, elle subtilise sa prescription médicale pour se procurer le somnifère, et s'allonge avec la fiole, le recadrage lent sur le montant du lit et le mur introduit l'ombre de la croisée de la fenêtre. Pour signifier la poursuite de ce chemin de croix, et l'irréversible descente dans l'échelle sociale, le plan suivant en fondu fait apparaître la fenêtre grise de l'atelier de modiste, et à nouveau ses montants en croix. Le brouhaha indistinct des conversations des ouvrières anticipe d'ailleurs le fondu visuel, en soulignant l'enchaînement inéluctable. Cette recherche constante d'équivalences visuelles, et plus largement cinématographiques, à une œuvre littéraire fait évidemment toute la valeur du travail d'adaptation filmique de Davies.

Le cinéaste manifeste, bien sûr, une fidélité à son style d'écriture filmique, même si celui-ci se fait beaucoup plus discret. L'enchaînement de panoramiques par fondus ou recadrages latéraux au noir – un de ses maniérismes (ou péchés mignons ?) – est déjà utilisé comme outil de liaison narrative entre la scène de la conversation dans le train roulant vers Bellomont, recadrée sur le profil de Lily puis sur la vitre du train, et le plan suivant parcourant les salons de la demeure des Trenor. Il ressurgit surtout de façon spectaculaire dans la séquence où Davies doit suggérer le passage entre le Livre 1 et le Livre 2 du roman. Ce point charnière, à partir duquel le destin de Lily va basculer, se situe au moment où, pour oublier un temps ses problèmes financiers, elle accepte de suivre les Dorset sur leur croisière méditerranéenne. La transition va permettre au cinéaste de se livrer à un de ses morceaux de bravoure. Dès que Lily a répondu oui à l'invitation de Bertha, Davies nous offre un très long panoramique circulaire sur une de ces demeures patriciennes³, la caméra révélant tout un mobilier recouvert de housses et de draps, énonciateur d'une absence prolongée. Le pseudo-plan-séquence se poursuit par un travelling arrière qui par fondu s'enchaîne sur un long panoramique extérieur d'un parc désert sous une pluie d'hiver, parcourant frondaisons, balustres, bassins où la surface de l'eau piquetée par la pluie va très lentement se transformer en une eau méditerranéenne constellée de reflets de soleil. Séquence abstraite sans personnages où tout le signifié est véhiculé par des objets et des lieux, plans sur objets, ces « still lives » familiers chez Davies, mais jusque-là peu utilisés dans ce film. On peut y lire : fin de la saison mondaine en ville symbolisée par ces meubles de salon momifiés, franchissement de l'Atlantique, et pour Lily effacement d'un passé et rêve illusoire d'une renaissance lumineuse. Accompagné par une musique d'opéra (le mouvement de *Così fan tutte* qui lie l'ensemble et qui, tel un chœur de tragédie antique, se pourrait, par son thème sur l'inconstance des *donne*, annonciatrice des comportements féminins imprévisibles à venir, comme le revirement impitoyable de Bertha), le résultat est éblouissant.

Pour le reste, nous l'avons vu, la mise en scène va privilégier de plus en plus des cadrages en gros-plans et en intérieurs, soulignant ainsi le rétrécissement de l'univers social de Lily et l'assombrissement de ses perspectives. Notons deux exceptions significatives : la conversation avec Carrie Fisher dans le parc ensoleillé des Gormer (« Lily, you must marry ! ») où Carrie s'efforce d'offrir des issues à Lily, et la promenade sur la grève de Long Island, espace encore plus ouvert, où la rencontre avec George Dorset permet à celui-ci de faire sa proposition. Deux bouffées d'air extérieur que l'intégrité de Lily finira par refuser.

La volonté, que nous avons déjà soulignée, de resserrer le récit sur l'héroïne afin de rendre plus poignant son drame personnel amène le cinéaste à cadrer de près le visage de Lily, pour en souligner la dégradation par la souffrance. À nouveau, il va chercher à établir des correspondances filmiques à des œuvres picturales, démarche récurrente chez Davies, tantôt délibérée, tantôt le résultat d'une imprégnation inconsciente. De ce fait, il n'est pas surprenant

³ On ne sait s'il s'agit de la maison des Dorset, de Mrs Peniston ou de quelque autre famille. Cela, somme toute, importe peu.

que, choisissant cette fois-ci comme référence visuelle l'œuvre du peintre impressionniste américain John Singer Sargent, il s'intéresse surtout chez lui au portraitiste mondain et à ses portraits de femme. C'est cette référence picturale, on l'a vu, qui a dicté le choix de Gillian Anderson pour le rôle principal. Car ce sont les portraits de John Singer Sargent que Davies a eu depuis longtemps comme images mentales tout au long de sa pratique du roman. Ce qui caractérise les grands portraitistes, c'est la capacité à faire surgir avec leurs pinceaux sous la surface des postures mondaines et conventions de pose, la vérité des êtres représentés. C'est ce que les innombrables gros-plans de l'héroïne dans le film, en représentation sociale ou dans l'intimité, nous font découvrir de la vraie Lily Bart, de ses triomphes mondains jusqu'à sa fin tragique.

Par contre, dans la soirée des portraits vivants, le cinéaste préfère substituer à l'interprétation par Miss Bart du tableau *Mrs Lloyd*, œuvre du portraitiste anglais du 18^{ème}, Sir Joshua Reynolds, une allégorie de *L'Eté* par Watteau. Un changement par rapport au roman, où je verrais un désir de représenter Lily comme une de ces figures féminines à la fois séductrices et candides du peintre des *fêtes galantes* et des émois amoureux dans des cadres bucoliques plutôt que comme une de ces dames à la pose guindée que Reynolds peignait de façon plus académique. Façon aussi de fixer en une référence picturale le souvenir d'un dialogue amoureux dans le parc de Bellomont qui nous avait révélé « la vraie » Lily, « the Lily that we know », comme Selden le confie alors à Grace.

Évoquons maintenant la bande-son, si importante pour Terence Davies. Il faut noter d'abord la discrétion de l'accompagnement musical. Si le cinéaste puise à nouveau dans sa culture musicale et notamment dans les musiques qui l'émeuvent ou le transportent, qu'il s'agisse d'ailleurs de compositeurs universellement connus ou de choix plus personnels, les plages musicales y sont quantitativement peu fréquentes. Ce dont s'étonnait ouvertement, à la première du film, l'acteur Anthony LaPaglia, sans doute plus accoutumé aux orchestrations hollywoodiennes. Terence Davies ne fait pas composer de musique originale. Mais c'est un mélomane passionné⁴. Il introduit ici et là un appui musical qu'il a visiblement choisi lui-même dans certaines de ses œuvres de prédilection. Pour lui, la musique ne semble se justifier que sur certaines scènes, de transition notamment. On l'a vu pour la séquence évoquant le départ en Méditerranée. L'adagio du *Concerto pour hautbois en Ré mineur* de Marcello sert de contrepoint élégiaque aux derniers moments de Lily. Ailleurs, on a le sentiment que pour le cinéaste, une partition musicale ne ferait qu'alourdir inutilement et pourrait même dénaturer, par son caractère invasif, la subtilité émotionnelle de certaines scènes. Il se refuse par exemple à souligner par un appui musical le très long tête-à-tête entre Lawrence Selden et Lily dans le parc de Bellomont, laissant le dialogue intime des deux personnages développer naturellement son pouvoir d'émotion sur le seul contexte sonore de lointains pépiements d'oiseaux par ce somptueux après-midi d'été⁵.

Le dialogue peut d'ailleurs devenir une musique des personnages, des situations. Le film a été l'objet de sarcasmes de la part de certains critiques pour son utilisation d'une langue d'époque non modernisée. Ceux-ci ont parfois jugé ce « manque de naturel » dans la façon de s'exprimer des protagonistes, à la limite du supportable. Une telle appréciation ne saurait ébranler Davies, convaincu de la justesse de ses choix et ayant insisté auprès des acteurs pour les faire s'approprier cette langue, aussi guindée ou vieillie qu'elle paraisse à certains. La scène de tête-à-tête évoquée plus haut est suffisamment convaincante en ce qu'elle montre

4 Une anecdote à ce sujet : lors d'un de nos entretiens au *Royal Festival Hall* à Londres, il me demande tout-à-coup d'interrompre notre conversation, car il veut absolument aller se procurer quelques CD à la boutique de l'établissement à l'étage au-dessus avant la fermeture ! Il confie aussi à Rod Armstrong (*Reel com.*) qu'il emporte toujours avec lui sur un tournage quelques enregistrements qui lui sont intimement chers : « I couldn't live without my Anton Bruckner symphonies. »

5 Si l'on excepte quelques secondes où est utilisé l'adagio de Marcello.

comment, sans être modernisée, cette langue peut révéler les sentiments intimes des personnages et être acceptée par le spectateur, même – et surtout – quand la conversation cesse d'être mondaine pour devenir grave et émouvante.

Entre les dialogues, les plages de silence ménagées par la mise en scène, précisément dans la mesure où elles ne sont pas envahies par la musique, en permettant la perception de tous ces bruits de fond créateurs d'atmosphère, accentuent, par un effet de réel sur la bande-son, l'authenticité de la scène qui se déroule.

Inscrite dans un contexte historique soigneusement respecté jusque dans les maniérismes d'expression et les codes sociaux qu'ils révèlent, la véracité des êtres s'impose. Les déchirements et les drames n'en acquièrent que plus de crédibilité et de force émotionnelle.

Puisqu'il a pu y avoir divergence d'appréciation critique sur le résultat du travail de Davies, examinons certains des points qui ont fait litige. Nous avons d'ailleurs déjà tenté de faire justice de quelques-unes de ces accusations.

La critique de Stephen Holden dans le *New York Times* à la sortie du film en octobre 2000, dénonce un film « funèbre »⁶, qui manque singulièrement de « drôlerie ». L'auteur est visiblement insensible à la forme d'esprit volontiers caustique du cinéaste britannique qui épingle subtilement mais féroce certains des personnages comme Percy Gryce, ou même le fuyant Lawrence Selden. Holden accuse Davies de présenter maintenant un New York de 1905, sinistre et coince, sans aucun rapport avec le New York brillant et scintillant d'aujourd'hui, pour qui donc une telle peinture ne signifie rien. Par son article, le journaliste s'intronise curieusement porte-parole d'une classe sociale fortunée et élégante, « habillée Versace et Gucci » selon ses propres termes, chez qui, bien évidemment, le film de Terence Davies ne saurait éveiller de grande émotion et encore moins de sentiment de révolte face à la dureté de cette société. La virulence de cette réaction corrobore en fait l'actualité du film et l'acuité de sa dénonciation.

Une autre critique rencontrée est celle de l'absence de rythme narratif, d'un tempo trop lent, générateur d'ennui. Davies répond sans complexe en évoquant tant de films réalisés aujourd'hui qu'il compare à du « fast food », avec leur tempo rapide et « branché », mais dont il ne reste rien, par manque de substance, de profondeur. Il est évident que le cinéma de Davies se situe aux antipodes de cette mode et qu'il ne s'adresse pas au public qui en est consommateur.

Le résultat en est un film qui se développe au long de ses cent quarante minutes comme un grand opéra tragique et s'affranchit de l'anecdotique ou l'événementiel dans le scénario pour nous faire pénétrer émotionnellement dans l'ordalie de Lily Bart.

Il faut tout de même signaler qu'à côté de propos sévères comme le « mitigated disaster » de Gilbert Adair dans *The Independent*, ou le « Drowning in style » de Caveh Zahedi, le film a fait l'objet d'un concert d'éloges dans la presse internationale. Citons la conclusion de Samuel Blumenfeld dans *Le Monde* : « Cet accomplissement visuel place *Chez les Heureux du monde* aux côtés d'œuvres aussi accomplies que *Le Temps de l'innocence* de Martin Scorsese, et *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles ». Citons également Simon Hattenstone du *Guardian* qui, présent à la première du film à New York, parle du fort impact du film sur les journalistes new-yorkais. Pour Trevor Johnson, après les œuvres autocentrées que furent ses films antérieurs, *The House of Mirth* s'avère « a spectacular riposte, expanding its maker's accomplishment way beyond the painstaking grace of his characteristic highly composed storytelling style. ». Laissons enfin le dernier mot à David Walsh : « Davies was generous enough at a press conference in Toronto to pay tribute to Scorsese's work, but, in reality, his film is incomparably superior. »

6 « funereally gloomy » sont ses termes.

Considérons maintenant combien, dans son adaptation d'une œuvre conçue par un créateur extérieur, Davies a introduit de sa personnalité propre et de ce qui a toujours caractérisé son cinéma.

Les références littéraires d'abord, même si l'intertextualité explicite y est discrète. Terence Davies s'est imprégné avec passion d'un certain nombre d'œuvres et d'auteurs ; il s'est constitué un panthéon personnel qu'il ne répugne pas à faire partager. Plutôt que de les citer, il choisit de trouver dans tel passage familier, tel personnage de fiction, une inspiration quant à la tonalité à donner à une scène ou une interprétation. Il confesse à Simon Hattenstone avoir un peu cherché à donner, une fois de plus, comme il a cherché à le faire dans toute son œuvre, « sa modeste version personnelle » des *Four Quartets* de T.S. Eliot, qui sont un de ses livres de chevet. Il ne se sépare jamais non plus des *Sonnets* de Shakespeare. Il sera toujours sensible à la sensualité synesthétique des poèmes de Keats, et un spectateur assidu du théâtre de Tchekhov.

Aussi a-t-il toujours quelques ouvrages chers près de lui pendant un tournage. Plutôt que des directives précises, il lui arrive de donner à lire aux acteurs avant le tournage d'une scène tel poème ou passage de livre, espérant ainsi les amener à l'état d'esprit qu'il souhaite leur faire exprimer. Avant une scène cruciale face à Lily, il récite à Eric Stoltz quelques lignes écrites par Gustav Mahler à sa femme Anna : « Il n'est pas de pécheurs ; nul n'est grand ni mauvais. Nous sommes simplement ce que nous sommes »⁷.

S'appuyant sur ce bagage culturel récurrent et que d'aucuns jugeront envahissant, Terence Davies nous offre aussi une continuité indéniable de sa démarche artistique. Au niveau visuel d'abord, c'est toute une panoplie devenue familière que l'on retrouve de film en film. Le long plan fixe, d'objets ou de lieux signifiants autant que de personnages, souvent de face, évoquant une photo posée, fixée dans la mémoire ; les effets de cadre composé, souvent redoublés par utilisation récurrente de châssis de fenêtres, chambranles de portes, et autres vitrines, véhicules d'un signifié fort ; les mouvements d'appareil en travellings avant ou latéraux, rendus plus évidents par des enchaînements de fondus au noir... cette façon de réinventer, en le rendant plus explicite, tout un langage cinématographique.

Ainsi des portes, porches, escaliers, essentiels à son cinéma. Cadres dans le cadre. Ils assument, par leur structure et fonctionnalité, ce rôle complexe mais explicite de mode d'accès, de franchissement, de passage. Ils fixent un « cadre » fort à notre attention, et nous font pénétrer dans l'univers du cinéaste. Point de communication entre deux univers, la porte est à la fois passage et frontière, protection et tentation. Elle sert de cadre symbolique aux moments-clés, aux choix de la vie. Ce lieu stratégique et emblématique, Davies saura l'adapter à son nouveau thème. Le milieu dépeint dans *The House of Mirth* offrira, lui, les portes d'entrée des demeures patriciennes et lieux fréquentés par la haute société. Théâtralisé par une architecture conçue pour en imposer, le passage s'y fait accession, admission à un cercle restreint – ou rejet, comme lorsque Lily se heurte au majordome des Dorset qui ne fait qu'entrouvrir la porte pour annoncer que les maîtres ne sont pas visibles.

Autre lieu chargé de sens pour Davies, l'escalier. Point de passage dont le sens évolue également en fonction du sujet. À l'escalier exigü, lieu de refuge intime du jeune Bud dans *The Long Day Closes*, répond d'une certaine manière dans *The House of Mirth*, l'escalier monumental d'accès à l'Opéra que Lily monte lentement au milieu de ses « amis », signifiant son acceptation par les hautes sphères mondaines de cette société. Rite d'admission, rite de passage, une fois de plus.

La fidélité thématique de l'œuvre de Terence Davies s'était imposée comme une évidence aux yeux des critiques, au point que beaucoup mettaient en doute sa capacité à filmer autre chose que de l'intimement vécu. Lors de la sortie de *La Bible de Néon*, les

7 Anecdote de tournage évoquée par Eric Stoltz lors de la sortie du film.

correspondances entre le jeune David, son vécu familial, ses difficultés et l'éveil de ses aspirations et ce que le réalisateur nous avait déjà fait connaître de son passé et de lui-même pouvaient faire apparaître ce film comme une extrapolation d'une expérience personnelle. Aussi Davies a tenu à annoncer que *The House of Mirth* serait « a completely new departure » par rapport à tout ce qui avait précédé, tandis que *La Bible de Néon* était définie comme une « œuvre de transition ». Le choix était clairement affirmé : « I didn't want to do any more of the same » (Judell). Davies se méfiait de poursuivre dans la voie autobiographique. Recourant à la sagesse populaire, il confiait : « When you mine your own seam, you also destroy it » (Hattenstone). Besoin de renouvellement. Sentiment d'avoir épuisé le sujet, en tout cas de ne pas vouloir s'y laisser enfermer : « There is a point when you become repetitive ». Il ressent l'urgence à s'évader de sa propre histoire. Avec le recul, il estime que l'utilisation de matériau autobiographique entraîne « [...] a certain naiveté of visual expression, and it can seem a little primitive » (Judell). Il confie : « il n'y a qu'une période de ma vie que je n'ai pas abordée. C'est mon passage à l'âge adulte. Et il faudrait que je sois quelqu'un de beaucoup plus fort psychologiquement pour le traiter. » Il l'a en fait abordée dans *Madonna and Child* mais sur un mode écorché ou provocateur qui ne lui conviendrait pas aujourd'hui. Il a le sentiment de pouvoir accéder enfin à la maturité. Tel Tucker dans sa *Trilogie*, il semble parvenu à une certaine sérénité qui lui fait relativiser ses difficultés ou ses échecs. Il est moins affecté par des articles critiques, réagit plus souvent avec humour, garde espoir même quand les problèmes de montage financier de son prochain film ne se résolvent pas. Il conclut chacune de nos dernières conversations d'un « croisons les doigts ! »

Apaisement qui demeure cependant fragile... Il n'empêche : Davies revendique son évolution créatrice. Il réaffirme son accession à la maturité avec *The House of Mirth* : « my first mature work », comme on l'a vu. Le détachement vis-à-vis de sa propre histoire lui semble essentiel, tout comme une épuration délibérée de ses maniérismes de style, même si, heureusement, sa sensibilité, ses goûts, sa culture, son sens esthétique marquent toujours ses films d'une empreinte inaliénable, en font indiscutablement des « films d'auteur ».

Car, adaptant des œuvres littéraires extérieures ou puisant dans sa propre histoire, il n'en est pas moins un auteur au sens plein. Dans la conception des films d'abord. Il ne conçoit pas de travailler sur le scénario d'un autre. Bien évidemment sur ses trois premières œuvres, mises en scène de son histoire personnelle. Mais également lorsqu'il s'agit d'adapter une œuvre littéraire, comme dans les trois suivantes. C'est sa lecture personnelle, son imprégnation intime du récit littéraire qui serviront de départ à sa vision du film en gestation. Gestation qui peut être longue. Il peut y avoir souvent conflit entre son urgence à faire un film et ses exigences « tatillonnes » – il le reconnaît lui-même – dans l'élaboration du projet. Il écrit méticuleusement son film, travail solitaire dans lequel il s'implique totalement.

Lorsqu'il dirige les acteurs sur le plateau, sa douceur et sa timidité s'évanouissent comme par enchantement. Entièrement possédé par son projet, ayant sa vision claire de la scène à tourner, il se révèle tenace dans ses exigences, ne tolère aucune déviation par rapport à l'interprétation telle qu'il l'a conçue. Même s'il se déclare ouvert aux suggestions que les autres pourraient lui apporter. Il dit d'ailleurs avoir été surpris par l'attitude de l'équipe technique américaine qui se tournait toujours vers lui pour toute décision à prendre⁸. Cette volonté affirmée d'ouverture et de collaboration semble quelque peu contredite par certains de ses interprètes américains, notamment Eric Stoltz : « He had the film in his head, and we were there to serve his vision » (Hattenstone). Sans besoin de hausser le ton d'ailleurs. Sa maîtrise totale du script en impose et évacue tout risque de conflit.

8 « I do have a vision, but it has to be open enough to accept other people's ideas... if they come up with better ideas [...]. The only drawback is that American technicians always look up to the director to make all the decisions » (entretien personnel à Londres, février 2004).

Totalement pénétré du film à venir, Davies s'y investit également sans partage. Il y infuse à chaque fois le plus intime de son être. C'est là aussi ce qui fait la continuité évidente de son cinéma, de ses œuvres autobiographiques à ses adaptations/appropriations de romans écrits par d'autres. Si tout auteur se met lui-même dans les personnages qu'il crée, si Flaubert pouvait déclarer « Madame Bovary, c'est moi ! », il en est bien de même avec notre cinéaste. Même s'il prétend parfois s'en défendre. Lorsque je lui demande s'il ne se retrouve pas dans la phrase de Flaubert, et s'il ne pourrait pas dire lui aussi « Lily Bart, c'est moi », il s'en tire par une pirouette en disant que lui se reconnaîtrait plutôt en Grace Stepney, la rivale falote et envieuse.

Cette tendance à l'autodérision, ce souci d'être aujourd'hui lucide et sans complaisance vis-à-vis de lui-même, l'amène à être injustement sévère avec ses premiers films, pour ce qu'il a été aussi. D'où ce choix de prendre ses distances avec un cinéma trop personnel, affirmant que personne n'a envie de le voir raconter perpétuellement sa propre histoire. Il amplifie volontiers les risques et les pièges de la démarche autobiographique. Pour lui, elle restreint la lucidité critique et sclérose les exigences artistiques. Mais, Dieu merci, s'il n'est plus ouvertement autobiographique, l'individu Terence Davies reste extraordinairement présent dans tous ses films. Pour notre bonheur de spectateurs.

Notons que tous ses films sont exploration-recréation d'un passé. Aucune de ses œuvres ne s'inscrit dans la contemporanéité. Il est attiré par des ouvrages ancrés dans un contexte socio-historique défini mais révolu. Mais, qu'il puise dans la mémoire familiale, dans ses propres souvenirs d'enfant, ou dans la haute société new-yorkaise du début du siècle, ce qui visiblement l'intéresse, c'est d'en montrer la signification au spectateur d'aujourd'hui. Plonger dans un être, c'est plonger dans sa mémoire ; plonger dans un monde d'autrefois, c'est plonger dans notre mémoire commune. Et Lily Bart, en cette Gillian Anderson filmée par Davies, quelles que soient – et même à travers – ses œillères, ses manipulations, ses affectations mondaines, nous révèle tragiquement sa dimension humaine, et emporte notre émotion. Par toutes les facettes de son art de cinéaste, de la conception d'un scénario qui puise dans le passé des personnages, jusqu'aux choix esthétiques de cadrages et de mouvements d'appareil, ainsi qu'aux contrepoints musicaux qu'il place sur la bande-son, Terence Davies nous donne – miracle rare – à entendre leur âme. Reprenant la définition qu'il donne lui-même du roman de Lewis Grassie Gibbon, *Sunset Song*, qu'il a longtemps voulu adapter, je serais ainsi tenté de l'appliquer à son cinéma en le qualifiant de « rhapsodie de l'âme ».

ADAIR, Gilbert. « Distant Voices and Stilted Lives in a Mitigated Disaster ». *The Independent*, October 15 2000.

ARMSTRONG, Rod. « The Joys behind *The House of Mirth* ». Reel.com, 2003.

BLUMENFELD, Samuel. « Terence Davies : un cinéaste en pointillé » et « Dans les brodequins de la haute Société new-yorkaise ». *Le Monde*, 7 Mars 2001. URL : <http://www.lemonde.fr>

FRENCH, Philip. « Daylight Snobbery ». *The Observer*, October 15 2000. Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.theguardian.com/theobserver/2000/oct/15/features.review37>

HATTENSTONE, Simon. « First Steps in Show Business ». *The Guardian*, October 6 2000. Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.theguardian.com/film/2000/oct/06/culture.features>

JOHNSON, Trevor. « Even my Therapist Hates my Father Now ». *The Independent*, October 1 2000). Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/even-my-therapist-hates-my-father-now-638166.html>

JUDELL, Brandon. « Less Mirth, more misery » (13 décembre 2000). *Indiewire*. Consulté en décembre 2013. URL :

http://www.indiewire.com/article/interview_the_house_of_terence_davies_less_mirth_more_misery

MURAT, Pierre. « *Chez les Heureux du monde* ». *Télérama*, 7 Mars 2001. Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.telerama.fr/cinema/films/chez-les-heureux-du-monde,53624.php>

POWRIE, Phil. « On the Threshold between Past and Present ». *British Cinema, Past and Present*. Eds. J. Ashby et A. Higson. London and New York: Routledge, 2000 : 316-326.

ROUSSELET, Francis. *Terence Davies, cinéaste de l'intime*. Lyon : Aleas Éditions, 2006.

WALSH, David. « Terence Davies' *The House of Mirth* : a comment and a press conference with the director » (28 décembre 2000). *World Socialist Web Site*. Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.wsws.org/en/articles/2000/12/mirt-d28.html>

WHARTON, Edith. *The House of Mirth* (1905). New York and London : Norton, Norton Critical Edition, 1990.

———. *A Backward Glance* (1934). New York : Charles Scribner's Sons, 1964.

ZAHEDI, Caveh. « *Drowning in Style* ». *The Stranger*, 18 January 2000. Consulté en décembre 2013. URL : <http://www.thestranger.com/seattle/drowning-in-style/Content?oid=6255>

Filmographie

DAVIES, Terence. *The House of Mirth* (*Chez les Heureux du Monde*), 2000.

———. *The Neon Bible* (*La Bible de Néon*), 1995

———. *The Long Day Closes*, 1992

SCORSESE, Martin. *The Age of Innocence* (*Le Temps de l'innocence*), 1993

WELLES, Orson. *The Magnificent Ambersons* (*La Splendeur des Amberson*), 1942