Cycnos

Bette Davis, ou le bonheur de jouer à la « méchante »

Viviani Christian

Pour citer cet article
Viviani Christian, « Bette Davis, ou le bonheur de jouer à la « méchante » », *Cycnos*, vol. 29.2 (Le Méchant à l'écran. Les paradoxes de l'indispensable figure du mal), 2013, mis en ligne en juillet 2018.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/183

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/183
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/183.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

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

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Bette Davis, ou le bonheur de jouer à la « méchante »

From Smith to Schmidt : Hugo Weaving, a face of evil

Christian Viviani

Né à Tunis, Tunisie. Professeur à l'Université de Caen-Basse Normandie. Spécialiste du cinéma américain et de l'acteur. Coordinateur et rédacteur de la revue *Positif*. Auteur de plusieurs ouvrages dont *Le Western* (1982), *Les Séducteurs du cinéma américain* (1984), *Ernst Lubitsch* (avec N. T. Binh, 1992), *Al Pacino, Robert De Niro, regards croisés* (avec Michel Cieutat, 2000, mise à jour 2005) et *Audrey Hepburn, La Grâce et la compassion* (avec Michel Cieutat, 2009). Responsable de l'édition 2011 du *Larousse du Cinéma*, contributions au *Dictionnaire des réalisateurs* (Larousse), à *Home Is Where the Heart Is* (sous la direction de Christine Gledhill, BFI, 1987, réédition 2002) et à *Journeys of Desire* (sous la direction de Ginette Vincendeau et Alastair Phillips, BF1, 2006). Direction du collectif sur la présence française à Hollywood, *Les Connexions françaises* (Editions Nouveau Monde-Paris 1-MSH). Initiateur et animateur de la collection « Jeux d'acteurs » (Scope éditions).

Hugo Weaving is an actor familiar with bad-guy parts in contemporary Hollywood action movies. What appears as a constant in these roles is the use of the actor's face as a mask. While being at first part of established evil forces (the Machines in *Matrix* or Hitler in *Captain America*), Weaving's bad guys detach themselves from this dominant force and grow stronger, as well as insensitive and merciless, and finally die killed by a kind of energy force, a blinding light that comes out of their bodies. A link appears between the actor's face, the mask he wears and the evil force that he is trying to contain inside him. Besides the traditional opposition good vs. evil (the villains played by Weaving share numerous similarities with the hero), Weaving playing the bad guy seems to propose a third way and appears to be a transitional figure towards a new type of hero, the super heroes, whose force is to live with a dark side that consumes them.

action movie, bad guy, *Captain America*, energy, evil force, face, mask, *Matrix* trilogy, *V for Vendetta*, Hugo Weaving

« No one's as good as Bette when she's bad ! ». Cet aphorisme apocryphe devint le slogan pour la campagne publicitaire de *In This Our Life* (John Huston, 1942)[1]. Il montre bien comment l'inconscient spectatoriel associait Bette Davis aux personnages de « méchante ». En même temps, comme beaucoup d'aphorisme, sa part de vérité va de pair avec la simplification.

[1] Le film n'a pas de titre français car il ne sortit pas en France après la guerre, contrairement à tous les autres films interprétés par Bette Davis. Aucune explication n'a jamais été donnée de ce « détail ». Pour ma part, j'ai pensé que cela pouvait être lié aux craintes de la Warner Bros. que Jeannine Basinger révèle dans son commentaire de l'édition anglaise du dvd du film (Warner Home Video). En effet, malgré (ou à cause de) son propos très humaniste, le film laisse clairement entendre que dans le Sud des États-Unis, un citoyen noir ne sera pas jugé à égalité d'un citoyen blanc. Soucieux de préserver une bonne image des forces alliées en Europe, la Warner avait décidé de ne pas exploiter le film dans certains pays ou d'en proposer une version au montage différent. La non sortie de *In This Our Life* en France est sans doute due à cela. Le film est maintenant exploité sur les chaînes câblées sous le titre *L'amour n'est pas en jeu*.

« She did it the hard way[2] »

Bette Davis a débuté au cinéma en 1931 mais n'a atteint le rang de « Queen of the Warner Lot » qu'en 1938. D'abord sous contrat à l'Universal, elle est ignorée de son employeur qui la considère dépourvue de « sex appeal »[3]. Quelques mois plus tard, à la Warner, protégée de George Arliss, grand monsieur de la scène britannique dont la réussite au début du parlant impose le respect, elle est mieux considérée. Quand le studio a adapté un des succès scéniques d'Arliss, *The Man who Played God* (John Adolphi, 1932), il s'est intéressé à cette jeune actrice pourtant sacrifiée en ingénue conventionnelle, et a perçu en elle un potentiel. La jeune Bette Davis va expérimenter le traitement de la « star machine ». Le « sex appeal », on le lui crée en modifiant son physique : ses cheveux châtains deviennent presque platine et sont lissés pour évoquer Constance Bennett, alors star de la RKO. La silhouette de Bennett est fluide et sa minceur d'élégante liane est accentuée par les vêtements près du corps et clairs ; Orry-Kelly, qui supervise le département costumes de la Warner, fait de même pour Bette Davis[4]. Elle a la vedette dans de petites productions au goût du jour où elle incarne les jeunes émancipées (*Ex-Lady*, Robert Florey, 1933). Mais, c'est un rôle de complément face à la vedette masculine du studio, Richard Barthelmess, qui va révéler sa personnalité et son aptitude peu commune à suggérer le venin.

Cabin in the Cotton (Michael Curtiz, 1932) est typique du film social, apanage du studio et de Barthelmess : on y traite de la condition ouvrière dans les plantations du Sud des États-Unis et de l'exploitation des « white trash » par les grands propriétaires. Métayer du dictatorial Norwood, Barthelmess est déchiré entre la sage et patiente Betty Wright (Dorothy Jordan) et l'impétueuse et provocante Marge Norwood (Bette Davis), fille de son employeur. Ce rôle annonce bien des repères de la carrière de Davis. Née en Nouvelle Angleterre, elle va donner vie à de nombreux personnages de « Southern Belle », stéréotype de féminité coquette, désuète et irritante à la fois que Taïna Tuhkunnen décrit comme « … une jeune femme privilégiée, officiellement introduite dans la société. Issue des élites sociales sudistes, la « Southern Belle » était généralement une jeune femme plutôt exubérante, vaniteuse et quelque peu naïve » (Tuhkunnen 68). Par sa manière de se jouer des hommes, par son habileté à les manipuler, son attachement au pouvoir et à l'argent, la « Southern Belle » possède des traits qui peuvent devenir négatifs. Évidemment, l'incarnation définitive en est la Scarlett O'Hara de *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), un rôle que Davis a longtemps convoité et qui finalement lui a échappé. Sorti quelque mois avant *Gone With the Wind*, *Jezebel* (William Wyler, 1938), un des films qui l'ont consacrée, a été conçu par Warner comme un prix de consolation : une héroïne sudiste, dans le cadre historique de la Guerre de Sécession, hésite perpétuellement entre deux hommes et voit celui qu'elle aime, lassé de ses caprices, en épouser une autre. La « Southern Belle » n'est pas forcément une « méchante », mais les caractéristiques énoncées plus haut peuvent aisément faire de son personnage une incarnation maléfique. Bette Davis donnera vie à ce stéréotype une bonne demi-douzaine de fois dans sa carrière, en nuançant de façon significativement négative le dessin d'origine, contribuant ainsi à son remarquable développement tel que le retrace Taïna Tuhkunnen. Elle

---

[2] Ce sont les mots que Bette Davis avait choisis comme épitaphe.

[3] Sikov rapporte la célèbre sentence de Carl Laemmle : « She has about as much sex appeal as Slim Summerville » (Sikov 38) : Summerville était un acteur de complément spécialiste des rôles de vieillard édenté… Sikov rapporte également la sentence, moins célèbre mais plus pittoresque de Michael Curtiz (qui la dirigea quatre fois) : « Goddamned nothing no good sexless son of a bitch » (Sikov 47)…

[4] Le costumier d'origine australienne devint l'un des artisans cruciaux de l'image de Bette Davis qu'il habilla à 35 reprises jusqu'en 1945. Elle était si dépendante de lui que lorsqu'elle tourna *The Little Foxes* (William Wyler, 1941) loin de la Warner, elle exigea que ce fût Orry-Kelly qui l'habilla.

lui doit d'être remarquée (*Cabin in the Cotton*), d'accéder à un deuxième oscar (*Jezebel*)[5] et d'être consacrée grande actrice (*The Little Foxes,* Wyler, 1941) ; elle poursuivra le personnage jusque dans la décrépitude et la folie (*Hush, Hush Sweet Charlotte*, Robert Aldrich, 1964).

Dès *Cabin in the Cotton* Bette Davis propose une version ternie et quasi-maléfique de la « Southern Belle ». Parée des attributs de la pureté liliale (cheveux blond clair, vêtements blancs, désuétude victorienne des manières), elle ment et manipule. Si elle n'est pas létale, elle est perverse. Notamment dans la manière dont elle se joue de son amoureux Richard Barthelmess. La différence de statut social double le lien sexuel d'une coloration maître-domestique sadomasochiste. Se sachant observée, elle feint de l'ignorer et se dévêt devant lui. Cette manière de promettre sans jamais accorder est cristallisée dans la première réplique que la diction en staccato méprisant et sec de Bette Davis va estampiller sienne : pimpante et parfumée, elle s'offre à Barthelmess pour très vite freiner ses ardeurs par le célèbre « Ah'd love to kiss you, but Ah' just washed my hair ! »…

Le physique sera pour beaucoup dans l'image de dureté que va se forger Bette Davis. Dans *Cabin in the Cotton*, elle sait utiliser à son avantage l'apparence que le studio lui a façonnée : de la chevelure claire, des lignes simples, presque virginales, de l'organdi blanc elle fait un contrepoint ironique à la méchanceté de Marge Norwood. À ces éléments imposés Davis ajoute ce qui lui appartient en propre : la bouche aux commissures tombantes qui devient moue de supériorité ou de mépris ; les yeux larges, globuleux, dont les pupilles sont en perpétuelle agitation. Son personnage est secondaire (dans la dramaturgie du film, elle n'est que « l'autre femme ») mais laisse au final l'impression la plus forte. Voyant Richard Barthelmess partir avec la tendre Betty Wright, elle leur lance un regard supérieur lourd de sens : elle est consciente de son pouvoir érotique et si le dialogue lui fait dire qu'elle est sure que l'homme lui reviendra, l'expression sur son visage nous fait plutôt imaginer qu'elle va le poursuivre jusqu'à ce qu'il retombe en son pouvoir.

« We deserved each other »

C'est deux ans plus tard que ce qui germait dans *Cabin in the Cotton* va s'épanouir en fleur mortifère dans *Of Human Bondage*. Le film, produit par la RKO, adapte le célèbre roman de Somerset Maugham *Servitude Humaine* : il raconte comment un sérieux étudiant en médecine, handicapé d'un pied bot, est humilié et avili par sa passion pour la vénale Mildred, serveuse dans un salon de thé. Dans l'état d'esprit de l'Hollywood d'alors, le filmage se heurte à un problème majeur : Mildred. Cette femme fatale ne possède aucun trait rédempteur et la veine naturaliste du romancier ne permet pas, comme c'est souvent le cas, de contrebalancer les aspects les plus sordides du personnage par l'éclat des costumes ou l'embellissement des éclairages. Aucune actrice n'accepte ce rôle délicat et aucun studio ne veut « prêter » une de ses stars, de peur de commettre des dommages irréparables à l'image que les services publicitaires concoctent jour après jour. Mais Bette Davis n'a pas peur ; elle sent que le rôle peut la sortir de la routine. Bravant les interdits de son propre studio, elle remporte le morceau grâce à l'appui de John Cromwell et de Leslie Howard, le distingué acteur britannique qui jouera le rôle de Philip. Dans son autobiographie, l'actrice commente ainsi : « My employers believed I would hang myself playing such an unpleasant heroine. I had become a nuisance over this issue. I think they identified me with the character and felt we deserved each other ! » (Davis 141). Elle obtient même de composer seule l'apparence de son personnage. L'accent cockney se déploie de façon provocante, elle met en avant son

[5] L'interprétation de Bette Davis dans *Of Human Bondage* (John Cromwell, 1934) ne fut pas récompensée. Mais c'est l'année suivante, pour un film qui atténuait la méchanceté du personnage par un revirement sentimental, *Dangerous* (Alfred E. Green, 1935) que l'Academy octroya à Bette Davis le premier Oscar de sa carrière.

ventre et détruit impitoyablement la silhouette de sylphide que le studio lui a façonnée. Sa cruauté éclate en un rire rauque qui va devenir une nouvelle estampille de l'actrice. Non seulement Mildred est vulgaire et méchante tout au long du film, la noirceur du personnage finit par contaminer son apparence. Mildred connaîtra le châtiment en mourant d'une septicémie provoquée par les suites d'un avortement. Pour jouer ses derniers instants à l'écran, Bette Davis se compose un maquillage blafard, masque crayeux creusé de sillons charbonneux de rimmel. Le critique anonyme de *Life magazine* salue la réussite de l'actrice : « Probably the best performance ever recorded on screen by a U.S. actress »[6].

Désormais, sa réputation est faite. Cette image sans concession va lui coller à la peau, bien que les rôles de vrai « méchantes » soient finalement rares dans sa carrière : une dizaine parmi 122 titres. Le physique très étudié que Bette Davis se fabrique favorise cette impression dominante : le regard nerveux, les narines frémissantes, la bouche en une moue hautaine, lèvres tombantes maquillées en un rouge vif (noir la plupart du temps en noir et blanc) comme une blessure. Actrice physique, Davis soignera toujours son maquillage qu'elle conçoit comme expressif et non naturaliste : comme pour souligner le masque social dont il est le symbole, ses interprétations les plus personnelles comportent toujours au moins une scène où elle apparaît dépouillée de tout maquillage, ainsi dans *Mr. Skeffington* (Vincent Sherman, 1945) ou *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), et bien sûr les trois grands rôles de méchantes dont il est question dans le présent article : *The Little Foxes*, *In This Our Life* et *Beyond the Forest* (King Vidor, 1949). Ce masque saisissant, son jeu spasmodique aux élans impétueux, sa diction qui détache les syllabes comme pour mieux distiller le venin, la voix qui grimpe vite dans les octaves pour suggérer la colère (ou pour feindre la douceur) sont capables de souligner la culpabilité là où le scénario tend à l'excuser (*The Letter*, Wyler, 1940), de suggérer le coté garce même chez la brave fille (son interprétation fabuleuse de la star de théâtre Margo Channing dans *All About Eve :* l'impression qu'elle laisse est si forte qu'elle peut être absente de l'écran pendant les 40 dernières minutes du film sans que l'on songe un instant à lui nier son statut de vedette).

Très révélatrice est sa prédilection pour les rôles de jumelles (l'une gentille, l'autre méchante, l'une adoptant l'identité de l'autre, brouillant définitivement les pistes morales) : ce qu'elle fit avec délectation à deux reprises, dans *A Stolen Life* (Curtis Bernhardt, 1947) et *Dead Ringer* (Paul Henreid, 1964). Elle ne fut qu'une seule fois une méchante de bande dessinée, vers la fin de sa carrière (David Greene, 1972), mais elle incarna à l'écran, plus d'une fois, une criminelle et surtout créa, après Mildred, trois des plus incroyables méchantes du *women's picture* hollywoodien, qu'elle déplaçait volontiers vers ce que Muriel Andrin appelle « le mélodrame maléfique » : *The Little Foxes*, *In This Our Life* et *Beyond the Forest*. Si, en fin de compte, les rôles romantiques l'emportent dans sa filmographie, Bette Davis s'est lancée dans ces quelques incarnations maléfiques avec une bravoure, une gourmandise, un sens flamboyant du spectacle qui les ont à jamais fixées dans les mémoires. C'est avec une ironie qui a dû la toucher et un sens de l'excès et de la boursouflure qui rejoignait sa propre inspiration que Robert Aldrich se joua du brouillage entre gentille et méchante, entre garce et victime, dans le magnifique diptyque qu'il consacra à la star vieillissante : *Whatever Happened to Baby Jane ?* (1962) et *Hush Hush Sweet Charlotte*.

Regina Giddens

The Little Foxes est le troisième et dernier film de la collaboration artistique fructueuse entre Bette Davis et le réalisateur William Wyler. En 1938, *Jezebel* avait porté l'actrice, on l'a vu, à la récompense suprême ; en 1940, *The Letter*, nouvelle adaptation de Somerset Maugham, fut une réussite tout aussi remarquable, métissage intriqué entre *women's picture*

[6] Cité, entre autres, par Ringgold (57).

classique, mélodrame exotique et film noir naissant[7]. Chacun des trois films représente pour l'actrice et le cinéaste un pas supplémentaire vers une incarnation du mal de plus en plus radicale. Julie Marsden (*Jezebel*) est une « Southern Belle » particulièrement capricieuse et tempétueuse : elle fait son entrée dans le film arborant une symbolique cravache, elle choque la bonne société en allant au bal dans une flamboyante robe rouge vif au lieu des couleurs pastels qui siéent traditionnellement aux jeunes filles[8], les prétendants se battent en duel pour elle (et en meurent). Mais c'est la dernière action de Julie qui révèle sa pathologie : quand l'homme (Henry Fonda) qu'elle a refusé d'épouser par caprice, est frappé par une épidémie de fièvre jaune, elle feint de se sacrifier pour le suivre en quarantaine, laissant l'épouse officielle à sa famille, mais en vérité elle s'approprie enfin l'homme aimé dans la maladie, et peut-être la mort. C'est également la force de l'amour qui vient plus ou moins justifier la meurtrière Leslie Crosbie (*The Letter*) : ayant tué son amant qui s'apprêtait à rompre, elle est innocentée au cours d'un procès à sensation ; mais quand, après qu'elle a été acquittée, son mari essaie de l'embrasser, elle se dérobe avec violence et crache furieusement la vérité : « I can't ! I can't ! With all my heart I still love the man I killed ! ». Troisième incarnation vénéneuse de Bette Davis pour William Wyler, Regina Giddens (*The Little Foxes*) ne bénéficie d'aucune circonstance atténuante : elle n'aime personne, ni mari, ni fille, ni amant, et n'est soucieuse que d'argent et de pouvoir. Ce nouveau personnage de « Southern Belle » boucle la boucle amorcée par *Jezebel* en une version sans concession du stéréotype.

Contrairement aux deux films précédents, Bette Davis et William Wyler furent à cran pendant une bonne partie du tournage et leurs différends touchaient essentiellement à la manière d'incarner Regina à l'écran. Wyler demanda à Davis de voir l'interprétation que Tallulah Bankhead avait donnée de la pièce de Lillian Hellman ; Davis, qui ne voulait pas être influencée par le jeu de Bankhead, s'y opposa avant de céder. On voit à l'écran des traces de ce processus ; en effet, dans de nombreuses scènes (et de nombreuses photos de plateau) situées dans le principal décor, celui du salon, Regina est seule, installée dans un divan qu'elle s'approprie en déployant toute la largeur de ses bras sur le dossier, une manière de marquer son territoire et son autorité, face à ses frères aussi rapaces qu'elle. En découvrant des photos de la mise en scène théâtrale, on voit que Bankhead utilisait la même posture pour signifier la même chose. Mais le sujet reste plus complexe qu'une simple question d'influence. Ce que Wyler aimait dans l'interprétation de Bankhead, était le charme, la finesse, voire le sentiment, qu'elle ajoutait au rôle que Lillian Hellman avait écrit comme une femme dépourvue de tout sentiment. Or, Bette Davis refusait d'atténuer ainsi le personnage de Regina et entendait le jouer tout du long comme une « méchante » (*a villainess*). Après une interruption du tournage de plusieurs semaines, Wyler se rendit aux arguments de Davis et la réussite du film montra que ce ne fut pas une mauvaise décision.

Comme souvent chez les personnages interprétés par Bette Davis, la méchanceté a son origine dans le mépris de l'environnement et de ceux qui l'occupent : Regina méprise également ses domestiques noirs, son mari (dont elle s'isole à plusieurs reprises grâce à une porte coulissante), sa belle sœur Birdie (reflet fané et alcoolique de la « Southern Belle ») et ses frères crapules (elle entend bien les surpasser sur ce terrain). Elle manipule sa propre fille Alexandra (Teresa Wright) et ne fait preuve à son égard d'aucun geste maternel, ce que souligne la présence discrète de la nourrice noire, Addie, qui, loin du stéréotype de l'époque, fait montre à l'égard d'Alexandra d'un amour sincère. C'est Alexandra qui démasquera sa mère et qui la quittera aux derniers instants du film ; une fin ambiguë qui pouvait satisfaire les

[7] Sortie de son cadre géographique (la Malaisie des grands colons), le film fit d'ailleurs l'objet d'un excellent remake sous forme de film noir : *The Unfaithful* (Vincent Sherman, 1947), avec Ann Sheridan qui reprenait le rôle de Davis.

[8] L'effet est d'autant plus fort qu'il est laissé à l'imagination : dans ce film en noir et blanc, la robe sombre de Davis déchire les différentes nuances de blanc arborées par les jeunes filles.

censeurs qui voulaient voir dans la dépossession de son rôle de mère le châtiment de Regina ; mais dans la logique davisienne que les autres films de l'actrice nous ont appris à déchiffrer, Regina est atteinte à la fin du film dans le seul domaine qui la touche : Alexandra fait fi de son autorité en lui échappant. Le film se termine donc sur le masque un instant décomposé : mais on sait que dès l'intervention d'un tiers le masque va se remettre en place et jouer à nouveau son rôle. C'est donc une redoutable méchante « au quotidien », de celles qui n'enfreignent jamais l'ordre des choses, que Bette Davis fait vivre en Regina Giddens. Le mépris pour la petitesse quotidienne, propre à Davis (qui elle-même se définit à plusieurs reprises dans *The Lonely Life* comme « larger than life »), épouse la haine de la dramaturge Lillian Hellman à l'encontre de la rapacité capitaliste.

Un sujet de discorde entre Wyler et Davis fut la question, toujours délicate, du maquillage : il ne tenait pas à un maquillage particulier mais elle, se craignant trop jeune pour le rôle, obtint gain de cause en imposant un visage sans âge et sans rides, blanchi par la poudre de riz, qui diminuait le dessin, habituellement large, de ses lèvres pour les figer dans un pincement où la dureté du personnage était nettement visualisée. Une autre conséquence de ce fond de teint blafard fut de faire ressortir plus que jamais l'intensité du jeu de regard. La scène la plus célèbre du film, celle où Regina tue son mari Horace, terrassé par une crise cardiaque, en refusant d'aller lui chercher à l'étage le médicament qui le sauverait, est le produit du compromis entre les choix d'interprétation et de maquillage de Davis et la mise en scène, qui trouve la solution brillante pour les justifier. Il s'agit d'un gros plan fixe de plus d'une minute sur le visage de Regina, tandis qu'à l'arrière-plan flou, le mari se traîne pour atteindre l'escalier puis s'écroule en montant. La précision de la photographie de Gregg Toland (qui la même année photographiait *Citizen Kane* d'Orson Welles) exalte l'extraordinaire capacité expressive de Bette Davis : sa bouche se pince, ses yeux papillonnent de droite à gauche ; en un instant on voit s'inscrire sur ce visage de craie la conscience que le mari peut mourir, l'assurance qu'il va mourir, l'échafaudage du plan qui consiste à accomplir un crime parfait en lui refusant de l'aide, la victoire quand elle est sure qu'il est trop tard et la reprise de son masque social pour enfin appeler au secours. Au cours de ce plan d'anthologie, Bette Davis donne à voir une des plus saisissantes incarnations de la vilenie que le cinéma ait proposée (voir Spada, 180-183).

Stanley Timberlake

The Little Foxes trouve sa force dans l'ambivalence possible de la lecture de certains motifs, tout comme c'est le cas dans *In This Our Life*. Les points de rapprochement des deux films sont nombreux : le nœud de vipère familial, l'exploitation tacite de la population noire, la mutation économique du Sud, mais également une dramaturgie qui privilégie les intérieurs, et notamment le lieu symbolique de l'escalier, ainsi qu'une esthétique où l'on décèle sans peine, notamment dans les nombreux effets de profondeur de champ, l'influence toute fraîche de Gregg Toland, Orson Welles et William Wyler. Comme ce sera le cas pour *Beyond the Forest*, Bette Davis méprisera le film qu'elle ne mentionne qu'une fois en passant dans son autobiographie ; c'est d'autant plus étonnant que ce film oublié fut, à l'époque, « le » plus gros succès commercial de Bette Davis à la Warner. À leur tour, les tenants d'une vision auteuriste du cinéma en feront peu de cas dans l'œuvre de John Huston, sous prétexte qu'il s'agirait d'une simple commande[9]. Dans son autobiographie, Huston (qui revint, sans doute de façon plus personnelle à l'atmosphère moite propre au mélo sudiste dans *Reflection in a Golden Eye*, 1967), évoque à peine le film mais il justifie l'interprétation de Bette Davis, jugée très sévèrement par les critiques de l'époque tout comme par les dirigeants du studio

[9] C'était sa deuxième réalisation après le succès de *The Maltese Falcon* (1941). Incidemment, John Huston avait été l'un des scénaristes de *Jezebel*.

(qui la mettaient sur le compte de l'inexpérience de Huston), en ces termes : « There is something elemental about Bette – a demon within her that threatens to break out and eat everybody, beginning with their ears. The studio was afraid of her ; afraid of her demon. They confused it with overacting. Over their objections, I let the demon go… » (Huston 81).

L'adaptation du roman d'Ellen Glasgow (Prix Pulitzer) posait différents problèmes. Le discours antiségrégationniste très critique à l'égard de la mentalité sudiste était rare dans le cinéma d'alors. Il demeure un des points les plus courageux du film, ce qui explique d'autant plus mal le voile de silence dont il est recouvert maintenant. Cela ajoute une nuance nouvelle, juste ébauchée dans *The Little Foxes*, à la vilenie de la méchante davisienne : elle incarne les pires préjugés d'une caste. La sexualité est en revanche un élément qui a dû être encore plus estompé : la « Southern Belle » Stanley Timberlake obtient ce qu'elle veut de son oncle avec lequel, de toute évidence, elle entretient une relation incestueuse. Bien entendu, le détail disparaît dans le dialogue, mais la finesse de la direction de Huston et le métier impressionnant de Davis et de son partenaire Charles Coburn créent une scène brillante où le geste et le comportement (un baiser près de la bouche, une tête nonchalamment appuyée sur une épaule, des chatouilles) suggèrent tout ce qu'il faut. Cet élément est essentiel dans la méchanceté de Stanley car, venant s'additionner à de nombreux détails, il établit clairement jusqu'où la jeune femme est prête à aller pour obtenir ce qu'elle veut. Quelques minutes plus tard, face à son oncle hébété qui vient d'apprendre qu'il n'a plus que six mois à vivre, elle explose : « Youre going to die ! So what ! », « You don't care a thing about ***me*** ! ». Égoïste au point de trouver son bonheur dans le mal qu'elle fait aux autres, Stanley est un autre type de méchante que Regina Giddens : l'argent ne lui sert qu'à détruire et à avilir. À la veille de son mariage, elle s'enfuit de la maison familiale avec le mari de sa sœur (Roy, jouée par Olivia de Havilland), dont elle est la maîtresse. Elle l'épouse, le pousse à l'alcoolisme puis au suicide par ses exigences financières. Veuve, elle revient au sein de sa famille et entreprend de séduire à nouveau son ancien prétendant qui, depuis, a refait sa vie avec Roy. Enfin, ayant causé la mort d'une fillette par excès de vitesse, elle laisse accuser de l'homicide le jeune stagiaire noir de son ancien fiancé. Démasquée, elle est poursuivie par la police et meurt dans un accident de voiture.

Alors que Regina Giddens faisait l'objet d'une interprétation relativement mesurée, *In This Our Life* est caractérisé par un excès comportemental quasi-caricatural : elle bat des cils, aguiche, provoque, ajuste la bride d'une chaussure, arbore les imprimés les plus agressifs. La gestuelle de Bette Davis est plus électrique que jamais : les chantournures de son parler sudiste s'additionnent aux maniérismes du geste, au balancement suggestif de la démarche, à la danse plus d'une fois sollicitée comme signe de l'indifférence de Stanley à tout sentiment. Le maquillage, choisi par Davis, comme toujours, fit l'objet de mémos affolés pendant le tournage, puis de critiques tant de la presse que des admirateurs. Les lèvres étaient redessinées pour paraître plus petites et moins tombantes, ce qui fige Stanley dans une moue de fausse innocence. Les yeux, élargis comme jamais, sont pourvus de lourds faux cils et d'un rimmel provocant qui contrastent avec la « classe » de Roy. Il est clair que Davis n'entend pas être glamour, mais bien souligner la fausseté et la vulgarité de Stanley.

Rosa Moline

Le maquillage est prépondérant dans la dernière incarnation maléfique de Bette Davis que nous examinerons : Rosa Moline dans *Beyond the Forest*. L'actrice et ses biographes s'accordent à dire que ce maquillage lui a été imposé. Bette Davis n'a accepté ce film qu'avec infiniment de réticences, pour mettre fin au contrat qui la liait à la Warner Bros[10]. Si le studio,

[10] Il n'est pas impossible que la Warner ait délibérément placé Bette Davis dans un film dont elle ne voulait pas, en accentuant plus que de coutume certaines exagérations sujettes à critiques, notamment dans le

pour la convaincre, fit valoir la réputation du metteur en scène choisi, King Vidor, ainsi que la présence de collaborateurs fidèles comme le musicien Max Steiner, il lui imposa néanmoins de nombreuses choses, dont le maquillage. Davis, dont les derniers films avaient été des échecs, n'était pas dans le rapport de force qui lui avait été favorable lors d'autres négociations. Elle finit donc par accepter le rôle, pour lequel elle se trouvait beaucoup trop âgée, et le maquillage : une perruque de cheveux très noirs et longs, des yeux et une bouche lourdement noircis. Portant le plus souvent des chemises de bûcheron et des jeans, Rosa est une sauvageonne qui rêve d'être une grande dame : son escapade en ville (Chicago) sera liée à un manteau de vison qu'elle traînera après elle comme un symbole dérisoire dans son calvaire final. Le caractère appuyé du maquillage était censé suggérer une sexualité frustrée qui pourrait expliquer le comportement destructeur de Rosa. Imposé ou pas, ce maquillage fournit à Bette Davis lors du mémorable final une nouvelle preuve de l'inventivité expressive et plastique de l'actrice : rongée par une infection fatale, comme la Mildred de *Of Human Bondage*, Rosa délirante se pare pour prendre le train pour Chicago. Elle se coiffe et se maquille maladroitement, son rouge à lèvres fiévreusement appliqué déborde, le rimmel coule. Au son d'une musique qui joue des stridences et désaccords[11], elle se traîne jusqu'au quai de la gare où elle expire, tandis que le train part sans elle. Le désordre du maquillage est toujours chez Davis le signe d'un désordre intérieur, comme on l'a vu pour *Of Human Bondage* ou *In This Our Life*.

Partir, quitter un environnement considéré comme médiocre, est un véritable leitmotiv dans les films de l'actrice, depuis ses débuts : il est troublant que ce sentiment et ces mots se retrouvaient beaucoup dans la bouche de Davis à l'époque pour qualifier son studio et les projets qui lui étaient distribués… L'hyperbole, la figure de style propre au mélodrame, comme l'a noté Dominique Nasta, s'additionne ici à l'excès caractéristique à la fois du jeu de Bette Davis et de la mise en scène, volontiers épique, de Vidor. Cette addition engendre un film dont la frénésie provoqua des critiques presque unanimement négatives et une désaffection du public. Dans leurs entretiens et mémoires, Davis et Vidor jettent un voile pudique sur *Beyond the Forest*. Mais le recul historique nous invite à prendre la mesure d'un film singulier qui porte, avec une certaine absence de pudeur (mais c'est ce qui le rend passionnant), à une intensité rare les tendances communes à l'actrice et au cinéaste[12].

Beyond the Forest est un nouveau mélo sur une « méchante » ; après le générique, une voix-off nous prévient : « This is a story of evil » (ceci est une histoire du mal). Et Rosa est l'incarnation même du mal : livide, effrayant, son visage surgi du bas du cadre dans l'incipit du film. La trame est en fait un véritable travesti de la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert : Rosa, mariée au doux médecin de campagne Louis Moline (Joseph Cotten), ne rêve que d'amours fastueuses et de Chicago, la métropole la plus proche. Pour se montrer à la hauteur des ambitions de Rosa, Louis essuiera (comme Charles Bovary) l'échec d'une opération chirurgicale catastrophique. Rosa prendra comme amant le riche Neil Latimer (David Brian), fusion du Marquis et du jeune Léon de Flaubert. Comme Emma trompait son mari à Rouen,

---

maquillage, afin que l'actrice excédée demande d'elle-même la rupture du contrat. C'étaient des procédés utilisés à l'époque quand un bailleur de fonds voulait se débarrasser à son avantage, d'un contrat devenu peu rentable.

[11] Max Steiner, comme il l'aimait à le faire, utilisait une chanson du répertoire populaire en l'orchestrant pour qu'elle devienne signifiante et dramatique. Il l'avait fait à partir de « As Time Goes By » pour *Casablanca* (Curtiz, 1942) ; il le refait ici avec panache à partir de l'hymne triomphal « Chicago » qui paraît se décomposer de façon sinistre sous sa direction. Bette Davis a toujours rendu hommage à l'apport de musiciens comme Erich Wolfgang Korngold ou Max Steiner au résultat final de ses interprétations.

[12] Cette réévaluation du film n'est pas un simple phénomène cinéphilique. On en trouve la trace dans le texte d'Edward Albee *Who's Afraid of Virginia Woolf* ? () où, au début de la joute verbale qui l'oppose à George, son mari, Martha évoque la réplique cinglante de Rosa/Bette Davis dans *Beyond the Forest* pour décrire la médiocrité qui l'entoure : « What a dump ! » (Quel dépotoir !).

Rosa suivra Latimer à Chicago où le mufle la délaissera. De retour chez son mari, victime de chantage, elle tuera. Mise en accusation, elle sera innocentée par son mari, avant qu'elle ne lui révèle qu'elle est enceinte de son amant. Elle fera une chute volontaire pour avorter, ce qui dégénèrera en infection. Rosa fiévreuse mourra sur le quai de la gare tandis que le train file pour Chicago (tout comme « l'hirondelle » filait pour Rouen chez Flaubert). Cheveux corvins et lourds, dénoués à la manière d'une sorcière, le physique marqué, l'expression méprisante de la bouche, renforcée par l'épais rouge-noir dont elle est barbouillée, Rosa est l'incarnation violente de l'impatience et de la frustration qui animent tant d'héroïnes davisiennes. Le système de censure de l'époque ne pouvait présenter Rosa que comme l'incarnation du mal mais Davis et Vidor lui accordent intelligemment des plages de mélancolie ou d'absence apparente qui tranchent sur le ton frénétique de l'ensemble et suggèrent habilement que Rosa est en proie à un déchirement intérieur. Si Vidor ne charge pas trop la peinture de la médiocrité bourgeoise environnante, sa mise en scène crée l'oppression par le visuel : ainsi cet incinérateur bruyant et rougeoyant qui domine toute la ville minière. Il est à la fois un acteur silencieux des moments forts de la vie de Rosa et le témoin de sa neurasthénie (dans ses phases de silence, il lui arrive de fixer la flamme gigantesque d'un regard désolé).

Rosa Moline, au physique et au moral, est la plus effrayante des « méchantes » de Bette Davis, car elle est également celle qui ne se soucie plus du masque : son apparence, sa démarche, mi-sensuelle, mi-désenchantée, son absence de sourire jurent dans l'environnement provincial. Stanley Timberlake approchait le blasphème en renversant avec son bolide de luxe les symboles mêmes des valeurs américaines : une mère et sa petite fille. Rosa Moline va encore plus loin en tuant, non par accident mais délibérément, l'enfant qu'elle porte, en refusant le statut emblématique de mère. L'agonie de Stanley faisait l'objet d'une ellipse. Celle de Rosa est détaillée en spectacle. Il était donc presque logique que s'achève ainsi le règne de Bette Davis à la Warner, c'est à dire en soulignant comme jamais ce qui était implicite dans la majeure partie de ses rôles et que Jeannine Basinger a su isoler[13] : « Bette Davis is a performer playing a performer ». Le statut de « méchante » intégrée à l'ordre social implique un mensonge continuel. *Beyond the Forest* met fin au simulacre et se joue sans masque : le maquillage terrifiant n'est au fond que le vrai visage.

Ruth Elizabeth Davis naquit à Philadelphie, en 1908. Dans son enfance, elle était surnommée Betty. Il y avait des origines lointainement françaises dans la famille, et la romantique Betty s'en glorifiait. Adolescente, elle lut *La Cousine Bette* d'Honoré de Balzac et en resta marquée[14]. Devenue actrice, Betty devint Bette, ce qui ne changea en rien la prononciation de son prénom. Mais c'est là bien plus qu'un détail, un programme. Adopter le prénom d'une héroïne balzacienne, c'était évidemment revendiquer une origine culturelle qui la rendait différente, sinon vraiment supérieure. La cousine Bette n'est pas un personnage romantique, mais une frustrée, une manipulatrice, qui détruit méthodiquement la famille haïe qui l'entoure tout en préservant son masque de respectabilité. À l'examen de la carrière de Bette Davis, ce personnage devient la clé et les 122 films qui la composent la réalisation d'un fantasme d'adolescente. Bette Davis était au fond une « méchante » revendiquée.

ANDRIN, Muriel. Maléfique : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes (1940-1953). Bruxelles : Peter Lang, 2005.

BASINGER, Jeannine. A Woman's View, How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960. New York : Random House, 1993.

---

[13] Commentaire dans le dvd de *In This Our Life* (*op. cit.*).

[14] « It was Myrtis [une amie de sa mère] who suggested, while she was reading Balzac's La Cousine Bette, that I change the spelling of my name "o set you apart, my dear". Hence Betty became Bette. The fact that M. Balzac's Lisbeth Fischer was a horror didn't come to my attention until I read the book some time later » (Davis 29).

DAVIS, Bette. The Lonely Life, An Autobiography. New York : G.P. Putnam's Sons, 1962.

HUSTON, John. Huston : An Open Book. New York : Albert Knopf, 1980.

NASTA, Dominique. « L'Hyperbole dans le cinéma européen des années 10 ». Il melodramma. Ed. Elena DAGRADA, Rome : Bulzoni, 2007 : 69-110.

RINGGOLD, Gene. The Films of Bette Davis. Berkeley Cal. : The Citadel Press, 1966.

SIKOV, Ed. Dark Victory : the Life of Bette Davis. New York : Henry Holt and co./Macmillan, 2008.

SPADA, James. More than a Woman, an Intimate Biography of Bette Davis. New York : Bantam Books, 1993.

TUHKUNNEN, Taïna. Demain sera un autre jour, Le Sud et ses héroïnes à l'écran. Pertuis : Rouge Profond, 2013.

Filmographie

ADOLPHI, John. The Man Who Played God, 1932.

ALDRICH, Robert. Whatever Happened to Baby Jane ? (Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?), 1962.

————. Hush, Hush, Sweet Charlotte (Chut chut, chère Charlotte), 1964.

BERNHARDT, Curtis. A Stolen Life (La Voleuse), 1946.

CROMWELL, John. Of Human Bondage (L'Emprise), 1934.

CURTIZ, Michael. Cabin in the Cotton (Ombres vers le sud), 1932.

————. Casablanca, 1942.

FLEMING, Victor. Gone With the Wind (Autant en emporte le vent), 1939.

FLOREY, Robert. Ex-Lady, 1933.

GREEN, Alfred E. Dangerous (L'Intruse), 1935.

GREENE, David. Madame Sin, 1972.

HENREID, Paul. Dead Ringer (La mort frappe trois fois), 1964.

HUSTON, John. In This Our Life (L'Amour n'est pas en jeu), 1942.

————. Reflection in a Golden Eye (Reflets dans un œil d'or), 1967.

MANKIEWICZ, Joseph L. All About Eve (Eve), 1950.

SHERMAN, Vincent. Mr. Skeffington (Femme aimée est toujours jolie), 1945.

————. The Unfaithful (L'Infidèle), 1947.

VIDOR, King. Beyond the Forest (La Garce), 1949.

WELLES, Orson. Citizen Kane, 1941.

WYLER, William. Jezebel (L'Insoumise), 1938.

————. The Letter (La Lettre), 1940.

————. The Little Foxes (La Vipère), 1941.