



Les « fêtes galantes » dans *The House of Mirth* – ou les modalités des règles du jeu

Beauregard Raphaëlle Costa de

Pour citer cet article

Beauregard Raphaëlle Costa de, « Les « fêtes galantes » dans *The House of Mirth* – ou les modalités des règles du jeu », *Cycnos*, vol. 30.1 (*The House of Mirth. Une esthétique de la diversion*), 2014, mis en ligne en septembre 2018.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/162>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/162>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/162.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

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

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant l'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.

Les « fêtes galantes » dans *The House of Mirth* - ou les modalités des règles du jeu

Raphaëlle Costa de Beauregard

Université de Toulouse II

Professeur Emérite, Université de Toulouse II, Fellow de Clare Hall (2005, Cambridge, G.B.), Membre de SFS, SCMS, AFECCAV, NECS, fondatrice en 1993 de la SERCIA (Société d'Etudes et de Recherche sur le Cinéma anglophone). Doctorat d'Etat consacré à l'analyse de l'image : *Le Portrait élisabéthain dans l'œuvre de Nicholas Hilliard* (1987). Publications : 1992: *Nicholas Hilliard et l'imaginaire élisabéthain* Paris : CNRS ; 2000 : *Silent Elizabethans-The Language of Colour of two Miniaturists*, Montpellier : CERRA. Direction d'ouvrages collectifs : 1997 : *Le Cinéma et ses objets*, Poitiers : La Licorne; 2009 : *Cinéma et Couleur - Film and Colour*, Paris : Michel Houdiard. Recherche en cours : ouvrage sur le temps dans le cinéma muet.

This paper attempts a parallel between Edith Wharton's 1905 novel *The House of Mirth* and its screen transposition by Terence Davies in his eponymous 2000 film. The discussion addresses the two works from a special angle, that of comedy. The social comedy of the rules of the game are often referred to in the novel and the film uses the situational irony which derives from the constant transgression of such rules by everyone of the characters. The main protagonist Lily Bart is caught in the maze of these different rules and eventually brought to utter destruction. The film emphasizes the irony as well as the tragedy of her fall. A central emblem of the secret life of the heroine is found in the novel, *Mrs Lloyd* by Joshua Reynolds; in the film, Terence Davies uses a painting by Watteau, *Ceres*; the shift in focus which results from this change highlights central issues at stake in both novel and film.

The House of Mirth, Edith Wharton, Terence Davies, *Ceres*, comedy, film, irony, *Mrs Lloyd*, novel, Joshua Reynolds, tragedy, Watteau

Le second roman d'Edith Wharton connut un succès remarquable et fut presque aussitôt traduit par Charles du Bos sous les auspices de Paul Bourget, ami d'Henry James grâce à l'entremise du peintre John Singer Sargent (Edel 379-83). Les citations en français sont tirées de cette traduction qui offre l'intérêt d'une langue parfois très marquée par son époque ; lorsque Du Bos n'est pas cité, il s'agira de notre propre traduction.

Dans *The House of Mirth/Chez les Heureux du monde*, Trenor s'indigne de la résistance offerte par Lily Bart à ce qu'il imagine être une récompense méritée : « ce n'est pas de jeu, vous trichez [...] il y a des règles du jeu » (du Bos, ch. 13). Les lignes qui suivent s'efforceront de relire le roman tout en visionnant et en écoutant sa version mise à l'écran par Terence Davies en 2000 à la lumière du concept de « la règle du jeu » qui serait une sorte de dette d'honneur mais également, si l'on en croit le film de Jean Renoir, une dette qui n'a aucune validité car elle-même repose sur la tromperie. Nous verrons qu'il y a autant de règles du jeu que de personnages ; par ailleurs, le roman tout comme le film nous invitent dans les coulisses de l'action où règnent d'autres lois, celles de la survie des espèces par exemple. L'adaptation à l'écran du roman un siècle après sa publication entraîne l'examen de choix

formels significatifs de part et d'autre, en particulier la substitution du tableau allégorique de Watteau au portrait de Reynolds.

Le procédé de la tromperie en littérature n'est en soi pas nouveau, qu'il s'agisse de commerce frauduleux comme de conquête amoureuse. Le choix par Terence Davies de morceaux choisis tirés de l'opéra de Mozart, *Cosi fan Tutte* (1790), souligne la règle par sa transgression puisque le genre de l'opéra-bouffe, encore repris par le *Don Pasquale* de Donizetti un demi-siècle plus tard (1843), consiste en ceci : détromper les amants en reflétant dans un miroir de vérité la réalité trompeuse de l'amour pour mieux leur en révéler la nature instable. Quant à la tromperie commerciale, elle repose sur une déclaration orale validant la qualité d'un produit et la possibilité de le faire fructifier en le multipliant, voire de le revendre à un meilleur prix : on pense à Eoor Moses vendant un cheval contre des paires de lunettes dans *The Vicar of Wakefield* (Oliver Goldsmith 1766). Cependant il y a là une règle d'échange dont la culture s'efforce de masquer le caractère incertain par un ensemble d'artifices tels que la promesse verbale, la poignée de mains, ou encore l'acte écrit devant témoin. La mascarade du rituel du contrat qui transforme en précédent ayant force de loi cette tromperie initiale est de ce fait un attendu de toute comédie de mœurs. On soupçonnerait l'indignation de Trenor de relever de ce topoi littéraire comique si Lily Bart ne se révélait naïve au point de penser régler ce qu'elle croit être une dette d'argent en monnaie sonnante et trébuchante.

Avec *The House of Mirth* ce ressort comique de la règle du jeu comme un marché de dupes mène finalement à la destruction tragique de l'héroïne. Il se décline en formes diverses et variées grâce aux mises en scène dont se chargent les personnages, qui eux-mêmes se définissent par le jeu qui leur sert de référence identitaire. De plus, chacun s'autorise à en décider arbitrairement les règles¹. Le lien établi entre Lily et Trenor ne comporte aucune règle d'équivalence, alors même que chacun des partis fixe la valeur de l'argent qui circule entre ses mains : Lily pense qu'une promenade avec Trenor dans un lieu public ou une sortie dans sa loge à l'opéra sont appropriées. Cependant elle commet une erreur, en jaugeant Trenor à l'aune d'un Rosedale qui recherche le « blanchiment » de sa richesse par la reconnaissance sociale ; en effet, Trenor n'a pas besoin de se soucier de l'opinion publique. De plus, il n'a rien posé comme condition ; au lieu de cela, il est lui-même sous l'emprise de son désir amoureux. Or, plus son désir augmente, et plus il se croit en droit d'exercer un chantage sur sa victime. Une telle capacité de fixer le *fair play* d'un point de vue subjectif est aussi un trait des autres personnages. Bertha fait payer à Lily une faute qu'elle invente le moment venu, prétendant à tort qu'elle aurait rompu leur contrat. Mais nous savons que ce contrat est rempli, puisque Lily a payé de sa personne avec amabilité et politesse durant la croisière. Quant à Mrs Peniston, elle triche également avec la règle du jeu. Elle pense être légitimement quitte de ses responsabilités familiales en payant la couturière de Lily, et déclare ne jamais s'être engagée à payer ses dettes de jeu, le tout au nom de la morale. Plus tyrannique encore, elle fait varier sa participation financière au gré de son humeur. Et enfin, comble de cruauté, elle s'autorise à modifier son testament à la dernière minute sans avoir donné à Lily une chance de s'expliquer. Selden, quant à lui, s'invente une république dont la règle du jeu est un épicurisme narcissique. Le but qu'il poursuit est de satisfaire un égoïsme sans bornes, qu'il rebaptise arbitrairement une « liberté », comme Lily le lui fait remarquer : « pourquoi appelez-vous votre république une république. C'est une corporation fermée, et vous créez des objections arbitraires afin d'en écarter les gens » (du Bos, I, ch. 6). Ainsi, dans cet univers mensonger qui se rapproche de plus en plus de celui d'une sinistre farce, chacun fixe les règles de son propre jeu qui sont annoncées comme justes et absolues au hasard des

¹ Voir en particulier l'article de Dimock : « Debasing Exchange – Edith Wharton's *The House of Mirth* ».

circonstances, d'où un chantage permanent qui est illustré par celui de Mrs Haffen venue vendre à Lily ses lettres, en réalité celles de Bertha.

D'ailleurs, Selden, qui se pose en juge et arbitre à ses heures, voit plutôt une tragédie qu'une comédie dans la destinée de Lily. En effet, ayant assisté au spectacle de Lily travestie en Mrs Lloyd, il revient sur cette idée : « dans le long moment qui s'écoula avant la chute du rideau, il eut le temps de sentir tout le tragique de cette existence » (I, ch. 12). Nous pouvons cependant douter de la justesse de son jugement car, dès les premières lignes du roman, nous sommes initiés à ses préjugés comme à son manque de générosité en amour. En outre, on notera que Selden incarne également dans le roman la version moderne de l'épicurien classique, à savoir le modèle du flâneur. Le début du roman (« Selden s'arrêta surpris. [...] il dépassa Miss Bart en flânant », I, ch. 1) nous indique d'entrée de jeu à la fois le début de la focalisation interne sur lui, et sa manière artificielle de jouer un rôle devenu avec Baudelaire typique des mœurs de la vie dans les grandes villes, ce qui lui permet d'aborder Lily tout en lui laissant le champ ouvert. Plus loin, la description du couple et du visage de Lily par la voix narratrice : « ils s'attardaient tous deux devant l'éblouissante vitrine d'un joaillier [...]. L'éclat de la vitrine creusait la pâleur de son visage, donnait à ses lignes délicates l'âpreté d'un masque tragique » (du Bos ch. 18) superpose un bref instant la vitrine du flâneur de la nouvelle civilisation urbaine, et le reflet de la passante, image saisissante qui se fait l'écho des significations classiques du miroir de vérité à plus d'un titre : vérité de la beauté rapidement fanée, mais aussi vérité d'une soif insatiable de richesses.

Cependant Lily n'est pas sans connaître les risques qu'elle court ; dès sa visite chez Selden (I, ch. 1), la focalisation interne sur ses pensées nous montre qu'elle comprend ce que sa rencontre avec Rosedale comporte comme danger pour sa réputation. Elle sait également que le fait de l'avoir vexé – elle a refusé de l'introduire dans la bonne société – risque d'en faire un ennemi dont elle a eu tort de vouloir ignorer le pouvoir grandissant. Le roman insiste donc clairement sur la réalité sociale des règles que son éducation lui a inculquées, lesquelles sont autant de flèches limitant ses fréquentations aux membres de sa classe et ses conversations à des sujets sans importance, en vue du mariage. C'est au nom de ces bonnes manières que les dialogues du film, quoique limités à l'essentiel, n'en sont pas moins transcrits depuis le roman. En effet ces dialogues sont autant de témoignages d'une époque révolue. Le film cherche à préserver par la syntaxe, le vocabulaire et l'intonation de la voix, ainsi que le port de tête altier, voire dédaigneux, que le cadrage va souligner, un code de comportement tombé dans l'oubli. Par exemple, on retiendra le choix de profils aux moments d'intimité entre Lily et Selden dans le parc de Bellomont, comme pour suggérer le refus des amants de se livrer pleinement l'un à l'autre puisque nous ne voyons qu'une facette de leur visage, convention empruntée à la peinture classique.

Le code des bonnes manières est donc une des règles du jeu que Lily ne peut transgresser sans le payer cher ; or ce code comporte un rôle qu'elle connaît puisqu'elle l'interprète depuis onze ans, à savoir celui de la « *jeune-fille-à-marier* » en français dans le texte (I, ch. 6). Dans le film, son intonation moqueuse tire parti d'une prononciation peu respectueuse de la langue française pour exprimer un sentiment de découragement, sinon de dégoût. Elle est à un tournant de sa vie où l'écart entre la signification de ce rôle et la réalité de la jeune femme mûre qu'elle est devenue à 29 ans est maintenant trop évident. Seule Judy Trenor et plus tard Carry Fisher veulent bien encore se charger de l'aider en l'invitant chez elles comme dame de compagnie, et seul un niaïf comme Percy Gryce peut encore y croire provisoirement – avant d'être éclairé par Bertha. Par la suite, le roman décrit la situation de moins en moins enviable de Lily, que résume Carry Fisher : soit épouser un divorcé, soit se marier en dehors de sa caste (II, ch. 5).

Car ce code des bonnes manières désignant la vertu féminine – euphémisme pour sa virginité – repose sur un système de castes aux frontières infranchissables dont le roman

brosse une satire féroce². D'une part Lily elle-même se définit dans son rôle d'image de la vertu comme un emblème, voire une sorte de vitrine où elle doit s'afficher : « une femme est invitée autant pour sa toilette que pour elle-même. La toilette est le fond du tableau, le cadre ... » (I, ch. 1). Le film insiste sur la réalité de ces frontières par un travail de mise en cadre du personnage, où les murs des pièces, de sa chambre en particulier, voire les fenêtres fermées, ou encore les portes qui se ferment, signifient leur prégnance. D'autre part ce cadre s'adresse à ceux de sa caste, dont les membres se résument à deux femmes : Bertha et ses robes, Judy et ses bijoux, et Lily s'imagine rivalisant avec elles (I, ch. 4). Ainsi la valeur de vertu est-elle dégradée en un système de pures apparences, et les rares personnages qui y préfèrent les bonnes œuvres (par exemple, Lady Cressida critiquée par Judy Trenor I, ch. 4 et surtout Gerty Farish I, ch. 1) sont la cible de critiques acerbes qui, selon les lois de la comédie satirique, ne discréditent que leurs auteurs. D'ailleurs, en vertu des règles des apparences, il n'est pas bon pour l'image américaine de Lily d'être vue en compagnie d'une lady anglaise émancipée telle que la duchesse de Beltshire (II, ch. 1), nuance que Lily connaît aussi, mais qu'elle s'autorise à ignorer au nom de leur éloignement de New York.

La caricature est plus féroce encore en ce qui concerne les personnages masculins. Gus Trenor comme Rosedale ou George Dorset ne trouvent pas grâce aux yeux du narrateur omniscient, et Percy Gryce est encore plus cruellement épingle : c'est selon Jack Stepney « le jeune homme qui a promis à sa mère de ne jamais sortir, par la pluie, sans ses galoches », (I, ch. 2) et lorsque Lily mentionne les *Americana*, dont nous avons appris qu'il s'agit de vieux livres que personne ne lit (I, ch. 1), « l'œil de Mr Gryce devint tant soit peu moins opaque – comme si l'on venait de retirer une taie en voie de formation » (I, ch. 2). Les Gryce viennent d'Albany, symbole de la civilisation jeffersonienne (le père s'appelle d'ailleurs le vieux Jefferson Gryce), mais ils ont fait fortune et appartiennent de ce fait à la société des milliardaires qui se doivent de vivre à New York.

La comédie satirique tire parti non seulement des caricatures d'immigrants soupçonnés de tout acheter et de tout savoir sur tout le monde (Rosedale, I, ch. 1) mais également de la métamorphose d'Américains « authentiques » – terme par lequel nous comprenons, comme le souligne Christopher Gair, les premiers immigrants du 17^e siècle – en personnages monstrueux. L'analyse d'un témoin contemporain (Veblen) incrimine en particulier le costume féminin. Le film souligne les folles dépenses somptuaires et les rivalités qu'elles encouragent en soignant les tenues de Lily qui doivent exciter la convoitise des autres femmes. Le corset serré, la poitrine rehaussée, les plis d'amples jupes longues et les énormes chapeaux à l'équilibre parfois instable déforment le corps féminin hors de toute proportion naturelle. Le film utilise le costume pour souligner son rôle symbolique, signe d'une vie de loisirs dont les ressources sont assurées par les intérêts dégagés par la spéculation boursière, c'est-à-dire des rentes et non du travail. Ainsi les robes de Lily et ses chemisiers brodés sont généralement d'une blancheur éclatante comme il convient au lys, tandis que Judy et Bertha arborent des tenues brodées d'or et de perles convenant à des épouses de millionnaires; à l'opéra, Lily s'exhibe dans une robe très décolletée d'un rouge éclatant, symbole de sa chute. Plus tard, sa tenue d'ouvrière modiste est d'un marron terne, son chapeau noir ayant diminué en volume de moitié : ici encore le costume est l'emblème de son statut dans la société. Le film, qui transpose les descriptions en métaphores visuelles autant que les effets de dialogue en effets sonores, ira jusqu'au silence pour installer à l'écran la disparition de toute trace de vie sociale. Quant à la modification des registres sonores indiquant le nouvel univers de Lily, la voix claironnante et vulgaire de Mrs Hatch et, plus tard, le brouhaha assourdissant des voix des ouvrières dans l'atelier de confection, remplacent brutalement les voix ténues et contrôlées des gens du monde. Avec ces modifications chromatiques et sonores, où la voix

² Voir notamment l'article de Gair : « The Crumbling Structure of Appearances – Representation and Authenticity in *The House of Mirth* and *The Custom of the Country* ».

hésitante et les paroles confuses de Lily épuisée, et sous l'influence d'un narcotique, signalent une métamorphose sans retour, c'est également la disparition de ce rôle de dame qui s'impose à l'écran comme sur la bande son. Une fois Lily seule, le silence dans la chambre qu'elle occupe chez sa tante dans les beaux quartiers de la ville est souligné par le son d'un fiacre s'éloignant dans la rue déserte et les pendules faisant tinter leurs sonneries discrètes tandis qu'elle joue quelques notes reprenant la musique d'accompagnement à l'ouverture (*Concerto pour Hautbois en ré mineur* de Marcello (Everett 162), le « thème de Lily ») ; le cadre exprime une règle du jeu qui va s'imposer avec le temps, à savoir la loi de la solitude imposée par la vie urbaine. Cette règle du jeu du monde moderne est ensuite évoquée par le décor minable de sa chambre d'hôtel et rehaussé par les bruits de l'extérieur indiquant le manque d'isolation de constructions de mauvaise qualité, et une animation urbaine où les cris de passants et l'abolement de chiens se mêlent aux bruits des conversations inintelligibles allant bon train à l'intérieur de l'immeuble signalant à la fois le mouvement perpétuel du chaos du monde urbain et son indifférence au drame de la solitude ; ici la musique qui finit par s'imposer est *Rothko Chapel: Why Patterns?* de Morton Feldman (Everett 193-14).

La différence entre le roman et l'œuvre de Terence Davies se fait sentir par l'écart entre les années 1900 et les années 2000 en ce qui concerne justement la règle du jeu, d'où la nécessité d'une refonte de l'écriture du roman et de telles connotations qui ne sont plus inscriptibles du fait de leur caractère sinon incompréhensible, du moins impensable (Everett 213-14).

Les règles du jeu de l'idéologie qui président au roman n'ayant plus cours, on peut se demander si l'adaptation soigneusement préméditée par Terence Davies n'en reste cependant pas fidèle à une règle du jeu qui transparaît également dans le roman : la quête d'identité. Wendy Everett cite le cinéaste : « *Lily is a great tragic heroine* » cherchant par là à définir le personnage en termes de mise en scène à l'écran. La réplique d'Everett : « *Lily is a woman who sacrifices herself for her own integrity* », propose une lecture féministe du personnage. Dans un cas comme dans l'autre, le personnage est donc chargé d'une dimension hautement symbolique (Everett 224). Dans ce but le film attribue à Lily des paroles qui ne figurent pas dans le roman. Lors d'une scène que lui fait Selden, elle s'exclame : « *Where does dignity end and rectitude begin ?* », remettant en cause les valeurs sociétales rappelées par son amant. Cependant Mrs Hatch elle-même, dès qu'elle a réussi à se faire admettre dans le cercle fermé des Trenor, n'hésite pas à appliquer la règle du jeu à Lily, la reléguant une fois encore hors de sa « cage dorée »

Ici deux règles du jeu s'affrontent dont le sort de Lily est l'enjeu : d'une part, l'ostracisme de la société des parvenus, se donnant ainsi bonne conscience par le sacrifice d'un bouc émissaire et, d'autre part, le développement chez Lily d'une prise de conscience de soi qui la met de fait hors de portée des commérages. Le travail sur son image à l'écran autant que sur ses manières rend cette évolution palpable : aux grands chapeaux succèdent les cheveux défaits évoquant les portraits préraphaélites d'un Rossetti, qu'elle brosse elle-même devant son miroir en l'absence de toute femme de chambre (DVD ch. 10). Aux tenues exquises (ensemble vert à Bellomont dans le parc, ensemble rayé de noir dans le parc au mariage de Jack Stepney et Miss van Osburgh) ou provocantes (telle la robe rouge arborée dans sa loge à l'opéra en mauvaise compagnie citée plus haut) succèdent des vêtements de drap beige et des chemises blanches. Cette évolution est soulignée encore davantage par la reprise des premières scènes du film dans un effet de miroir appuyé : outre sa tenue noire ornée d'une discrète cravate rouge, elle porte un chapeau noir lors de sa dernière rencontre avec Rosedale, acceptant humblement d'être guidée dans un lieu public pour y prendre un thé tout à fait anonyme au milieu de la foule indifférente. Ce contrepoint est repris plus clairement encore lors de sa dernière visite à Selden. La violence des sentiments de Lily prend alors le dessus, faisant écho à sa réplique cinglante évoquée plus haut. L'expression de son

intégrité ayant atteint un point d'orgue pour ainsi dire, le torrent de larmes accompagnant le flot de ses paroles où se mêlent regrets, aveux d'impuissance, reproches et affirmation de soi brossent un portrait saisissant de sa vie intérieure par un cadrage serré sur son visage. La scène est dépouillée de toute l'artificialité de leur première conversation, la caméra soulignant par contraste le visage impassible d'un Selden bien incapable de tels aveux. Le montage alterné suggère la béance d'un gouffre irréparable entre eux

Le sujet du film est donc de mettre au jour une règle du jeu de nature privée, voire intime, et qui ne s'est imposée qu'au fil des cruelles déceptions infligées à l'héroïne. Le spectacle de l'extinction d'un spécimen protégé par le milieu social qui l'a vu naître, du sacrifice du bouc émissaire sur l'autel de la bonne conscience et d'une apothéose (au sens d'une essence supérieure) incarne trois idéologies : nativisme raciste, violence des forces de l'évolution industrielle et capitaliste, et idéalisme. Ces conceptions différentes de ce que sera sa destinée, qui s'imposent à l'esprit de Lily au cours de sa descente aux enfers, éveillent chez le lecteur trois émotions qui pourraient être la terreur, l'horreur et la vénération. Ces idéologies désuètes seraient dès lors déplacées dans le film par la prise en charge de ces émotions par le personnage central, Lily elle-même, comme le site même de forces culturelles contradictoires. Dans la violence des deux scènes entre Selden et Lily, où celui-ci est de plus en plus étranger au drame secret qui se déroule dans l'âme de l'héroïne, la terreur de la pauvreté extrême et l'horreur de la mort sont incarnées par son comportement devenu authentique. Le plan fixe sur lequel se termine le film autorise un sentiment sinon de vénération, du moins d'une certaine admiration pour une personnalité qui s'est pleinement assumée, comme le montre le filet de poison, emblème d'un sang rouge qui se déverse sur une robe blanche disposée sur son lit, de toute évidence celle portée dans le Watteau qu'elle a incarné le soir de son triomphe.

Il faut donc revenir à ce plan rapide sur le tableau de Watteau qui occupe le centre du récit filmique (DVD ch 5) et remplace le tableau de Reynolds, *Mrs Lloyd* dans le roman. Le premier est évoqué par le film comme un indice ou une signature d'une œuvre dont le réalisateur est aussi le scénariste et l'auteur du choix des décors autant que de la partition musicale.

Venons en maintenant à l'épisode des tableaux vivants, moment central où se déroule une sorte de pari sur « la » règle du jeu qui triomphera parmi toutes celles inventées par les personnages. Dans l'économie générale du roman, ce jeu de société se déroule au centre de l'œuvre (I, ch. 12), ce qui justifie le choix de Terence Davies de lui donner une signification toute symbolique au cœur même de l'architecture de son film, et cela malgré la brièveté du raccourci et le déplacement culturel remarquable dont il fait l'objet. D'ores et déjà, il faut rappeler les analogies de Wharton entre construction architecturale et identité féminine, car elles sont très significatives, comme le rappelle Jennie Kassanof citant « The Fulness of Life », une nouvelle de 1893 où il est dit que « la nature [d'un personnage féminin] est comme une grande maison aux nombreuses pièces » (Kassanoff 309). Pour Wharton, chaque maison est un « organisme » dont l'intégrité est compromise par « l'application superficielle de décorations sans rapport avec sa structure ». Ce principe relève de l'esthétique d'un Frank Lloyd Wright dont le nom Lloyd n'est peut-être pas sans rapport avec le choix du tableau de Reynolds, comme un compliment indirect à l'architecte établi dès 1888 chez Adler & Sullivan à Chicago (Fandel). Bien que les gratte-ciel ne soient pas la cible de compliments, cependant la devise de F. L. Wright : « Early in life, I had to choose between honest arrogance and hypocritical humility » (Fandel) n'est pas étrangère à la psychologie de Lily Bart, et surtout dans sa compréhension par Terence Davies qui a longtemps préparé son adaptation (Everett 141-3) et dont la transposition audiovisuelle semblerait fondée sur une théorisation plus approfondie comme nous tenterons de le montrer.

L'hypothèse qui sera développée ici est la suivante : le tableau de Reynolds (I, ch. 12) occupe une place centrale dans le roman à plus d'un titre. Longuement mis en scène par une description détaillée des tableaux vivants à la manière d'une visite de musée, ce portrait incarné par Lily est accueilli par les commentaires railleurs d'épicuriens connaisseurs en matière de corps féminin, mais également par celui de Selden, autre épicien, certes, mais indigné cette fois, car il y voit la vraie Lily (« *the real Lily* »). Selden occupant le rôle d'un observateur interne au roman, quoique non-fiable de ce fait, n'en est pas moins essentiel par son rôle dans la vie de l'héroïne, la révélant à elle-même, pour résumer en quelques mots. Le lecteur ne peut qu'être intrigué par ce que signifie « *the real Lily* » puisqu'il y a dédoublement du vrai et de l'artifice à plusieurs niveaux, de sorte que la seule réalité est l'art de la mise en scène de l'image par le vivant, Joanna Leigh ayant elle-même choisi de se déguiser en un personnage de l'Arioste dans *Orlando Furioso* pour graver sur l'écorce d'un arbre le nom de son amant, Mr Lloyd, qu'elle devait ensuite épouser. La pose choisie par Reynolds serait en outre empruntée à Raphaël. Selon Judith Fryer, le tableau qui peut être lu comme une référence à Orlando gravant le nom de Rosalind sur les arbres dans *As You Like It*, n'est nullement un éloge de la nature malgré l'emploi du qualificatif « *real* » dans le roman. Fryer envisage la performance de l'héroïne d'un point de vue féministe : Lily n'imiterait pas seulement le tableau de Reynolds mais aussi l'acte de Joanna Leigh. Or, cette dernière, dans l'acte même d'écrire en secret, détourne son regard du spectateur du tableau comme de l'œil du peintre, mais expose son corps dans une tenue moulante et une pose mettant en valeur ses longues jambes, sa haute taille et son buste gracieux, dans une courbe aboutissant au geste des doigts tenant une plume – et non un couteau ou un burin de graveur.

En mettant ainsi en lumière le tableau de Reynolds, l'écrivaine nous donne une piste, puisque ce portrait appartient au défilé d'un ensemble d'autres dames de la bonne société également déguisées en personnages de tableaux. *Mrs Lloyd* offre donc une vérité dans un miroir où l'artifice du drapé à l'antique masque le corps tout en le dévoilant, comme le remarque Van Alstyne en vantant la pureté des lignes de la silhouette de Lily. Le roman serait donc un roman à clef dans la mesure où l'examen du tableau était impossible, celui-ci étant dans une collection privée (Gair 289). En outre, l'acte d'écrire renvoie explicitement à l'écriture du roman lui-même, d'autant plus qu'il est secret, autant que le sont les lettres de Bertha dans le roman pour nous d'ailleurs. Le tableau peut donc être interprété comme une référence aux thèses de Frank Lloyd Wright : *in the patterns of nature, the formation of a snowflake ... the indentations and lines in a jagged rock hanging over the sea, it was an inner beat, an inner rhythm he listened to... bringing never ending variety into architecture* » (Fandel). La fusion entre une telle conception organique » de l'architecture qui est celle de Wharton et l'art d'écrire paraît être clairement inscrite dans ce texte à la fois gravé sur une écorce d'arbre et dérobé à l'œil du spectateur, le tout mis en abyme dans le spectacle paradoxal du *tableau vivant*. Le film inscrit dans le récit ce rythme vital et organique », pour emprunter le terme de Wright, en nous faisant entendre les hurlements de Bertha en mal d'amour, car le contenu de ces lettres devient audible dans le film par sa voix accompagnant le geste de les lire accompli par Lily à l'écran.

Dès lors la proposition d'un tableau de Watteau dans la trame filmique pour renvoyer à *Mrs Lloyd* semble motivée à plus d'un titre. D'une part, cette substitution sème le trouble chez les spectateurs familiers du roman et impatients de voir le tableau et la réincarnation par un être vivant non pas du tableau mais plutôt d'un moment précis et cependant à jamais perdu de la belle aristocrate posant presque nue devant l'œil au regard acéré d'un peintre mondain seul témoin du spectacle secret³ mais également fort conscient des enjeux.

³ Le thème de l'artiste et du portrait a été traité par d'importants réalisateurs : *The Portrait of Jennie* par exemple (William Dieterle, 1948).

Or nous n'avons que quelques secondes pour entrapercevoir le portrait vivant de Lily en Cérès par Watteau. La fugacité de cet aperçu évoque les rapides glissements d'une scène à l'autre qui caractérisent la structure du film au point que les ellipses créées par le grand nombre de fondus enchaînés deviennent une sorte de signature du film.

L'image reste donc dans notre mémoire comme un point de suspension, une parenthèse vite refermée où cependant se trouverait la clef de l'énigme Lily, « la vraie Lily » qui fait rêver Selden. Ainsi le tableau de Watteau occupe-t-il une place centrale dans le film au même titre que celui de Reynolds dans le roman, et, en modifiant la citation picturale, le film attire notre attention sur ce rôle structurel fondateur de la composition de l'œuvre. Nous allons maintenant l'étudier de plus près.

Cérès/Summer (1712) par Antoine Watteau est une peinture de format ovale, à sujet allégorique d'inspiration mythologique, dans la collection de la National Gallery de Washington et classée comme symbole du style rococo du 18^e où la recherche de la grâce est alliée à la surcharge ornementale⁴. Cependant il faut souligner le fait que l'image du film, loin d'être une photographie du tableau, est un authentique « tableau vivant » créé pour le film par l'actrice Gillian Anderson imitant le tableau pour le chef opérateur. Par ailleurs, nous voyons deux fois ce spectacle : la première fois, c'est un plan serré sur la tête et les épaules, où Gillian baisse les yeux vers l'angle inférieur droit du cadre, et semble regarder le public des invités à la soirée des Bry pour mesurer l'effet qu'elle produit. Puis la caméra raccorde sur Selden et Grace dont les visages en plan de réaction se figent et les regards paraissent sous l'emprise d'une forte pulsion scopique signifiant une vive émotion. Alors le tableau apparaît une seconde fois, mais en plan d'ensemble cette fois-ci, cadrant jusqu'aux rideaux de scène qui se referment d'ailleurs rapidement sur lui. Dans cette seconde apparition, on notera que le regard est plus conforme à celui du genre maniériste alias rococo, car s'il se perd au loin, c'est en sens inverse du ¾ du visage orienté sur notre droite. On note d'ailleurs une inversion à un autre niveau, c'est-à-dire celui, conventionnel, du champ-contrechamp : au lieu du plan d'ensemble suivi d'un plan de réaction puis d'un plan serré sur un détail et un retour au plan de réaction, le montage proposé par cette courte séquence ouvre sur le plan serré sans crier gare. Ainsi l'ellipse de l'espace-temps s'écoulant entre les fêtes du mariage du cousin de Lily, Jack Stepney, à l'une des héritières van Osburg et celles célébrant l'entrée des Gormer dans la bonne société devient-elle tout à fait imperceptible. Quant au plan large sur le tableau-vivant, celui-ci permet à la nouvelle fête où se trouvent Selden et Grace d'être introduite à l'écran. De plus, les mots clefs dont le film ne saurait se passer, à savoir ce que signifierait « the real Lily », sont ainsi mis en relief, et annoncent le second baiser du vrai-faux couple qui y fait suite, et dont la composition même évoque le style rococo de Watteau.

On note que le format du « tableau vivant » est ajusté à celui d'un écran de cinéma, l'ovale du cadre est effacé au profit d'un rectangle qui se déplie et se replie à la faveur des rideaux de théâtre. Dans le tableau, les nuages du ciel, dorés par un éclairage latéral hors-champ sur notre droite, deviennent bleu pâle sous la voûte de l'ovale, sont remplacés dans le film par une toile de fond décorée de motifs de toile de Jouy, à savoir, de petites scènes pastorales monochromes disposées en bouquets sur un fond uni. La pose est la même, c'est-à-dire le S maniériste symbolisant la vie et le mouvement par une flamme s'élevant en S⁵ ; l'axe de la tête se détourne vers notre droite tandis que celui des épaules est orienté vers la gauche, le cou formant une courbe qui se prolonge jusqu'au sommet de la tête ; ce S se répète comme

⁴ Le style « rococo » fait écho au style maniériste, connotant à la fois l'artificialité de l'art pour l'art et la distance entre le beau idéal et le réel, exprimé par le concept de « je ne sais quoi » et le clin d'œil comme métaphore visuelle de ce concept (Jankélévitch).

⁵ Il s'agit d'un cône entourant une forme en S suggérant le mouvement de la vie par une flamme : ce dessin attribué à Michel Ange par Lomazzo appartient au fond commun des académies de peinture européennes ; Hogarth l'a re-baptisée *ogee line* (Bindman 151-3).

dans un miroir inversé le long de la jambe allongée sur notre droite. En contrepoint, l'inclinaison du buste contracte les lignes du corps sur notre gauche jusqu'à la jambe repliée dont le genou s'avance vers nous. Ce déhanchement est souligné par les deux bras, celui de gauche replié qui s'accoude sur une gerbe de blé aux épis généreux, celui de droite tenant à la manière d'un miroir une petite fauille, emblème de la moisson et de Cérès.

Cependant, ce sujet n'est pas sans ambiguïté, car la moisson connote tout autant la richesse que la fin du temps des amours. Dans le tableau vivant joué par Gillian Anderson, on relève des modifications qui ne sont pas sans significations dans la mesure où il y a ré-écriture d'un hypotexte : le regard est dirigé d'abord vers le public, puis vers la gauche dans la posture maniériste convenue, ce qui déplace l'ambiguïté du regard chez Watteau clairement orienté vers le miroir/fauille en une relation personnelle de Lily avec son public. Les épaules sont moins dévêtuës, atténuant l'évocation du travail terminé chez Watteau au profit du dynamisme d'un geste comme suspendu, voire capté par la caméra ; quant à la fauille, quoique tout aussi soigneusement circulaire, elle est beaucoup plus grande et paraît purement décorative, à moins qu'elle n'évoque justement son antithèse, la faux signifiant la mort. Plus remarquable encore, là où le repos après le travail évoque une sublimation de l'amour arrivé à son zénith, le tableau vivant de Gillian Anderson évoque la fluidité d'un mouvement capté le temps d'un bref cliché entre des rideaux qui rappellent à s'y méprendre le cache qui découvre ou fait disparaître l'image à la manière d'un rideau (Pinel 50). Il y a dans ce court laps de temps une analogie remarquable avec ce « je-ne-sais-quoi » maniériste repris dans l'éthique rococo à la recherche de l'insaisissable beauté, c'est-à-dire la grâce ; déjà dans le roman le prénom Grace est attribué avec ironie à un personnage auquel cette insaisissable caractéristique de la beauté attribuée à Lily fait défaut, ce que le film renforce en donnant au personnage le rôle d'amoureuse de son cousin Selden dévolu à Gerty.

Ajoutons que le nom de Watteau véhicule autant de connotations que celui de Cérès, telle que la liberté des mœurs, la joie de vivre, en somme ce qui est interdit par la règle du jeu des bonnes manières, mais dont le film incarne les principes par la séquence chez les Gormer où Lily se repose en compagnie de Carrie Fisher (Elizabeth McGovern) – les couples paraissant et disparaissant dans le paysage et les tenues blanches et vaporeuses suggérant une liberté de mouvement nouvelle autant que passagère ; Lily évoque d'ailleurs la fin de son séjour et son retour dans sa chambre étouffante et solitaire en pleine ville. Le thème des *Fêtes Galantes* auquel Cérès renvoie est donc évoqué dans le film ; or les *Fêtes Galantes* ne sont pas un genre pictural né *ab nihil* car il a vu le jour à une époque où les arts européens ont commencé à se désintéresser du goût pour l'ordre de grandeur normalisé et hiérarchisé de l'église et de la cour, pour se déplacer vers l'appréciation des plaisirs intimes et personnels.

L'hypotexte du film qui serait convoqué par le choix du tableau de Watteau serait fidèle à la thématique du roman, à savoir la crise culturelle américaine des années 1880-1900. Plus tard Mrs Hatch pénètre sans frapper dans la chambre de Lily, et lui déclare que les mœurs ont changé, autres temps, autres règles ! Cependant Carrie Fisher n'en rappelle pas moins à Lily la nécessité de se marier, tout en admettant que son choix est restreint soit à l'obtention par George Dorset d'un divorce soit à l'humiliante acceptation de l'offre de mariage par Rosedale. L'incapacité où se trouve Lily de renoncer à la règle du jeu d'un mariage qui ne serait pas scandaleux pour la vieille aristocratie dont elle est issue signe dès lors sa disparition inéluctable. Dès son séjour sur la Riviera, Selden est frappé par le changement de son expression, alors que nous en savons plus que lui sur la catastrophe qui s'est abattue sur elle (« disgraced » comme l'indique le titre du chapitre 7 du DVD). À Monte Carle, Carrie Fisher analyse l'inconstance de Lily, cette dernière abandonnant un projet dès que celui-ci est sur le point de le finaliser, soit « par étourderie » soit parce que « au fond du cœur elle méprise les choses qu'elle essaye d'obtenir », et Selden tombe sur Lily par hasard à la gare :

Tout à coup, tandis que Selden notait les délicates nuances par où elle s'harmonisait avec son entourage, il lui vint à l'esprit que ce manège si adroit supposait une situation vraiment désespérée. Elle était tout près de quelque chose [...] il croyait la voir en équilibre sur le bord d'un précipice, le pied gracieusement avancé pour bien montrer qu'elle ne savait point que le sol lui manquât. (du Bos ch. 16)

Ce portrait ressemble fortement au *Cérès* de Watteau choisi par Terence Davies dont il vient d'être question, car avec cette composition, le pied de Gillian Anderson/Lily sur notre gauche paraît bien s'avancer au-dessus du vide puisqu'il s'agit d'une apothéose en plein ciel, et par ailleurs l'art du peintre crée une harmonie chromatique délicate entre le teint et le ciel éclairés par un rayon de soleil qui évoque les délicates nuances observées par Selden. L'ambivalence entre la fin de l'été et la corne d'abondance, « cornucopia » purement décorative, qui se dégage de la peinture allégorique est, de ce fait, proche de ce portrait de Lily à quelques heures de sa chute.

Il importe donc de considérer les deux tableaux vivants comme des métaphores offrant au lecteur comme au spectateur-auditeur des niveaux de lecture méta-textuels et métafilmmiques. Ils fournissent, chacun à sa manière, la règle esthétique invitant à une lecture organique des deux œuvres. Dans le film la valeur réflexive de ce choix s'impose d'elle-même. En effet, capturer une image de l'actrice jouant son propre rôle dans le tableau vivant, et, qui plus est, une image fixant un mouvement fluide par définition insaisissable, introduit une réflexion sur le cinéma comme art du mouvement (*movies*) alors même que le choix de l'acte d'écrire renvoie à une réflexion sur l'écriture dans le roman.

En citant l'inventeur du genre des *Fêtes Galantes*, à savoir Watteau, le film n'est nullement en contradiction avec le roman ; bien plus, il met l'œuvre en perspective tout en se ré-appropriant l'effet de mise-en-abyme et son corollaire, à savoir, qu'entend-on par la réalité d'une fiction qui comporterait des personnages, des décors et des actions à la fois vivants et peints... à moins que ce ne soit la réalité justement d'une « fête galante » au sens littéral ?⁶

BINDMAN, David. *Hogarth* (1981). London : Thames & Hudson, 1988.

DIMOCK Wai Chee, « Debasing Exchange – Edith Wharton's *The House of Mirth* » (1985), *Edith Wharton's The House of Mirth, A Casebook*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : OUP, 2003, 63-84.

EDEL, Leon. *Henry James – A Life* (1985) tr. fr. André Müller, *Henry James – Une vie*. Paris : Seuil, 1990.

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

FANDEL, Jennifer. *Frank Lloyd Wright (1867-1959)*. The Frank Lloyd Wright Foundation, 2005. Source : www.GoogleBooks, mai 2013.

FRYER, Judith. « Reading *Mrs Lloyd* ». *Edith Wharton – New Critical Essays*. Eds. A. BENDIXEN & A. ZILVERSMIT. New York & London : Garland Publishing, 1992: 27-55.

GAIR, Christopher. « The Crumbling Structure of Appearances – Representation and Authenticity in *The House of Mirth* and *The Custom of the Country* » (1997), *Edith Wharton's The House of Mirth, A Casebook*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : OUP, 2003 : 271-97.

JANKELEVITCH, Vladimir. *Le 'je ne sais quoi' et le 'presque rien'*. Paris : Seuil, 1981, 3 tomes.

KASSANOF, Jennie A., « Extinction, Taxidermy, Tableaux Vivants ». *Edith Wharton's The House of Mirth, A Casebook*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : OUP, 2003 : 299-330.

PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma* (1996). Paris : Nathan, 1999.

⁶ C'est à Verlaine qu'il faut attribuer la redécouverte de Watteau ; son recueil du même titre parut en 1867 ; Rimbaud l'avait lu en 1870, et en 1880 il était considéré comme le meilleur opus de Verlaine. La référence à Watteau dans une adaptation d'un roman de 1905 traitant de la bourgeoisie américaine des années 1880 n'est donc pas un anachronisme.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York : Macmillan, 1899.

WHARTON, Edith. *Chez les heureux du monde*. Traduit de l'américain par Charles DU BOS. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1908.

_____. *The House of Mirth* (1905). Ed. Elizabeth AMMONS, New York: W.W. Norton Critical Edition, 1990.

Filmographie

DAVIES, Terence. *The House of Mirth*, 2000. GB, 140 min, couleur.

DIETERLE, William. *The Portrait of Jennie*, 1948.

RENOIR, Jean. *La Règle du jeu*, 1939.

Iconographie

Sir Joshua Reynolds *Mrs. Lloyd* c. 1776 (www.google-images.com, janvier 2013).

Antoine Watteau *Cérès* 1712 (www.google-images.com, janvier 2013).