



Le pictural chez Edith Wharton: Fonctions du pictural dans le Chapitre XII de The House of Mirth

Guillaume Tanguy

► To cite this version:

Guillaume Tanguy. Le pictural chez Edith Wharton: Fonctions du pictural dans le Chapitre XII de The House of Mirth. JOURNEE D'ETUDE LITTERATURE AGREGATION 2014, UNIVERSITE BLAISE PASCAL CLERMONT 2, Samedi 23 novembre 2013, Richard Anker, Nov 2013, Clermond-Ferrand, France. <hal-04146010>

HAL Id: hal-04146010

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04146010v1>

Submitted on 29 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LE PICTURAL CHEZ EDITH WHARTON:
FONCTIONS DU PICTURAL DANS LE CHAPITRE XII DE *THE HOUSE OF MIRTH*

The House of Mirth a pour toile de fond la conquête du Vieux New York par la nouvelle élite financière du pays. Contrairement au vieux New York, qui avait gardé le contact avec l'Europe et sa tradition artistique, les nouveaux riches se voient reprocher leur mauvais goût et leur absence de références culturelles. Norma Hatch, tel un poussin qui vient d'éclore, incarne ce néant civilisationnel. Pour ces arrivistes, la recherche de légitimité sociale passe par l'appropriation d'un capital symbolique, l'art, en particulier l'art pictural. C'est ce processus de quête statutaire, sur fond de dollars, qu'évoque Wharton dans *The House of Mirth*. La situation personnelle d'Edith Wharton était à l'opposé : aristocrate, Wharton détenait par sa naissance le capital symbolique de la distinction, et son statut de romancière aussi bien que de théoricienne de l'art lui permettait de proclamer sa compétence esthétique. La force satirique du roman provient donc d'un hiatus : la patricienne cultivée contemple avec dédain les capitalistes qui ont la naïveté de croire qu'en achetant des œuvres d'art, ils acquièrent *ipso facto* de la distinction alors que, comme Wharton devait l'écrire plus tard dans *French Ways and Their Meaning*, on ne saurait accéder à la culture en empruntant des « raccourcis ». Le voyage vers l'art prend du temps, suppose une longue marche et non une folle cavalcade. « Every sham and substitute for education and literature and art [has] steadily crowded out the real thing. » « Every yard of the Way to Wisdom has to be travelled on foot, and not spun over in a joy-ride »¹.

Le propos de cette étude est de montrer comment, dans *The House of Mirth*, l'art pictural est dévoyé, comment il sert de raccourci à tous ceux qui espèrent « arriver » sans avoir véritablement cheminé. Wharton montre ainsi que la peinture, si elle n'a d'autre but que de servir de sanction sociale, n'est qu'un mécanisme d'illusion. L'importance que revêt la picturalité chez l'auteure est également attestée par un fragment autobiographique. Au début de « Life and I », Wharton évoque son premier souvenir d'enfance : âgée de quatre ans, elle se promène avec son père sur la Cinquième Avenue, lorsqu'un de ses cousins accourt et l'embrasse. Au plaisir ressenti par la fillette s'ajoute la satisfaction de se savoir bien habillée puisqu'elle porte son plus beau bonnet. Et Wharton d'ajouter :

[...] I may truly say that my first conscious sensations were produced by the two deepest-seated instincts of my nature—the desire to live & to look pretty. [...] I really believe it has always been an aesthetic desire, rather than a form of vanity. I always saw the world as a series of pictures, more or less harmoniously composed, & the wish *to make the picture prettier* was, as nearly as I can define it, the form my feminine instinct of pleasing took.²

L'expression « désir esthétique » est capitale en raison de son ambiguïté féconde, puisqu'elle peut signifier aussi bien la vanité que la créativité, le désir d'être soit objet décoratif soit sujet créatif, pour reprendre la distinction opérée par Cynthia Griffin Wolff :

[M]ost commanding of all is the problem both Lily Bart and her creator faced as women. Can a woman take an active role and *make* beauty, become the master

¹ Edith Wharton, *French Ways and their Meaning*, 1919, Lee, Massachusetts, Berkshire House Publishers, 1997, p. 72, p. 75.

² Edith Wharton, « Life and I », *Novellas and Other Writings*, New York, The Library of America, 1990, p. 1071.

craftsman; or are women fated to passivity, required always to *be* beautiful, become objects that can be collected, and thereby deprived of human dignity? [...] [T]he central dilemma [is] whether to *inspire* art or to *be an artist*³.

Pour l'auteure, cette ambiguïté était cruciale, car vécue : Wharton avait été une simple mondaine, un objet décoratif, avant de devenir artiste et d'affirmer sa véritable inclination, suite à la publication en 1899 d'un recueil au titre programmatique (*The Greater Inclination*). Il fallait que le « désir esthétique » change de sens, et que la mondaine fasse place à l'écrivaine, comme l'a si bien montré Elaine Showalter⁴.

On le voit, la réminiscence évoquée par Wharton vers la fin de sa vie dans « Life and I » semble faire écho au chapitre XII du livre I de *The House of Mirth*, où l'auteure soulevait déjà les mêmes questions. Dans ce chapitre, l'on voit en effet une *série* de tableaux (« vivants »), une femme *belle* et élégante qui elle aussi, quoique différemment, se définit par son *désir esthétique* – expression cruciale, répétons-le, car elle correspond à la distinction qui sous-tend le texte même de *The House of Mirth*, celle entre créativité (« plastic sense » p. 103, artistic intelligence » (p. 105) et vanité (« decorative instinct » p. 104⁵), pour citer des expressions du chapitre XII.

Il convient ici de rappeler l'importance du chapitre XII dans l'économie générale du récit. La soirée chez les Wellington Bry constitue la crise centrale du roman, l'intersection d'une trajectoire descendante (celle de Lily) et d'une trajectoire montante (celle des Bry). Dans ce passage, pour reprendre l'observation de Liliane Louvel⁶, l'expression « tableau vivant » a valeur d'oxymore, puisque l'être animé se voit pétrifié. Le triomphe apparent de Lily et l'orgasme collectif exprimé par le « Oh » conduisent à la tentative de viol du chapitre XIII. Le passage est tout aussi crucial en ce qui concerne la question du pictural. On y retrouve de façon prégnante certains des « marqueurs du pictural » définis par Louvel (Louvel, *Texte*, p. 33), dont l'éclairage et le cadrage. Les tableaux vivants dépendent en effet, comme le rappelle le commentaire de la narratrice omnisciente, de l'utilisation judicieuse des lumières (« the happy disposal of lights » p. 105), tandis que le cadrage est fourni par ce qu'on peut appeler la vision cadrante du personnage focalisateur, Selden.

Le passage illustre la picturalité générale qui caractérise le roman dans son ensemble. Comme l'a fait remarquer Killoran, *The House of Mirth* s'organise autour de cinq tableaux⁷. Mais il

³ Cynthia Griffin Wolff, « Introduction », *The House of Mirth*, 1905, New York, Penguin Books, 1985, p. xix-xx.

⁴ « In choosing to have Lily die, Wharton was judging and rejecting the infantile aspects of her own self, the part that lacked self-confidence as a working writer, that longed for the escapism of the lady's world and feared the sexual consequences of creating rather than becoming art. » (Elaine Showalter, « The Death of the Lady (Novelist) », *The House of Mirth*, 1905, New York, W. W. Norton & Company, 1990, p. 372.)

⁵ Edith Wharton, *The House of Mirth*, 1905, New York, W. W. Norton & Company, 1990. Toutes les références ultérieures sont à cette édition. Seul le numéro de page sera indiqué.

⁶ Liliane Louvel, *Texte, Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 146.

⁷ « Critics often describe the novel's structure by the descending steps of Lily's fatal social decline, which, we have seen, derives from [Jonathan] Edward's sermon. The 'steps' also serve as gallerylike still portraits designed by Wharton to show Lily attempting to define her uniqueness, and thus to survive as an individual [...]. The first portrait in the train station is followed immediately by a second in Selden's apartment where Lily's 'profile [is] outlined against the warm background'. She pauses before the mirror in an attitude revealing the 'long slope of her slender sides [...]'. The second portrait foreshadows the third and most important, that of the centrally placed Reynolds portrait [...]. This is Lily's masterpiece, the natural background of which repeats the 'republic of the spirit scene'. As Mrs. Lloyd she is in complete control of the laws of her world, if only as a Wordsworthian 'moment's ornament' [...]. As Lily's social status slips toward the coffin, the background of each

faut préciser que seul le chapitre XII constitue une *ekphrasis* – une description d'un tableau effectif –, alors que les autres passages ne sont que des « effets-tableaux », des « surgissement[s] dans le récit d'images-peintures [...] en l'absence même de toute référence directe ... à la peinture »⁸. L'*ekphrasis* constitue bien évidemment un moment-clé, car comme toute mise en abyme elle appelle une concentration extrême des thèmes et des tropes⁹. L'artiste, qui se sait regardée, investit le passage d'une richesse thématique et stylistique toute particulière ; elle nous montre qu'elle sait qu'elle montre¹⁰. L'épisode retenu soulève donc de multiples questions. Quelle est la fonction du pictural lors de la soirée chez les Bry ? Le tableau vivant de Miss Bart est-il son moment de gloire ? L'art pictural est-il le prisme à travers lequel Wharton définit sa théorie littéraire ? La réponse à ces interrogations dépendra du sens donné à l'expression « désir esthétique », ce qui nous amènera à nous concentrer sur quatre niveaux de lecture : le niveau de la figurante (Lily), celui du spectateur-esthète (Selden), celui des « metteurs en scène » explicitement désignés comme tels (les Bry), et enfin celui de la narratrice (Wharton).

La réception critique du chapitre XII a donné lieu à trois types d'interprétations. Il y a ceux qui, comme Wolff, Louvel et Doody, proposent une lecture pessimiste du soi-disant triomphe de Lily Bart au chapitre XII. Pour Cynthia Wolff en particulier, l'art contribue à la tragédie de l'héroïne car il idéalise la femme : Lily a complètement intériorisé cette conception de la femme-objet d'art¹¹. Il y a ensuite la lecture optimiste de Killoran, pour qui le tableau vivant est le chef-d'œuvre permettant à Lily de se libérer du carcan des convenances (« she is in complete control of the laws of her world », voir note n° 7). Il y a enfin une lecture intermédiaire, celle d'Emily Orlando. Selon Orlando, le tableau vivant exprime le pouvoir de Lily, qui incarne Mrs. Lloyd, symbole de l'artiste dans la mesure où elle écrit le nom de son mari sur un arbre. Mais étant donné que la scène est perçue à travers le regard déformant de Selden, qui ne mentionne pas le stylo que tient Lily, Lily est réduite au statut de figure passive¹².

Pour notre part, nous souscrivons à la l'interprétation proposée par Wolff et Louvel. *The House of Mirth* n'est pas selon nous un roman d'éducation artistique, un *Künstlerroman*, mais un *Künstlerroman* manqué. Lily a l'illusion d'être artiste et de triompher, mais elle est réifiée, tant par Selden qui l'esthétise que par les Bry qui la mettent en scène. Certes, au chapitre XII, la jeune femme paraît créer un tableau :

successive, imitative world contains less context and meaning as when Rosedale views Lily's fourth dramatic portrait against the background of the tearoom [...]. [Her] fifth and final portrait is her representation of Sleeping Beauty in a dingy boardinghouse bedroom. » (Helen Killoran, *Art as Allusion*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1998, p. 25-26.)

⁸ Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses » (mai 2013). http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel1.html

⁹ Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 13.

¹⁰ « The presence of the art object, however, tells us that the novelist knows his/her work is being looked at— i.e., read. The ekphrastic moment, with its filmic effects, is a moment of textual self-consciousness that is even aggressively directed at us. As in certain forms of theatre, the novels in these moments, to borrow Barbara Freedman's phrase, 'show that they know that they are showing.' » (Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, London, Fontana Press, 1997, p. 403.)

¹¹ « Lily's 'flaw [is that] she still thinks of herself as an artistic object. [...] Perhaps Lily Bart can never become more than some superficial appearance which exacts an admiring response. » (Cynthia Griffin Wolff, « Introduction », p. xxiii-xxv.)

¹² Emily J. Orlando, « Picturing Lily: Body Art in *The House of Mirth*, » Gary Totten, ed., *Memorial Boxes and Guarded Interiors: Edith Wharton and Material Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2007, p. 99-101.

[Lily's plastic sense,] hitherto nurtured on no higher food than dress-making and upholstery, found eager expression in the disposal of draperies, the study of attitudes, the shifting of lights and shadows. (p. 103)

Mais il s'agit en réalité d'une copie de tableau, d'une représentation de représentation. Le fait que Lily est objet de représentation bien plus que sujet est souligné plus tard par le texte, qui dit « a portrait *of* Miss Bart » et non « a portrait *by* Miss Bart » : « [...] the curtain suddenly parted on a picture which was simply and undisguisedly the portrait of Miss Bart » (p. 106). Le triomphe de Lily est d'ordre narcissique bien plus qu'artistique. Lily est satisfaite de constater que le spectacle auquel elle se livre lui redonne son pouvoir social (« an intoxicating sense of recovered power », p. 107). La vanité prime sur la motivation esthétique, comme le rappelle le commentaire narratif : « But keenest of all was the exhilaration of displaying her own beauty under a new aspect: of showing that her loveliness was no mere fixed quality, but an element shaping all emotions to fresh forms of grace » (p. 103). Il est d'ailleurs révélateur que le tableau choisi par Lily soit un portrait de Reynolds. Pour Wharton, l'art du portrait mondain est souvent lié au narcissisme, aussi bien pour le modèle que pour le peintre qui, l'un comme l'autre, recherchent le prestige.

Lily est objet pour une autre raison : elle et les autres femmes participant au spectacle servent la stratégie de consommation ostentatoire mise en place par les Wellington Bry. Comme le remarque Orlando, ces femmes-tableaux ressemblent à des prostituées, car le lecteur songe à l'expression « *painted ladies* », même si celle-ci ne se trouve pas dans le texte¹³. Cette idée est renforcée par la prégnance du regard dans le passage. Dans la mesure où les tableaux sont mis en scène, transformés en représentation théâtrale, on peut affirmer que le regard se dédouble : au regard du spectateur qui contemple un tableau s'ajoute le regard du public sur les acteurs. Cette démultiplication de l'observation surdétermine l'idée de prédation scopique. Lily signe à son insu son arrêt de mort. Porter la robe de Reynolds et s'exhiber dans un spectacle des Bry, c'est endosser doublement le rôle de femme objet, comme le suggèrent à la fin du roman les deux noms composés qui réifient Lily, l'enfermant dans des syntagmes préconstruits : « It was the Reynolds dress she had worn in the Bry *tableaux* » (p. 247). Les tableaux vivants sont bel et bien une des antiphrases les plus sinistres du roman, et on peut affirmer avec Liliane Louvel que « la peinture est vampire »¹⁴.

Enfin, comment ne pas souligner l'ironie du tableau choisi par Lily Bart ? Le portrait représente Mrs. Lloyd¹⁵, inscrivant amoureusement sur un arbre le nom de son mari, allusion évidente à *As You Like It*, où le personnage d'Orlando accroche aux arbres des poèmes dédiés à sa bien-aimée. Or bien évidemment l'histoire de Lily Bart ne se termine pas sur un mariage. Mais l'ironie vaut aussi pour l'auteure elle-même qui, victime d'un mariage désastreux, est véritablement une anti-Mrs. Lloyd. Le tableau condense donc tout le pessimisme avec lequel Wharton envisageait la question du mariage.

¹³ « The double entendre on the word 'painted lady' is apt in Lily's case: she transforms herself into the painting (living picture) of a lady and a sort of painted lady (prostitute). » (Orlando, p. 85)

¹⁴ Louvel, *Texte*, p. 140. Margaret Anne Doody ne dit pas autre chose : « The personal is swallowed up in the represented, sacrificed to significance. Such mimesis is ultimately death to personality. [...] In Wharton's novel, [Selden's] desire for [Lily's] beautiful stasis contributes to her decline and death. » (Margaret Anne Doody, p. 404)

¹⁵ Joanna Leigh, riche héritière britannique, épousa Richard Bennett Lloyd, citoyen américain, en 1775. Joshua Reynolds peignit le portrait de Mrs. Lloyd en 1775-1776.

Le spectacle des tableaux vivants suppose un observateur, rôle dévolu dans le chapitre à Lawrence Selden. Eu égard à ce qui se produit au chapitre suivant, Selden semble moins odieux que Gus Trenor. Cependant, il participe du même processus de prédation. Il y a en effet un parallélisme évident entre le chapitre I et le chapitre XIII du livre I (dans les deux cas, Lily se trouve seule chez un homme). De plus, ce n'est pas un hasard si, à la fin de la soirée chez les Bry, Selden se retrouve dans le vestiaire, lieu des confidences masculines, avec les deux personnages les plus libidineux du roman, Gus et Van Alstyne. Selden rêve lui aussi de posséder Lily, mais différemment. Ce n'est pas un jouisseur, mais un collectionneur de beaux objets. (Cette pulsion de thésaurisation semble faire de lui un descendant symbolique de Gilbert Osmond dans *The Portrait of A Lady*.) Selden tient de son père, pour qui une belle femme est comme un tableau, un objet dont il faut entretenir le charme¹⁶. De fait, Lawrence Selden porte sur Lily un regard d'esthète, de critique d'art : il l'observe pour l'analyser et l'évaluer. Au chapitre I, il compare la jeune femme à une précieuse statuette (p. 7-8) puis, dans son appartement de célibataire, il l'observe en critique d'art, dont il semble adopter le vocabulaire :

It was so pleasant to sit there looking up at her, as she lifted now one book and then another from the shelves, fluttering the pages between her fingers, while her drooping profile was outlined against the warm background of old bindings, that he talked on without pausing to wonder at her sudden interest in so unsuggestive a subject. (p. 11)

She paused before the mantelpiece, studying herself in the mirror while she adjusted her veil. The attitude revealed the long slope of her slender sides, which gave a kind of wild-wood grace to her outline—as though she were a captured dryad subdued to the conventions of the drawing-room; and Selden reflected that it was the same streak of sylvan freedom in her nature that lent such savour to her artificiality. (p. 12)

Plus tard, la question que se pose Gerty Farish confirme l'idée selon laquelle Selden cherche à « imaginer » Lily, mais surtout à en faire une représentation esthétique : « Could Selden picture her [Lily] in such an interior ? » (p. 128, nous soulignons).

On le voit, Selden incarne de toute évidence l'esthète, ce « célibataire de l'art », dont parle Laurent Jenny, qui « voit la vie en peinture »¹⁷ mais, qui contrairement à l'artiste, uni à son art, est stérile et seul. N'ayant pas les moyens d'acquérir Lily, il ne peut que l'observer, le regard étant pour lui une forme de possession symbolique¹⁸ : « Selden [...] found himself, from an angle of the ball-room, surveying the scene with frank enjoyment (p. 104) ». La vision esthétisante de Selden transforme Lily, au gré des circonstances, en tableau, en

¹⁶ « His father was the kind of man who delights in a charming woman, [...] and keeps her perennially charming. [...] Selden senior had an eye for a picture [...] » (p. 120).

¹⁷ Laurent Jenny, *La vie esthétique : stases et flux*, Lagrasse, Verdier, p. 2013, p. 66.

¹⁸ L'article de Monika Elbert souligne l'ambiguïté du regard des hommes lorsqu'ils assistaient aux spectacles de tableaux vivants. Ce regard était admiratif (les femmes occupaient le devant de la scène) mais surtout concupiscent, puisqu'il était possible d'observer des corps féminins partiellement dénudés (Monika M. Elbert, « Striking a Historical Pose : Antebellum Tableaux Vivants, *Godey's* Illustrations, and Margaret Fuller's Heroines », *The New England Quarterly*, vol. 75, n° 2, June 2002, p. 235-40). La possibilité d'observer le corps féminin était rare à l'époque, comme le rappelle le commentaire très cru de Van Alstyne au chapitre XII du roman : « Talk of jewels—what's a woman want with jewels when she's got herself to show? The trouble is that all these fal-bals they wear cover up their figures when they've got 'em. I never knew till tonight what an outline Lily has » (p. 109).

statuette, en image de la féminité tragique et en corps gisant de belle endormie, autant de représentations qui constituent son musée mental.

Un spectacle requiert également des « metteurs en scène » (p. 104), qui ne sont autres que les époux Wellington Bry. Si Lily et les autres femmes constituent les tableaux destinés à être admirés, la signification de ces images dépend en partie du cadre où elles s'insèrent. La maison des Bry forme précisément le *cadre*, au propre comme au figuré, où se déroule la soirée. Par un effet de contagion métonymique, ce cadre affecte la signification du spectacle qui s'y déroule. On va voir en effet que le véritable pouvoir est détenu non pas par Lily, dans la toile que constitue son tableau, mais en dehors du cadre, dans les coulisses. Dans l'esprit de la narratrice, la maison des Bry symbolise la transgression aussi bien morale qu'esthétique. Sur le plan moral, la distinction entre vie publique et vie privée disparaît, puisque le foyer (« frame of domesticity ») devient salle de spectacle :

Their recently built house, whatever it might lack as a frame for domesticity, was almost as well-designed for the display of a festal assemblage as one of those airy pleasure-halls which the Italian architects improvised to set off the hospitality of princes. The air of improvisation was in fact strikingly present: so recent, so rapidly-evoked was the whole *mise-en-scène* that one had to touch the marble columns to learn they were not of cardboard, to seat one's self in one of the damask-and-gold arm-chairs to be sure it was not painted against the wall. (p. 104)

Un tel édifice porte atteinte à la notion sacro-sainte de foyer victorien. La maison n'est plus le temple de la vertu, et il faudra attendre la scène avec Nettie Struther pour trouver un véritable foyer, digne de ce nom. Véritable négation des vertus domestiques, la maison des Bry est d'une architecture si extravagante qu'elle semble relever de la technique dramatique de l'« improvisation » (p. 104). A cela s'ajoute le mélange des styles que Wharton déplorait déjà dans *The Decoration of Houses*. Extérieurement, comme l'a noté un critique, la demeure des Bry est une copie du Trianon, et intérieurement la recreation d'un palais italien¹⁹. C'est dans cette maison qu'a lieu un événement majeur, tant sur le plan de l'intrigue que sur le plan sociologique. Les nouveaux riches s'engouffrent dans la brèche du Vieux New York, comment le suggère l'entrecroisement de deux réseaux métaphoriques celui de la guerre et celui de la pêche : les Brys lancent leur « attaque collective » qui repose sur une « tactique risquée » suggérée par la bien nommée Carrie Fisher, laquelle conseille d'utiliser entre autres appâts le spectacle des tableaux vivants.

Le spectacle des tableaux vivants confirme à nouveau que la peinture est instrumentalisée puisqu'elle s'inscrit dans une stratégie de conquête. Même si le succès de la soirée des Wellington Bry est mitigé (Trenor, représentant du Vieux New York, en sort furieux, et Rosedale, le nouveau riche, critique au chapitre XV plusieurs détails de la réception),

¹⁹ « For the Brys to juxtapose a Venetian Renaissance interior with a French Neo-classical exterior constitutes [in Wharton's opinion] a colossal violation of taste » (John Clubbe, « Interiors and the Interior Life in Edith Wharton's *The House of Mirth*, » *Studies in the Novel*, vol. 28, n° 4, winter 1996, p. 550). Les nouveaux riches mélangent les styles pour la même raison qu'un banquet multiplie le nombre de plats—afin de signifier la richesse, comme l'explique Van Alstyne dans le roman (voir p. 126).

Si ces palais n'affichaient pas cette abondance de style, ils donneraient l'impression que leur propriétaire était à court de liquidités, comme le remarque Van Alstyne à Selden : « His façade is a complete architectural meal ; if [the owner] had omitted a style his friends might have thought the money had given out » (126). Dans cette société de la dévoration, les styles se muent en plats, l'art se voit assigner une fonction alimentaire.

l'épisode n'en constitue pas moins, comme le souligne Marc Amfreville, le « signe avant-coureur discret de la disparition de [la vieille] élite »²⁰. Pour cette raison, la scène des tableaux vivants suggère en filigrane, selon nous, une image mythique, celle du cheval de Troie. La référence n'est ni explicite ni, probablement, voulue par l'auteure, mais le pouvoir évocateur du texte est tel que, dans ce contexte de métaphores militaires (accentuées par le nom « Wellington »), l'image s'impose véritablement au lecteur.

La présence virtuelle de cet hypotexte vient du fait que le passage contient quatre idées-clés que l'on trouve au Chant II de *L'Énéide*, moment où Énée raconte à Didon la prise de Troie : les idées de destin, de construction, d'offrande et de monstre.

Brisés par la guerre, repoussés par les *destins*, les chefs des Grecs, après tant d'années écoulées, *construisent*, sous la divine inspiration de Pallas, un cheval haut comme une montagne, dont ils forment les côtes de sapins entrelacés. C'est, prétendent-ils, une *offrande* à la déesse pour un retour heureux ; et le bruit s'en répand. Une élite de guerriers tirés au sort s'enferme furtivement dans ces flancs ténébreux ; et le ventre du *monstre* jusqu'au fond de ses énormes cavernes se remplit de soldats armés.²¹

Les Bry, dans ce chapitre, *offrent* à la vieille élite réticente une soirée qui, selon eux, va sceller leur *destin* : « The Welly Brys, after much debate, and anxious counsel with their newly acquired friends, had decided on the bold move of *giving* a general entertainment. [...] the Brys had determined to put their *fates* to the touch » (p. 103). Cette soirée a lieu dans leur maison neuve, *construite* si récemment qu'elle semble en carton, et qui constitue une *monstruosité* esthétique²². Dès lors, l'art pictural apparaît comme une machine de guerre, raison pour laquelle le « triomphe » de Lily cache en fait le triomphe militaire des Wellington Bry. Subsumé par la guerre, l'art n'est qu'un trompe-l'œil. Aux Troyens correspondent ici les spectateurs naïfs, membres du Vieux New York, qui s'extasient sur l'offrande, au lieu de s'en méfier, comme le suggèrent les deux « oh ! » encadrant le passage (p. 105, p. 106). Aux Achéens correspondent les Bry, invisibles, cachés en dehors du cadre. On peut les imaginer tapis dans les coulisses, observant l'effet de leurs tableaux-guet-apens.

Dans ces conditions, on peut affirmer que Wharton se distancie de l'art pictural tel qu'il est utilisé par les parvenus américains. Sa pratique de la littérature s'inscrit en faux contre l'adage selon lequel la poésie est comme la peinture (*ut pictura poesis*). Si le trope de l'*ekphrasis* permet parfois à un écrivain de montrer qu'il surpasse le peintre²³, Wharton au contraire se méfie du pictural. Cette méfiance tient probablement au fait que la peinture suppose le regard,

²⁰ Marc Amfreville, *Maison de deuil, maison de liesse ? The House of Mirth d'Edith Wharton*, Editions Farenheit, 2013, p. 86.

²¹ Virgile, *L'Énéide*, traduction André Bellessort, Chant II, nous soulignons. http://www.ebooksgratuits.com/html/virgile_eneide.html

²² Le terme « monstrueux » ne qualifie pas les Bry, mais est cependant utilisé pour décrire l'intérieur d'une autre représentante de cette classe, Norma Hatch (voir « monstrous », p. 217).

²³ « The *ekphrasis* within the novel may always be considered as a manifestation of the eternal war between poetry and painting. Literary artists in pose, as well as poets, are anxious to vindicate the verbal art, and to give it, finally, the higher position. As novelists like to show, the graphic art can be imagined through words. No real or actual painting needs to exist in order for an image to be shared by author and reader. [...] the possibility that the work of the graphic artist is being compared to—and always subsumed by—the work of the novelist seems inherent in the trope. [...] The novelist [...] can gesture emphatically towards the ways in which this art outperforms the graphic. » (Margaret Anne Doody, p. 398-403)

et que celui-ci, dans le monde patriarcal qu'elle décrit, est réifiant, comme l'a montré Laura Mulvey²⁴. Le prédateur, c'est par exemple Van Alstyne fasciné par l'ouverture du rideau – « the parting of the curtains » (p. 107) –, dont la dimension sexuelle a été mise en évidence²⁵. C'est aussi celui de Selden qui se place dans la salle de façon à jouir du spectacle des tableaux vivants (« frank enjoyment », p. 104). Le regard masculin cherche toujours à déflorer le lys.

C'est pourquoi il est possible de proposer une interprétation différente de celle d'Emily Orlando. Pour Orlando, l'omission du stylo dans le tableau vivant de Lily Bart est le fait de Selden. Selon nous, l'omission du stylo serait le fait de Wharton, qui nous signifie ainsi que l'art pictural n'est pas le lieu où peut s'affirmer l'autonomie féminine. La peinture cadre Lily, l'enferme dans un tableau où elle a l'illusion de triompher. L'esthétisation de la femme rejoint ainsi le thème typiquement whartonien de l'enfermement. Dans *The House of Mirth*, le portrait de femme est un portrait de femme-objet. Du reste, la méfiance qu'exprimera Lily à l'égard de la peinture vers la fin du roman est le signe de sa maturation psychologique et forme un contraste saisissant avec sa naïveté au chapitre XII. Lorsque, au Chapitre VI du Livre II, Carrie Fisher suggère à Lily, après son mariage qu'elle croit encore possible, de poser pour le peintre Paul Morpeth, la jeune femme exprime sa réticence : « 'I don't care to accept a portrait from Paul Morpeth' » (p. 196). Portrait et mariage sont deux façons d'enfermer la femme dans un cadre patriarcal, et Lily refuse finalement l'un comme l'autre.

L'excipit du roman nous permet de tirer l'ultime bilan de la soirée des Bry. Au chapitre XIII, dans sa chambre exigüe, Lily ressort de sa malle ses robes d'autrefois. Ces robes sont comparées à un récit écrit de sa vie, ce qui semblerait rapprocher ces deux modalités de la représentation que sont le texte et la toile, la lettre et l'image. Dans la citation suivante, les deux registres s'entremêlent :

The remaining dresses, though they had lost their freshness, still kept the long unerring lines, the sweep and amplitude of the great artist's stroke, and as she spread them out on the bed the scenes in which they had been worn rose vividly before her. An association lurked in every fold: each fall of lace and gleam of embroidery was like a letter in the record of her past. ... Last of all, she drew forth from the bottom of her trunk a heap of white drapery which fell shapelessly across her arm. It was the Reynolds dress she had worn in the Bry *tableaux*. (p. 247)

Mais ce « texte » est manifestement incomplet et précaire. Il n'a de pouvoir évocateur que pour Lily, qui est la seule à pouvoir le déchiffrer. Même s'il a résisté à l'épreuve du temps, l'adverbe « still » et la mention des robes défraîchies indiquent une destruction probable. Quant à la grande artiste qui a confectionné ces robes, ce n'est bien entendu pas Lily, mais une couturière. La robe de la soirée des Bry se retrouve au bas de la pile, informe, comme déjà morte, et le terme « heap » rappelle le tas d'ordures mentionné précédemment (« rubbish-heap », p. 11, p. 240) – souvent en présence Selden, ce qui souligne son influence néfaste. Il semble, au terme du roman, que l'*ekphrasis* du chapitre XII se délite irrémédiablement. Lily

²⁴ « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. [...] women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle. » (Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », 1975, in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, ed., *Feminisms: An anthology of Literary Theory and Criticism*, Basingstoke, Macmillan Press Ltd, 1997, p. 442.)

²⁵ Louvel, *Texte*, p. 141.

se désagrège, tout comme son image glorieuse. Le pictural ne fixe pas son image de façon durable, il ne permet pas d'arracher Lily au mécanisme implacable du capitalisme.

La scène des tableaux vivants semble donc avoir une signification essentiellement négative : le moment de gloire de Lily annonce sa réification et sa destruction imminentes. La référence à l'art dans ce passage est effacée (le geste de Mrs Lloyd disparaît). Néanmoins, malgré la dimension pessimiste du roman, il n'est pas impossible d'entrevoir une conception plus positive du rôle de la femme, voire de la femme artiste. Il faut pour cela envisager un personnage facilement sous-estimé, précisément parce qu'il n'est guère spectaculaire : Gerty Farish. Gerty demeure certes une figure secondaire à bien des égards ; elle est d'une grande naïveté et son ignorance en matière de peinture est même comique – elle croit que le plafond des Bry a été peint par Véronèse ! Mais étant donné la valeur négative de la peinture dans ce passage, cette ignorance est, tout compte fait, heureuse.

Si Gerty Farish permet à Wharton d'esquisser une amorce de définition de ce que pourrait être la femme-artiste, c'est pour plusieurs raisons. Elle est habitée par une vocation sociale : les perles de Mrs. Dorset (p. 104) lui font penser à l'argent dont elle a besoin pour son club de bienfaisance. Or pour Wharton, le roman a, lui aussi, une fonction sociale et morale : « *No novel worth anything can be by anything but a novel 'with a purpose,' & if anyone who cared for the moral issue did not see in my work that I care for it, I should have no one to blame but myself [...]* »²⁶. A l'instar de l'artiste, Gerty incarne aussi le sens de la mémoire et de la continuité : elle est tournée vers le passé, puisqu'elle parle à Selden des jeunes filles qu'elle a aidées (p. 105), mais aussi vers l'avenir – on la voit au chapitre XIV se préparer pour un rendez-vous professionnel dans le quartier du East Side, prévu pour le lendemain (p. 128). Bien que seule sur le plan affectif – « *a mere speck on the solitude* » (p. 123) – son activité l'enracine dans la communauté, ce qui la protège du sentiment de solitude absolue qui s'emparera de Lily (« *the clutch of solitude at her heart* », p. 248). Le travail ancre Gerty dans la société, ce qui lui permet d'utiliser le pronom « us » : « *Did I tell you that Lily had given us three hundred dollars ?* » (p. 105). Gerty, tout comme l'artiste telle que la conçoit Wharton, est une professionnelle. Lorsque Lily vient chercher chez elle le réconfort, Gerty surmonte immédiatement sa jalousie et s'occupe d'elle avec discipline (« *disciplined sympathy* », p. 129). L'artiste, on le voit, n'est pas une figure stérile, contrairement à l'esthète incarné par Selden, qui n'aime guère que ses livres – l'esthète étant, comme on l'a dit, le célibataire de l'art. Sur le plan symbolique, Gerty est une figure doublement maternelle : elle est bienveillante envers Nettie Struther, qu'elle sauve de la misère, et maternelle aussi Lily, en la berçant tendrement (p. 133). Elle se souviendra plus tard de ce moment où elle avait eu le sentiment de partager son sang avec Lily (p. 209). Enfin, Gerty crée des objets décoratifs qui s'apparentent (de façon certes imparfaite) à une forme d'art, contrairement à Lily qui ne sait même pas coudre : « *Gerty shone as rosy as the candle-shades she had manufactured for the occasion* » (p. 122).

Au terme de cette analyse, il apparaît donc que le chapitre XII exprime une réflexion fondamentale sur la fonction de la peinture. Dans une Amérique en passe de se convertir au pouvoir de la finance, le pictural est dévoyé et mis au service d'ambitions sociales. La femme, objet pictural par excellence, est réifiée par le portrait qui est fait d'elle, qui la cadre pour mieux la livrer à la consommation d'une société patriarcale vorace. Croyant être artiste, Lily est en fait un simple objet artistique, et le spectacle des tableaux vivants est un guet-apens qui va permettre aux nouveaux riches de conquérir New York et de s'établir sur l'emblématique

²⁶ *To Morgan Dix*, December 5 [1905], R.W.B. Lewis and N. Lewis, ed., *The Letters of Edith Wharton*, New York, Collier Books, 1988, p. 99.

Cinquième Avenue. L'épisode de la soirée chez les Bry permet donc à Wharton d'exprimer sa méfiance quant à l'esthétisation de la femme liée, mais aussi d'esquisser sa conception de l'art, qui repose sur les notions de continuité, de responsabilité, de discipline, et de recherche de la beauté. Le chapitre met ainsi en scène toute l'ambiguïté du « désir esthétique », qui peut signifier soit le désir d'être un bel objet proposé au regard de l'artiste, soit la volonté de devenir soi-même artiste autonome –, et c'est précisément cette dichotomie qu'incarnent les figures opposées et complémentaires de Lily Bart et de Gerty Farish.

Guillaume TANGUY, Université Montpellier 3, EMMA (EA741)