



Et Selden créa Lily.
Échos mythologiques dans *The House of Mirth*
Mantrant Sophie

Pour citer cet article

Mantrant Sophie, « Et Selden créa Lily. Échos mythologiques dans *The House of Mirth* », *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/164>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/164>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/164.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

Et Selden créa Lily. Échos mythologiques dans *The House of Mirth*

Sophie Mantrant

SEARCH, Université de Strasbourg
Sophie Mantrant, agrégée d'anglais, est Maître de Conférences à l'Université de Strasbourg, où elle enseigne la littérature américaine. Ses recherches portent principalement sur la littérature fantastique au tournant du XX^e siècle et elle s'est notamment intéressée aux nouvelles fantastiques d'Edith Wharton. Elle travaille actuellement sur l'œuvre de l'auteur gallois Arthur Machen.

Mythological references abound in Wharton's fiction. This paper examines the interface between the Pygmalion myth and that of Perseus rescuing Andromeda in *The House of Mirth*. Both provide a possible scenario for the Selden-Lily relationship and participate in the outlining of the sentimental subtext of the novel. A study of the use of water imagery shows how the two myths weave a network of echoes and reverberations, at times inflecting the direction of the narrative flow. Although the Pygmalion myth is inverted and the scenario of rescue is never enacted, their ghostly presence is a constant reminder of « the road not taken ».

The House of Mirth, inflection, Pygmalion, Perseus, metaphor, mythology, naturalistic, sentimental, trajectories, water imagery

De Shakespeare à Whitman en passant par Dante ou Montaigne, nombreuses sont les références littéraires convoquées par Edith Wharton dans ses textes. La mythologie n'est pas en reste, qui apparaît explicitement ou de façon plus allusive dans l'ensemble de son œuvre. Persée et Pygmalion sont des figures récurrentes dans l'exploration des rapports hommes/femmes qui parcourt sa fiction et elles apparaissent toutes deux dans *The House of Mirth*, où elles sont associées au personnage de Selden, le héros négatif¹ qui échoue à sauver sa belle.

Wharton souligne que le sort de ses personnages est scellé dès la première page et qu'ils ne peuvent en aucun cas y échapper. Dans ses propres termes : « their fate is settled beyond rescue » (Wharton 1964 : 204). Si la ligne est tracée d'avance, il n'en reste pas moins que d'autres directions sont esquissées, comme autant de chemins qui ne seront pas suivis. Parmi ces possibilités figure l'histoire d'amour qui pourrait unir Selden et Lily, et dont la romance de Persée et Andromède fournit le scénario. La référence mythologique peut ainsi être étudiée dans la perspective du sous-texte sentimental dont Hildegard Hoeller a étudié les impacts sur la surface anti-sentimentale du texte. Wendy Everett va dans le même sens lorsqu'elle désigne l'amour de Selden et Lily comme le sous-texte le plus « puissant » du film de Terence Davies (« the film's most powerful subtext », Everett 191). Nous nous intéresserons en particulier aux points du texte où les échos mythologiques entrent en relation avec la métaphore aquatique qui se déploie dans le roman. Dans son étude de cette image, Anne Ullmo note qu'elle tend parfois vers le sentimentalisme² et elle participe en effet aux inflexions d'un texte dont les catégorisations génériques ne suffisent pas à rendre compte.

¹ L'expression « negative hero » est utilisée par Wharton (cité dans Lewis 155).

² « *The House of Mirth* ou la poétique du ressac » (Ullmo 102). Anne Ullmo étudie également l'image aquatique dans *Anatomie d'une illusion : The House of Mirth* (Ullmo 27-28).

Galatée et Andromède

Tout commence par un changement de direction. Apercevant Lily seule au milieu de Grand Central Station, charmant spectacle qu'il contemple quelques instants, Selden décide de dévier de sa trajectoire pour tenter une expérience qui lui permettra d'évaluer les compétences sociales de la jeune femme : « An impulse of curiosity made him turn out of his direct line [...] it amused him to think of putting her skill to the test » (Wharton 5)³. La relation entre les deux personnages est d'emblée placée sous le signe du détour ou de l'écart, une courbe qui correspond à l'histoire d'amour sentimentale. L'expérience à laquelle se livre Selden, c'est aussi celle de Wharton, qui soumet son héroïne à une série d'épreuves qui relèvent parfois explicitement de la tentation⁴. Dans le premier chapitre, Lily s'écarte du droit chemin pour accompagner le célibataire dans son appartement, premier écart de conduite qui contribue à la direction prise par le texte dans son ensemble. Le deuxième a lieu à Bellomont, lorsque Lily décide de ne pas se rendre à l'église avec Percy Gryce et préfère voir si Selden la suivra dans les bois. Elle se livre à son tour à une expérience⁵, mais qui l'affectera bien plus que son objet d'étude. Selden se dit convaincu que sa venue n'a en rien fait dévier Lily de sa trajectoire : « I don't flatter myself that my coming has deflected your course of action by a hair's breadth » (Wharton : 53). Il n'en reste pas moins que leur tête-à-tête à Bellomont fait perdre à Lily toute chance d'épouser le collectionneur d'Americana. Elle en prend conscience lorsqu'elle interprète un peu plus tard cette escapade comme une dangereuse dérive : « What wind of folly had driven her out again on those dark seas ? » (Wharton : 62). Selden infléchit indéniablement la trajectoire de Lily, comme il l'a déjà fait au début du roman. Cette inflexion, c'est aussi celle que le sous-texte sentimental imprime à un roman avant tout réaliste.

Lorsque la jeune femme apparaît pour la première fois dans le roman, elle est immobile au milieu de la foule, telle une statue, et c'est Selden qui la met littéralement en mouvement, qui lui donne vie. La séquence d'ouverture du film de Davies n'opère pas seulement un changement de point de vue par rapport au roman : il montre Lily « en marche », ce qui ajoute à cette autonomie que la perspective modifiée suggère dans un premier temps⁶. Dans le texte de Wharton, la jeune femme est un personnage immobile, comme en attente d'auteur. Elle ne s'anime que suite à l'intervention d'une figure masculine dont les prétentions à l'expérimentation, même amusée, peuvent évoquer un romancier naturaliste⁷. Simultanément s'esquisse toutefois la silhouette de Pygmalion, d'un homme qui donne forme au personnage de Lily Bart par le biais du regard et par la volonté duquel la statue s'anime⁸. Une direction s'esquisse par là même pour le récit, celle du mariage, puisque le sculpteur du mythe finit par épouser sa création devenue femme. Il est à cet égard révélateur que le premier élément d'information sur l'héroïne soit « Miss », qui apparaît à la fin de la deuxième phrase et ouvre d'emblée un horizon d'attente.

³ Tous les références entre parenthèses non accompagnées d'une date d'édition renvoient à l'édition Norton de *The House of Mirth*.

⁴ Lily est notamment soumise à la tentation lors de sa dernière rencontre avec Dorset : « And suddenly fear possessed her – fear of herself, and of the terrible force of the temptation » (Wharton 191). Elle résiste de nouveau face à Rosedale : « the temptation was the less easy to put aside because, little by little, circumstances were breaking down her dislike for Rosedale » (Wharton 234).

⁵ « I had only a limited time to give to the experiment » dit-elle à Selden (Wharton 50).

⁶ La séquence d'ouverture du film de Davies a fait l'objet de nombreux commentaires, qui soulignent tous ce changement de perspective. Anne-Marie Paquet-Deyris parle de « l'indépendance relative » que ce changement confère en apparence au personnage (Paquet-Deyris 39).

⁷ « Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur » écrit Zola dans *Le Roman expérimental* (15).

⁸ Marie-Claude Perrin-Chenour esquisse une lecture similaire de cette scène dans *The House of Mirth. Edith Wharton, Terence Davies*, p. 203.

L'association de Lily à une sculpture se poursuit dans le premier chapitre par l'image de l'argile modelée recouverte d'un vernis scintillant (Wharton 7). Le narrateur ira dans le même sens au chapitre 3 (« a pliable substance », Wharton 31), puis au chapitre 5 lorsqu'il comparera Lily à de la cire malléable : « but poor Lily, for all the hard glaze of her exterior, was inwardly as malleable as wax » (Wharton 44). Cette argile, Selden pense qu'il pourra la modeler afin de créer la femme idéale, une Galatée à la fois belle, distinguée et détachée des réalités matérielles. L'analogue mythologique, explicite cette fois, est la légende de Persée et Andromède, du vaillant héros qui délivre la jeune femme enchaînée, offerte en pâture à un monstre marin. L'image de la femme enchaînée reprend celle de la statue à laquelle l'homme donne le mouvement. Wharton utilisera de nouveau le mythe dans *The Custom of The Country* pour formuler l'importance du rôle que les hommes s'attribuent dans leur rapport au sexe faible. Le scénario du sauvetage de la demoiselle en détresse apparaît dès le premier chapitre de *The House of Mirth*, mais sur le mode du badinage, lorsque Selden se met au service d'une Lily qui dit avoir besoin de son aide⁹. Le dialogue esquisse ainsi lui aussi la ligne qui conduit à l'autel, la main d'Andromède étant la récompense obtenue par Persée. La légende est convoquée par Selden lui-même au chapitre 14 du Livre I :

That *Beyond* ! was like a cry for rescue. He knew that Perseus's task is not done when he has loosed Andromeda's chains, for her limbs are numb with bondage, and she cannot rise and walk, but clings to him with dragging arms as he beats back to land with his burden. Well, he had strength for both – it was her weakness which had put the strength in him. It was not, alas, a clean rush of waves they had to win through, but a clogging morass of old associations and habits, and for the moment its vapours were in his throat. But he would see clearer, breathe freer in her presence: she was at once the dead weight at his breast and the spar which should float them to safety. (Wharton 125-26)

À ce scénario correspond un mouvement ascensionnel qui est aussi celui que dessine le cachet de Lily, un navire ailé¹⁰ comme le cheval Pégase, accompagné du mot « Beyond ». C'est d'ailleurs ce mouvement qui conduit Lily et Selden au sommet de la colline à Bellomont, où leurs esprits s'envolent l'espace d'une conversation¹¹. Enchaînée au rocher de la bonne société et de ses conventions, Lily sera donc peut-être transportée vers d'autres cieux par son preux chevalier. Des notes plus sombres teintent cependant ce passage porteur d'espoir. Notons tout d'abord que Selden se livre à une interprétation du texte de Lily, « Beyond », y lisant un appel à l'aide. Il crée alors un scénario dans lequel il s'attribue le rôle du héros à partir d'une simple préposition qui, n'étant pas même accompagnée d'un complément, ouvre tout un horizon de possibilités. Il s'empare ainsi du texte de la jeune femme et se place simultanément en position d'auteur et de personnage principal. De plus, l'envolée imaginaire de Selden ne contient pas de promesse de vie pour Lily. Fardeau ou poids mort, la demoiselle ne s'anime pas, mais reste un corps inerte et dépendant. L'imagination de Selden la transforme ensuite en objet fixe et inanimé, un mât (« spar ») qui n'est pas, contrairement à ce que dit le texte, ce qui donne sa direction à l'embarcation : la voile où souffle le vent est ici absente, à moins qu'elle n'apparaisse dans le souffle plus ample de Selden. Cette image reprend, en accentuant le trait, celle qui s'est esquissée lors de la soirée des tableaux vivants. Après la représentation, Selden trouve Lily dans le salon, immobile, et c'est ici encore lui qui lui donne le mouvement :

⁹ « "How nice of you to come to my rescue !" »

He responded joyfully that to do so was his mission in life, and asked what form the rescue was to take » (Wharton 6).

¹⁰ Le texte dit « a flying ship » (Wharton 122).

¹¹ L'image de l'essor est employée à plusieurs reprises dans ce passage, par exemple: « the free spirit quivered for flight », « the sense of buoyancy which seemed to lift and swing her above the sun-suffused world » (Wharton 52).

Selden had given her his arm without speaking. She took it in silence, and they moved away, not toward the supper-room, but against the tide which was setting thither. The faces about her flowed by like the streaming images of sleep: she hardly noticed where Selden was leading her, till they passed through a glass doorway at the end of the long suite of rooms and stood suddenly in the fragrant hush of a garden. (Wharton 108)

La lutte imaginée de Persée contre les vagues fait écho à cette nage à contre-courant, alors que Lily, qui semble presque inconsciente, se laisse guider par l'homme à son bras. Si l'ensemble de leur escapade dans le jardin n'est pas sans évoquer un conté de fée, il semblerait toutefois que ce soit le prince charmant qui plonge la Belle au Bois Dormant dans le sommeil, comme le suggèrent les mots « the streaming images of sleep ». Dans ce passage comme dans le précédent, Lily reste passive et se meut, ou est mue, sans vraiment s'animer. Le scénario mythologique imaginé par Selden va encore plus loin car il attribue la transformation principale au héros et non à la belle : c'est lui qui bénéficie d'une vision plus claire et d'une respiration plus ample au contact de celle qui n'est qu'une présence, dont même le prénom est tu. Fardeau, poids mort, espar, la « vraie » Lily disparaît en quelque sorte sous le flot des métaphores. Il apparaît que, comme dans « The Moving Finger » (Wharton 1901), le mythe de Pygmalion subit une inversion dans la mesure où Selden brosse un tableau qui fige la femme de chair et de sang en une représentation d'Andromède. Dans la nouvelle de 1901, l'artiste Clayton se vante d'avoir transformé son aimée en peinture : « Pygmalion [...] turned his statue into a real woman ; I turned my real woman into a picture. » (Wharton 2005 : 96). Le tableau peint par Selden fait en outre écho aux nombreuses représentations picturales qui, à la fin du siècle, teinte d'érotisme le corps vulnérable et sensuel de la femme enchaînée¹². Il redouble de plus la mise en cadre de Lily lors de son tableau vivant, que Selden avait également lu comme un appel à l'aide de la jeune femme, ou plutôt de sa beauté presque impersonnelle : « It was as though her beauty, thus detached from all that cheapened and vulgarized it, had held out suppliant hands to him [...] » (Wharton 107). La transformation de Lily en oeuvre d'art, en objet statique du regard, entre bien entendu dans la thématique de la réification de la femme qui parcourt l'œuvre de Wharton.

La trajectoire ascendante que dessine la légende de Persée et Andromède reste jusqu'à la fin une direction possible du récit. Au début du dernier chapitre encore, le lecteur ne peut s'empêcher d'espérer que Lily s'est simplement endormie et que Selden va la réveiller pour ensuite la conduire dans un autre monde. Le scénario du sauvetage est pourtant comme miné de l'intérieur par la présentation de Lily en objet inanimé ou en poids mort. De plus, parallèlement au schéma ascensionnel esquissé, le texte établit fermement la direction inverse, celle d'une Andromède qui sombre sous les flots.

Andromède submergée par les flots

Lily/ Andromède se trouve face à l'un de monstres qui peuplent le beau monde lorsque Gus Trenor l'entraîne par la ruse dans son antre. La scène est subtilement préparée par la métaphore animale du chapitre 5 (Livre I), qui le transforme en bête carnivore se repaissant d'un pluvier en gelée¹³. Cet élément à lui seul ne suffit pas à justifier, toutefois, le parallèle établi avec la victime sacrificielle mythologique. Celui-ci prend une forme plus claire lorsque le narrateur présente une Lily battue par les flots de l'humiliation : « Over and over her the sea of humiliation broke – wave crashing on wave so close that the moral shame was one with the physical dread. » (Wharton 116). L'emphasis induite par la répétition de « over » et de « wave » traduit l'intensité de l'émotion dans un style qui n'est pas sans évoquer la *romance*

¹² Voir notamment Maureen Honey, « Erotic Visual Tropes in the Fiction of Edith Wharton ».

¹³ « [...] Gus Trenor, with his heavy carnivorous head sunk between his shoulders, as he preyed on a jellied plover » (Wharton 45).

gothique quand elle présente la demoiselle en détresse face au *villain*. La répétition peut en outre suggérer les assauts d'un acte sexuel subi. L'image de la noyade apparaît quelques lignes plus loin : « His touch was a shock to her drowning consciousness » (Wharton 116). Pour se maintenir hors de l'eau, Lily a alors de réflexe de relever dignement la tête (« she raised her head ») et l'attaque de Trenor prend fin. C'est en termes mythologiques que Lily lira ensuite la scène, par le biais des *Euménides* d'Eschyle (Wharton 117)¹⁴. En contrepoint du Pégase de Persée apparaissent ainsi des furies ailées qui fondent sur leur proie, un Oreste féminin. L'image de l'enfouissement sous les flots est également utilisée dans l'avant dernier chapitre, lorsque le narrateur formule le sentiment de dérive qui envahit Lily : « the feeling of being something rootless and ephemeral, mere spin-drift of the whirling surface of existence, without anything to which the poor little tentacles of self could cling before the awful flood submerged them ». (Wharton 248). La charge émotionnelle est ici marquée par l'utilisation de deux adjectifs affectifs, « poor » et « awful », qui tirent vers le *pathos*, invitant le lecteur à la pitié pour cette victime qui ne semble pas avoir mérité son sort.

Épuisée par l'attaque des flots, Lily ne peut résister à l'appel des eaux calmes. L'image de l'immersion perd sa violence dans l'avant dernier chapitre où Lily souhaite se plonger une fois de plus dans le bain de l'oubli permis par le chloral¹⁵, qui évoque le fleuve Léthé : « in the sleep which the phial procured she sank far below such half-waking visitations, sank into depths of dreamless annihilation from which she woke each morning with an obliterated past. » (Wharton 230). Le bain qui lui permettait de retrouver un teint radieux le matin¹⁶ a ici des enjeux bien plus importants car il ne touche plus au corps mais à l'esprit. Lily a donc à nouveau recours au somnifère et le chapitre s'achève par l'image de la noyade : « she sank into it [the recovered warmth] and slept » (Wharton 251). Si l'on peut penser aux derniers moments d'Edna Pontellier dans *The Awakening* de Kate Chopin (1899), la différence n'en est pas moins visible car l'image qui se dessine ici n'est pas celle d'une fusion dans les eaux de l'océan, voire d'une émancipation, mais celle d'une femme qui sombre, d'un naufrage. Sa fin évoque plutôt celle de la Maggie, la fille des rues de Stephen Crane dont la trajectoire descendante, tracée dans maints romans naturalistes, s'achève par la noyade dans un quartier sordide (*Maggie : A Girl of the Streets*, 1893). En contrepoint de cet aspect naturaliste, le rapprochement avec l'Ophélie d'*Hamlet* s'impose et il a souvent été effectué, notamment par Maureen Honey (Honey 77). Le film de Terence Davies met en relief cet écho en présentant une image du corps de Lily qui n'est pas sans évoquer le tableau de Millais (*Ophelia*, 1852). L'accent est alors placé sur l'histoire d'un amour qui n'est jamais vécu.

L'image de la noyade peut être mise en relation avec celle du navire, qui ouvre dans le roman trois directions possibles. À déjà été évoqué l'essor du bateau libre suggéré par le cachet de Lily et qui inspire à Selden le scénario du sauvetage et l'envolée romantique vers un autre monde. Il choisira pourtant, après avoir vu Lily sortir de chez Trenor en pleine nuit, de s'embarquer sur un navire bien réel qui le conduira à la Havane. La séparation des trajectoires après leur convergence imaginée est accentuée par Wharton, qui fait suivre la découverte de son départ par la lecture du message qui invite Lily à une croisière en Méditerranée (Wharton 142). L'image du navire est également utilisée pour renvoyer à une situation beaucoup plus

¹⁴ La référence mythologique sera également utilisée par Lily lors de sa conversation avec Gerty, dans une scène à la dimension mélodramatique marquée : « Oh, Gerty, the furies ... you know the noise of their wings –alone, at night, in the dark ? » (Wharton 130-31). Elle réapparaît deux fois au chapitre suivant : « The winged furies were now prowling gossips » (Wharton 134), « the rush of the furies' wings was in her ear » (Wharton 137). Les furies prennent enfin la forme de Bertha Dorset au chapitre 10 (Livre II) : « The pursuing furies seem[ed] to take the shape of Bertha Dorset » (Wharton 231).

¹⁵ « she must take a brief bath of oblivion » (Wharton 251).

¹⁶ Au chapitre 5, à Bellomont, Lily se réjouit de voir l'effet du bain sur son apparence : « her bath had filled her with a pleasant glow, which was becomingly reflected in the clear curve of her cheek. No lines were visible this morning, or else the glass was at a happier angle » (Wharton 47).

attendue, celle du mariage comme départ à deux. La métaphore est utilisée au sujet de l'union annoncée de Percy Gryce, version prosaïque (réaliste ?) de l'aventure à deux imaginée par Selden : « I suppose he is thinking of marriage, and wants to tinker up the old ship before he goes aboard », déclare Stepney en jetant un regard entendu à Lily (Wharton 63). L'image du bateau est donc ambivalente dans le roman : promesse d'autres horizons, d'un au-delà du monde connu, ou au contraire croisière planifiée dans des eaux cartographiées. La séquence de transition du film de Davies met en relief cette ambivalence. Le passage de la pénombre à la lumière, d'une eau piquetée par la pluie aux eaux scintillantes de la Méditerranée, se fait promesse de renouveau, de réincarnation par le pouvoir des eaux du Léthé. Cependant, il apparaît bientôt que la croisière sur le *Sabrina* ne transporte pas dans un ailleurs : Lily est toujours enfermée dans un monde d'intrigues et de complots, comme le soulignent les barres du pont du bateau qui dessinent derrière elle les barreaux d'une cage. Le choix de « Soave sia el vento » (*Così Fan Tutte*) pour accompagner la séquence participe à cette ambivalence. Associé au mouvement de la caméra, le chant lyrique des femmes contribue à créer une impression de libération. Cependant, comme le rappelle Wendy Everett, parce qu'il se centre sur la manipulation de deux femmes, l'opéra fait écho à l'intrigue amoureuse dans laquelle Lily se retrouve piégée (Everett 191). Dans son exploration du sous-texte religieux du roman, Carol Singley établit un parallèle entre le *Sabrina* et le bateau à vapeur qui conduit en enfer les pèlerins frivoles de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne, « The Celestial Railroad » (1843). A ce parallèle éclairant, on peut ajouter que le texte d'Hawthorne contient dans ses dernières lignes l'image de la noyade, qui semble être le sort littéral réservé aux passagers¹⁷. La trajectoire descendante tracée par la descente aux enfers comme par la noyade apparaît dans le nom du navire sur lequel Lily navigue en compagnie de ses « amis ». Prénom d'un autre personnage de légende, d'une jeune femme qui meurt noyée sur les ordres de la rivale de sa mère, « Sabrina » annonce la disparition de Lily dans les eaux sombres de l'oubli¹⁸. Au mouvement ascendant du navire ailé et horizontal du yacht vient ainsi s'ajouter un mouvement descendant. Des trois directions possibles, c'est celle de la descente du corps dans la noyade qui est retenue.

Mer d'émotion et tourbillon de métaphores

Si le roman suggère diverses directions possibles pour le parcours de Lily, il apparaît que l'imagerie aquatique en elle-même reflète les inflexions de la trajectoire du texte. La présentation de Lily en créature à frêles tentacules peinant à trouver un point d'ancrage (voir ci-dessus, Wharton 248) peut ainsi être comparée à une image similaire, celle de l'anémone arrachée de son rocher, utilisée dans le chapitre 11 du livre II : « an organism as helpless out of its narrow range as the sea-anemone torn from the rock. » (Wharton 235). Elle apparaît dans un passage où le narrateur formule une vision naturaliste de l'individu, déterminé par l'hérédité et l'environnement. Dépourvue d'adjectifs affectifs, elle ne contient pas la charge émotionnelle de la première et se range parmi les comparaisons biologiques typiques du mouvement. Anne Ullmo a très justement souligné que le texte est parcouru de courants métaphoriques qui se croisent dans le personnage de Lily Bart, carrefour où convergent notamment les voies naturalistes et bibliques (Ullmo 2013b : 28). Elle signale également les inflexions sentimentales de la métaphore aquatique lorsqu'elle est placée sous le signe de l'amplification et de l'hypertrophie du langage (Ullmo 2013a). Comparée à l'image

¹⁷ « [...] the chill that will never leave those waters until death be drowned in his own river » (Hawthorne 30).

¹⁸ Selon une légende populaire, le roi Locrin aurait chassé son épouse pour la remplacer par sa maîtresse, avec qui il avait eu une fille prénommée Sabrina. L'épouse a ordonné que la maîtresse et sa fille soient noyées dans la rivière de nos jours connue sous le nom Severn. La note de l'édition Norton renvoie à une version de cette légende (145).

naturaliste, la transformation de Lily en frêle créature menacée par des flots monstrueux est indéniablement un exemple de cette inflexion. Elle est en outre située dans l'avant dernier chapitre, c'est-à-dire à un moment où, selon Robin Beaty, la texture sentimentale du roman se fait plus marquée. Si, comme l'affirme le critique, Wharton réduit la complexité de son personnage principal dans les deux derniers chapitres en la transformant en héroïne sentimentale, l'inflexion émotionnelle de la métaphore aquatique est alors un symptôme de cet infléchissement de la trajectoire du texte.

Le passage où Selden s'imagine en Persée tentant de rejoindre le rivage malgré le poids de son joli fardeau semble souligner la dérive sentimentale possible. Il s'achève en effet par une prise de conscience qui prend la forme d'un recul critique sur le texte qui vient de s'écrire : « He smiled at the whirl of metaphor with which he was trying to build up a defence against the influences of the last hour » (Wharton 126). L'envolée imaginaire y est décrite comme un tourbillon de métaphores qui entraîne dans des directions inattendues. Est suggérée une perte de contrôle, une sorte d'emballement de l'imagination romantique. Le sourire d'autodérision du personnage est une façon d'attirer l'attention sur cette enflure du texte, désignée comme risible. Wharton inscrit ainsi la tentation sentimentale dans son texte pour mieux marquer la distance. Selden « s'emballe » de nouveau dans le dernier chapitre quand il décide enfin, trop tard, de sauver sa belle. Pour traduire son sentiment d'exultation, le narrateur a une fois encore recours à la métaphore aquatique : « He had cut loose from the familiar shores of habit, and launched himself on uncharted seas of emotion ; all the old tests and measures were left behind, and his course was to be shaped by new stars » (Wharton 252). Se dessinent de nouveau les contours d'un navire sur lequel s'embarque un Persée enfin prêt à braver les dangers d'un monde inconnu. La « mer d'émotion » fait entrer de plain-pied dans le territoire du roman sentimental aux formules éculées. On sait le peu d'estime de Wharton pour ce type d'écrits, qui passent la réalité par un filtre déformant. Parlant des œuvres de Mary Wilkins Freeman (1852-1930) et Sarah Orne Jewett (1849-1909), Wharton évoque les lunettes aux verres teintés de rose chaussées par les romancières : « the rose-coloured spectacles of my predecessors » (Wharton 1964 : 293). En résulte des pages roses et lavande sans grand rapport avec la réalité (« rose and lavender pages », Wharton 1964 : 294). Ce sont ces lunettes, pourrait-on dire, que chausse Selden dans le dernier chapitre. La métaphore de la mer d'émotion est placée à la fin de deux paragraphes décrivant la rue où réside désormais Lily et dont la pauvre apparence n'a pas manqué de frapper Rosedale. Vue par les yeux de Selden par une matinée ensoleillée, cette rue se métamorphose¹⁹. Le premier paragraphe abonde en termes qui suggèrent la déformation : « The sunlight slanted joyously down Lily's street, mellowed the blistered house-front, gilded the paintless railings of the door-step, and struck prismatic glories from the panes of her darkened window » (Wharton 251). Si « slant » désigne l'obliquité des rayons du soleil, le terme est aussi utilisé pour renvoyer au point de vue. « Prismatic » va dans le même sens, qui renvoie explicitement à un phénomène optique. La transformation du négatif en positif, l'embellissement du monde, apparaît clairement dans « mellowed »²⁰ et « gilded », mis en relation, respectivement, avec « blistered » et « paintless ». Certes le soleil joue un rôle dans cette métamorphose, mais la correspondance avec l'état d'esprit de Selden est soulignée par le narrateur. Si l'on revient au parallèle établi entre Selden et Pygmalion, on peut parler ici d'un modelage de la réalité, qui se poursuivra dans ce dernier chapitre par la lecture du corps de Lily par Selden. Comme l'a souvent souligné la critique, l'histoire qu'il écrit alors (« his story ») porte l'empreinte du

¹⁹ Cette transformation est soulignée par Armelle Parey dans l'article publié dans ce volume (« Limites, indétermination et fins dans *The House of Mirth* d'Edith Wharton »).

²⁰ On se souvient de l'utilisation du verbe « mellow » par Hawthorne lorsqu'il décrit les procédés de création d'atmosphère dont peut user l'auteur de *romance* : « He may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights, and deepen and enrich the shadows » (préface à *The House of the Seven Gables*).

sentimentalisme. Davies l'a bien compris, qui fait de Selden l'éclairagiste de cette scène. Le « héros » ne jette pas même un regard vers le lit où est étendu le cadavre quand il entre dans la pièce, détournant donc les yeux du corps tel qu'il est, dans la pénombre lugubre d'une chambre dépouillée et exiguë. Il soulève d'abord le rideau et la lumière qui entre dans la pièce donne à l'image du corps étendu des reflets mordorés. En d'autres termes, son geste s'apparente à l'application d'un vernis sur une statue, sur un corps immobile, sur le gisant qu'est devenue Lily. Le lever de rideau peut ainsi être considéré comme un équivalent cinématographique du passage à la focalisation interne dans le dernier chapitre du roman. De plus, l'influence du mélodrame, revendiquée par Davies, est particulièrement marquée dans cette scène finale, la musique venant accompagner l'émotion alors que le réalisateur a très rarement recours à ce type d'utilisation dans le reste du film. Selden finit en outre par avouer son amour à Lily, à genoux devant son corps inerte, dans une « scène de lit de mort » émouvante. Si « amour » est le mot qui donne la clef à Selden, Wharton ne l'écrit pourtant pas, le confinant au sous-texte sentimental ainsi réduit au silence.

La vision déformante de Selden peut de toute évidence être opposée au projet réaliste de Wharton, qui revendiquait son appartenance à ce camp dans lequel les femmes étaient très peu représentées. La divergence transparaît peut-être dans les deux commentaires sur l'utilisation de la métaphore qui apparaissent dans le roman. Si Selden est emporté par son tourbillon lorsqu'il s'imagine en valeureux Persée, le narrateur affirme au contraire son contrôle dès le deuxième chapitre. Aux pensées de Lily qui regrette d'avoir snobé Rosedale, il ajoute en effet ses métaphores et commente leur emploi :

But some intuitive repugnance [...] had made her push Mr. Rosedale into his *oubliettes* without a trial. He had left behind only the ripple of amusement which his speedy despatch had caused among her friends ; and though later (*to shift the metaphor*) he reappeared lower down the stream, it was only in fleeting glimpses, with long submergences between. (Wharton 16, mes italiques)

La parenthèse souligne un acte conscient, maîtrisé, un texte sous contrôle. Par le biais de « ripple », les oubliettes se transforment en fleuve dans lequel disparaît Rosedale, mais s'il y a changement de direction, il n'est pas dû à un tourbillon émotionnel. Le choix est délibéré. On peut lire dans ce commentaire le désir de résister à la tentation de la dérive sentimentale, telle qu'elle se manifeste notamment dans l'utilisation des métaphores émotionnelles.

Si le roman de Wharton tient à distance les excès d'une littérature sentimentale qui fait verser des « torrents de larmes » à des héroïnes maintes fois « submergées par les flots de la passion », il laisse cependant apparaître des inflexions provoquées par ce courant, manifestant peut-être « une certaine allégeance au sentimentalisme » (Ullmo 2013a : 102). Une source majeure de ces inflexions est l'idylle sans cesse esquissée mais jamais vécue de Selden et Lily, qui maintient la possibilité d'une histoire romantique dégagee du borborygme dans lequel évoluent les habitants de la maison de la joie. La métaphore aquatique abondamment utilisée dans une perspective naturaliste dessine également la silhouette d'une Andromède menacée par des créatures prédatrices et des flots prêts à l'engloutir.

Certes Wharton ne pensait pas qu'une existence hors du tissu social fût possible²¹, et l'inscription dans le texte du scénario de la libération d'Andromède par Persée est sans nul doute une façon d'en montrer le caractère illusoire. D'autant que Selden est présenté comme un bien médiocre chevalier servant doublé d'un piètre lecteur. L'effet de cette insertion sur le lecteur ne doit cependant pas être négligé. Comme l'a montré Hildegard Hoeller, le roman permet une lecture sentimentale aussi bien qu'une lecture réaliste, même si la critique a tendance à exclure la première en la plaçant sous le signe de l'ironie. Cette « plasticité », pour reprendre le terme de Hoeller, n'est pas le moindre intérêt du roman.

²¹ Sur ce sujet, voir en particulier Catherine Joslin, *Edith Wharton*, Chapitre 2.

BEATY, Robin. « Lilies that Fester : Sentimentality in *The House of Mirth* ». *College Literature* 14.3 (Fall 1987) : 263-275.

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

HAWTHORNE, Nathaniel. « The Celestial Railroad » (1842). *The Celestial Railroad and Other Stories*. New York : New American Library, 1963.

HOELLER, Hildegard. *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*. Gainesville : University of Florida Press, 2000.

HONEY, Maureen. « Erotic Visual Tropes in the Fiction of Edith Wharton ». *A Forward Glance : New Essays on Edith Wharton*. Eds. Clare COLQUITT, Suzan GOLDMAN et Candace WAID. Newark : University of Delaware Press, 1999 : 76-98.

JOSLIN, Catherine. *Edith Wharton*. London : Macmillan, 1991.

LEWIS, R. W. B. *Edith Wharton: a Biography*. New York : Harper & Row, 1975.

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. « Davies's Opening Sequence in *The House of Mirth* [00 : 36-8 : 46] : An American Tragedy in the Making ». *Lectures d'Edith Wharton : The House of Mirth*. Ed. Marc AMFREVILLE. Rennes : PUR, 2013 : 37-53.

PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude et Gilles CHAMEROIS. *The House of Mirth. Edith Wharton, Terence Davies*. Neuilly-sur-Seine : Atlante, 2014.

SINGLEY, Carol. *Edith Wharton : Matters of Mind and Spirit*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

ULLMO, Anne. « *The House of Mirth* ou la poétique du ressac ». *Lectures d'Edith Wharton : The House of Mirth*. Ed. Marc AMFREVILLE. Rennes : PUR, 2013a : 97-108.

ULLMO Anne et Emanuelle DELANOE-LEBRUN. *Anatomie d'une illusion : The House of Mirth, Wharton, Davies*. Paris, PUF, 2013b.

WHARTON, Edith. *A Backward Glance* (1934). New York : Scribner's, 1964.

———. *The House of Mirth* (1905). New York : W. W. Norton & Company, 1990.

———. « The Moving Finger ». *Crucial Instances* (1901). Wildside Press, 2005.

ZOLA, Émile. *Le roman expérimental* (1880). Paris : Éditions du Sandre, 2003.

Filmographie

DAVIES, Terence. *The House of Mirth*, 2000.