



## Avant-propos : Lily ou l'impossible histoire

Karine Hildenbrand, Sophie Mantrant

### [Pour citer cet article](#)

Karine Hildenbrand, Sophie Mantrant, « Avant-propos : Lily ou l'impossible histoire », *Cycnos*, Volume 30.1 - 2014 The House of Mirth. Une esthétique de la diversion, 11 septembre 2018.

<http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/3733>

Identifiant épi-revel	3733
Lien vers la notice	<a href="http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/3733">http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/3733</a>
Lien du document	<a href="http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/3733.pdf">http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/3733.pdf</a>

### 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.*

# Avant-propos : Lily ou l'impossible histoire

Karine Hildenbrand

Université

Nice

Sophia

Antipolis

Karine Hildenbrand, agrégée d'anglais, est maître de conférences à l'Université de Nice Sophia Antipolis, où elle enseigne le cinéma américain et la traduction audio-visuelle. Sa recherche porte sur le cinéma américain classique, l'adaptation filmique d'œuvres littéraires, les genres et les procédés narratifs à l'écran. Elle a publié des articles dans *Études anglaises*, *Positif*, *Ligeia* et diverses revues universitaires. Elle a coordonné *Figures de Femmes assassines : représentations et idéologies* (revue *Cycnos*, vol. 23 n°2, juin 2006), *Images of War and War of Images* (avec Gérard Hugues, Cambridge Scholars Publishing, 2008) et *Le méchant à l'écran : les paradoxes de l'indispensable figure du mal* (avec Christian Gutleben, *Cycnos*, L'Harmattan : Nice, vol. 29 n° 2, 2013).

Sophie Mantrant

Université

de

Strasbourg

Sophie Mantrant, agrégée d'anglais, est Maître de Conférences à l'Université de Strasbourg, où elle enseigne la littérature américaine. Ses recherches portent principalement sur la littérature fantastique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et elle s'est notamment intéressée aux nouvelles fantastiques d'Edith Wharton. Elle travaille actuellement sur l'œuvre de l'auteur gallois Arthur Machen.

« What is your story, Lily ? » demande Gerty Farish à l'héroïne du roman d'Edith Wharton (Wharton 176). Lily Bart refuse de raconter, s'opposant ainsi à la réduction de son existence à un texte figé. Elle résiste également à un scénario pré-écrit, celui du beau mariage qui ferait d'elle un trophée témoignant de la fortune de son époux. Non que Lily soit une figure de la révolte : elle hésite et fluctue, fait des compromis, cède plus d'une fois à ses impulsions, s'en remet parfois à la chance. Elle se plaît à rêver d'un au-delà (« Beyond ! » dit son sceau) sans toutefois parvenir à lui donner une forme précise. « I can't make you out » lui dit Judy Trenor (Wharton 60), et Lily est en effet difficile à cerner : elle reste un objet de spéculation tant pour les personnages (y compris au sens financier du terme) que pour le lecteur du roman ou le spectateur du film de Davies. L'origine latine du mot « spéculation » a ici toute son importance : Lily Bart est avant tout objet du regard, aspect que l'adaptation filmique met en relief en multipliant les images-tableaux composées avec soin.

Si raconter l'histoire de Lily reviendrait inmanquablement à la réduire, il est au moins possible d'en délimiter le cadre. Il s'agit dans la majeure partie du roman de la « cage dorée » que constitue la bonne société new-yorkaise du début du 20<sup>e</sup> siècle, monde que le titre du roman, tiré de l'*Ecclésiaste*, nous incite à voir comme la maison de joie où réside le cœur des insensés<sup>1</sup>. Tout au long de sa carrière, Wharton s'est livrée à des charges satiriques contre ce milieu régi par le paraître, peuplé d'hypocrites, et qui confinait la femme à un rôle d'objet décoratif. On ne s'étonnera pas que la critique dite féministe se soit intéressée de près à un texte qui ne fournit pas à son héroïne d'autre scénario que le mariage. Dans cette perspective, l'histoire de Lily est celle d'une femme qui, faute de se marier, est exclue du monde des nantis et, inadaptée au monde du travail, s'éteint finalement dans une chambre sordide.

---

<sup>1</sup> « Le cœur des sages est dans la maison de deuil, et le cœur des insensés dans la maison de joie » (*Ecclésiaste* 7 : 4).

Le cadre de l'histoire est plus généralement un univers darwinien peuplé de prédateurs où chacun utilise les autres à son profit. Dans un monde où tous surveillent et épient, Lily chasse pendant un temps, mais elle est surtout une proie, convoitée par des hommes qui prennent parfois des allures de bêtes. Le roman emprunte en outre au naturalisme sa vision de l'individu emprisonné dans le filet social et déterminé par des forces auxquelles il ne peut se soustraire. L'histoire de Lily est alors celle d'un individu, produit d'un système, qui est pris dans un mécanisme sur lequel il n'a pas prise. Davies suggère cette mécanique implacable en faisant, par exemple, se succéder la scène de l'exclusion de Lily par Bertha et celle de la lecture du testament de Julia Peniston. Si l'influence du mouvement est indéniable, l'étiquette « naturaliste » ne suffit pas à rendre compte du roman. L'héroïne elle-même ne renvoie-t-elle pas de façon moqueuse au déterminisme génétique, suggérant l'inadéquation de ce récit des origines (Wharton 176) ?

À l'intérieur de ce cadre, l'héroïne semble tâtonner ou battre des ailes, à la recherche d'autre chose, peut-être de la « vraie Lily », d'un moi autonome dont Lawrence Selden lui fait miroiter l'existence. Dans cette perspective, l'histoire de Lily tient de la quête identitaire, mais ce qui frappe avant tout, c'est la tension entre l'enfermement et le désir de libération, entre la ligne droite et la possibilité de la bifurcation. Davies a sans doute été attiré par cet aspect majeur du roman, lui qui avait déjà exploré cette opposition thématique, notamment dans *La Bible de Néon* (1995). L'une des bifurcations possibles est l'idylle qui pourrait unir Lily et Selden et qui dessine dans le roman une intrigue sentimentale. Deux baisers sont échangés dans le film, où Davies trace plus nettement les contours de cette histoire d'amour contrarié, tout en maintenant la retenue qui caractérise son adaptation.

Résumée par Davies lors de l'interview reproduite dans ce volume, l'histoire est celle d'une femme qui, en l'espace de deux ans, est détruite par le monde qui l'entoure. Il la définit comme une tragédie moderne, soulignant ainsi la veine tragique qui parcourt le texte. Il en met en avant la cruauté, qui lui évoque l'image du sang qui gicle sur les murs : « With Edith Wharton the gloves are off, and there's blood on the walls » (Davies 2). Le réalisateur dit avoir été particulièrement sensible à la marginalité de Lily, qui ne se fond pas dans un milieu dont elle souhaite pourtant faire partie intégrante. Il retrouve en elle un aspect de sa propre histoire, ce sentiment de non-appartenance à un monde dont il n'a pas la clef « sociale »<sup>2</sup>. Dans son adaptation, il resserre l'intrigue autour de l'héroïne et l'inscrit maintes fois dans des plans rapprochés qui laissent entrevoir les frémissements de l'intériorité. Cinéaste de l'intime, pour reprendre l'expression de F. Rousselet<sup>3</sup>, Davies ne livre pas une fresque sociale aussi détaillée que la romancière et s'attache davantage à la dimension « universelle » de l'histoire de Lily. Wharton aurait sans nul doute approuvé, qui affirmait dans son introduction au roman que la fiction « datée » conserve sa force si elle laisse entrevoir, sous la surface d'une époque, l'essentielle humanité :

The [...] preservative of fiction is whatever of unchanging human nature the novelist has contrived to bring to life beneath the passing fripperies of clothes and custom. The essential soul is always there, under whatever disguise ; and the storyteller's most necessary gift is that of making its presence felt, and of discerning just how far it is modified and distorted by the shifting fashions of the hour. (Singley 34)

Le roman d'Edith Wharton et sa remédiation filmique par Terence Davies sont marqués par une esthétique de la diversion au sens étymologique du terme, le latin *diversio* désignant l'action de détourner. Écart de trajectoire ou changement de direction, la diversion suggère l'ouverture d'autres perspectives, que ce soit dans le parcours des personnages ou celui du

<sup>2</sup> « I suppose the thing that warmed me to Lily [...] is that I feel like an outsider. [...] I've never felt I had the key socially in the way that other people have it » (Fuller).

<sup>3</sup> Francis Rousselet a intitulé son ouvrage : *Terence Davies, cinéaste de l'intime*.

récit et des voies génériques qu'il emprunte. Lily est détournée de sa course (au mari et à la réussite sociale) dès le premier chapitre du roman, où elle « se risque » à prendre le thé chez Selden. Ses « écarts » suscitent différentes interprétations<sup>4</sup> et les mêmes événements sont vus et revus, par le prisme de l'héroïne ou d'autres personnages, qui prennent des significations divergentes, voire contradictoires (Lily sortant de chez Gus, les tableaux vivants, la mort de Lily). La trajectoire descendante de l'héroïne se mesure dans l'écart grandissant entre les rumeurs qui circulent sur elle et la résistance silencieuse qu'elle y oppose. Lily perd sa réputation et semble parfois perdre la raison. Pourtant cette trajectoire inexorable ne s'avère tangible qu'aux dernières pages du roman / derniers plans du film. Car ce récit tragique d'une aliénation sociale est sous-tendu par d'autres possibilités narratives : le bonheur conjugal, la romance, la compromission, le *happy end*. Les conventions littéraires ou filmiques sont empruntées, pour ensuite bifurquer. Le texte de Wharton et le film de Davies opposent une résistance à l'enfermement dans des carcans génériques et esthétiques car ils empruntent des voies diverses, se jouant maintes fois des attentes du lecteur ou du spectateur. Ce sont ces miroitements du sens, cette conjonction du détour, de la divergence et de l'égarement, qui occupent les articles réunis dans ce volume.

La première partie est consacrée à la comédie des règles sociales. Raphaëlle Costa de Beauregard souligne que l'idée même de règle du jeu est conventionnellement associée à une possible tromperie. *The House of Mirth* d'Edith Wharton fait état de l'instabilité du tournant du siècle, où l'élite new-yorkaise, menacée par les changements technologiques, économiques et idéologiques, prétend s'en tenir aux conventions sociales pour préserver son microcosme. Or les marchés passés ne sont que mascarades, puisque chacun en établit les règles individuellement, sans les énoncer. Le *fair play* devient *foul play* et sert une veine satirique mordante, où les bienheureux de ce monde sont des figures caricaturales, soucieuses de leur apparence uniquement (disproportions des corps féminins corsetés aux chapeaux trop lourds chez Terence Davies) et boursoufflées par leur propre vacuité (description incisive de Percy Gryce et de son *Americana* chez Wharton). La thématique du *quid pro quo* traverse les deux œuvres, où l'échange de bons procédés se mue en chantage incessant qui mène à l'exclusion tragique de Lily parce qu'elle refuse obstinément de substituer un mode de paiement à un autre. Victime sacrificielle ou résistante inconsciente, l'héroïne prend une dimension symbolique dont toute l'ambiguïté est admirablement développée avec la scène des tableaux vivants. Si les questions de l'humain et de l'objet, de l'artifice et du réel, du modèle et de sa transgression traversent le roman comme le film, elles sont présentées selon des modalités différentes. Le choix du portrait de Mrs Lloyd par sir Joshua Reynolds chez Wharton et sa transformation en *Cérès* (l'Été) de Watteau chez Davies participent d'une cohérence esthétique qui tient compte du *medium* travaillé. La romancière met en abyme l'écriture et le secret, tandis que le cinéaste travaille sur le paraître (jeu d'acteur) et l'intime. C'est par cette conjugaison paroxystique de la (re)présentation et de la dérobadie, que l'art parvient peut être à faire entrevoir la vérité. On songe alors à la magistrale scène du train dans *Letter From an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948) qui exhibe le mécanisme cinématographique autant que le mensonge romantique auquel l'héroïne désire succomber. Un cinéma mélodramatique, où l'héroïne est construite et piégée par le regard masculin – voilà, selon Jean-François Baillon, une des influences de Terence Davies. Bien que nourri par le cinéma hollywoodien classique, le réalisateur manifeste cependant une certaine distance par rapport à ses conventions. La mise en scène des regards exprime cette tension entre système patriarcal et dynamique d'émancipation. Le film s'aborde alors comme une œuvre de résistance aux genres (sexuels comme filmiques). Très souvent filmée en plan fixe et dans des cadres

---

<sup>4</sup> Carrie Fisher, par exemple, ne sait comment interpréter les dérobadies de Lily : « Sometimes [...] I think it's just flightiness – and sometimes I think it's because, at heart, she despises the things she's trying for. And it's the difficulty of deciding that makes her such an interesting study » (Wharton 148).

resserrés, Lily apparaît d'abord comme un personnage réifié, objet du désir masculin. Ce réseau de regards admiratifs et concupiscentiels définit une identité figée et nécessairement parcellaire (comme l'illustre l'absence de plan d'ensemble pour la scène de l'opéra). Lily est un personnage en représentation, une beauté spectaculaire soumise aux pulsions scopiques des spectateurs intra- et extra-diégétiques. Plusieurs personnages féminins se font le relais de cette structure masculine, qui évaluent Lily en termes de critères marchands et la cloisonnent dans un type de rôle social qui se dégrade comme le roman progresse : rivale (Bertha), jeune fille à marier (Carrie), secrétaire (Mrs Hatch), anonyme invisible (« Society did not turn away from her, it simply drifted by », Wharton 204). Le cinéaste développe cependant plusieurs stratégies pour suggérer que l'héroïne tente de se libérer de cette pesanteur des regards. D'une part en la dérochant à la vue avec les plans de dos, qui suggèrent aussi bien le refus de se livrer que la vulnérabilité. D'autre part, en la dotant d'un regard exprimant lui aussi le désir : celui d'accéder au statut de femme mariée (lorsqu'elle feint de ne pas voir Percy Gryce dans le train et provoque le hasard de la rencontre) ; celui d'envisager une possible équité dans sa relation à Selden (mais les brefs moments d'harmonie sont rompus par la divergence des regards ou l'utilisation des champs-contrechamps qui suggèrent la confrontation). Enfin, en présentant Lily indirectement : visage protégé sous une voilette, à demi-visible sous un chapeau, reflété par la vitre d'un train. Les plans de Lily au miroir esquissent une possible intimité identitaire, qui est toujours rompue par l'intrusion d'un personnage (Mrs Haffen, George Dorset, Carrie Fisher). Les espaces se font de plus en plus perméables pour Lily, qui trouve peut-être sa complétude dans cette privation parce que son exclusion du cercle et du jeu social par la mort lui permet enfin de se soustraire aux regards. Personnage aux prises avec les conventions sociales, historiques et formelles, Lily se construit entre soumission et réticence, rêvant confusément à une alternative mais incapable de se détacher du milieu qui l'a produite : « There were moments when she longed blindly for anything different, anything strange, remote and untried; but the utmost reach of her imagination did not go beyond picturing her usual life in a new setting » (Wharton 79). Cette irrésolution caractéristique s'exprime par les métaphores aquatiques et les images de dérive qui traversent le roman. Sophie Mantrant en sonde les connotations mythologiques pour révéler comment Wharton se joue de la veine sentimentale qui sous-tend le texte, et par là même des attentes du lecteur. La relation entre Lily et Selden est d'emblée marquée par le détour. À la gare de Grand Central, Selden l'observe avant d'entrer dans sa ligne de mire pour tester sa réaction. C'est par le biais de son regard que Lily nous apparaît et s'anime, telle une Galatée. Les images associant Lily à une matière malléable (cire, argile) viennent étayer le mythe. Un infléchissement possible du texte est esquissé, puisque l'on sait que Pygmalion a finalement épousé sa création. Cette tentation romanesque est doublée par le motif du sauvetage de la demoiselle en détresse que Selden s'approprie lorsqu'il se figure en Persée venant sauver Andromède des flots (livre 1, chapitre 14). Le passage suggère une possible envolée des deux amants vers un au-delà, un univers débarrassé des conventions sociales. Il est cependant amoindri par les images de pesanteur utilisées pour décrire Lily, poids mort assujéti à la volonté et à l'interprétation de son sauveur auto-proclamé. C'est de fait à la submersion d'Andromède qu'assiste le lecteur dans la suite du roman. Lily devient la proie des pulsions animales de Gus, où les vagues d'humiliation qui l'écrasent évoquent autant la noyade que l'outrage sexuel. C'est précisément après cette scène que sont évoquées les Furies qui viendront ensuite hanter Lily à plusieurs reprises. Personnage à la dérive, sans statut social dans une société qui l'exige, Lily est tirée vers le pathos, évoquant des héroïnes littéraires telles que la Maggie de Crane (pour la veine réaliste) ou l'Ophélie de Shakespeare (pour l'amour impossible), qui toutes deux meurent par noyade. L'image de la noyade fait écho au motif du navire dans *The House of Mirth*, qui à l'instar du mythe de Persée et Andromède, peut se faire promesse d'évasion ou d'enfermement, ambivalence magistralement illustrée par la séquence de transition entre les

parties I et II dans le film de Davies. L'exclusion du « Sabrina » (évoquant une autre héroïne mythique au destin funeste) amorcera la lente descente aux enfers de Lily. Dès lors, les métaphores aquatiques serviront la polysémie du texte. Lily se fait l'épicentre de réseaux de sens et de courants littéraires contradictoires (naturalisme, romance, allégorie) qui scellent son irrésolution et programment sa mort. Si beaucoup affirment que l'ironie de Wharton permet de toujours maintenir à distance la veine sentimentale, il n'en demeure pas moins qu'elle informe et sous-tend le texte et demeure une possibilité de lecture valable jusqu'aux toutes dernières pages.

Le travail de remédiation filmique fait l'objet de la seconde partie. Nicole Cloarec examine la façon dont les multiples changements de perspectives et fausses pistes narratives qui caractérisent l'écriture trouvent leur équivalent dans une mise en scène de la surface et des profondeurs, où la remarquable fluidité formelle et l'apparente linéarité narrative sont troublées par le découpage et le montage, qui exigent une re-mise au point du spectateur. La focalisation, toujours mouvante, est une question épineuse au cinéma : les points de vues changent (mouvements de caméra, choix de cadrage) ; l'interprétation du spectateur est conditionnée par ce qu'il voit, entend et perçoit ; elle est marquée par la double focalisation intrinsèque au cinéma (identification à la caméra et au personnage). Fort de cette large palette de focalisations, Terence Davies développe une esthétique de la fluctuation. Fluctuation du point de vue d'abord, où la maîtrise scénographique affirme son artifice. L'ouverture correspond à l'incarnation de Lily Bart, silhouette spectaculaire et quasi-irréelle qui émerge du brouillard dans un camaïeu de noir et blanc. Le caractère fantasmatique de l'héroïne, qui s'offre d'abord au regard du spectateur, est redoublé par le montage, qui suggère qu'elle prend corps sous le regard de Selden alors qu'il est matériellement impossible au jeune homme de la voir sous l'angle choisi à l'écran. L'image conjugue ce qui est de l'ordre du récit avec ce qui appartient à la projection pure. Elle ouvre un abîme dont Davies jouera tout au long du film. Ainsi, le strict respect de la chronologie (inhabituel chez un cinéaste très préoccupé par les interférences de la mémoire) s'avère illusoire. Les transitions abruptes entre les scènes du roman, souvent adoucies par des fondus-enchaînés (sur le visage de Lily) ou un travail sur le son (les voix précèdent l'image) contribuent à égarer momentanément le spectateur, à suspendre son interprétation avant que le défilement des images ne fasse à nouveau sens. Cette fluctuation lui permet d'éprouver la confusion de Lily, conscience irrésolue prise dans une implacable machine sociale aux rouages invisibles (« [a] luxurious world, whose machinery is so carefully concealed that one scene flows into another without perceptible agency », Wharton 235). Pris entre fluidité formelle et heurts narratifs, le spectateur est soumis à la complexité d'un dispositif cinématographique où ses attentes sont contrecarrées et où son point de vue doit se réajuster sans cesse. L'ironie dramatique se développe ainsi dans et hors de la diégèse, créant dans le film une forme d'empathie spectatorielle quand la voix narrative du roman, par ses commentaires acérés et laconiques, maintient une distance satirique. Ce que Davies donne à voir, c'est une conscience fluctuante, submergée par la sanction sociale. Emmanuelle Delanoë-Brun y décèle l'influence d'un cinéma expressionniste, où l'image serait modelée par les affres d'une conscience assujettie au système institutionnel, perdue dans les méandres d'un jeu social où le paraître prévaut sur l'être selon des modalités mouvantes. Développant une grammaire visuelle de l'excès qui emprunte au gothique, à l'expressionnisme et au mélodrame, Terence Davies parvient cependant à mettre ces courants au service d'une esthétique intimiste. Le générique d'ouverture, qui met en place le contrat spectatorial, est d'emblée marqué par la spéculation : des circonvolutions florales en cours de fabrication sur une matière indéterminée sans aucun plan large, un *work in progress* qui suggère que le texte/la texture (à l'image de « La Lettre volée » de Poe) est si visible qu'il/elle en devient indistinct(e). L'apparition de Lily, silhouette fantomatique en contre-jour, à la fois magnifiée par son aura mystérieuse et écrasée par la

géométrie d'un décor monumental, pointe vers les disproportions de l'image. L'*incipit* prend sa source à la convergence de genres qui surdéterminent l'image et font écho aux divers courants littéraires qui traversent l'œuvre de Wharton. Davies décline la veine gothique avec la présentation toute théâtrale du jeune couple vedette dont la romance est contrariée par les considérations matérielles (symbole d'une ère moderne où la richesse commence à l'emporter sur le pedigree). Il la poursuit avec la chorégraphie de prédateurs qui enserrant Lily jusqu'à la suffocation. Beauté trop remarquable qui ne peut se soustraire au désir masculin mais en refuse les transactions, Lily devient figure mélodramatique, comme l'indique le rouge flamboyant de la toilette qu'elle porte à l'opéra (évoquant aussi bien *La Lettre écarlate* de Hawthorne que *L'Insoumise* de Wyler). Sa trajectoire descendante correspond dès lors à une logique générique qui mène à l'exclusion, comme l'attestent les plans récurrents sur Lily de dos ou Lily dévalant les escaliers. Personnage en transit dès l'ouverture, filmée entre élan et stase, entre lumière et obscurité, Lily finit par arpenter New York à pied, de plus en plus fiévreuse, dans un décor de plus en plus oppressant et de plus en plus sombre. Le cadre se resserre autour de l'héroïne démunie, les ombres portées envahissent l'écran, trahissant les angoisses d'une conscience hantée par l'ostracisme social dont elle est victime. Davies emprunte ici au film noir et à l'expressionnisme, mais il désamorce l'outrance visuelle par le biais d'un réalisme sonore (tic tac d'horloges, carillons de pendules discrets et mimétiques) et d'un étirement du temps (gestes suspendus, scènes d'emois contenus). C'est cette tension entre déformation stylistique et réserve du sentiment qui forme la pulsation singulière du film, où la conscience troublée de Lily se fait jour à elle-même avant d'être anéantie – où les sentiments palpitent sous l'enveloppe des apparences.

*The House of Mirth* se construit sur un principe de dérobade : les possibilités d'interprétations s'affichent, ostentatoires, pour être ensuite soustraites, les pistes esquissées s'avèrent insuffisantes mais dotent toujours l'héroïne d'une nouvelle facette. Personnage complexe et insoluble sur lequel repose l'architecture textuelle et filmique, Lily semble être une page vierge, un écran blanc vers lequel convergent les projections des autres personnages. Elle parle d'ailleurs très peu, tandis que tous parlent d'elle. C'est la façon dont le roman traduit la réticence/résistance identitaire qui occupe la troisième partie. Daniel Thomières envisage le texte d'Edith Wharton comme une œuvre expérimentale qui cherche à cerner les contours d'une identité non sociale. Au-delà de la chronique de mœurs, l'ambition littéraire serait de faire percevoir ce noyau illisible et indicible qu'est Lily, en s'intéressant non pas à son apparence ou à son intimité, mais en examinant ce qui est chez elle de l'ordre de l'impulsion. Ce sont les notions de chance et de destin qui rendent compte de la double conscience de l'héroïne. Le destin (genre masculin) présuppose une forme de déterminisme, où la vie serait déjà écrite tandis que la chance (genre féminin) laisserait la part belle au hasard, à l'ouverture. L'identité de Lily dépend du regard/récit des autres, qui, via le désir et les rumeurs, construisent, ou plutôt sapent, son statut social. Tentant d'abord de forger son destin en acceptant la logique de calculs et d'intrigues imposée par l'élite new-yorkaise, Lily aimerait pourtant pouvoir aussi compter sur la chance. Sa trajectoire, *a priori* dessinée (trouver un mari, rentrer dans le cadre social) ne cesse en fait de diverger comme elle accepte les risques (d'une rencontre imprévue, d'un rendez-vous non honoré, de sommes d'argent apparemment providentielles) en espérant un ailleurs indéterminé, une échappatoire magique qu'elle n'ose formuler. La scène des tableaux vivants constitue l'acmé d'un possible échappement tout en précipitant la chute de l'héroïne. Lily y apparaît suspendue dans le temps, incarnant de manière provisoire une épouse en devenir, dans un cadre champêtre, écrivant un message inachevé sur un arbre. Elle se soumet parallèlement aux regards masculins, suscitant une convoitise qui poussera Gus à la piéger dans le chapitre suivant. Or Lily ne parvient pas à épouser la logique commerciale de son milieu. Sans que son geste soit explicable, elle brûle les lettres de Bertha, renonçant au seul moyen de pression qui lui aurait

permis de réintégrer le microcosme. De même, elle se soustrait au modèle matrimonial, refusant de s'inscrire dans une temporalité linéaire et biologique (le rôle de mère). En définitive, Lily désire rester page blanche, corps non organique, non fonctionnel. La fin du roman, elliptique, ne laisse entrevoir qu'indirectement et par bribes les attermoissements du personnage. La mort n'y est pas inscrite clairement, mais plutôt un désengagement du personnage, qui devient lettre morte... L'écriture de Wharton est donc bien un travail d'équilibriste, qui croque avec précision une société en pleine mutation tout en tentant de circonscrire l'indicible d'une âme. C'est précisément la fin du roman qui fait l'objet de l'étude suivante, car la mort de Lily y est problématique. L'apparente complétude du texte (qui emprunte à la tradition classique et s'achève avec son héroïne) est remise en cause par plusieurs éléments qui rendent l'interprétation malaisée (silences, non-dits, révision de la mort de Lily). Armelle Parey se propose de remonter le fil du roman pour examiner comment la formalité du cadre social se heurte à l'ambiguïté narrative. Le petit monde de *The House of Mirth* est régi par des règles strictes. La bonne société se déplace au rythme des saisons, obéissant à des rituels inamovibles (sorties, invitations, spectacles), où chacun se doit de tenir son rôle. Dans cet univers quadrillé par le temps et l'espace, Lily hésite entre suffocation (images d'emprisonnement ou de claustrophobie dans le roman, étayées par les difficultés que le personnage semble avoir à respirer dans le film) et errance (l'attention est moins portée aux lieux qu'elle occupe, qu'à ses continuels déplacements – c'est à dire à son manque d'ancrage). Célibataire et sans argent, elle est doublement soumise à la hiérarchie du groupe, dont elle ne respecte pas toujours les conventions. Cette indétermination scelle la tragédie : une erreur initiale (prendre le thé chez un célibataire) déclenche la réaction en chaîne qui mène à sa perte. La jeune femme indécise est écrasée par la logique sociale. Personnage malléable et polymorphe dont l'apparence change au gré des regards posés sur elle, Lily est incapable de choisir. Elle ne peut donc se tracer un chemin, comme l'atteste le chapitre 11 du livre II où, résolue à retrouver son statut social, elle se rend chez Bertha munie de lettres compromettantes... et bifurque finalement chez Selden. Tout en précipitant la chute de Lily, Edith Wharton en fait un indice de résistance aux compromissions morales et à la raideur d'un système patriarcal. La mort de l'héroïne esquisserait-elle un échappement aux conventions ? En termes d'architecture narrative, la mort de Lily peut être envisagée comme une clôture. L'auteur rassemble les fils narratifs pour composer le tableau final. Les trois derniers chapitres ont fonction de bilan, où Lily se remémore ses rencontres passées avec Selden, où Nettie évoque la splendeur passée de Lily, où Selden redonne sens à l'existence de la défunte. Mais le tableau final se fait mouvant, évoquant l'anamorphose. La nature même de la mort de l'héroïne (suicide ou accident ?) demeure indécise. L'ironie marque le dernier chapitre, où Selden, voix masculine, ré-interprète cette mort en lui donnant un cadre social bienséant, mais aussi en lui insufflant une valeur romantique, en s'appropriant une idylle que le roman n'a cessé de nier, à l'instar de ce mot final, présumé sceller la connivence du couple, que l'auteur nous refuse. Wharton n'est certes pas une romancière moderne, et son roman n'est pas une œuvre ouverte au sens où l'entend Umberto Eco. Reste que la fin du texte évoque la belle devise du sceau de l'héroïne (« beyond ») et que ce sont peut-être bien les limites de l'écriture classique qui frémissent avec ce roman.

La dernière partie s'attache à la mise en scène de Terence Davies. Spécialiste du cinéma britannique et familier de l'œuvre du cinéaste, Francis Rousselet dresse un panorama précis du contexte, des contraintes et des choix qui ont mené à l'adaptation du roman d'Edith Wharton. Après une série de moyens et longs métrages autobiographiques et l'adaptation de *La Bible de Néon*, roman américain dont les préoccupations prolongent et déclinent celles de ses films antérieurs, Davies s'attaque à *The House of Mirth*, dont il porte le projet en lui depuis une quinzaine d'années et qu'il considère (à l'instar de son auteur) comme l'œuvre de la maturité, dans la mesure où elle lui permet de s'émanciper de la chronique familiale et d'un



passé qui le hante. C'est la trajectoire de Lily, héroïne tragique sacrifiée sur l'autel des conventions sociales, qui fascine le cinéaste. Disposant d'un budget modeste, il tourne le film à Glasgow et se préoccupe moins des fastes de la reconstitution historique que de la portée universelle du récit. Ces contraintes budgétaires incitent Davies à faire preuve d'une économie et d'une astuce narratives qui épousent parfaitement sa vision du roman. L'ample tableau social que dresse Wharton se voit ainsi recentré sur les personnages principaux (dont certains fusionnent, telle Grace qui évoque également la cousine Gertie du roman), le cadre resserré sur l'héroïne autour de laquelle l'espace se rétrécit comme la tragédie avance, les transitions ou liaisons temporelles gommées (exigeant une suspension et un réajustement de l'interprétation du spectateur). L'absence de voix narrative permet également de jouer d'une fluctuation des points de vue très semblable à celle du roman, qui alterne dialogues et discours indirect libre. Le cinéaste appuie la chronologie du récit par de longs plans fixes, enserme l'héroïne dans des cadres redoublés par des portes ou des fenêtres, signifiant par là le danger du franchissement des seuils mais aussi la réversibilité des espaces – à la fois enceintes protectrices et pièges diaboliques qui se referment sur Lily et la condamnent toujours davantage (Gus aperçu dans l'ombre après le baiser échangé avec Selden, qui manœuvre ensuite pour faire venir Lily chez lui quand sa femme n'y est pas). Figure vulnérable toujours prise en défaut (trop visible, trop démunie, trop inutile), Lily se découvre une grandeur morale pour résister aux espaces suffocants qu'elle traverse. La caméra de Davies sonde avec précision et pudeur cette vibration de la conscience comme possibilité d'émancipation. À cette voie cinématographique qui se dessine entre intime et spectaculaire, Elsa Colombani donne une voix, puisqu'elle nous livre la primeur d'une interview de Terence Davies, faite en 2010 mais jamais publiée à ce jour. Le texte original est précédé de sa version française.

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

FULLER, Graham. « Summer's End ». Accessible depuis [http://www.gilliananderson.ws/transcripts/01\\_04/01filmcom1.shtml](http://www.gilliananderson.ws/transcripts/01_04/01filmcom1.shtml)

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

WHARTON, Edith. « Introduction to the 1936 Edition of *The House of Mirth* ». *Edith Wharton's The House of Mirth : A Casebook*. Ed. Carol SINGLEY. New York : Oxford University Press, 2003 : 31-37.