



## *The House of Mirth* d'Edith Wharton : la chance et le silence

Thomières Daniel

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

Thomières Daniel, « *The House of Mirth* d'Edith Wharton : la chance et le silence », *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/167>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/167>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/167.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

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

# *The House of Mirth* d'Edith Wharton : la chance et le silence

Daniel Thomières

CIRLEP / Université de Reims Champagne-Ardenne

Daniel Thomières est professeur à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Il est l'auteur de nombreux articles sur la littérature américaine, ainsi que sur l'écrivain anglais John Cowper Powys. Ses recherches portent principalement sur les problèmes posés par les renouveaux de l'interprétation et de l'herméneutique, ainsi que sur ce que pourrait être une pragmatique ouverte des textes littéraires.

The essay will try to show that *The House of Mirth* can be read as a kind of experiment in which Edith Wharton uses her character Lily Bart to probe the mysteries of personal identity. A close study of the novel shows that Lily's ego can be apprehended at three separate levels : i) an openly social self based on plottings and calculations ; ii) a seemingly moral and idealistic inner self, on the face of it anti-social, but in reality extremely conventional ; iii) moments of non human, non individual and non social impulses that cannot be represented by words. It is that third level which interested a novelist dissatisfied by the society from which she comes, but who, however, in her own life, never fully identified with her character. The most important question Edith Wharton asks seems to be : how far can one go in order to be as little part of society as possible ? In particular, a study of Lily's use of the semantic implications of two key words, *luck* and *fate*, will enable us to articulate the three components that make up her sense of self. What exactly is the lethal logic which explains how her attraction for luck (as well as for faith and friendship) systematically leads her to become the prisoner of what turns out to be her fate ?

friendship, body, fate, faith, hermeneutics,  
identity, risk, semantics, silence

Dans une certaine mesure, *The House of Mirth* est une expérience (*experiment*). On songe à l'œuvre de Claude Bernard, *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), qui, bien que seulement traduite en 1927, connut un énorme retentissement dans les pays anglo-saxons. A-t-elle inspiré Stephen Crane, dont la nouvelle « An Experiment in Misery » (1894) est le type même de la littérature expérimentale, plus encore que les romans d'Émile Zola ? Ce bref texte présente un personnage qui s'est déguisé en vagabond afin de passer une nuit dans un asile du Bowery à New York. Le lendemain matin, à la question de savoir s'il a découvert un nouveau point de vue, il répond : « I don't know that I did, [...] but at any rate I think mine own has undergone a considerable alteration ». Le dictionnaire de Skeat se révèle ici comme toujours incontournable. Étymologiquement, le mot « expérience » signifie acquérir de la connaissance au travers des épreuves. Le mot « péril » renvoie d'ailleurs à la même origine latine *ex-periri*, mot venant du grec et signifiant « traverser ». Le lecteur d'aujourd'hui pensera peut-être à cet égard, pour ne prendre qu'un seul exemple, à l'œuvre d'un Paul Ricœur, lequel considérait lui aussi la littérature de manière similaire, « laboratoire pour les expériences de pensée » (Ricœur 176, 188, 194). Il est légitime de supposer qu'Edith Wharton expérimente elle aussi et qu'elle reprend dans son roman des interrogations hautement dangereuses et auxquelles il n'y aura probablement jamais de réponse définitive.

À travers Lily Bart, Edith Wharton va se détacher un peu plus d'un New York où elle se sent depuis longtemps en exil, le New York de la Société du Loisir. Dans *The House of Mirth*, elle partage partiellement les épreuves d'un personnage qui en vient à voir la société « de l'autre côté de la tapisserie » (« behind the social tapestry, on the side where the threads were knotted and the loose ends hung », Wharton 215). Toutefois, pas plus que Crane ne devient un clochard, Edith Wharton n'est pas Lily Bart et elle ne meurt pas à la fin de l'expérience. Rappelons, que, *mutatis mutandis*, il en va de même d'une autre expérience aux confins de l'humain et de la féminité, celle de Kate Chopin écrivant *The Awakening* (1899). Kate Chopin n'est bien sûr pas Edna Pontellier, mais elle découvre au travers de son personnage des possibilités qui, dans un certain sens, permettent d'entrevoir un niveau d'existence non social (ou disons à cheval sur la frontière entre le social et le non-social). Edith Wharton, elle aussi et à sa manière, s'inscrit pleinement dans ce grand mouvement de questionnement exacerbé du mystère de l'identité, après Hawthorne, Melville, Crane, Chopin, sans oublier l'incontournable Mark Twain.

Forte d'une expérience (*experience*) acquise quarante années durant, Edith Wharton se demande donc ce qu'est un individu. Certes, elle « fait New York », ainsi que le lui avait conseillé Henry James, mais elle sait qu'une vision anthropologique des rapports entre l'individu et la société ne suffit pas. Peut-on aller plus loin que le *novel of manners* anglais dont elle se fait apparemment l'héritière ? Jusqu'où peut-on aller ? Comprendons, serait-il possible d'appréhender le mode d'être le moins social d'un être humain ? L'expérience de *The House of Mirth* lui révèle une chose au moins. Il y aurait un niveau non humain chez l'individu. En d'autres termes, il est peu éclairant de proposer que Lily Bart finit par découvrir la morale. Les différentes morales sont toutes d'essence sociale. Dire qu'elle découvre un moi ou une forme d'intériorité est également une lecture superficielle du roman. Tel sera précisément le problème que nous allons essayer de développer. Le narrateur nous prévient d'ailleurs : « when she [Lily] made a tour of inspection in her own mind, there were certain closed doors she did not open » (Wharton 66). Il y aurait ainsi trois façons de considérer l'identité de la jeune femme. La plupart du temps, elle tente de construire un moi totalement extériorisé afin de plaire aux nantis qu'elle fréquente. À la suite de sa rencontre avec Selden, la nouveauté pour elle – c'est ce que relate le roman – tient à ce qu'elle essaie parallèlement de se constituer une intériorité. Se rend-elle compte que ce moi extérieur, tout comme ce second moi, l'intériorité, sont illusoire, et que le second est tout aussi social que le premier ? Plus intéressantes de fait sont ses réactions imprévisibles, dégoûts ou impulsions. Dans ces

moments, Lily, il nous semble, révèle bien plutôt une troisième possibilité, quelque chose que nous qualifierons de non social, non humain et non intériorisé<sup>1</sup>.

Dans la mesure du possible, nous emprunterons nos outils au texte du roman. Deux mots en particulier nous serviront de fil rouge : l'opposition *fate / luck*<sup>2</sup>. En y regardant de plus près, ce n'est pas une vraie opposition. Le destin est de l'ordre du pouvoir, au sens de pouvoir qui va s'exercer sur mon corps et mon esprit et me priver de ma liberté, pour ne pas dire de mon existence. La chance, en revanche, ressortit au possible, au non-écrit, au non-social, à une ouverture sur ma liberté, à ce que j'ai en puissance au fond de moi. Lily va utiliser le terme *luck* et ce qu'elle y associe pour, avec ses faibles moyens, expérimenter avec sa vie<sup>3</sup>.

Que reste-t-il après qu'on a décrit les comportements sociaux de Lily et qu'on les a décrits avec le vocabulaire et les concepts qu'offre le langage de son époque ? Il y a manifestement un noyau illisible chez la jeune femme, aussi bien pour nous que pour elle, et, bien sûr, pour son entourage. « I can't make you out » (Wharton 60), lui dit Judy. Cette dernière n'est pas la seule. Il suffit de penser à la polyphonie divergente des réactions qui suit son apothéose dans les tableaux vivants chez les Wellington Bry. On ne peut que passer au niveau des hypothèses, ainsi d'ailleurs que le soupçonne un moment Selden : « The worst of it was that, in interpreting Miss Bart's state of mind, so many alternative readings were possible » (Wharton 165). Lily pose peut-être la bonne question au début du roman, en réponse à une demande portant sur ce qui devrait être son comportement social le plus prévisible, à savoir faire un bon mariage : « What else is there ? » (Wharton 10). Lily a la question. Elle n'a pas la réponse, pas plus que l'inscription qui figure sur son sceau n'est une phrase terminée : *Beyond*. Qu'y a-t-il au-delà ? Le sceau représente un navire, mais il est clair que personne ne possède de carte et que nul ne sait quelle est la destination. Il faut un mot après la préposition *beyond*. Lily paraît savoir inconsciemment qu'il faut des mots, mais que tous les mots disponibles dans sa culture sont du domaine du pouvoir et qu'ils vont tous la trahir. Comment alors exister avec des mots qui n'existent pas ?

## La chance et le destin

Notre point de départ sera donc l'opposition *luck / fate*. Les deux notions ne sont pas symétriques, ni du même ordre, et il convient de déconstruire l'opposition, ou à tout le moins de la déplier. *Luck* apparaît au début du roman dans la bouche de Lily : « Mr. Selden – what good luck » (Wharton 5), tandis que *fate* est introduit par le personnage masculin<sup>4</sup>. C'est comme si chacun avait choisi symboliquement son camp. Lily va constamment alterner entre les deux termes. On constate rapidement qu'ils sont de natures différentes. *Fate* est un signifiant qui présuppose une référence stable et établie. Je constate ce qui est. Je sais aussi ce

---

1 Nous saluerons au passage l'article fort suggestif (mais vague et trop court) d'Alan Bourassa, dont la lecture s'inspire de la notion d'affect (non humain) empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment dans leur *Qu'est-ce que la philosophie ?*

2 Le très astucieux article de Frances L. Restuccia attire l'attention sur ces deux mots. La présente réflexion, partant de ces prémisses, tente d'aller plus loin et de reconstruire le système sémantique de *The House of Mirth* en dépliant les possibilités inhérentes à certains mots privilégiés par Lily Bart : *luck, risk, faith, friend*, notamment.

3 Dans le choix de ces deux termes, nous nous inspirons d'une difficulté rencontrée par les traducteurs français de Friedrich Nietzsche. Comment rendre *Der Wille zur Macht* ? Pouvoir ou puissance ? Les deux coexistent évidemment et il importe de bien les distinguer.

4 Lily et Selden. C'est une tradition de la littérature critique consacrée à *The House of Mirth*. Depuis 1905, les personnages ne se situent pas sur un même niveau. Lily a droit à son prénom, tandis que Selden est appelé par son patronyme, ce qui est un peu étonnant dans un contexte anglo-saxon... C'est comme si la critique sentait que c'est lui le « méchant ». On sait, à ce propos, que l'auteur désignait le locataire du Benedick comme un « héros négatif » (Lettre à Sara Norton, 26 octobre 1906, Bibliothèque Beineke, Université de Yale, New Haven).

qui va se passer en construisant une narrativité impliquant l'avenir. Étymologiquement, le terme vient du verbe grec *fari*, écrire. Le futur est (supposé) écrit et la forme que va prendre ma vie m'est imposée par la réalité. Pouvoir, dirait un nietzschéen, c'est-à-dire absence de liberté pour moi. *Luck*, pour sa part, est un signifiant dont le rapport à la référence est par définition problématique. Il n'y a rien à lire. Le sémantisme du mot inclut une composante d'hésitation. Je pose que la réalité existe ou n'existe pas. On ne sait pas et les deux possibilités sont simultanément ouvertes. À ce propos, Herman Melville avait bien vu le problème lorsqu'il montrait qu'il y a deux façons d'utiliser le langage. Bartleby, personnage justement on ne peut plus non humain, en vient à dire « I would prefer not to ». Grammaticalement, la phrase est incomplète. Le conditionnel présuppose une suite : « if... ». C'est au notaire, qui a demandé à son copiste de relire ou d'aller à la poste, de décider : oui ou non. Bartleby, pour sa part, ne refuse pas. Il ne dit ni oui ni non. Comme si c'était un miroir, son énoncé renvoie le notaire à ses comportements de « WASP » bien intégré. Grammaticalement, « to » et ce qui suit implicitement représente les actions « normales » (« Be reasonable, Bartleby ») que le notaire présuppose : un copiste relit et va à la poste. Le notaire est un homme d'assomptions : mon employé est pâle, donc il est malade... Surtout, pour lui, l'avenir est toujours déjà écrit et chacun a ses grands ou petits rôles à jouer.

On pourrait dire que la logique de Bartleby, c'est un peu comme le jeu, le bridge par exemple : je vais gagner ou je ne vais pas gagner. Si toutefois je commence à supposer que je ne gagnerai jamais, on entre dans le domaine du destin. Cela explique les réactions périodiques de Lily Bart : « She sank into a kind of furious apathy, a state of inert anger against fate » (Wharton 29). En revanche, si je continue à croire en la chance et au possible, cela présuppose que l'avenir n'est pas écrit. La chance, c'est peut-être ce qui pourrait me permettre d'échapper à la logique des comportements sociaux que l'on attend de moi. Selden le sent bien lorsqu'il constate à propos du caractère irrationnel de sa compagne : « [...] he could not see it as part of her scheme of life ; and to be the unforeseen element in a career so accurately planned was stimulating even to a man who had renounced sentimental experiments » (Wharton 55). Si la jeune femme choisit impulsivement *luck*, Selden fuit, pour sa part, les expériences (*experiments*) et va systématiquement interpréter Lily avec le terme *fate*. L'individu est un conformiste hypocrite et il croit au déterminisme strict. S'il était critique littéraire, il est sûr qu'il produirait une lecture naturaliste du roman, ce qui est tout à fait possible, mais ce qui n'explique pas tout.

Au fond, c'est un penseur comme W. E. B. Dubois qui aurait probablement été le mieux à même de comprendre une jeune femme qui sait qu'elle doit choisir le destin tout en étant malgré elle attirée par la chance. Il écrivait ainsi en 1903 :

[T]he Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, – a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (Dubois 3)

Il n'y a pas bien sûr pas égalité entre ces deux composantes de la double conscience. En effet, tout comme l'Afro-Américain, Lily pense prioritairement en fonction de l'image qu'elle doit donner au groupe qui a le pouvoir. Il convient de toujours sourire et de faire croire que l'on a la mentalité d'un enfant, afin de garder l'espoir de pouvoir ramasser quelques miettes tombées par terre. Cet *habitus* occupe toutefois la majeure partie de la conscience du sujet et son esprit ne dispose alors que de peu de place et de possibilités pour tenter de construire la

deuxième composante de la conscience et de se demander ce que peut bien vouloir dire être moi-même. Une fois que j'ai fini de leur donner l'image de moi qu'ils attendent, quelle image authentique de moi me reste-t-il ?

Quoi qu'il en soit, Lily n'a apparemment pas le choix, ou alors très peu. Elle doit faire ce que sa société attend d'elle. Au début du roman, elle est accaparée par ses « calculs » pour amener Percy Gryce à l'épouser. Le mot *calculations* peut paraître péjoratif, mais tout l'entourage de Lily comprend parfaitement de quoi il s'agit. De fait, Judy Trenor encourage vivement son amie dans la voie qu'elle s'est tracée. À première vue, il s'agit d'une résolution personnelle de la jeune femme. On peut penser que c'est son destin. Il n'en est bien sûr rien. Ces calculs la font entrer à l'intérieur d'un grand déterminisme dans lequel elle ne possède aucune liberté. Elle a été programmée par le désir de sa mère, par son éducation et par les règles implicites du milieu qu'elle fréquente. Elle se borne à obéir – avec talent – à ce qui est déjà prévu. Elle sait pourtant que les calculs qu'elle doit faire sont hautement artificiels et que ce n'est pas elle qui détermine son identité. Telle est peut-être la question essentielle : Lily a-t-elle une identité personnelle ? À la différence de ce qu'imagine Gerty, elle comprend vite qu'il n'en est rien. Son amie croit naïvement qu'une vie a une cohérence, qu'elle peut se raconter, s'écrire avec un début et une fin :

« The whole truth ? » Miss Bart laughed. « What is truth ? Where a woman is concerned, it's the story that's easiest to believe. In this case it's a great deal easier to believe Bertha Dorset's story than mine, because she has a big house and an opera box, and it's convenient to be on good terms with her. » [...] « But what is your story, Lily ? I don't believe any one knows it yet. » [...] « I don't want a version prepared in advance – but I want you to tell me exactly what happened from the beginning. » (Wharton 176)

Pour paraphraser Jean-Paul Sartre, l'identité, c'est les autres... Ce sont les bruits qui courent sur vous. Ce sont les représentations qu'ils projettent sur vous, peu importe que ce soit vrai ou faux. Ce sont les autres qui vous imposent des buts, une narrativité et *in fine* un destin. « It was horrible of a young girl to let herself be talked about; however unfounded the charges against her, she must be to blame for their having been made » (Wharton 100). Ainsi que le lui fait remarquer Rosedale, telle est la dure loi de la vie en société, une loi très différente de ce que l'on trouve dans les romans (Wharton 200) ! Il faut « calculer » bien et ne jamais perdre de vue ce qui est écrit à votre sujet, sinon on parlera de vous. Comprenez, on vous exclura.

Edith Wharton reprend à son compte une réflexion sur l'identité qu'avait parfaitement bien articulée un demi-siècle plus tôt Nathaniel Hawthorne, réflexion qui devient en outre dans *The House of Mirth* une interrogation sur la survie. Darwin est passé par là. La romancière l'a beaucoup lu. Lily ne joue pas le jeu et elle se condamne. Narcissisme outrancier ? Mauvaise éducation ? Il y a un peu des deux dans son cas. Hawthorne toutefois voyait les choses d'une manière un peu différente. Pour schématiser, nous dirons que, pour lui, l'identité, c'est pour moitié les autres et pour moitié l'individu. Les magistrats de *The Scarlet Letter* se font la voix de la loi et de la société (pour eux, c'est la même chose) et ils imposent à Hester Prynne de ne jamais ôter le grand « A » rouge qu'ils fixent sur ses vêtements. Nous dirons aujourd'hui qu'il s'agit d'une espèce de performatif. Ce n'est pas un baptême ou un mariage, mais les magistrats ont recours à une forme ritualisée du langage. Hester devient *ipso facto* la femme adultère. Signifiant, signifié, référence, tout correspond. Par la suite, la communauté fera certes évoluer le sens de la lettre qui deviendra « Able » ou « Admirable », mais le principe reste le même. Le sens de mon moi vient du regard et de la parole d'autrui. Cela constitue la première moitié de l'identité de la jeune mère. Rapidement, Hester se met toutefois à broder le « A » avec du fil d'or. C'est là la seconde moitié, la partie personnelle. Broder, écrire, c'est un peu pareil. Hester écrit sa vie dans les limites imposées

par la présence du « A ». Elle sait que son identité sera toujours ce mélange qui devrait idéalement être équilibré, tout comme elle choisit de vivre dans une petite maison à mi-distance de la ville (la société, la loi, le sens) et de la forêt (le chaos, la folie). Quand, bien vieille, elle revient d'Europe, elle remet aussitôt la lettre écarlate sur sa poitrine. Personne ne songerait alors à le lui imposer, mais Hester sait. Elle connaît la réponse théorique qui explique en quoi consiste l'identité.

Si Lily, pour sa part, s'aventure de manière exceptionnelle dans la forêt, ce n'est qu'une colline riante surplombant l'Hudson à Rhinebeck. En disciple attardé d'Emerson et de Thoreau, Selden lui fait miroiter que, dans sa « République de l'esprit », l'on peut vivre hors de la société. La jeune femme n'est cependant pas naïve. Elle comprend parfaitement que l'on ne saurait exister une seule minute sans argent. En outre, Lily maintient un équilibre instable entre la vie raisonnable que lui propose la société des grandes familles riches et, d'autre part, la tentation de la folie, comme quand elle sort de la maison des Trenor en pleine nuit après avoir pratiquement été violée par le maître de céans. La différence avec Hester, c'est qu'elle ne sait pas coudre... Elle a beau se vanter au début sur un ton ingénu, « I can trim my own hats » (Wharton 59), Madame Regina lui fera comprendre qu'elle ne sait rien faire de ses mains. Un(e) disciple de Darwin parlerait de différence d'éducation. Cela fait partie des hasards qui font que tout le monde n'est pas équipé pas de manière identique lorsqu'il s'agit de survivre. La beauté exceptionnelle de Lily a pu être un atout (*asset*) pour s'adapter au monde des nantis. Ce n'est plus le cas par la suite, ce que n'avait pas prévu la mère de la jeune fille.

La double conscience de Lily fait donc qu'elle cherche à se faire un destin avec ses calculs et aussi à profiter de la chance, deux objectifs totalement contradictoires dans son monde. Il est vrai que les calculs qu'elle doit faire pour être définitivement acceptée dans la société des nantis la découragent rapidement. Épouser Gryce ? « It was a hateful fate – but how escape from it ? What choice had she ? To be herself, or a Gerty Farish ? » (Wharton 23), ajoutant : « the vacuous routine of the life she had chosen stretched before her like a long white road without dip or turning » (Wharton 45-46). Son problème, c'est qu'elle sait ce qu'elle pourrait obtenir grâce à ses calculs, et que c'est précisément là ce qui constitue son destin. Si elle réussit, elle sera comme Judie Trenor, une femme constamment sous les yeux de la communauté et consumée par l'ennui et la jalousie de ses rivales, ou bien elle sera comme Bertha Dorset, la femme adultère (ce qui est parfaitement accepté si vous êtes mariée, riche et discrète) vivant de mensonges et de complot. Sauf que Lily n'aime pas la sexualité (nous y reviendrons), pas plus qu'elle ne supporte l'ennui. Que lui reste-t-il comme modèle ? Il n'y en a pas d'autres dans le monde où elle aspire à vivre.

L'autre partie de sa double conscience, son désir d'être elle-même, quoi que cette expression puisse signifier, elle ne sait pas ce que c'est. Son dilemme, dans le fond, c'est le destin ou la chance, ou, plutôt, le destin ou le silence. Il n'y a pas de mot(s) pour désigner son désir. « She knew herself by heart too, and was sick of the old story. There were moments when she longed blindly for anything different, anything strange, remote and untried; but the utmost reach of her imagination did not go beyond picturing her usual life in a new setting » (Wharton 79). Le problème, c'est la perspective d'avoir un destin : « She was beginning to have fits of angry rebellion against fate, when she longed to drop out of the race and make an independent life for herself. But what manner of life would it be ? » (Wharton 33). Alors, elle se met à exister au gré de moments et de ruptures imprévisibles. Elle achète tout à coup des vêtements, sachant très bien que ce n'est pas raisonnable eu égard à sa situation financière, ou bien, comme elle se retrouve miraculeusement plus riche de 10000 dollars, elle se lance dans la charité. Impulsions qui ne durent pas, qui sont inexplicables et qui traduisent sa résistance à ce destin sans attrait qui est déjà écrit.



## Le risque de la magie

À sa façon, Edith Wharton est très proche de la réflexion de son compatriote William James à la même époque, lorsqu'elle montre son personnage passant sans cesse d'un objet de désir à un autre, se raccrochant à un mot, puis à un autre, ceci dans un mouvement incessant qui ne s'arrête qu'avec la mort. On sait que James, dans ses monumentaux *Principles of Psychology* (1890), décrivait le flux mental en zones d'arrêt (les « parties substantives ») et en zones de fuite (les « parties transitives »). On pourrait proposer que les secondes correspondent au hasard dans *The House of Mirth* et à ces devenir insaisissables, et les premières au destin, à ces paliers où le sujet n'a plus de liberté et devient prisonnier de son désir d'objets imposé à lui par la société et par son « destin ». Gageons que la romancière, à supposer qu'elle en eût la curiosité, aurait goûté la lecture du fort passionnant chapitre IX des *Principles* de James intitulé « The Stream of Thought », dans lequel le philosophe développe sa conception de la conscience en devenir : « Like a bird's life, it [the wonderful stream of our consciousness] seems to be made of an alternation of flights and perchings » (James 243).

Ces impulsions n'ont rien de personnel et ne traduisent aucune intériorité, au sens où le personnage ferait preuve d'un désir pour un objet à atteindre et à posséder. Il n'y a manifestation ni moi ni objet, ni manque entre les deux. Acheter les vêtements ou donner une grosse somme à Gerty pour son club ne prend qu'un moment et n'est soumis à aucun obstacle pour le sujet. Ces gestes sont de l'ordre de l'immédiat et sortent Lily d'un destin dans lequel le désir de la mère l'a précipitée, ainsi que des formes que la culture lui impose pour accomplir ce destin, et bien sûr des scénarios et des complots qu'elle doit élaborer (comment elle doit coder son corps et sa parole, entre autres choses) L'exemple suprême qu'offre le roman de ces moments tient à la rencontre, au hasard, à l'imprévu, comme lorsque Lily apercevant Selden à Grand Central Station : « Mr. Selden – what good luck ! [...] I'll take the risk ! » (Wharton 5, 7). Qu'espère la jeune femme ? Elle ne le sait littéralement pas. Rien, sinon la magie gratuite et sans conséquence qu'elle suppose que son compagnon va lui apporter d'une manière ou d'une autre. Elle ne cherche pas l'amour, elle ne songe bien évidemment pas à devenir sa maîtresse, il ne semble d'ailleurs pas qu'elle enlève son chapeau dans son appartement, et surtout elle ne l'embrasse pas. Lily rencontre le risque<sup>5</sup>. *Luck*, tout comme *risk*, sont deux mots, qui ont certes un sens, mais ne préjugent pas de la réalité à venir. Leur sens est du type oui et non à la fois.

Le comportement de Lily sera le même quand elle jouera au bridge (je gagne ou je perds) ou quand Gus Trenor investira de l'argent en bourse pour elle. Il importe ici de distinguer avec soin deux niveaux : le moment de l'impulsion où le réel peut se révéler magique (ou non), et, d'autre part, le fait que Lily est toujours perdante dans la suite des événements : elle joue mal au bridge, elle est vue sortant du Benedick par Rosedale et par Mrs. Haffen, et, dans la réalité, Trenor n'investit pas en bourse, mais lui donne de son propre argent. Nous ne sommes plus dans un moment hors du temps, mais bel et bien de retour dans une temporalité impitoyable. Avec ses impulsions, Lily se crée alors un destin, lequel est bien différent de celui que sa mère avait désiré pour elle. Dans la société du loisir, tout est toujours récupéré, et cela à l'infini. Par la suite, la femme de ménage lui vendra les lettres de Bertha Dorset. Chance ? Lily va-t-elle grâce à elles échapper à la pauvreté et à l'ostracisme ? Destin plutôt... En les brûlant, elle progresse vers la mort sans possibilité de retour. Gus Trenor a parfaitement compris le mécanisme qui est en jeu. Il ne désire nullement être remboursé de

---

<sup>5</sup> Le risque, c'est peut-être ce que montre Edgar Poe dans la nouvelle « The Imp of the Perverse ». Vous vous tenez au bord d'une falaise. Que faites-vous ? Il y a trois possibilités. Le conformiste recule. L'individu qui veut littéralement jouir le plus fort qu'il soit possible (ce que Freud appellera « au-delà du principe de plaisir ») saute. Le sujet qui aime le risque hésite en se tenant sur la frontière. Nous y reviendrons quand nous parlerons de la mort de Lily Bart.

ses 9000 dollars, à supposer que Lily puisse le faire. Il veut plus, il voudra toujours plus. Sous son instigation, Lily est entrée dans le cycle de dette infinie. On ne finit de payer que dans la mort.

La scène des tableaux vivants représente à la fois, d'une part, la culmination de la chance et de la magie pour Lily, et, d'autre part, le début de la chute qui va sceller son destin funeste. Sous ce dernier aspect, elle est prise sous le regard des spectateurs masculins, lesquels vont d'une vision de la « beauté éternelle » pour Selden à des pulsions franchement libidineuses chez les autres. Lily, la jeune fille pure ou le corps à vendre ? Les hommes vont, chacun à sa manière, l'entraîner vers sa chute. Le problème pour nous tient à ce que Lily ne se pense pas comme pure ou impure. Ces catégories et cette opposition ne font pas partie de son esprit. Elle ne pense pas. Dans le tableau, elle est. Pur moment. Magie pure (pour elle...).

On peut supposer que, dans ce cadre entièrement socialisé, où sont présents tous les hommes qui comptent dans le monde de Lily, la jeune femme incarne ce qu'elle suppose être une apparition non sociale. Avant tout, elle est nue. Disons, qu'elle ne porte sur elle que le minimum de draperies acceptable. À la différence des tableaux qui ont précédé, Lily ne s'embarrasse pas d'une crinoline ou d'objets divers (« without distracting accessories of dress or surroundings », Wharton 106). Elle n'interprète pas Mrs. Lloyd. C'est Mrs. Lloyd qui interprète Lily Bart. « It was as though she had stepped, not out of, but into, Reynolds's canvas » (Wharton 106). D'un point de vue esthétique, Lily illustre une conception de l'art qui se démarque de celle illustrée par le « Voyage of Life » de Thomas Cole (Wharton 26), présent dans tant de salons de la petite bourgeoisie américaine, avec ses quatre épisodes : l'enfance, la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse. Le portrait de Mrs. Lloyd et la série de Cole représentent deux limites extrêmes. Lily découvre, pour sa part, l'instant, l'absence de temporalité et de déterminisme<sup>6</sup>. Mieux, Lily devient l'artiste, elle agence elle-même la mise en scène, ce qui explique probablement pourquoi elle avait refusé de poser pour Morpeth qui souhaitait exécuter son portrait (Wharton 196). Le peintre l'aurait représentée. Au contraire, dans son tableau vivant, elle est.

Le tableau, qui faisait partie de la collection privée du Baron Rothschild, était bien connu à l'époque. Il n'est peut-être pas inutile de tenter de déplier ce qui est derrière le texte du roman si l'on désire mieux comprendre ce qui se passe en Lily. Il y a trois points importants à noter. Premièrement, le tableau de Sir Joshua Reynolds intitulé « Portrait of Mrs. Lloyd » ne représente pas Mrs. Lloyd... Il représente une demoiselle Joanna Leigh qui est sur le point d'épouser un certain Capitaine Richard Bennett Lloyd, lequel a commandé le portrait de sa future épouse au célèbre peintre anglais. Lily connaissait-elle ces détails ? Quoi qu'il en soit, en entrant dans le tableau, elle n'est, à l'instar de son modèle, ni mariée ni non mariée, et cela le temps d'un instant qui dure probablement une éternité pour elle. La logique de la chance (*luck*) réapparaît, rendant possible un moment de suspension où Lily n'est pas obligée de s'engager dans un geste et une temporalité à caractère social. Deuxièmement, il s'agit d'une scène champêtre (la jeune femme fait penser à une dryade jouissant d'une sorte de « liberté sylvestre »). Certes, le cadre naturel choisi par le peintre est hautement stylisé, mais il indique de manière discrète que la jeune femme imagine que l'on peut sortir de la société et de ses déterminismes. Enfin, Joanna Leigh / Mrs. Lloyd / Lily Bart (aussi ?) écrit quelque chose sur le tronc d'un arbre. Ici encore, la scène est extrêmement stéréotypée et ne manque pas de rappeler Orlando se livrant à la même activité avec le nom de Rosalind dans *Comme il vous plaira*.

---

<sup>6</sup> Dans le film de Terence Davies, le tableau vivant de Lily ne dure que quelques secondes, à tel point que le spectateur a le plus grand mal à comprendre de quoi il s'agit, la caméra passant aussitôt à autre chose. Cela étant dit, Terence ne s'intègre évidemment pas dans l'expérience d'Edith Wharton. Le remplacement de la toile de Reynolds par *L'Été* de Watteau (faucille comprise) inscrit immédiatement l'apparition dans une temporalité linéaire. L'automne n'est pas loin.

Dans le roman, le passage est principalement focalisé par Selden, lequel est surtout préoccupé par ses considérations pseudo-mystiques. Il ne voit pas les détails concrets. Lily écrit-elle la même chose que son modèle, qui avait tracé trois lettres : L L et O ?<sup>7</sup> Lily ? Love ? Lily et Lawrence ? L'essentiel est que, non seulement elle est devenue actrice signant une mise en scène, mais qu'en outre elle écrit. Un court moment, elle devient créatrice comme Hester Prynne avec son aiguille et son fil d'or. On notera qu'Edith Wharton, tout comme Hawthorne, sait parfaitement que l'on ne saurait échapper à la société et à ses règles. Le moment de gloire de Lily se révèle éphémère et il est suivi du début de sa chute. Le lendemain, elle se fera piéger par Gus Trenor dans sa maison new-yorkaise. Il en va exactement de même d'Hester, qui découvre vite que l'individu dépendra toujours de sa communauté. Lorsqu'elle se déshabille dans la forêt, détachant la lettre et retirant son bonnet, elle révèle sa chevelure et sa féminité, mais ce n'est là qu'un court moment de bonheur accompagné d'une apparition magique du soleil. Dimmesdale ne comprend pas plus que Selden. Il pense au sermon qu'il prononcera le lendemain à Boston. Nos deux célibataires ont tous les deux d'autres préoccupations que la possibilité que représente l'amour d'une femme. En fait, ce que Lily apparemment écrit est indécidable. Le message, si tant est qu'il s'agisse d'un message, reste non terminé, pure potentialité. Lily indique-t-elle un désir pour Selden ? La jeune femme rejoue-t-elle un retour dans la forêt surplombant l'Hudson où il lui avait paru qu'elle pouvait soudain se mettre à exister loin de la société avec un compagnon en apparence différent des nantis qui sont sa fréquentation quotidienne ? Peu importe que Selden soit sincère ou non. La seule chose pertinente est ce que sa promesse fait miroiter aux yeux de la jeune femme : échapper à l'argent, aux soucis et aux accidents. Une vie où il ne reste rien, une vie constituée par le rien, tel semble être le désir de Lily, ou plutôt le non-désir. On ne désire rien, ou plutôt on désire qu'on n'est pas obligé(e) de désirer et qu'on ne fait pas partie du temps et du monde des objets, lesquels sont toujours plus ou moins valorisés par la société<sup>8</sup>. On peut supposer que, pour elle, Selden représente la négativité, l'absence, le suspens loin de la vie en communauté : « Freedom ? Freedom from worries ? » À cette demande intéressée de la jeune femme, son interlocuteur fait une réponse qui devrait la combler : « From everything – from money, from poverty, from ease and anxiety, from all the material accidents. » (Wharton 55). Comprenons que Lily entrevoit un lieu hors de l'espace et hors du temps où elle ne sera pas obligée d'épouser quelqu'un (Selden n'est officiellement pas candidat) et où surtout personne ne la touchera, ni son corps, ni son esprit.

La scène des tableaux vivants est suivie par la scène du jardin. À la différence de la scène du même nom dans le *Faust* de Gounod, on n'y déclare curieusement pas son amour. C'est ce qui en fait la singularité. Autre scène au sein de la nature (une nature encore très artificielle, il est vrai), Lily Bart et Lawrence Selden s'isolent dans le jardin d'hiver des Wellington Bry. Il règne une atmosphère de « conte de fées » et même de *Songe d'une nuit d'été*, nous dit le narrateur, et il y a quelque chose de « magique » dans l'air. De nouveau, c'est comme si l'espace et le temps n'avaient jamais existé. Lily est encore dans la société (le roman est, après tout, l'un des chefs d'œuvre du naturalisme américain, même s'il n'est pas que cela), mais en même temps elle baigne dans un milieu dépourvu de toute socialité. Elle prononce alors cette parole remarquable : « Ah, love me, love me – but don't tell me so ! » (Wharton 109). Sur ces entrefaites, la jeune femme s'éloigne, seule. Le mot « amour » en vient à adopter le fonctionnement de « chance » et « risque » ! Il signifie à présent : aimer et non aimer. Lily peut ainsi se tenir sur la frontière entre actualisation et non-actualisation,

---

7 Il serait impossible de citer toutes les meilleures études critiques qui ont été consacrées à *The House of Mirth*. Le livre de Carol Waid, qui analyse la scène de manière très suggestive, fait sans conteste partie des grandes réussites en la matière.

8 Et puis, l'interprétation des lettres varie. Les signes sont arbitraires. Ferdinand de Saussure l'a souligné avec force. Le sens du « A » d'Hester Prynne a évolué. Celui de « L L O » serait-il fixe ?

comportement social et non-comportement social. Et, à cette occasion, elle invente un mode d'usage du langage entièrement inédit : le mot existe, il est nécessaire, mais il n'est pas prononcé. Ici, c'est *love*. À la fin du roman, Lily pensera à un mot intégralement anonyme que le lecteur n'apprendra jamais.

## L'autre et son absence

Se pose la question du rapport à l'autre. Lily ne possède pas un moi fixe et stable. C'est probablement le cas de chacun d'entre nous et c'est là l'enjeu de l'expérience que mène Edith Wharton. Que reste-t-il quand nous avons éliminé toute dimension sociale de notre moi ? Que serait Hester Prynne sans son « A », qu'elle remet sur sa poitrine quand elle revient à Boston à la fin de *The Scarlet Letter* ? Lily va, au contraire, aller plus loin et se détacher complètement du langage. L'autre, les autres existent pourtant encore. Pour combien de temps ? Au gré des circonstances, la jeune femme attend d'autrui, de ses rencontres, des choses fondamentalement indécidables. Après l'exaltation des tableaux vivants, elle voudrait de l'amour et elle n'en voudrait pas, de l'amour sans le mot (et sans l'autre...). Bien plus tard, au bord du désespoir, quand elle se voit jetée « sur le tas d'ordures », elle souhaite de l'amitié. « Let us always be friends. Then I shall feel safe, whatever happens » (Wharton 241). Enfin, elle espère que l'on aura foi en elle (« I needed the help of your belief in me », Wharton 240). La jeune femme paraît avoir compris que les mots *faith* et *friend* possèdent la même logique sémantique que *luck*, *risk* ou *love*. Lily continue à expérimenter avec le langage et avec sa vie. Edith Wharton expérimente aussi en utilisant son personnage pour tenter de savoir jusqu'où l'on peut aller, mais elle ne s'identifie bien sûr pas aux conséquences ultimes de l'expérimentation de Lily.

En vérité, le terme *faith* pénètre dans le roman par la bouche de Selden, qui déclare très sérieusement à Gerty à propos de Lily : « She has it in her to become whatever she is believed to be – you'll help her by believing the best of her ? » (Wharton 123). Faisons-lui crédit du fait qu'au sens strict, ce n'est pas lui qui est censé faire preuve de foi envers Lily, mais Gerty. Quoi qu'il en soit, il montre à la première occasion qu'il n'a précisément pas la foi lorsqu'il voit la jeune femme sortir en pleine nuit de l'hôtel particulier des Trenor. Il fuit. À la toute fin du roman, il redécouvre le mot, qu'il emploie deux fois, pour construire une fiction dont il est le héros face au corps sans vie de la jeune femme. Il y aurait donc deux conceptions de la foi : celle faisandée de Selden, et celle dont semble rêver Lily lors d'une brusque impulsion : croyez en moi, semble-t-elle demander... Lily sait-elle que la foi n'existe pas, ou du moins que ce n'est qu'une possibilité ? Elle quitte Selden aussitôt après sa demande sans lui donner l'occasion de faire preuve de foi. La foi, ce serait accorder sa confiance sans poser de questions, sans calculs donc. Ce serait une affirmation liée à l'impulsion magique d'un moment face à un réel dont on ne peut rien dire de certain. Si le réel était vu comme certain, on pourrait choisir : on pourrait alors savoir objectivement si Dieu existe ou non, si Lily est pure ou non, et nous prendrions alors notre décision. La foi, bien au contraire, implique, non un choix, mais un don sans aucune contrepartie.

Il en va de même de l'amitié, ou plutôt de la possibilité d'avoir un ami. Lily veut-elle un ami, parce qu'elle sait que l'amitié n'existe pas, que ce sera toujours une promesse, un horizon ? L'interrogation est encore pleinement actuelle. Nous n'en voulons pour témoignage que le très beau *Politiques de l'amitié* de Jacques Derrida, qui montre que l'amitié est toujours encore à venir, au même titre que la démocratie. Edith Wharton aurait probablement été d'accord. Elle allait d'ailleurs quitter définitivement les États-Unis deux ans plus tard. Les seuls à se comporter en amis avec des enfants sont, en dehors de Nettie, la représentante de la classe ouvrière, le nouveau riche Sim Rosedale, qui trouve temps et patience pour jouer avec la fille de Carry Fisher.

Quoi qu'il en soit, une fois la demande formulée lors de la seconde visite de Lily à l'appartement de Selden, elle s'en va. Elle sait donc qu'il n'y a pas d'ami et qu'il ne sert à rien de rester ? En fait, les choses sont plus complexes. Elle dit qu'elle reviendra ! Il y a peut-être un ami... Oui et non. Elle ne peut choisir. A-t-elle lu Montaigne, dont le questionnement bien connu accompagne l'histoire intellectuelle de ces derniers siècles, ainsi que le rappelle Derrida ? L'auteur des *Essais* sait qu'il ne faut pas confondre l'amitié superficielle (« Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitez, ce ne sont qu'accointances et familiaritez nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos ames s'entretiennent », Montaigne 188) que l'on trouve galvaudée partout, et, d'autre part, l'ami, à propos duquel il prononce la phrase célèbre : « il faut employer le mot qu'Aristote avoit tres-familier : O mes amis, il n'y a nul amy » (Montaigne 190). Doit-on rappeler que Montaigne développe ses réflexions en l'absence de l'« ami », c'est-à-dire quelque quinze années après la mort de La Boétie ? L'amitié serait donc, non une réalité ou un rapport réel avec un autre être humain, mais une question, la quête d'un point de vue qui enrichirait le nôtre, le point de vue d'un ami non présent ou mort ? Comme Aristote (en fait, un propos prêté par Diogène Laërce au philosophe grec), Lily dit à l'ami qu'il n'y a pas d'ami ! Oui et non à la fois, elle redécouvre à sa manière la logique de Bartleby. Selden est un ami, il pourrait l'être, et, en même temps, il ne le sera jamais.

Dans le fond, il y a chez Lily demande, laquelle va au-delà du désir de possession d'objets. Vêtements, bijoux, les objets renvoient à la société du loisir. La demande en revanche concerne l'autre qui, en y répondant, me permettrait d'exister. Mais, s'il y répond, je vais devenir objet pour l'autre (comme Lily l'a été pour ses « amies » Judy et Bertha). Pour la jeune femme, quand il ne se stabilise pas sur des objets, le moi est flux, devenir imprévisible. Elle veut l'ami et elle ne veut pas l'ami, cet autre point de vue qui me comprend et qui, en même temps, ne pourra jamais me comprendre. La demande, dans son cas, consiste à se situer sur un seuil (*threshold*), une frontière. Moment presque insaisissable. Puis, elle quitte l'« ami »...

## Le corps et l'écriture

Tout considéré, c'est un peu comme si Lily voulait que la foi soit quelque chose en quoi l'on puisse croire (un acte de foi pour la foi...), alors que, dans la réalité, la foi, tout comme le risque, vous englué toujours dans des destins. La foi est de fait inséparable du savoir. Lily le découvre dans la cuisine de Nettie Struther : « Yes — but it had taken two to build the nest; the man's faith as well as the woman's courage. Lily remembered Nettie's words : *I knew he knew about me. Her husband's faith in her had made her renewal possible – it is so easy for a woman to become what the man she loves believes her to be !* » (Wharton 248-249).

Ce qu'il nous faut nous demander, c'est pour quelle raison (en dehors du fait que Nettie ne possède pas le luxe dont le moi le plus extérieur de Lily ne cesse de rêver) la jeune femme ne peut être comme Nettie, laquelle a trouvé un être humain qui lui voue une foi inconditionnelle. Le problème est posé par la dernière promenade de Lily. Oublions Selden. Il est oubliable. Il n'a même pas écouté ce que lui disait Lily dans son appartement, plus préoccupé qu'il était de se montrer spirituel. La véritable question est de savoir comment Lily va se situer par rapport à deux femmes qui représentent chacune une possibilité pour elle : Bertha, qu'elle veut essayer de faire chanter, et Nettie, qui a découvert une certaine forme de bonheur domestique. D'une certaine manière, et d'un point de vue théorique, c'est la même femme (elles sont symboliquement toutes les deux mariées à un George !), et Lily recule soudainement. Elle ne se construira pas en fonction d'elles.

Nettie a découvert la « continuité de la vie », ce qui est inacceptable pour Lily, qui, quand elle n'est pas en chasse pour attraper un mari, vit par flux et au gré de moments magiques. Chaque fois qu'elle a été sur le point de se marier, quelque chose d'inexplicable en

elle – un niveau non personnel, non humain – a fait échouer ses calculs. À présent, dans la petite cuisine, Lily tient dans ses bras le résultat de cette continuité qui lui « pénètre » dans le corps : « At first the burden in her arms seemed as light as a pink cloud or a heap of down, but as she continued to hold it the weight increased, sinking deeper, and penetrating her with a strange sense of weakness, as though the child entered into her and became a part of herself » (Wharton 245-246). Ce n'est pas tant que Lily a l'impression de ne plus avoir de moi, ce qui serait acceptable pour elle, mais qu'elle possède un autre moi (ou qu'elle est possédée par un autre moi). Nettie incarne le point de vue de la société, cette double différence que, pour se perpétuer, la société nous demande d'accepter, que cela nous donne du plaisir ou non en l'occurrence : il existe une différence entre les générations (j'ai des parents, il y a ma génération, et j'aurai des enfants) et la différence des sexes qui permet à une femme et à un homme de procréer. Nettie n'est qu'un corps palimpseste, écrit et réécrit, par l'homme respectable qui l'a séduite et abandonnée, puis par son mari, puis par sa grossesse. Lily ne veut pas être écrite.

Bertha est aussi un corps écrit. Elle semble aimer beaucoup cela. Elle n'a pas d'enfants, mais, à la différence de Nettie, Bertha écrit. Elle choisit ses amants, de préférence des lettrés, comme Selden ou le poète Ned Silverston. Elle en vient presque à incarner la littérature, chose qui n'intéresse absolument pas Lily. Ce qui compte pour la femme amateur de chair fraîche, c'est l'intrigue, l'intrigue littéraire bien sûr, mais aussi le calcul et le complot. L'équipée du *Sabrina* en Méditerranée en est un bon exemple avec le bouc émissaire que son intrigue produit à la fin. D'une certaine manière, Bertha est un double de Lily, bien plus qu'une rivale. Mrs Haffen ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'elle croit que Lily est l'auteur des fameuses lettres. Pourquoi cette dernière les brûle-t-elle finalement ? Il est totalement improbable que ce soit par gentillesse envers Selden, qui ne court aucun danger, alors que Bertha risquait très gros en l'affaire, à commencer par son compte en banque<sup>9</sup>. Les lettres, Lily le sent, sont un enfer : « the volcanic nether side of the surface over which conjecture and innuendo glide so lightly till the first fissure turns their whisper to a shriek » (Wharton 82). Elle parle d'ailleurs de « contamination » à leur propos (Wharton 82).

Or, on le sait, « Lily disliked to be caressed » (Wharton 133). Cela fait partie, entre autres, du dégoût que lui inspire le mariage. Elle associe d'ailleurs l'expression « conjugal familiarity » (Wharton 75) à Gus Trenor, et « certain midnight images that must at any cost be exorcised » (Wharton 194) à Sim Rosedale à un moment où elle se voit mariée avec lui. Narcissisme, si l'on veut à tout prix un terme technique. Moi idéal, en tout cas, dont elle n'est pas consciente, mais dont la présence virtuelle est cause des moments où elle fuit les déterminismes sociaux. Lily est vierge. Qu'elle ait vingt-neuf ans n'a rien à voir à l'affaire. Elle ne prononce pas le mot, elle n'y pense d'ailleurs pas, mais il explique en dernière analyse la cohérence non personnelle et non humaine de ses affects. C'est peut-être comme si elle voulait inconsciemment incarner le nom qu'on lui a donné à la naissance : elle est alors un corps blanc, page vierge, qui reste non écrite, non touchée, non pénétrée. La limite de ce tropisme serait un corps sans organes, corps nu, pur et glorieux, comme il l'était (presque) lors des tableaux vivants, toujours encore entre le célibat et le mariage, corps qui n'est

---

9 Dernière allusion au film de Terence Davies, que nous oublierons ensuite. Le film et le roman « racontent » bien sûr deux histoires différentes et ils obéissent à deux esthétiques qui n'ont rien à voir entre elles. À partir d'un détail, l'œuvre romanesque vise la complexité, ce qui explique les difficultés que le présent article rencontre pour exposer simplement les problèmes qu'elle déplit. Le film de Davies, en revanche, cherche la simplification et la banalité du cliché. Une jeune femme, refoulée sexuelle du fait d'une société étouffante et d'un blocage masochiste, tente de brûler les lettres, que Selden... retrouve le lendemain dans sa cheminée. Il se précipite alors chez Lily pour lui avouer son amour. Il arrive trop tard. Elle est morte. Il le fallait, afin que l'effet soit encore plus mélodramatique. Eût-il été cinéaste, c'est là le film qu'aurait pu tourner le père de Lily, lequel était, ainsi que nous le confie le narrateur, grand amateur de « sentimental fiction » (Wharton 35).

fondamentalement pas un organisme. Un organisme, c'est la société qui impose son pouvoir à vos organes.

On nous autorisera ce petit hommage en passant à Antonin Artaud et à son *Pour en finir avec le jugement de dieu* de 1947, ainsi qu'à Gilles Deleuze et Félix Guattari qui ont magistralement repris le concept de CsO (« corps-sans-organes ») dans *Mille plateaux*. C'est bien dieu sans majuscule, qui doit cesser de nous juger, que nous devons aussi cesser de le juger, tout comme nous devons cesser de juger les autres au nom de ce dieu. Imaginons un monde sans jugement, un monde où Lawrence Selden ne jugerait pas constamment Lily Bart (au nom de valeurs totalement factices, qui plus est). Chacun n'a bien entendu qu'un seul corps, que ce soit Artaud, Lily, vous ou moi. Ce corps se manifeste toutefois selon plusieurs modes d'existence. Pour le dire en termes simples, d'un côté, notre corps est conçu comme une collection d'organes (du latin *organum*, fonction). Avec ma main, je peux accomplir un certain nombre d'actions. C'est le but de l'éducation que de me dresser, de m'apprendre à spécialiser et à coordonner mes organes, éducation qui peut avoir été plus ou moins adaptée à l'existence que je vais être à même de mener plus tard. Elle est surtout toujours sociale en ce qu'elle me transmet des schémas privilégiés par tel ou tel groupe social, une société donnée n'étant bien évidemment jamais unifiée. D'un autre côté, je peux, l'espace d'un moment, voir mon corps, non plus comme un organisme, mais comme un vide ou bien serait-ce une surface entièrement pure ? Je suis dans un non-dit totalement détaché des priorités de ma communauté. Je suis alors, d'une certaine manière, pleinement moi-même, sauf que la notion d'être soi-même n'a aucun sens et aucun contenu. Ensuite, bien sûr, je reprends mes petits et grands rôles sociaux – ou je sombre dans la folie.

Lily est ainsi obligée d'être avant tout un visage. « But you'll get it all back – you'll get it all back, with your face » (Wharton 25), dit la mère, pour sceller le destin de sa fille et inaugurer la spécialisation de son organisme et ses visites angoissées devant le miroir. Lily comprend notamment qu'elle ne doit surtout pas avoir le teint jaunâtre comme toutes ces femmes qui ne sont pas de la bonne « race » (« *sallow-faced women* », une véritable obsession dans le roman). Dans la société des oisifs new-yorkais, il convient en outre que les mains soient totalement inutiles et bien sûr incapables d'orne un chapeau. En rupture avec cette logique, Lily rêve par à-coups à un corps qui n'est pas un corps, un corps qui ne songe qu'à fuir vers un espace non déterminé, non social et non personnel.

## La paresse et le non-dit

La fin du roman se caractérise par un certain déficit de langage. Nous ne trouvons plus de mots problématiques comme *luck*, *risk* ou *friend*, mots qui laissent supposer que le rapport au monde pourrait se trouver suspendu. Le style indirect libre du narrateur, qui nous rapporte les pensées du personnage, comporte des ellipses, manifestement parce qu'il n'y a rien à dire. Lily n'a pas d'intériorité, il n'y a dans sa conscience, aucun processus de décision qui impliquerait un calcul, une évaluation du fonctionnement du réel<sup>10</sup>. Pourquoi brûle-t-elle les lettres ? C'est là un acte subit sur lequel le lecteur ne peut faire que des hypothèses. Pourquoi meurt-elle ? Ce n'est clairement pas la bonne question à poser. Meurt-elle ? La réponse est non. Il n'y a dans la tête de Lily, ni dans le langage qu'elle emploie, aucune représentation de la mort. Certes, le lendemain matin, Gerty et Selden découvrent un cadavre, mais c'est là un problème différent.

Suicide ? Accident ? La question n'a pas de pertinence. Évitions les opinions et demandons l'avis du spécialiste. Le pharmacien a sans la moindre ambiguïté déclaré : « the

---

10 C'est à ce niveau que se situe sans conteste l'originalité d'Edith Wharton : l'absence d'intériorité, de processus de décision, de narrativité ou de mise en intrigue d'un personnage qui momentanément n'a plus de moi. L'article très suggestif de William E. Modellmog a notamment le grand mérite d'attirer notre attention sur cette question.

action of the drug was incalculable » (Wharton 250)<sup>11</sup>. Il n'y a donc, une fois de plus, aucun processus de décision, aucun calcul. Le texte est d'ailleurs parfaitement clair et l'on reconnaît la façon qu'a Lily de percevoir les choses : « She knew she took a slight risk in doing so. [...] But after all that was but one chance in a hundred » (Wharton 250). Le texte montre à la fois que la jeune femme peut mourir et qu'il est par ailleurs peu probable qu'elle ait des pensées suicidaires, dans la mesure où elle forme des projets pour le lendemain. Oui et non. Il existe seulement une chance sur cent pour que le réel soit déjà écrit. Nous sommes de nouveau dans le domaine du risque ou plutôt de la magie, lorsque la jeune femme ressent « the soft approach of passiveness, as though an invisible hand made magic pass over her in the darkness » (Wharton 250).

L'explication que nous fournit le narrateur est la fatigue et son corollaire, la paresse mentale. À cet égard, Lily est fidèle à ses habitudes : « there had been nothing in her training to develop any continuity of moral strength: what she craved, and really felt herself entitled to, was a situation in which the noblest attitude should also be the easiest » (Wharton 204). Cela reste valable lorsque le protagoniste se désengage (momentanément, croit-elle) du monde. Mark Twain, qui est tout sauf l'humoriste superficiel que d'aucuns veulent absolument voir en lui, avait parfaitement compris que nous touchons à une vérité essentielle à l'être humain. Lily ne se suicide pas au motif qu'elle se sentirait supérieure au monde qui l'a rejetée, s'il faut en croire certaines lectures rapides de l'œuvre, pas plus que Huck Finn ne renonce à dénoncer Jim pour des raisons morales. Dans son cas, toutefois, il sait qu'il devrait le faire. C'est la loi. Il a volé un esclave, comme il aurait volé une mule ou un cochon. Il rédige donc sa lettre à Miss Watson, puis, brutalement, il la déchire. Il fait chaud, écrire est ennuyeux, il repense à tous les moments agréables passés en compagnie de son compagnon d'aventure, et puis, rien n'est plus fatigant que de faire un effort. « All right, then, I'll go to hell » (Twain 1912: 297)<sup>12</sup>. Dans le cas de Lily, les choses sont encore plus claires : « She did not, in truth, consider the question very closely » (Wharton 250).

Il serait erroné de parler de pulsion de mort. Il y a bien plutôt un déficit linguistique. Lily ne peut exprimer ses impulsions momentanées à l'aide des mots que lui fournit sa société. En d'autres termes, l'expérience conduite par Edith Wharton consiste à se demander si l'on peut dire ce qui échappe aux représentations sociales et jusqu'où l'on peut aller dans ce questionnement. Kate Chopin, six années plus tôt, était arrivée à un diagnostic très similaire. Edna peut-elle se définir autrement que comme épouse et mère ? Il n'existe aucun mot qui décrirait ce que la jeune femme sent qu'elle est. Elle va donc expérimenter, aller le plus loin possible dans sa quête de sens et d'identité. Tout comme Lily, elle aussi rêve d'un *beyond*. Kate Chopin retrouve ici les grandes lignes de force de l'imaginaire américain, à commencer par l'opposition entre la ville et la forêt, ou, en l'occurrence, la société et la nature. À la fin de *The Awakening*, Edna entre dans l'océan, ou, pour être plus exact, sa conscience se tient sur la frontière entre le social et, d'autre part, le non-social / le non-dicible. Il n'y a aucune ambiguïté. Dans son esprit, elle ne meurt pas. Elle nage. Elle est. On peut considérer qu'Edna Pontellier représente une possibilité de Lily. Leurs situations sociales sont très proches : Edna est mariée (c'est la seule différence) à un homme très riche dont elle a pour fonction de dépenser la fortune de manière ostentatoire. Elle aussi existe dans sa cage dorée (« gilt cage »

---

11 Ou, si l'on préfère un critique littéraire au pharmacien new-yorkais, on se reportera pour cette question du calcul au magistral *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* de Walter Michaels.

12 On distinguera avec soin ce qui est moral et légal en 1885, époque de la rédaction du roman et stade de l'évolution personnelle de Samuel Clemens / Mark Twain, et la situation dans le sud au milieu des années 1840. L'esclavage est alors la loi, laquelle conditionne la morale. On se souvient à ce propos de la définition très lucide que l'auteur de *Huckleberry Finn* donne de la conscience morale : « the creature of training; it is whatever one's mother and Bible and comrades and laws and systems of government and hereditaries have made us » (*Mark Twain's Notebooks*, 348-349). Il est parfaitement évident que, sans que ce soit explicite pour elle, c'est à cela que Lily Bart échappe à ce moment précis.



se dit Lily, Wharton 45). Avant même de présenter ses personnages, d'ailleurs, *The Awakening* débute avec la description d'une cage à l'intérieur de laquelle vit un perroquet qui parle quatre langues, français, anglais et espagnol, évidemment, ainsi qu'une « quatrième langue que personne ne comprend ». Déficit linguistique ici aussi, qu'Edna, en ce qui la concerne, essaiera de combler en expérimentant avec divers « langages », la natation, la musique, la peinture de tableaux (non représentatifs et non terminés). La question que pose le roman de Kate Chopin est : que se passera-t-il si le perroquet sort de sa cage ? Que va-t-il arriver si Edna tente de s'échapper de la société ? Signalons, pour information, que, dans la scène finale, un oiseau à l'aile brisée tombe du ciel dans la mer.

Kate Chopin n'est pas Edna Pontellier, pas plus qu'Edith Wharton n'est Lily Bart. Les deux romancières voulaient traiter la littérature comme un laboratoire pour comprendre le malaise qu'elles ressentaient vis-à-vis de la société américaine de leur époque. Y a-t-il des alternatives ? Jusqu'où peut-on aller trop loin ? Les deux romancières se sont, on s'en doute, arrêtées en route. Et, en outre, Lily n'est pas Edna. Elle n'est pas fille de pasteur, ce qui manifestement signifie que l'éducation que sa mondaine de mère lui a donnée ne lui sera jamais d'un grand secours. Mais elle aussi va tâtonner, malgré elle, de façon non consciente et non calculée. Elle va poser à l'occasion des questions dont elle n'a pas le début d'une réponse. Dans ces moments, à la fois terribles et privilégiés, il semble qu'elle ait l'intuition d'une espèce de narcissisme primaire, d'un moment où il n'y a pour le sujet ni moi ni objets, où il n'y a plus d'intériorité et plus rien de personnel, plus rien de ce qui caractérise habituellement l'humain. Qu'est-ce qu'un moi non subjectif, sans moi, hors du temps des horloges, loin des intrigues (au sens de calculs, ainsi qu'à celui de narrativité), ainsi que de tous les déterminismes ?

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947). *Œuvres complètes*. Volume XIII, Paris : Éditions Gallimard, 1974.

BERNARD, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Paris : Librairie Charles Delagrave, 1912.

BOURASSA, Alan. « Wharton's Aesthetics and the Ethics of Affect ». *CLA Journal*, 50.1 (2006): 84-106.

CHOPIN, Kate. *The Awakening* (1899). Ed. Margaret CULLEY. New York : W.W. Norton, 1976.

CRANE, Stephen. « An Experiment in Misery » (1894). *An Experiment in Misery : Stories*. New York : HarperCollins Publishers, 2009.

DELEUZE Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980.

———. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris : Éditions Galilée, collection « La philosophie en effet », 1994.

DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Chicago : A.C. McClurg & Company, 1903.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter/La Lettre écarlate* (1850). New York : W. Norton & Co, 1962.

JAMES, William. *The Principles of Psychology* (1890). Vol. 1, New York : Dover Publications, 1918.

MELVILLE, Herman. « Bartleby, the Scrivener » (1853). *The Piazza Tales*. Evanston : The Northwestern-Newberry Edition, 1987.

MICHAELS, Walter. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Berkeley : The University of California Press, 1988.

MODELMOG, William E. « Disowning "Personality" : Privacy and Subjectivity in *The House of Mirth* ». *American Literature*, 70.2, 1998 : 337-363.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais* (1580-1595). Paris : Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 1988.

POE, Edgar Allan. « The Imp of the Perverse » (1854). *Edgar Allan Poe : Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. QUINN. New York : Library of America, 1984 : 826-832.

RESTUCCIA, Frances L. « The Name of the Lily: Edith Wharton's Feminism(s) ». *Contemporary Literature*, 28.2 (1987): 223-38.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.

SKEAT, Walter W. *The Concise Dictionary of English Etymology* (1901). Ware, Hertshoreshire : Wordsworth Editions, 1993.

TWAIN, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn* (1885). New York : Harper & Brothers, 1912.

———. *Mark Twain's Notebooks*. Ed. Albert Bigelow Paine. New York : Harper and Brothers, 1935.

WAID, Candace. *Edith Wharton's Letters from the Underworld : Fictions of Women and Writing*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1991.

WHARTON, Edith. *The House of Mirth* (1905). Norton Critical Edition, ed. E. AMMONS, New York : W. W. Norton & Company, 1990.