



Perspectives fluctuantes, entre spéculations et ajustements : liaisons et déliaisons dans The House of Mirth de Terence Davies

Nicole Cloarec

Pour citer cet article

Nicole Cloarec, « Perspectives fluctuantes, entre spéculations et ajustements : liaisons et déliaisons dans The House of Mirth de Terence Davies », *Cycnos*, Volume 30.1 - 2014 The House of Mirth. Une esthétique de la diversion, 15 septembre 2018. <http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2591>

Identifiant épi-revel	2591
Lien vers la notice	http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2591
Lien du document	http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2591.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.

Perspectives fluctuantes, entre spéculations et ajustements : liaisons et déliaisons dans *The House of Mirth* de Terence Davies

Nicole Cloarec

Université

Rennes

1

Nicole Cloarec est Maître de conférences en anglais à l'Université Rennes 1. Auteure d'une thèse sur Peter Greenaway, elle a publié plusieurs articles sur le cinéma anglophone, a dirigé deux ouvrages collectifs sur la lettre au cinéma (*Le Cinéma en toutes lettres*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2007 et *Lettres de cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2007) et co-dirigé deux numéros de la revue LISA sur la censure en 2013. Ses derniers travaux portent sur le cinéma des frères Stephen et Timothy Quay, de Guy Maddin, de Derek Jarman, sur le documentaire et sur l'adaptation.

Ever since Edith Wharton's novel was published in 1905, its heroine has never stopped arousing "speculation" among the other characters and readers alike. As much as she is the object of all gazes and gossip within the narrative, the reader is led to share the multiple hypotheses which are put forward through the various perspectives the narrative adopts. Indeed, one of the main strengths of the novel lies in the way it multiplies shifts of viewpoints - and therefore of interpretations - from omniscient narrator to free indirect speech. This paper aims at analyzing how Terence Davies's film negotiates the tension created between apparent narrative fluidity and the disruptions provoked by the fluctuating viewpoints. This tension is most visible through the outstanding work on shot breakdown and editing which articulates smooth transitions through graphic matches and dissolves on the one hand and elliptical disjunctions on the other. In so doing, Davies not only conveys the heroine's propensity to lose herself in adopting others' perspectives, it leads the viewer to constant readjustments of his/her vision and interpretation. Ultimately, Davies's film fully exploits the potentialities of cinema's double focalization to propose a dual vision which at the same time conveys a subjective flow of consciousness and a distant comment upon it.

continuity/discontinuity, dissolve, editing, ellipses, point of view, readjustment, shifts of perspectives, speculation, Terence Davies, *The House of Mirth*

Depuis la parution du roman d'Edith Wharton en 1905, son héroïne ne cesse d'intriguer. Objet de tous les regards et rumeurs des personnages qui l'entourent, Lily Bart demeure un objet de spéculation¹ pour le lecteur partagé entre les diverses hypothèses formulées par les personnages, les multiples incursions en style indirect libre au sein de leurs « consciences

¹ Pour ne citer que quelques exemples emblématiques (toutes les références renvoient à l'édition Norton Critical Edition, 1990) : « [...] it was characteristic of her that she always roused speculation » (Wharton 5) ; « All I can say is, Lily, that I can't make you out ! » (Wharton 60) ; « And it's the difficulty of deciding that makes her such an interesting study » (Wharton 148) ; « The worst of it was that, in interpreting Miss Bart's state of mind, so many alternative readings were possible » (Wharton 165). Ce mode spéculatif ne concerne pas seulement le niveau diégétique mais également la narration elle-même qui multiplie les signes de ponctuations interrogatifs, les modalisations et les irréels du passé.

réfléchissantes » et une voix narrative surplombante dont la posture ironique discrédite sournoisement ces points de vue subjectifs. Sans pour autant être d'une écriture radicalement moderniste, c'est bien l'une des originalités du roman de multiplier les glissements de perspectives, à l'image de son héroïne aussi indéfinissable qu'indécise, qui répugne paradoxalement à l'introspection² et ne cesse d'ajuster sa vision du monde sur les perspectives changeantes que les autres foyers narratifs lui renvoient³. À travers l'image des miroirs réfléchissants et l'isotopie des variations lumineuses, le texte multiplie les références aux changements de perspectives, parsemant le roman de fausses pistes et de promesses illusoire de rédemption, depuis l'examen de conscience de Lily affirmant sa ferme intention d'épouser Percy Gryce⁴ jusqu'à sa rencontre avec Nettie Struther.

J'avancerai ici l'hypothèse que le film de Terence Davies négocie ces fluctuations de perspectives non seulement en exploitant de manière remarquablement fluide et labile la double focalisation propre au cinéma mais en transférant le motif des réajustements constants de visions et d'interprétations sur le processus de réception par le spectateur tel qu'il est induit par le découpage et le montage du film.

La question du point de vue au cinéma est souvent abordée à travers celle de la focalisation :

L'usage de la focalisation, dans le champ des études filmiques, consiste traditionnellement à établir des comparaisons quantitatives : le personnage en sait-il moins que nous ? (focalisation spectatorielle) plus ? (externe) sommes-nous à égalité, apprenant ce qui se passe de façon simultanée ? (interne). Mais l'outil est parfois difficile à manier – comme la notion de « quantité d'informations ». (Jullier 165)

Si la classification opérée par Gérard Genette, si fructueuse en études littéraires, ne s'avère que partiellement opérationnelle dans le champ des études filmiques, c'est que le processus y est bien plus complexe. Comme certains théoriciens du cinéma cherchant à affiner la notion de focalisation l'ont fort justement fait remarquer, il convient de distinguer ce qui touche au savoir (du ressort de la focalisation au sens strict selon Genette) et du voir ou même plus largement du percevoir. François Jost privilégie ainsi ce qu'il nomme ocularisation (point de vue optique) et auricularisation (point d'écoute). Autre source de complexité : le processus de focalisation (optique et aurale) est au cinéma par essence fluctuant et fluide. Le film le plus banal multiplie les points de vue : « la scène la plus banale, au cinéma, se construit en changeant sans cesse de point de vue, de focalisation, de cadrage, entraînant un déplacement permanent du point de vue du spectateur sur la scène représentée. » (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 193). Enfin, la question de la focalisation se trouve complexifiée par le double processus d'identification structurelle propre au cinéma. À la distinction entre

2 « What Wharton made of her heroine's mind is interesting : *Lily fears introspection*, which becomes unavoidable as her life closes in » (Howard 148), mes italiques.

3 Pour ne citer que quelques exemples : « [...] his [Selden's] presence *shed a new light* on her surroundings » (Wharton 45) ; « That was the secret of his way of *readjusting her vision*. Lily, turning her eyes from him, found herself *scanning her little world through his retina* : it was as though the pink lamps had been shut off and the dusty daylight let in » (Wharton 45) ; « [...] her inward vision had taken *another slant* » (Wharton 156) ; « The *light projected* on the situation by Mrs Fisher had the cheerless distinctness of a winter dawn » (Wharton 197) ; « She lay awake viewing her situation *in the crude light* which Rosedale's visit had shed on it » (Wharton 234), mes italiques.

4 « Her intentions in short had never been more definite ; but poor Lily, for all the hard glaze of her exterior, was inwardly as malleable as wax. Her faculty for adapting herself, for *entering into other people's feelings*, if it served her now and then in small contingencies, hampered her in the decisive moments of life » (Wharton 44), mes italiques.

focalisation *sur* un personnage et focalisation *par* un personnage⁵ s'ajoute une double identification : identification secondaire au personnage (au représenté) et identification primaire à l'œil de la caméra, qu'il s'agisse de plans subjectifs attribués à la vision d'un des personnages ou relevant d'une instance énonciative⁶ déterminant les éléments de la mise en cadre (au moment du tournage) et de la mise en scène (lors du montage).

Dès son magistral plan d'ouverture⁷, le film de Terence Davies pose de façon aiguë la question du point de vue. De nombreux critiques ont souligné le changement de perspective opéré par rapport au roman qui introduit le personnage de Lily Bart à travers le point de vue de Selden. Dans le film, l'héroïne, ou plutôt sa silhouette, s'offre directement au regard du spectateur au cours d'un long plan fixe. Mais l'extrême stylisation du plan, dans une palette réduite au noir et blanc, loin d'installer le spectateur dans un univers diégétique réaliste, souligne au contraire sa position de spectateur de cinéma, alors que le plan fait littéralement advenir la silhouette féminine sur un écran blanc de fumée. Ce qui pourrait apparaître comme un point de vue extérieur est d'emblée problématisé par l'énonciation filmique qui prime sur la diégèse.

Or, ce premier plan fait également l'objet d'une relecture quasi-immédiate. Selden apparaît en effet au quatrième plan, après un deuxième plan large montrant la silhouette de Lily qui avance lentement en contre-jour au centre d'une porte grillagée, surmontée par la voûte du hall de gare et encadrée par deux larges panneaux horaires, puis une plongée en plan resserré, plus court, où le cadre est entièrement occupé par trois ombrelles de couleur beige. Alors même que l'espace diégétique l'interdit, le plan qui introduit Selden est monté comme s'il s'agissait d'un contrechamp sur un raccord regard rétrospectif⁸, pose immobile, les yeux fixés vers le hors-champ. La contradiction entre le regard insistant de l'acteur, signifiant une focalisation interne, et le contexte spatial ouvre une brèche qui manifeste de nouveau combien l'image, avant d'être un enregistrement du réel, est d'abord un espace de projection imaginaire, et ce, d'autant qu'elle succède au plan énigmatique des trois ombrelles. Celles-ci opèrent tel un volet cinématographique (*wipe*), marque de ponctuation filmique hautement artificielle, et ne sauraient manquer d'évoquer l'ouverture d'un rideau de scène, faisant écho au plan sur l'ombrelle de Lily dans le bois de Bellomont, ou, de façon littérale, au rideau se levant sur la scène du tableau vivant, deux plans immédiatement suivis par un plan rapproché de Selden comme agent du regard. Le montage propose donc bien une « projection du personnage » rétrospective⁹, et ce, d'autant que le spectateur est amené à partager la perspective de Selden à travers un plan subjectif manifeste lorsque Lily avance face à la caméra. Cette perspective renvoie bien sûr au roman, mais surtout vient se superposer à notre première appréhension du plan d'ouverture. Le regard du spectateur s'en trouve doublement piégé, pris dans un espace de projection dont la source s'avère fluctuante.

5 « La focalisation sur un personnage est extrêmement fréquente puisqu'elle découle très normalement de l'organisation même de tout récit qui implique un héros et des personnages secondaires : le héros est celui que la caméra isole et suit. [...] La focalisation par un personnage est également fréquente et se manifeste le plus souvent sous la forme de ce qu'on appelle la caméra subjective. » (Aumont, Bergala, Marie, Vernet 84).

6 Cette instance énonciative a été qualifiée de « grand imagier » par Albert Laffay (*La Logique du cinéma*) ou de « méganarrateur » par André Gaudreault (*Du littéraire au filmique*).

7 L'ouverture magistrale du film de Terence Davies a déjà fait l'objet d'amples commentaires dont les plus intéressants sont ceux de Jim Ellis, Wendy Everett, Francis Rousselet et Emmanuelle Delanoë-Brun (voir les références bibliographiques).

8 Pour une définition des points de vue subjectifs (*point of view shots*), je renvoie ici à l'ouvrage d'Edward Branigan *Point of View in the Cinema* : « Whenever a character's glance fastens upon an object and we see the object of that glance, there exists an inevitable subjectivization of film space » (Branigan 130). Branigan divise les plans subjectifs en deux grandes catégories : les plans prospectifs et rétrospectifs (« prospective » and « retrospective », Branigan 111), les premiers montrant l'agent du regard avant l'objet du regard alors que les seconds inversent la chronologie.

9 Ce que Branigan appelle « character projection » (Branigan 105).

De façon significative, une même ambivalence se retrouve au tout début de la deuxième partie, qui est de nouveau introduite à travers le point de vue de Selden dans le roman¹⁰. À l'issue du fondu enchaîné qui clôt la très belle séquence de transition, Selden apparaît sur une terrasse surplombant la baie de Monte Carlo, où il rencontre Carrie Fisher qui l'enjoint à rejoindre le groupe d'Américains en villégiature. Un plan rapproché sur le visage de Jack Stepney introduit en contrechamp le Sabrina, le yacht des Dorset occupant le centre de l'image. Le plan suivant, en contrechamp, montre à nouveau Selden et Carrie, tous deux assis en silence, le regard dirigé vers le hors-champ, puis un fondu sur un plan d'eau constellé de points lumineux, scintillant au gré des flots, accompagne la liaison sonore (*sound bridge*), anticipant le plan large qui montre sur le yacht le jeune Silverton lisant à Bertha un poème de Verlaine dans le texte. Suit un long panoramique droite-gauche, révélant dans un premier temps George Dorset, outré, qui s'adresse à Lily que l'on voit enfin, assise au bout du pont à l'écart du groupe, les yeux perdus dans le vide avant de s'assoupir. La voix de Carrie intervient alors, juste avant le fondu qui montre à nouveau Selden et Carrie sur une autre partie de la terrasse. Le fondu superpose ainsi les deux amis et l'objet même de leur conversation¹¹, le visage et le buste de Lily restant brièvement visible à l'écran entre Selden et Carrie.

La séquence frappe par la très grande fluidité qu'engendre le recours aux fondus et aux longs mouvements de caméra en travelling ou panoramique qui caractérise l'ensemble du film. Cependant, la contiguïté formelle vient brouiller la frontière entre montage alterné – qui montre des événements simultanés dotés d'un même coefficient de réalité diégétique – et montage parallèle – où le lien entre les scènes est d'ordre plus abstrait voir métaphorique. En d'autres termes, l'épisode central sur le yacht, s'il peut être vu comme scène dotée d'un statut diégétique à part entière, peut tout aussi bien être lu comme la traduction visuelle des rumeurs que Carrie livre à Selden, comme scène de projection qui trouve son origine dans la subjectivité d'un personnage, et la présence de larges tentures blanches en amorce de la scène ne saurait que corroborer cette possibilité.

Depuis ses premiers films d'inspiration autobiographique¹² jusqu'à *The Deep Blue Sea* (2011)¹³, l'œuvre de Terence Davies se caractérise par le refus d'une narration régie par la chronologie ou même le lien de cause à effet. Ses films s'attachent aux explorations de la mémoire, individuelle et collective, que traduit une ligne narrative discontinuée, guidée par une logique associative mêlant constamment les strates temporelles où le passé ne s'appréhende qu'à travers le prisme déformant du présent alors que ce dernier n'acquiert de consistance qu'au regard de ce qui n'est plus ou n'a pas pu être.

A cet égard, *The House of Mirth*, parce qu'il semble suivre une structure narrative strictement linéaire, a été perçu de façon quasi unanime comme un nouveau départ, un « renouveau » d'inspiration que le cinéaste lui-même corrobore en déclarant : « It's the first work that's different from everything else I've done. » (cité dans Fuller 1). Ainsi Linda

10 « Selden and his companion [...] had wandered for a while with the throng, and then found *a point of vantage* on a high garden-parapet above the promenade » (Wharton 151), mes italiques.

11 « What's the use of mincing matters ? We all know what Bertha brought Lily for. »

12 Les trois premiers moyens métrages (*Children*, 1976 ; *Madonna and Child*, 1980 et *Death and Transfiguration*, 1983), également regroupés sous le titre de *The Terence Davies Trilogy*, de même que ses deux premiers longs métrages (*Distant Voices*, *Still Lives*, 1988 et *The Long Day Closes*, 1992) et le documentaire qu'il a consacré à sa ville natale de Liverpool, *Of Time and the City* (2008), sont tous inspirés de ses souvenirs d'enfance.

13 Davies explique qu'il a accepté de réaliser l'adaptation de la pièce de Terence Rattigan à condition d'en réécrire radicalement la structure temporelle et d'éliminer la longue scène d'exposition : alors que la pièce originale se déroule de façon purement linéaire, Davies entrecroise passé et présent au sein d'une structure circulaire évoquant le cycle d'une journée : « C'est surtout la manie de Rattigan de longues scènes d'exposition qui me déplaisait. [...] J'avais envie d'un mélange de linéarité et d'allers et retours dans la mémoire de Hester » (cité dans Valens 19).

Costanzo Cahir souligne le contraste que le film apporte : « In contrast *The House of Mirth* is a conventional story, decidedly linear in structure and traditional in plot elements. » (Costanzo Cahir 166). Francis Rousselet souligne également un « changement radical chez Davies lié à un parti pris de stricte linéarité dramatique » (Rousselet 88) qui se traduit notamment par la suppression pure et simple du long passage évoquant l'enfance de Lily au chapitre 3 (pages 25 à 33) : « On peut trouver paradoxale cette suppression du retour en arrière chez un cinéaste qui a constamment fait ressurgir le passé dans le présent de ses personnages, pour qui cette imbrication passé/présent est montrée comme une clé essentielle à la compréhension de leur caractère. » (Rousselet 88).

Certes, à première vue, *The House of Mirth* semble suivre une linéarité implacable soulignant le destin tragique de l'héroïne. Pourtant, nous l'avons déjà vu, l'ambiguïté des points de vue vient jeter un trouble sur cette linéarité qui, dans un film qui se joue des apparences et des surfaces¹⁴, n'est finalement peut-être qu'une illusion supplémentaire.

Un exemple frappant en est fourni par l'enchaînement des trois scènes de locomotion juste après l'épisode à Bellomont, où l'on voit Lily successivement dans un compartiment de train, dans un fiacre en compagnie de Gus Trenor et dans une calèche découverte, en compagnie de sa tante Julia et de Grace. Les trois scènes sont étroitement liées par une série de liaisons sonores et de fondus, jouant également de liaisons formelles (*graphic match*) telles les visages de tante Julia et de Grace occupant la même position que le couple dans la scène précédente. Introduite par les voix over¹⁵ de Judy Trenor et de Lily qui commentent les images du départ précipité de Percy Gryce, la liaison sonore s'avère en partie fallacieuse car au lieu de dévoiler la source du dialogue, le plan qui suit le fondu enchaîné fait apparaître Lily assise seule dans un train. Après un lent travelling avant sur son visage pensif, un travelling latéral isole son reflet dans la vitre opacifiée qui s'évanouit en fondu au noir. De nouveau, une liaison sonore, où sont identifiables le martèlement de sabots et la voix de Gus Trenor, devance l'image qui apparaît comme un miroir inversé de la précédente, montrant Lily de trois-quarts et une partie de son reflet dans un espace très sombre et fermé. Enfin, le cadre de cette figure en chiasme s'élargit peu à peu pour laisser voir Gus assis à droite de l'écran.

Comme l'ont noté plusieurs critiques, cette scène de fiacre déconcerte : l'absence délibérée de transition explicative, d'information contextuelle et d'ancrage référentiel en font une scène qui « paraît suspendue dans une limbe référentielle » (Delanoë-Brun 114). Pourtant, elle devient parfaitement cohérente si on la considère comme flashback : induite par la continuité du flashback sonore et par la fenêtre-écran du train, la scène devient projection mentale d'un souvenir (sans doute récent si l'on doit se fier à l'identité du costume de Lily), opérant exactement de la même façon que la vitre du train dans la scène d'ouverture de *The Neon Bible*, véritable écran où sont projetés les souvenirs du héros.

On voit combien la linéarité affichée de *The House of Mirth* se trouve redéfinie : elle tient non pas dans le respect scrupuleux d'un déroulement chronologique mais bien dans la perception du devenir d'une conscience. Terence Davies l'explique d'ailleurs admirablement : « I wanted the discipline of a linear narrative. [...] But I am not interested in linear narrative in the sense of things that happen next, I am interested in what happens *emotionally* next and how you can relay this in film » (cité dans Costanzo Cahir 168)¹⁶.

14 Ce point est souligné par Emmanuelle Delanoë-Brun qui n'hésite pas à qualifier Davies d'« illusionniste » : « Et c'est en illusionniste, en maître de la construction d'impressions imaginaires, qu'il aborde l'adaptation d'un roman qui fait de l'illusion une de ses questions centrales » (Delanoë-Brun 91).

15 J'utilise le terme de voix over en référence aux travaux de Jean Châteauevert qui distingue voix off appartenant au hors-champ et perceptible par les personnages dans le monde diégétique et voix over qui « se distingue des autres occurrences sonores précisément du fait de ne pas être perçue par les personnages du monde visualisé » (Châteauevert 17).

16 On trouve une variante de la même idée dans l'interview citée par Martin Hunt : « I've never been interested in what-happened-next. I'm interested in what-happened-*emotionally*-next » (Hunt 7).

Alors que le montage privilégie les liaisons formelles en fondu, sur raccords formels ou de mouvement, les ellipses narratives qu'il contient n'en apparaissent que plus violemment. En forçant le spectateur à constamment réajuster sa propre vision et interprétation du film, le montage, sous ses apparences policées évoquant les mœurs de la haute société décrite dans le récit, est porteur d'ironie proprement dramatique, jouant pleinement des attentes créées et de leurs ruptures. Ce faisant, le film agence à sa manière les glissements de perspectives propres au roman – articulant la représentation indirecte d'une conscience subjective et un commentaire sur cette représentation.

Le film regorge d'exemples où le montage est source d'ironie dramatique : liaisons qui induisent un faux répit et où paradoxalement la grande fluidité formelle accentue la brutalité de la rupture. Ainsi le plan de verdure ombragée qui vient en clôture du baiser qu'échangent Lily et Selden dans la clairière de Bellomont : alors qu'il semble être le point d'orgue à l'intimité poignante du couple¹⁷, le plan se révèle introduire le départ précipité de Percy Gryce. Le montage elliptique, de même que le brusque contraste lumineux, de l'ombrage du bosquet à la clarté lumineuse, non seulement souligne le retournement attendant à la situation diégétique de Lily qui vient de perdre une nouvelle chance d'obtenir une position sociale assurée de femme mariée, mais traduit littéralement cette expérience au niveau énonciatif, plaçant le spectateur dans une position similaire de réajustement.

Un autre exemple de plan ambigu survient juste après l'épisode traumatique que constitue l'agression de Gus Trenor réclamant sa part de « dividendes » ou « de gâteau » sur l'« investissement » qu'il a placé en Lily. Une coupe franche montre alors la silhouette de Lily derrière une porte et ce plan, rappelant le contre-jour du plan d'ouverture et le caractère proprement fantomatique de l'héroïne, reste un temps incertain : montre-t-il la porte d'entrée de la demeure des Trenor que Lily quitte précipitamment ? On comprend très vite qu'elle rentre chez sa tante mais durant un instant, le spectateur fait l'expérience d'une désorientation spatiale révélatrice du désarroi de Lily.

Ces ruptures elliptiques se font d'ailleurs de plus en plus violentes dans la seconde partie, traduisant la déchéance sociale de Lily, alors même que les transitions sont de plus en plus lyriques, que ce soit la scène où l'on découvre Lily parmi les ouvrières dans l'atelier de modiste ou la scène du réveil chez Mrs Hatch. Survenant juste après la scène d'intimité entre Lily et Carrie Fisher à Tuxedo, où les deux femmes discutent en tenue de nuit, le plan, introduit par fondu, montre Lily couchée dans son lit, savourant la lumière chaude et latérale du matin qui la baigne. Alors que l'atmosphère semble en parfaite continuité avec son séjour à Tuxedo, l'ellipse contribue une nouvelle fois à élaborer une fausse piste. L'irruption de Mrs Hatch au plan suivant, déboulant dans la chambre sans frapper, vient mettre un terme à l'indétermination de l'espace référentiel et détruire l'illusion de répit.

Dans le film comme dans le roman, ces réajustements de perspective se traduisent par des modulations lumineuses et atmosphériques qui viennent tour à tour illuminer et assombrir le visage de Lily et son environnement, avec lequel elle se fond systématiquement, quand elle n'est pas réduite à une silhouette fantomatique en contre-jour. Double mouvement par lequel la vision intérieure est naturalisée et l'environnement métaphorisé, il invite à la double lecture d'une intériorité et d'un commentaire extérieur sur celle-ci.

De fait, si *The House of Mirth* présente quelques exemples de plans en caméra subjective en dehors du dispositif classique du champ-contrechamp, le film privilégie les procédés de subjectivisation aurale¹⁸ plutôt que visuelle. Ces derniers, à la fois sans doute plus directs et plus discrets, permettent surtout la superposition de points de vue aurale et visuel qui peuvent diverger. De ce fait, ils participent tout autant aux effets de ruptures et de

17 Le plan sombre semble ainsi répondre au soir qui tombe évoqué dans le dialogue : « it's getting late ».

18 Les autres termes utilisés sont celui d'auricularisation selon François Jost ou « point d'écoute subjectif » selon Michel Chion (Chion 80).

réajustements, comme les voix over qui interviennent lors de la lecture du testament de Mrs Peniston. Alors qu'un panoramique circulaire détaille le cercle des proches, réunis en ce moment solennel, se superposent des bribes de conversation qui résonnent en écho, annonçant l'attribution du legs à Lily. Le plan resserré sur le visage de Lily fonctionne alors comme point d'écoute¹⁹, attribuant une source subjective à la manifestation sonore. Le retournement ironique provoqué par l'annonce de la perte de son héritage peut une nouvelle fois se prêter à une double lecture : comme traduction du choc ressenti par Lily mais aussi comme exacerbation de l'ironie dramatique due à son aveuglement.

À l'instar de l'image, le son peut également faire l'objet d'ajustements successifs qui engendrent différentes interprétations. Alors qu'elle vient de décliner l'ultime offre de Rosedale qui lui suggère d'utiliser les lettres de Bertha, Lily entre dans sa chambre et s'allonge, épuisée, après avoir bu au flacon de chloral. Un lent travelling s'approche d'elle alors que le somnifère commence à agir et que résonnent le tic-tac régulier de l'horloge, des pas dans un escalier puis un chant, « Shtiler Shtiler », dont les craquements et les crachotements parasites laissent à penser qu'il s'agit d'un disque joué sur un vieux phonographe. Or à ce chant se superpose la voix over de Rosedale²⁰, perçu comme phénomène de subjectivation aurale attribué à la conscience de Lily. Le volume sonore du chant et les crépitements s'accroissent alors tandis que la caméra abandonne Lily pour entamer un lent travelling latéral vers la gauche, entrecoupé de deux pans obscurs, jusqu'à la fenêtre de sa chambre dessinée par les éclairages extérieurs de la nuit. Le plan manifeste le passage imperceptible entre musique d'écran (diégétique) et musique de fosse (extradiégétique), ou plutôt leur superposition où s'articule la double perspective d'une perception de subjectivité et d'un point de vue externe, ouvrant tout un champ d'interprétations possibles : effets sonores de résonances comme filtrés par la conscience embrumée de Lily, expression d'un éloignement figurant l'entrée en sommeil, chant de résistance face au destin ou encore chant d'exil²¹.

La bande son devient une chambre d'échos à une conscience véritablement flottante et contribue à multiplier les perspectives fluctuantes qui traversent Lily et dans lesquelles elle finit par se perdre. Les voix des rumeurs colportées par les ouvrières de l'atelier de couture font ainsi écho aux rumeurs que lui rapporte Carrie Fisher à Tuxedo, alors que Lily, assise devant sa coiffeuse, n'est filmée qu'en amorce, son reflet occupant la majeure partie du cadre. Or, de façon significative, Lily ne se regarde vraiment qu'au moment où Carrie mentionne le nom de Bertha Dorset, comme s'il s'agissait de confronter son image au nom de son ennemie et double : « No doubt the rabbit always thinks it's fascinating the anaconda ». Et ce trouble identitaire est d'autant plus frappant qu'il rappelle une autre scène de miroir lors de la visite de Mrs Haffen. Avant l'entrée de la femme de ménage, Lily se dirige vers le miroir qui orne la tablette de cheminée alors qu'un carillon d'horloge sonne quatre coups, évoquant les passages du roman où Lily scrute les marques du temps qui passe²², mais le plus frappant est

19 « Dans le second sens, subjectif, donné à l'expression point "d'écoute", on retrouve le même phénomène que pour la vue : c'est bien la représentation *visuelle* en gros plan d'un personnage, qui d'être associée simultanément (et non, comme pour l'image, successivement) à l'audition d'un son, situe ce son comme entendu par le personnage montré » (Chion 80).

20 « Why don't you use the letters ? It would be so simple. It is so simple. »

21 « Shtiler, Shtiler » est un chant de résistance estonien écrit par le compositeur Alexander Volkovski Tamir pendant la Seconde Guerre mondiale (voir Everett 193). L'appartenance du chant à la culture juive permet également d'y voir une allusion à l'exil – la figure du juif errant – auquel Lily est condamnée après son ostracisme social.

22 « As she sat before the mirror brushing her hair, her face looked hollow and pale, and she was frightened by two little lines near her mouth [...] » (Wharton 25) ; « She rose, and walking across the floor stood gazing at herself for a long time in the brightly-lit mirror about the mantelpiece. The lines in her face came out terribly – she looked old » (Wharton 142).

la présence d'une ombre projetée entre Lily et son reflet, comme si la présence d'un tiers persistait à entraver toute introspection. Or, après le départ de Mrs Haffen, Lily serre les lettres de sa rivale contre son cœur puis se retourne pour adopter une position similaire au début de la scène, face au miroir, et de façon tout à fait surprenante, c'est à Bertha qu'elle s'adresse : « Oh Bertha. How could you have been so indiscreet ! »

On le voit, les miroirs dans *The House of Mirth* n'entraînent pas tant une mise en scène spéculaire que spéculative. A chaque fois que Lily se regarde dans un miroir, elle n'est pas tant confrontée à son reflet qu'à un ou des tiers. Au tout début du film, alors qu'elle est sur le point de prendre congé dans l'appartement de Selden, Lily est filmée face au miroir qui surplombe la tablette de cheminée. Contrairement au roman où elle se mire pour ajuster son chapeau, la scène joue ici d'une triangulation du regard où Lily, par l'intermédiaire du miroir, cherche le regard de Selden resté hors champ. Ce faisant, elle adopte pratiquement la même position que lui au début de la scène, alors qu'il pose sur le manteau de cheminée sa tasse de thé dont la présence reste parfaitement visible. Le miroir devient proprement réflecteur, traduisant la propension de Lily à adopter les points de vue d'autrui, point focal emblématique de la structure « émotionnelle » du film qui tient à la fois d'une subjectivité donnée comme flottante et de constants réajustements de perspectives.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la superbe séquence de transition marquant le passage de New York à Monte Carlo est introduite par un plan de miroir. Après s'être rapprochée de Lily au téléphone, la caméra, laissant la jeune femme hors champ, poursuit un mouvement circulaire vers la droite pour cadrer le miroir surplombant la cheminée du salon. Inaugurant une série de fondus enchaînés, le miroir opère alors comme creuset de l'ellipse temporelle. Située au centre du film, la séquence est proprement emblématique de la tension caractéristique du film entre un montage qui privilégie les liaisons formelles très fluides et le franchissement d'une série de seuils spatiaux et de brèches temporelles. Jim Ellis affirme ainsi que la séquence offre un point de vue nettement rétrospectif²³. Le mouvement qu'elle évoque peut en effet être perçu de plusieurs manières : à l'évocation immédiate de la durée du voyage vient s'ajouter le regard nostalgique sur un monde résolument fantomatique, un lieu tombé littéralement en déshérence puisque le voyage de Lily scellera la perte de son héritage ; à l'évocation d'un nouveau départ plein d'espérances que traduit le passage des rideaux de pluie aux éclats de lumière se superpose « un paysage de plumes et d'ourlets à travers lequel le film nous dit qu'il est film. »²⁴. Cette vision duelle, qui ne cherche donc pas tant à objectiver le contenu d'un monologue intérieur qu'à traduire une conscience en tant que flux, faisant écho à l'usage récurrent des termes *current*, *flux* et *tides* et des métaphores liquides²⁵, permet de conjuguer l'adhésion à un point de vue subjectif relatif aux personnages et un point de vue distancié, un regard critique sur celui-ci.

C'est précisément en cette dualité que réside l'ironie de l'énonciation filmique : si le film ne retient pas l'ironie ouvertement mordante de Wharton, souvent très critique envers ses personnages, et privilégie une approche expressive stylisée et épurée, les effets de ruptures narratives attestent la présence d'une instance énonciative qui, en amenant le spectateur à de constants ajustements de perspectives, est donc porteuse d'ironie dramatique. Or l'ironie dramatique est bien plus proche du tragique que de la satire. C'est tout le paradoxe que souligne Emmanuelle Delanoë-Brun : alors que l'intrusion narrative de la romancière

23 « Moreover, the point of view, as in Davies's other films, is clearly a retrospective one, which is signaled by temporal disjunctions within the shot : while it appears to take place in real time, it substitutes for what is a journey of days or even weeks » (Ellis 173).

24 « L'énonciation, c'est un paysage de plumes et d'ourlets à travers lequel le film nous dit qu'il est film » (Metz 73).

25 « She was like a water-plant in the flux of the tides [...] » (Wharton 44) ; « [...] the sense of being swept like a stray uprooted growth down the heedless current of the years. [...] the feeling of being something rootless and ephemeral, mere spin-drift of the whirling surface of existence [...] » (Wharton 248).

engendre une distanciation critique, la distance respectueuse du regard chez Davies est, elle, source d'empathie²⁶.

Ainsi, l'ultime distanciation ironique pourrait bien résider dans l'inclusion de Selden dans le tableau final qu'il a lui-même contribué à orchestrer, du moins en y contrôlant l'éclairage. L'arrêt sur image referme la boucle ouverte sur l'hiatus initial entre une appréhension directe de Lily et sa médiation à travers la mise en cadre et la superposition d'une perspective subjectivée. De nouveau, cette brèche subtile force le spectateur à interroger son propre positionnement, notamment dans le plaisir esthétique partagé d'une figure féminine réduite à un objet d'art, interrogeant le degré de pureté cathartique ou de connivence qu'il éprouve. Comme le rappelle opportunément la romancière : « *Tableaux vivants* depend for their effect not only on the happy disposal of lights and the delusive interposition of layers of gauze, but on a corresponding adjustment of the mental vision. » (Wharton 105, mes italiques). De ce point de vue, si l'image se fige à la toute fin du film, le tableau reste en quelque sorte vivant : alors que la désaturation progressive des couleurs transforme l'image en un camaïeu beige clair, Lily retourne aux limbes de fumée blanche qui l'ont fait apparaître, emportant intacte sa part de mystère.

Comme le souligne Wendy Everett, si Terence Davies choisit de ne pas recourir à une voix over traduisant l'instance narrative autoriale du roman²⁷, ce n'est peut-être pas tant, comme l'explique le cinéaste lui-même²⁸, parce que Martin Scorsese avait déjà admirablement exploité le ton ironique de Wharton mais bien plutôt pour souligner combien le récit – littéraire comme filmique – se construit à travers une fluctuation de points de vue qui force les personnages comme le lecteur/spectateur à de constants réajustements de perspective. Alors que le montage, en multipliant les transitions en fondu et les liaisons formelles, crée une extrême fluidité, celle-ci est sans cesse contredite par la structure épisodique du découpage qui provoque de véritables hiatus, éliminant les plans introductifs et/ou explicatifs qui apporteraient un ancrage référentiel bien défini aux scènes. Le récit filmique joue ainsi constamment d'une tension entre liaisons et déliaisons, continuité de surface et ruptures elliptiques.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc. *Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1983.

BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema*. New York : Mouton, 1984.

CHATEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck / Québec : Nuit blanche éditeur, 1996.

CHION, Michel. *L'Audio-visuel. Son et image au cinéma*. Paris : Nathan, 1990.

COSTANZO CAHIR, Linda. « *The House of Mirth : An Interview with Director Terence Davies and Producer Olivia Stewart* ». *Literature/ Film Quarterly* 29.3 (2001): 166-71.

26 « On peut même parler de paradoxe, quand chez Davies l'extériorisation du regard sur le personnage contribue à générer une empathie que l'accès direct à sa conscience chez Wharton démine en partie » (Delanoë-Brun 123). Je préfère pour ma part parler de « distance respectueuse » plutôt que d'« extériorisation du regard » dans la mesure où, comme j'essaie de le montrer ici, il me semble que le regard n'est jamais purement extérieur mais bien duel.

27 « It is significant that Davies eschews the use of voice-over in *The House of Mirth* [...]. Davies, however, recognizing *The House of Mirth* as a novel about looking, about viewpoint, finds it essential to retain the interplay of fluid and unstable gazes that lie at the book's core, and therefore refuses the "easy" solution of voice-over » (Everett 146).

28 Voir l'interview donnée à Philip Horne « Peccadilloes for afters ». Expliquant son choix de ne pas inclure de voix over, Davies répond : « That was deliberate. There are three great voiceovers. First is *Kind Hearts and Coronets*. Then it's Joanne Woodward in *The Age of Innocence*. Then there's William Holden in *Sunset Blvd*. If you can't have a voiceover in that class, don't do it » (Horne 17).

DELANOE-BRUN, Emmanuelle. « Adapter *The House of Mirth* ». *Anatomie d'une illusion : The House of Mirth*. ULLMO Anne et DELANOE-BRUN, Emmanuelle. CNED, Paris : PUF, 2013.

ELLIS, Jim. « Temporality and queer consciousness in the *House of Mirth* ». *Screen* 47.2, (summer 2006) : 163-78.

EVERETT, Wendy. *Terence Davies*. Manchester : Manchester UP, 2004.

FULLER, Graham. « Summer's End ». *Film Comment* 37.1 (January/February 2001) : 54-9.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Armand Colin, 1999.

HORNE, Philip. « Peccadilloes for afters ». *Sight and Sound* 10 (October 1, 2000) : 14-7.

HOWARD, Maureen. « The Bachelor and the Baby : *The House of Mirth* ». *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. Ed. Millicent BELL. New York : Cambridge UP, 1995 : 137-156.

HUNT, Martin. « The poetry of the ordinary : Terence Davies and the social art film ». *Screen* 40.1 (spring 1999) : 1-16.

JOST, François. *L'Œil-Caméra : entre film et roman*. Lyon : P. U. de Lyon, 1987.

JULLIER, Laurent. *Cinéma et cognition*. Paris : L'Harmattan, 2005.

LAFFAY, Albert. *La Logique du cinéma*. Paris : Masson, 1964.

METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1995.

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

VALENS, Grégory. « Entretien avec Terence Davies. Un rythme inné, et fidèle à l'époque ». *Positif* 616 (juin 2012) : 19-23.

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