Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

8 | 2013

In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their
Felicities / Film Adaptations, New Interactions

Au royaume des ombres : *Daughter of Darkness* (Lance Comfort, 1948) et *The Queen of Spades* (Thorold Dickinson, 1949)

Jean-François Baillon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3669>

DOI : 10.4000/miranda.3669

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Jean-François Baillon, « Au royaume des ombres : *Daughter of Darkness* (Lance Comfort, 1948) et *The Queen of Spades* (Thorold Dickinson, 1949) », *Miranda* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 28 juin 2013, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3669> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.3669>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Au royaume des ombres : *Daughter of Darkness* (Lance Comfort, 1948) et *The Queen of Spades* (Thorold Dickinson, 1949)

Jean-François Baillon

- 1 Dans les années 1940, deux cinéastes négligés aujourd'hui, Lance Comfort (1908-1966) et Thorold Dickinson (1903-1984), réalisent plusieurs chefs-d'œuvre méconnus dans des genres à la frontière du mélodrame, du thriller et du fantastique : *Hatter's Castle* (1942), *Bedelia* (1946) et *Daughter of Darkness* (1948) pour le premier, *Gaslight* (1940), *The Queen of Spades* (1949) et *Secret People* (1952) pour le second. On peut véritablement parler d'une inspiration noire dans le cinéma britannique de l'époque, entre les mélodrames victoriens de la fin des années 1930 et le renouveau qu'incarnera la compagnie Hammer à partir des années 1950. On pourrait mentionner, entre autres œuvres marquantes, outre les films déjà cités, *I See a Dark Stranger* (dir. Frank Launder, 1946), *The October Man* (dir. Roy Ward Baker, 1947), *The Three Weird Sisters* (dir. Daniel Birt, 1948), *Obsession* (dir. Edward Dmytryk, 1949) et *So Long at the Fair* (dir. Terence Fisher, 1950). Le chapitre consacré à ces productions par Robert Murphy dans *Realism and Tinsel* porte le titre de « Morbid Burrowings » et fait état d'une réception mitigée, certains critiques de l'époque rejetant cette plongée jugée déplaisante dans les régions sombres de l'humain : ainsi Arthur Vesselo rejette la violence, l'inversion des valeurs morales et l'exploration des recoins les moins reluisants du psychisme, qu'il voit à l'œuvre dans *They Made Me a Fugitive* (dir. Alberto Cavalcanti, 1947) et dans d'autres œuvres influencées par l'expressionnisme allemand.¹
- 2 La dominante esthétique de cette veine noire est le jeu d'ombres, partiellement inspiré des productions de Val Lewton à la RKO et mis au service de la traduction en images troublantes (d'où le terme générique de « shocker » alors en vogue) de l'intériorité agitée d'un psychopathe masculin ou féminin. Dans son étude sur les figures de la masculinité dans le cinéma populaire britannique, Andrew Spicer distingue plusieurs

types de « déséquilibrés » dans les productions d'après-guerre, du vétéran souffrant de stress post-traumatique au vétéran criminel et au psychotique, rôle dont des acteurs comme Eric Portman et Robert Newton s'étaient fait une spécialité.² Quelques imitations de *La Féline* (*Cat People*, 1942) de Tourneur trouvent un public en Grande-Bretagne et ce dernier lui-même vient en Angleterre réaliser *L'Enquête est close* (*Circle of Danger*) en 1951 et surtout *Rendez-vous avec la peur* (*Night of the Demon*) à la toute fin des années 1950.³ La publicité de *Daughter of Darkness* met en avant les éléments de scénario qui constituent des emprunts manifestes à *Cat People* et sont en même temps des indices d'une plongée freudienne dans les profondeurs de l'inconscient : « The urge to kiss was an urge to kill ! » ; « No man could kiss her — and live ! » ou bien encore « Terrified by her power over men... she was afraid to love ! » — tels sont quelques-uns des slogans que les spectateurs de l'époque peuvent lire sur les affiches. D'autres aspects du film, comme les séquences de fête foraine et le personnage de Dan, le lutteur de foire, sont à l'évidence à rapporter à l'univers du cinéma de Tod Browning, et en particulier à *La Monstrueuse parade* (*Freaks*, 1932).⁴

- 3 Cette résurgence de l'esthétique de la pénombre et du clair-obscur, qui culmine dans *Le Troisième homme* (*The Third Man*, 1949) de Carol Reed, mobilise un langage visuel cultivé par les cinéastes expressionnistes allemands : utilisation du contre-jour, du cadre dans le cadre, de l'image en miroir, toutes figures de l'inquiétante étrangeté renvoyant à une dissolution du lien avec le monde et à un sentiment profond d'inconsistance du sujet humain et de ses ambitions chimériques.⁵ L'ombre comme menace, équation héritée du cinéma expressionniste et identifiée comme telle par Gilles Deleuze⁶, unifie profondément le cinéma britannique des années quarante au-delà de la finesse des distinctions génériques. Déjà dans *Gaslight*, tandis que l'intrus Louis Bauer passe ses nuits à fouiller les combles du 12, Pimlico Square, sa victime innocente est littéralement plongée dans une pénombre menaçante puisqu'il doit pour cela éclairer les pièces inhabitées de la maison, ce qui a pour conséquence de réduire l'éclairage au gaz de la chambre où il a abandonné son épouse. Quant à la présentation du personnage, la première partie du film, qui montre le meurtre d'Alice Barlow, exploite à fond les possibilités du hors cadre et de l'ombre projetée, réduisant l'identité du meurtrier tantôt à des bras ou à des jambes débordant du cadre, tantôt à une ombre s'agitant sur le mur — effets que Dickinson réutilisera dans *The Queen of Spades* à propos du personnage de Herman, à nouveau interprété par Anton Walbrook et animé de ressorts psychologiques très voisins.
- 4 *Daughter of Darkness* et *The Queen of Spades* ont en commun de mettre en scène des communautés confrontées à une menace née des ténèbres elles-mêmes, devenues matériau plastique que travaillent les cinéastes, au-delà du symbolisme attendu hérité du contexte immédiat de l'après-guerre. Rapporté à ce dernier, tout se passe comme si certains genres populaires (le thriller, le gothique) véhiculaient un reliquat de peurs collectives mal liquidé par le retour de la paix et la victoire sur l'ennemi nazi. Dans l'un et l'autre films, l'ombre a partie liée avec le passé, le spectral, la trace inquiétante d'un désir trouble qui vient à s'exprimer comme duplicité et image en miroir. Dans *The Queen of Spades*, c'est aussi l'empreinte du jeu expressionniste fondé sur le refus du naturalisme et sur le surgissement de la marionnette : avant d'émigrer en Angleterre, Anton Walbrook avait été l'élève de Max Reinhardt et dans le cycle de films dont *Gaslight* et *The Queen of Spades* font partie, il donne libre cours à cet excès de l'artifice théâtral si contraire à une certaine définition de l'anglicité cinématographique.⁷ Natacha Thiéry cite, dans son analyse des *Chaussons rouges* (*The Red Shoes*, Michael

Powell et Emeric Pressburger, 1948), les écrits du théoricien britannique Edward Gordon Craig, eux-mêmes inspirés de Reinhardt, sur le « jeu de pantin ».⁸ Mais tout n'est pas si simple et le mode de présentation de la menace retourne les schémas d'identification et brouille les lignes de partage du bien et du mal. L'inquiétude est à son comble pour peu qu'on s'avise que l'ombre dont procèdent les êtres maléfiques est l'origine même du spectacle cinématographique. Dans *Daughter of Darkness*, des séquences importantes établissent une série d'équivalences qui rappellent que le spectacle cinématographique plonge ses racines dans la fête foraine : c'est dans cet espace de désir trouble que les jeux d'ombres vont commencer à s'exacerber pour trouver leur exutoire dans le meurtre.

- 5 La jeune Emmy, domestique irlandaise à qui initialement on donnerait le bon dieu sans confession, est envoyée dans une ferme du Yorkshire après un incident compromettant narré dans la première partie du film. Emmy fait l'objet d'un rejet de la part des habitants de son village natal, manifestement peuplé de bigotes à l'esprit étroit, qui la désignent d'emblée comme « a dark one » : ce sont quasiment les premiers mots prononcés dans le film lors de la scène d'ouverture, dans une église.⁹ Le fait est qu'Emmy semble complice des fondus au noir qui rabattent systématiquement chaque scène vers une pensivité morbide, au sens où Barthes, dans *La Chambre claire*, parlait d'une « image pensive ».¹⁰ Dans son commentaire de cette expression de Barthes, Jacques Rancière a tenté d'élaborer ce que pourrait être la pensivité de l'image cinématographique comme « jeu d'écarts entre plusieurs fonctions-images présentes sur la même surface ».¹¹ Dans le film de Lance Comfort, c'est en particulier dans l'enténébrement de l'image que se joue la suspension du récit au profit de mises en tableau aussitôt soustraites au regard du spectateur par le fondu au noir, opération mise en abyme dans le regard vide du personnage d'Emmy et plus généralement dans une déliaison momentanée des raccords-regards. Le flottement du récit inhérent à cette figure classique de l'inachèvement qu'est le fondu au noir se redouble le plus souvent de pauses dans le jeu des acteurs et d'éléments signifiants de la bande son (la musique en particulier) qui font de l'obscurcissement de l'écran comme une réserve de sens et un leitmotiv associé au destin funeste d'Emmy. Ainsi, à la fin de la première séquence exposant son arrivée à la ferme du Yorkshire où elle trouve un emploi en même temps qu'un asile, le fondu au noir vient démentir son propos (« I'm going to be very happy here »), puis l'ouverture au noir par laquelle s'inaugure la séquence narrative suivante découvre un paysage par le fond duquel arrive l'agent qui sera l'instrument de sa perte — la caravane des forains où le spectateur avisé comprend déjà que se trouve « Battling Dan », qui connaît le passé d'Emmy. L'écart constitutif de la « pensivité » de l'image est ici obtenu par la succession des procédés filmiques (cadre figé sur Emmy puis fondu, puis ouverture au noir) en décalage avec la dynamique narrative promise par le propos que tient le personnage. Un autre écart provient de l'effet de contrepoint que peut deviner le spectateur entre la noirceur de l'âme d'Emmy et une définition superficielle du bonheur, incarnée par la famille qui vient de l'accueillir : après tout, il se peut bien que le sombre destin dont la mécanique s'enclenche sous nos yeux corresponde à son désir profond de perte de soi. Dans l'immédiat, la reprise du récit véhiculée par l'ouverture en fondu fait entrer en scène un revenant.
- 6 En effet, lors du prologue irlandais, seul « Battling Dan », un forain de passage, avait pris la défense de la sauvageonne. Mal lui en avait pris car, ayant réussi à l'entraîner à l'écart de la foule pour la séduire, il s'était retrouvé violemment défiguré, selon une

variation passablement édulcorée sur le schéma de *Cat People* de Tourneur. Après une ellipse probablement expliquée par des raisons de censure ou d'autocensure mais qui, comme chez Tourneur, laisse planer le doute sur la véritable nature de l'anti-héroïne, un plan avait révélé des traces de griffures sur le visage de Dan. Un autre personnage masculin avait pris le parti d'Emmy au cours de ce même prologue : le prêtre local, employeur d'Emmy, lors d'une séquence d'ouverture où il avait tenté de résister à la pression d'une délégation de paroissiennes venues le sommer de la chasser du comté. Après divers incidents, le prêtre avait toutefois dû se résoudre à obtempérer, et à envoyer Emmy tenter sa chance en Angleterre. Son arrivée dans une ferme du Yorkshire est bientôt remarquée par les personnages masculins, qu'elle semble condamnée à attirer irrésistiblement par sa candeur : un des enjeux du film est de construire avec Emmy une figure ambiguë d'ingénue perverse, dont on ne saura jamais si sa candeur est feinte. L'une des femmes vivant à la ferme éprouve une méfiance instinctive envers elle, et cette méfiance est bientôt renforcée par le premier meurtre, celui de « Battling Dan », qui retrouve par hasard la trace d'Emmy. La mort de Dan donne lieu à l'une des séquences les plus riches en jeux d'ombres. D'abord filmée en extérieurs et en plans larges qui jouent sur des rapports de contraste très violents, la séquence voit le cadre se resserrer progressivement sur l'espace clos d'une grange dans laquelle Emmy se dissimule à tous les regards — celui du spectateur comme celui de Dan — avec la différence que le spectateur sait ce que l'ombre très épaisse renferme comme menace potentielle pour le forain. En effet, l'ombre est ici pour Emmy un refuge, en même temps qu'un piège dans lequel elle attire Dan. Les extérieurs cadrés en plans larges reposent sur un puissant contraste entre des plages d'une intense luminosité et de vastes zones nocturnes, comme souvent chez Tourneur. La symbolique ordinairement manichéenne de la lumière et de l'ombre — par exemple souvent chez Murnau — est ici problématisée par la structure de la séquence : l'érotisation de la silhouette d'Emmy, vêtue de blanc, déjoue la lecture univoque qui ne verrait en elle qu'une figure de l'innocence (un indice a été donné au spectateur : le chien de Dan réagit mal à la présence d'Emmy, et Dan ne comprend pas pourquoi). Le visage de Dan, systématiquement cadré sur son profil balafré, suscite le malaise et fait de ce personnage masculin à la poursuite d'Emmy un inquiétant stéréotype de prédateur, alors qu'il est en réalité une proie. Chacun des bruits par lesquels Emmy trahit sa présence dans la grange agit comme un stimulus qui aimante Dan vers le lieu le plus obscur d'un désir, mais celui-ci ne pourra être convenablement identifié qu'après-coup, comme il se doit, et fait d'abord l'objet d'une méprise. Celle-ci est alimentée par la musique d'ambiance, qui se fait dramatique tandis qu'un travelling arrière accompagne la marche de Dan. Le fait qu'un travelling avant sur Emmy en train de reculer, l'air terrifiée, succède à ce premier travelling sur Dan au lieu de le précéder, contribue encore à la manipulation du spectateur, qui a toutes les raisons de penser que le mouvement d'Emmy est provoqué par celui de Dan et non l'inverse. Au moment où Dan trouve enfin la cachette d'Emmy, un gros plan sur le visage de celle-ci est accompagné d'un cri perçant et la séquence est interrompue : l'ambiguïté de la séquence ne sera levée que plus tard. De même que lors de la séquence de séduction en Irlande, le cri d'Emmy au moment d'un assaut qui ne sera pas filmé provoque un enchaînement rapide de plans de fête foraine, selon un effet emprunté au Hitchcock de la version sonore de *Chantage* (*Blackmail*, 1929) et que l'on retrouve également dans *The Queen of Spades*. Ce que le montage raccorde aussi par deux fois, c'est la mécanique d'Emmy, machine désirante agie par des pulsions, et la métaphore des machines de la foire aux

plaisirs, tourbillon d'ivresse prise en charge par une caméra plus mobile que jamais. Nous retrouvons ici, comme dans le film de Dickinson, le motif expressionniste de la marionnette humaine.¹²

- 7 Malgré les parallélismes qui viennent d'être relevés, la stratégie narrative de *The Queen of Spades* met en avant des procédés différents, puisque son infortuné protagoniste a le redoutable privilège d'être promu au rang de co-narrateur du conte. Lors d'une scène cruciale située au cœur même du film, sa voix s'apparente à celle du bonimenteur du cinéma des premiers temps tandis que l'image surgie littéralement de ténèbres primordiales crée devant nous un espace filmique d'où naît le récit. Entré dans la boutique d'un libraire, Herman (Anton Walbrook) fait tomber par hasard un livre dans lequel il trouve le récit des mémoires du légendaire Comte de Saint-Germain. Intrigué, il se met à lire à haute voix tout en marchant dans la rue après avoir quitté la boutique du bouquiniste. Sa voix off devient alors une voix narrative qui prend en charge le récit, et amorce une parenthèse dans le récit principal. Nettement délimitée, cette ouverture fait littéralement fond sur un mur de ténèbres, d'où procèdent de mystérieuses mains au pouvoir manifestement démiurgique. Ces mains manipulent des figurines qui semblent être les personnages du récit qui est raconté — mais à qui ? — par la voix que nous entendons. Les mains et la voix se complètent pour livrer un spectacle dans le spectacle : théâtre miniature de figures animées semblables à ces marionnettes qui traversent par exemple le cinéma de Bergman ou des Frères Quay.¹³ En 1948, l'intérêt de Thorold Dickinson pour le théâtre de marionnettes et pour le lien entre marionnettes et cinéma n'est pas nouveau. Déjà en 1926, sa collaboration à *The Little People*, réalisation de George Pearson aujourd'hui perdue, outre l'écriture du scénario, consiste à réunir les marionnettistes d'un vieux théâtre milanais du 18^e siècle et surtout à convaincre André Derain de prêter sa propre collection de marionnettes anciennes.¹⁴ Dans son livre consacré au cinéma soviétique publié l'année précédant la réalisation de *The Queen of Spades*, Dickinson exprime son admiration pour les films de Ladislav Starevich et il avait déjà exploité le parallélisme entre spectacle de marionnettes et personnages de fiction dans *Gaslight*, en faisant intervenir *Punch and Judy* lors d'une brève scène.¹⁵
- 8 Dans *The Queen of Spades*, les deux mains surgies de l'ombre fabriquent une figurine à laquelle la magie du montage substitue bientôt une actrice en chair et en os, comme si la marionnette s'animait et prenait chair sous nos yeux. Or il se trouve que le personnage qui naît ainsi sous les doigts habiles du sombre démiurge n'est autre que la comtesse elle-même, créature des ténèbres comme le sera plus tard Herman. Le raccord avec la fiction principale suggère que celle-ci fait fonction d'apologue, à la manière du dispositif mis en place par Murnau dans *Tartuffe* (1923) ou par Arthur Robison dans *Le Montreur d'ombres* (*Schatten*, 1923), à ceci près que le film de Dickinson insère audacieusement l'origine de l'énonciation filmique en son milieu, au lieu de reproduire la figure classique du récit enchâssé.¹⁶ La familiarité de Dickinson avec les classiques du cinéma expressionniste remontait aux années 1930, époque où il était un des piliers de la London Film Society.¹⁷
- 9 Quant au personnage d'Herman, c'est une ombre encore en ce qu'il est en tous points inconsistant. Homme de la feinte et de la dissimulation, il mime la passion amoureuse en allant chercher les formules adressées à Lisavéta Ivanovna, la pupille de la comtesse, dans des livres, qu'il recopie effrontément. Dickinson ne perd pas une occasion de cadrer ce dernier dans une embrasure de porte, ou à contre-jour devant une fenêtre,

quand il ne filme pas le sol où se projette son ombre, comme lors de la scène où il fait les cent pas toute la nuit devant la fenêtre de Lisavéta. Son identification insistante avec la figure de Napoléon, dans le contexte de l'après-guerre, en fait une ombre portée de la menace nazie : l'équivalence entre totalitarisme nazi et despotisme napoléonien était devenue un lieu commun du cinéma britannique des années de guerre, par exemple dans *That Hamilton Woman* (Alexander Korda, 1941) ou dans *The Young Mr. Pitt* (Carol Reed, 1942).¹⁸ Dickinson dirigeait déjà Anton Walbrook dans *Gaslight*, film de 1940 où il jouait le rôle d'un arriviste manipulant les sentiments d'une femme qu'il faisait semblant d'aimer pour parvenir à ses fins crapuleuses. Les homologues entre *The Queen of Spades* et *Gaslight* invitent à voir dans Herman un double de Louis Bauer : une nouvelle fois, une ingénue est la proie des manigances du personnage interprété par Walbrook et il feint d'éprouver pour elle des sentiments d'un romantisme échevelé à seule fin de pénétrer dans la chambre de la comtesse où il espère dérober le secret des cartes gagnantes.¹⁹ Le flashback central du film de Dickinson, au cours duquel nous apprenons avec Herman dans quelles circonstances la comtesse Anna Fédotovna obtint du comte de Saint-Germain le secret des trois cartes gagnantes, ne correspond à rien d'équivalent dans la nouvelle de Pouchkine, qui passe rapidement sur cet épisode.²⁰ C'est l'occasion pour Dickinson de développer une figure démiurgique du cinéaste qui renoue avec des représentations plus anciennes que l'on trouve en particulier chez James Whale — on songe ici surtout aux homoncles du Docteur Pretorius dans *Bride of Frankenstein* (1935). Dès lors, la magie noire mise en œuvre par le héros pour parvenir à ses fins revêt des connotations très ambiguës : Lisavéta compare même Herman avec le diable, alter ego fréquent des pionniers du cinéma des premiers temps, en particulier chez Méliès et Segundo de Chomón. Condamnée par la fable, elle est en même temps une allégorie du cinéma et en tant que telle ne saurait être rejetée par le spectateur, qui jouit du spectacle. On songe aussi au cinéma expressionniste et à certains de ses chefs-d'œuvre déjà mentionnés : *Le Montreur d'ombres* d'Arthur Robison, ou le *Tartuffe* de Murnau, dont les dispositifs en abyme dressent une équivalence entre les ombres projetées à l'intérieur de l'espace filmique par des personnages de saltimbanques et les personnages de la fiction elle-même, ombres projetées sur l'écran de cinéma.

- 10 Dans leur analyse de *Gaslight*, Philip Horne et Peter Swaab soulignent les changements par rapport à la pièce de Patrick Hamilton qui faisaient du film de Dickinson un instrument de propagande patriotique : en jouant sur l'identité austro-hongroise de l'acteur Anton Walbrook, le film suggérerait l'intrusion d'une menace étrangère dans une demeure victorienne qui prenait les dimensions d'une véritable allégorie de la nation en danger.²¹ La *persona* de l'acteur viennois est donc ici à l'œuvre et influence tout à la fois son jeu, son rapport à la caméra et à l'éclairage, et la perception du spectateur. L'année d'avant, son personnage de Lermontov (déjà un Russe) dans *Les Chaussons rouges* se ressourçait aux recoins les plus obscurs du décor comme de l'âme humaine : fuyant la lumière, ce personnage de démiurge vampirisant sa troupe était nourri par une iconographie dont l'inspiration, multiple, puisait dans le propre passé d'acteur de Walbrook. En effet, celui-ci avait succédé à Conrad Veidt dans le remake de *L'Étudiant de Prague* réalisé par Arthur Robison en 1935. Dans *The Queen of Spades*, souvent vêtu de noir, Herman croit lui aussi pouvoir jouir de la complicité des ténèbres notamment lors de la scène où le fantôme de la comtesse, d'abord matérialisé par une ombre ambiguë à sa fenêtre, lui rend visite et lui livre le secret des trois cartes. Cette scène est l'un des morceaux de bravoure cinématographique de tout le film, et peut-être aussi de la carrière de Dickinson. Quasiment muette, elle repose entièrement sur trois éléments :

les bruits qui signalent le progrès d'un être invisible, le fantôme de la comtesse (dont Herman a causé la mort). Les mouvements de caméra, comme dans le célèbre moment de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) où Max De Winter raconte à son épouse les circonstances de la mort de Rebecca, semblent accréditer la présence d'un être fantomatique qui se manifeste sous la forme d'un courant d'air très violent, puis d'une voix qui révèle à Herman le secret des cartes. C'est le troisième élément : le jeu véritablement halluciné d'Anton Walbrook, souligné par des éclairages expressionnistes, crée suffisamment d'ambiguïté pour que le spectateur s'interroge. Et si tout cela n'était que le fruit de l'imagination de Herman ? Cette interprétation est d'autant plus tentante que le moment crucial de la visite du fantôme est filmé sous la forme d'un plan fixe sur le visage d'Anton Walbrook, alors que le bruit des pas de la comtesse morte s'est arrêté net. La voix fantomatique révèle alors le secret, sous condition (Herman devra épouser la pupille de la comtesse), puis la caméra s'éloigne lentement du visage de Herman, révélant une chambre en ordre impeccable, là où auparavant régnait le chaos provoqué par un courant d'air violent. Comme sorti d'un rêve, Herman s'avance vers une chaise et s'assoit, répète la formule « as, sept, dame » puis se lève et éclate d'un rire nerveux en levant les bras en triomphe avant de s'effondrer sur le lit. La lecture de cette gestuelle est elle-même ambiguë — entre exaltation et folie — et aucun gros plan ne vient lever l'hésitation possible du spectateur. Ce qui est certain, en revanche, c'est qu'à partir de ce moment Herman se croit maître de son destin alors qu'en réalité ce sont les ténèbres qui se jouent de lui, comme il l'apprend — littéralement — à ses dépens lors de la partie de cartes finale. Pris dans la vision de la comtesse morte, il devient lui-même une sorte de mort-vivant, de spectre, par deux fois associé au motif de la chandelle éteinte, en écho à l'extinction des lueurs environnant l'icône de la Vierge qu'implore la comtesse après avoir bénéficié de l'intercession douteuse du comte de Saint-Germain.²² Alors que Herman vient de s'apercevoir qu'il a joué la dame de pique à la place de l'as, une séquence en montage rapide associe des plans pris à différents moments du film et déformés par le traitement spécial de l'image (multiplication kaléidoscopique de motifs, effets oniriques variés) tandis que des bribes de citations reviennent en boucle dans la bande sonore, précipitant la sensation de crise obtenue par les procédés visuels mis en œuvre. Le montage rapide agit à la manière d'un révélateur, comme si Herman récapitulait mentalement les étapes confuses d'un plan diabolique dont il a été le jouet.

- 11 Dans *The Queen of Spades*, mais aussi dans *Daughter of Darkness*, la déchéance finale des deux héros maudits ne rassurera dès lors que les spectateurs les plus superficiels, ceux enclins à s'en tenir à la morale de la fable. Mais celle-ci est contrariée par la logique du dispositif, qui propose une autre leçon : celle consistant à rappeler une très ancienne définition du cinéma, comme « *ars magna lucis et umbrae* ». ²³ Un raccord troublant de *Gaslight* rapproche l'espace domestique de la maison victorienne de Louis Bauer et de sa victime Bella, où le gaz vient de se rallumer, de l'espace public du music-hall où Louis assiste à un spectacle de French cancan en compagnie de la bonne, Nancy. Le raccord est motivé par la rangée de becs de gaz qui éclairent la scène, semblables à l'unique lampe qu'un gros plan vient d'isoler sur le mur de la chambre de Bella. Ce raccord explicite, au bénéfice du spectateur inattentif, la valeur de métaphore du film tout entier : il faut bien faire l'obscurité dans une salle de cinéma pour que la projection commence, et en même temps cette projection nécessite un dispositif d'éclairage du type de celui qui éclaire la scène. Cette définition de l'ombre comme milieu et comme condition de possibilité du spectacle cinématographique a été fortement mise en

évidence et commentée par Jacques Aumont, qui rappelle qu'au cinéma l'ombre n'est pas seulement l'ombre portée des objets ou des personnages aperçus dans l'image, mais aussi — et peut-être primordialement — les ténèbres dans lesquelles est plongé le public des « salles obscures » et sans lesquelles il n'est pas de spectacle cinématographique possible.²⁴

- 12 Dans *Daughter of Darkness* comme dans *The Queen of Spades*, héros ou héroïne maléfiques sont nos intercesseurs auprès de ce « royaume des ombres » que Maxime Gorki, dans une description restée célèbre des premières projections du Cinématographe Lumière en Russie, trouvait si effrayant.²⁵ Le jeu mécanique de Sioban MacKenna et d'Anton Walbrook, leur complicité avec la pénombre et les pulsions comme avec les attractions populaires (fête foraine dans *Daughter of Darkness*, danse gitane dans *The Queen of Spades*), tout renvoie au discours commun sur le cinéma dans ses ambiguïtés : ce n'est qu'une imitation de la vie, ce n'est pas la vie, et c'est aussi un spectacle qui s'enracine dans des pratiques culturelles populaires. Comment ne pas voir que la fascination exercée par ces personnages à la fois manipulateurs et manipulés renvoie à la nature du dispositif, mécanique donnant l'illusion du vivant et par là même source potentielle d'inquiétante étrangeté ? On peut alors voir dans ce renversement de la passivité en maîtrise une puissante métaphore du cinéma lui-même, tel que l'a décrit Jacques Rancière contre une certaine notion convenue de sa « modernité » : « À l'âge de Joyce et de Virginia Woolf, de Malevitch ou de Schönberg, le cinéma semble venir tout exprès pour contrarier une simple téléologie de la modernité artistique, opposant l'autonomie esthétique de l'art à sa soumission représentative ancienne ». ²⁶ Ce que Rancière désigne comme « régime esthétique du cinéma » s'affirmerait alors, dans les films de Lance Comfort et Thorold Dickinson, dans une affinité paradoxale avec des ténèbres à la fois condition de possibilité du spectacle cinématographique et voile qui menace d'y mettre fin.

BIBLIOGRAPHIE

Daughter of Darkness. Dir. Lance Comfort. With Anne Crawford, Maxwell Reed, Siobhan McKenna. Prod. Alliance Productions, 1948. DVD DD Home Entertainment, 2008.

The Queen of Spades. Dir. Thorold Dickinson. With Anton Walbrook, Edith Evans, Yvonne Mitchell. Prod. Anatole de Grunwald, 1949. DVD Optimum Classic / Studiocanal, 2010.

Aldgate, Anthony et Jeffrey Richards. *Britain Can Take It. British Cinema in the Second World War*. Londres et New York : I. B. Tauris, 2007 (1986).

Aumont, Jacques. *Le montreur d'ombre*. Paris : Vrin, 2012.

Banda, Daniel et José Moure (dirs.). *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*. Paris : Flammarion, 2008.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard : Le Seuil, 1980.

- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.
- Eisner, Lotte H. *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris : Ramsay Poche Cinéma, 1985 (1981).
- Eruli, Brunella (dir.). « Les marionnettes au cinéma ». *Puck : la marionnette et les autres arts* 15 (2008).
- Henry, Boris. *Freaks. De la nouvelle au film*. Pertuis : Rouge Profond, 2009.
- Horne, Philip et Peter Swaab. *Thorold Dickinson : A World of Film*. Manchester et New York : Manchester, 2008.
- Mannoni, Laurent. *Le Grand Art de la Lumière et de l'Ombre*. Paris : Nathan, 1994.
- Moor, Andrew. « Dangerous Limelight: Anton Walbrook and the seduction of the English ». In *British Stars and Stardom : from Alma Taylor to Sean Connery*. Ed. Bruce Babington. Manchester & New York : Manchester University Press, 2001, 80-93.
- Murphy, Robert. *Realism and Tinsel : Cinema and Society in Britain 1939-49*. Londres et New York : Routledge, 1992 (1989).
- Pouchkine, Alexandre. *La Dame de pique et autres récits*. Paris : Gallimard, 2010.
- Rancière, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris : Galilée, 2001.
- . *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008.
- . *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 2011.
- Richards, Jeffrey. *Thorold Dickinson : The Man and His Films*. Londres : Croom Helm, 1986.
- Spicer, Andrew. *Typical Men. The Representation of Masculinity in Popular British Cinema*, Londres et New York : I. B. Tauris, 2003.
- Thiéry, Natacha. « Parcours d'une figure hybride : le ventriloque, entre transparence et opacité ». In *La vie filmique des marionnettes*. Dir. Laurence Schifano. Nanterre : Presses Universitaires de Paris 10, 2008, 175-88.

NOTES

1. Arthur Vesselo, « Films of the Quarter », *Sight and Sound*, automne 1947, cité par Robert Murphy, *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939-49* (London & New York : Routledge, 1992 [1989]), 168.
2. Andrew Spicer, *Typical Men. The Representation of Masculinity in Popular British Cinema* (London & New York : I. B. Tauris, 2003), 161-177.
3. Le compositeur de la musique de *Daughter of Darkness*, Clifton Parker, se verra par la suite confier la composition de la partition du film de Tourneur.
4. Sur le film de Browning, on lira avec profit la monographie de Boris Henry, *Freaks. De la nouvelle au film* (Pertuis : Rouge Profond, 2009), qui propose également une édition de la nouvelle de Clarence Tobbins traduite par Jean Marigny.
5. Voir à ce sujet Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme* (Paris : Ramsay Poche Cinéma, 1985 [1981]), 37-50 et 93-101.
6. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Paris : Minuit, 1983), 158.
7. Andrew Moor, « Dangerous Limelight: Anton Walbrook and the seduction of the English », Bruce Babington, ed., *British Stars and Stardom: from Alma Taylor to Sean Connery*, (Manchester et New York : Manchester University Press, 2001), 89.

8. Natacha Thiéry, « Parcours d'une figure hybride : le ventriloque, entre transparence et opacité », Laurence Schifano. dir., *La vie filmique des marionnettes* (Nanterre : Presses Universitaires de Paris 10, 2008), 185-6.
9. Il est à noter que la dernière scène aura également lieu dans un lieu saint : Emmy sera dévorée par le chien de sa première victime à la sortie d'une autre église.
10. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard : Le Seuil, 1980), 65 : la photographie devient pensive lorsqu'elle suggère « un autre sens que la lettre ».
11. Jacques Rancière, « L'image pensive », *Le Spectateur émancipé* (Paris : La fabrique éditions, 2005) 139.
12. Un autre emprunt possible à Hitchcock est le raccord final sur le chien de Dan, qui aboie dans la nuit dans la direction probable du lieu où gît le cadavre de son maître. On se souviendra que dans *Quatre de l'espionnage* (*The Secret Agent*, 1936), un autre chien manifestait déjà, à distance, sa prise de conscience de la mort de son maître, assassiné par des espions anglais.
13. Voir par exemple Brunella Eruli, « Donner à voir le noir », in « Les marionnettes au cinéma », *Puck : la marionnette et les autres arts* 15 (2008), 7-10 et « Les Frères Quay : le corps de la marionnette : propos recueillis par Pascal Vimenet », *ibid.*, 113-118. On peut penser aussi à la thématique des figures de cire qui s'animent dans *Le Cabinet des figures de cire* (dir. Paul Leni, 1924).
14. Jeffrey Richards, *Thorold Dickinson: The Man and His Films* (Londres : Croom Helm, 1986), 26.
15. Parallélisme déjà remarqué par Jeffrey Richards, *Thorold Dickinson: The Man and His Films*, 77.
16. Alors que le scénario primitif prévoyait une narration linéaire, Dickinson, qui remplaça le réalisateur Rodney Ackland au pied levé trois jours avant le début du tournage, décida de transformer le prologue en flashback, notamment pour des raisons d'efficacité narrative (Richards, *Thorold Dickinson: The Man and His Films*, 140).
17. Jeffrey Richards, *Thorold Dickinson: The Man and His Films*, 36.
18. Anthony Aldgate et Jeffrey Richards, *Britain Can Take It. British Cinema in the Second World War* (Londres et New York : I. B. Tauris, 2007 [1986]), 138-167.
19. Cette thématique, qui semble fasciner Dickinson, réapparaît dans *Secret People*, où le personnage incarné par Serge Reggiani, Louis Balan, est cette fois un activiste qui manipule les sentiments de sa fiancée Maria Brentano (Valentina Cortese) pour fomenter un assassinat politique.
20. Alexandre Pouchkine, *La Dame de pique et autres récits* (Paris : Gallimard, 2010), 209-210.
21. Philip Horne et Peter Swaab, « Gaslights », in Philip Horne et Peter Swaab, *Thorold Dickinson: A World of Film* (Manchester et New York : Manchester, 2008) 150.
22. Le motif de la chandelle éteinte est associé à Herman pour la première fois alors qu'il est en train d'écrire une lettre d'amour à Lisavéta [00:35:05 00:35:14] : un panoramique vers la gauche, combiné avec un travelling avant, isole une chandelle recouverte d'une toile d'araignée qui recouvre alors le visage de la jeune femme révélé par un fondu enchaîné. La deuxième occurrence du motif intervient alors que Herman s'apprête à quitter sa chambre pour rejoindre Lisavéta, avec qui il a un rendez-vous secret en l'absence de la comtesse. Herman se lève de son lit, s'empare d'un pistolet posé sur sa table de chevet et éteint la chandelle d'un souffle, dans le même mouvement [00:46:08 00:46:17]. Dans les deux cas, le motif de la chandelle éteinte est associé à la froideur calculatrice et à l'absence de sentiments et à des éléments (toile d'araignée, pistolet) qui connotent la mort.
23. Athanase Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), ouvrage ayant inspiré le titre du livre de l'historien Laurent Mannoni *Le Grand Art de la Lumière et de l'Ombre* (Paris : Nathan, 1994).
24. Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre* (Paris : Vrin, 2012), 60 et suivantes.
25. Maxime Gorki, « Au royaume des ombres » (1896), texte repris dans Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)* (Paris : Flammarion, 2008), 48-52.

26. Jacques Rancière, *La Fable cinématographique* (Paris : Galilée, 2001), 17. Voir aussi « La machine et son ombre : Hollywood, 1916 », in *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (Paris : Galilée, 2011), 227-243.

RÉSUMÉS

Le cinéma gothique repose depuis toujours sur le contraste de la lumière et des ténèbres. Les ombres qui le peuplent n'ont cessé de se manifester sous diverses formes : comme ombre portée, comme fantôme, comme double. Le cinéma britannique des années 1940 mobilise le côté obscur pour s'opposer aux codes du réalisme selon les conventions de plusieurs genres majeurs : le mélodrame, le thriller et le fantastique. Une veine de films gothiques exacerbe singulièrement cette tension en inscrivant l'usage des ombres dans une double filiation qui renvoie d'une part à l'héritage expressionniste et d'autre part au cinéma de Jacques Tourneur. Le présent article entend replacer cette phase négligée du cinéma gothique britannique au centre du récit, à travers l'étude de deux films majeurs représentatifs d'une esthétique de l'après-guerre en tension avec les valeurs de consensus : *Daughter of Darkness* (Lance Comfort, 1948) et *The Queen of Spades* (Thorold Dickinson, 1949). Nous verrons comment les ombres ne se réduisent pas au statut de menace prescrit par le régime esthétique des films : les cinéastes, en construisant des figures ambiguës, semblent rallier les puissances obscures qui rendent possible l'illusion cinématographique elle-même.

Gothic cinema has always relied on the contrast of light and darkness. The shadows that people it have never ceased to appear in various guises — as shadows cast by bodies, as ghosts, spirits or doppelgängers. British cinema in the 1940s appeals to darkness to challenge the codes of realism according to the conventions of several major genres — the woman's film, the thriller and the Fantastic. A whole series of gothic films in particular pushes this tension to a limit by inscribing the use of shadows within a double tradition which goes back to the legacy of German Expressionism on the one hand, and to the films of Jacques Tourneur on the other. The present article intends to reassess this neglected phase of British gothic cinema, through the study of two major films which are typical of postwar aesthetics, at odds with consensus values: *Daughter of Darkness* (Lance Comfort, 1948) and *The Queen of Spades* (Thorold Dickinson, 1949). We will see how shadows are not just the threat the aesthetic status of the films prescribes them to be: through the creation of ambiguous figures, the filmmakers seem to join the dark forces which are a condition of the cinematic illusion itself.

INDEX

Keywords : expressionism, British cinema, gothic

Mots-clés : expressionnisme, cinéma britannique, gothique

AUTEURS

JEAN-FRANÇOIS BAILLON

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Professeur des Universités

jfbaillon@sfr.fr