

TOURS ET RETOURNEMENTS DU « MOMENT EKPHRASTIQUE » : HISTOIRES DE RIDEAUX, DE MOUSSELINE, ET DE FRÊLES VOILES DE CHAIR

Quand le texte et l'image se glosent et s'entreglosent se pose la question de qui cherche quoi ? Qui cache quoi ? Qu'est-ce qui vient au jour aussi dans les tours et détours de l'intermittence du texte/image, dans le clignotement d'une lecture prise entre l'un et l'autre. Je suivrai ici une ligne de recherche qui, de l'*ekphrasis* et de l'un de ses modes d'efficace qui dévoile aussi l'une de mes modalités de fonctionnement, c'est-à-dire la « double exposition » ou la double vision (« double exposure »), nous conduit à nous interroger sur elle, ceci à travers l'une de ses manifestations ou incarnations dans un roman américain du tournant du XIX^e siècle proche de la manière de Henry James. Le frêle rideau de chair dont Edith Wharton conte l'histoire dans *The House of Mirth*¹ va permettre de suivre un « moment ekphrastique » qui est une révélation, le lever d'un voile, pour mieux ensuite le laisser retomber en un retournement final paradoxal quand ce qui semble enfin devenu transparent redevient opaque, quand qui croit voir, s'aveugle. C'est à un double travail que je m'attelle, celui d'une interrogation sur l'une des fonctions de l'*ekphrasis* et aussi sur son mode d'immanence.

Où le lecteur (l'auditeur) rencontrera l'*ekphrasis* maïeutique, le moment ekphrastique, et la « double exposure », autant de modes pour l'image-en-texte ici maintenant de mettre en jeu... opacité et transparence.

Je proposerai d'interroger l'idée de James Heffernan pour qui « l'*ekphrasis* » peut être qualifiée d'« obstétrique »² et que je préfère nommer moins agressivement « *ekphrasis* maïeutique », plus proche de la méthode douce de Platon et de Socrate. Pour Heffernan, l'une des fonctions de l'*ekphrasis* est de faire venir à la lumière ce qui semblait contenu et comme « gelé » dans le moment opportun ou fertile, « the pregnant moment » (on voit d'où vient l'idée) rendu en un « frozen moment ».

¹ Edith Wharton, *The House of Mirth*, 1905, Harmondsworth: Penguin Edition, 1985.

² James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Accoucher le texte gravide de son sens, donc, un peu au forceps quand même. Mais l'idée est intéressante et je la reprendrai, idée qui consiste à voir dans l'*ekphrasis*, et ses déclinaisons ou nuances du pictural (hypotypose, arrangement esthétique, effet-tableau etc.), des moments du texte où le régime change, où quelque chose vient au jour, qui n'aurait pu le faire autrement et que la description d'œuvre d'art donne à (entre) voir.

Mais rien de moins « gelé » que ces moments de « grésillement » entre texte et image pour moi, grésillements de la résille du texte qui entremaille texte et image. Pour Heffernan, c'est dans l'*agon* que cela se passe, dans une lutte dont la critique ne sort pas depuis l'instauration du discours sur le *paragone*, qui vise à opposer (à hiérarchiser) texte et image (l'un vu comme masculin, l'autre comme féminin) alors que j'ai une vision beaucoup moins guerrière et genrée du rapport texte/image. Car il s'agit d'une relation, qui est une transaction, le « change » du texte par l'image, un entrejeu qui relève davantage de la fascination que d'une rivalité agonistique. Ma vision est donc plus irénique. Pour Stephen Cheeke « ekphrasis may reveal, seduce, distract, spellbind an audience »³, rôle dangereux donc où l'on entend encore le pouvoir séducteur de la mise en texte de l'image. Mais je retiendrai pour mon propos ici « reveal » et l'on verra que les autres termes s'accordent bien avec la stratégie visuelle de l'héroïne qui (se) donne à voir.

Comment l'*ekphrasis* donc peut-elle être maïeutique ? Et en ce qui nous intéresse ici, comment peut-elle relever de l'opaque (du texte ? du sens ? de l'image comme couche d'opacité ?) et de la transparence (une fois encore du texte ? du sens ? de l'image) ou encore : comment le texte/image oscille-t-il parfois entre opacité et transparence ? Tout en sachant que pour nous, déjà, il s'agit de métaphores qui viennent opacifier ce qui essaie de se dire clairement. Car qui dit que chacun met la même chose sous l'image de l'opaque ? Du transparent ? Opaque de la vitre d'albâtre translucide dans la cathédrale de Volterra par exemple, transparence du verre vierge qui laisse passer à flots la lumière solaire ici même.

L'*ekphrasis* maïeutique. Le dispositif : le tableau-vivant

The House of Mirth est un roman fortement marqué par le pictural, rien d'étonnant à cela lorsque l'on connaît le goût de Edith Wharton pour la peinture. Le

³ Stephen Cheeke, *Writing for Art, The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester: Manchester University Press, 2008, p. 19.

roman s'ouvre et se clôt sur un effet-tableau, sur des pauses et poses théâtrales, sur la référence au masque. De nombreux moments-tableaux interviennent à l'instar de celui qui figure à l'*incipit* de l'ouvrage, ou au chapitre 1 du livre second lorsque la vision de Selden sur les marches du Casino de Monte Carlo est infusée de références au théâtre et au visuel. Ou encore, la dernière scène près du lit de mort de Lily Bart à l'*explicit* et enfin et surtout le morceau de bravoure du tableau-vivant de la réception chez les Wellington Brys au chapitre 12. À noter que ces moments picturaux, fortement marqués de théâtralité aussi, sont tous relayés par le regard de Selden, l'amoureux éconduit de Lily Bart. L'héroïne du roman est une jeune fille dont la famille a perdu sa situation sociale à la suite d'une faillite financière. Elle tente désespérément de regagner une place de choix dans la « bonne » société new-yorkaise en faisant un mariage fortuné. Le passage du tableau-vivant fait l'objet d'une longue *ekphrasis* qui va m'occuper ici. Les autres tableaux viendront en contrepoints.

Lily Bart vient de subir un échec social : « She left Bellomont conscious of having failed in every purpose which had taken her there »⁴ et elle saisit sa chance d'infléchir le destin au cours d'une soirée mondaine chez les Wellington Brys, ses alliés, qui tentent, eux aussi, d'être acceptés par la bonne société de New York. Un divertissement, une série de tableaux-vivants, donnent à ces dames (pas les hommes) cornaquées par un artiste-peintre Morpeth, l'occasion de se mettre en scène, de prendre la pose comme ce fut la mode à la fin du XIX^e siècle. Zola rendra compte aussi de telles coutumes. Or, pour vraiment apprécier ces scènes, selon le narrateur, il faut avoir une disposition d'esprit particulière, justement celle de Selden, lui qui relaie les différentes scènes picturales du roman et qui a noué avec Lily une relation « pré-amoureuse » dira-t-on :

Tableaux vivants depend for their effect not only on the happy disposal of lights and the delusive interposition of layers of gauze, but on a corresponding adjustment of the mental vision. To unfurnished minds they remain, in spite of every enhancement of art, only a superior kind of wax-works; but to the responsive fancy they may give magic glimpses of the boundary world between fact and imagination. Selden's mind was of this order: he could yield to vision-making influences as completely as a child to the spell of a fairy-tale.⁵

⁴ Wharton, *op. cit.*, p.130.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

Où l'on entend bien l'artifice du « dispositif » avec l'éclairage bien dys-posé et le jeu du voilé/dévoilé (« the delusive interposition of layers of gauze »), la disposition d'esprit adéquate à la vision mentale qui reçoit la scène (« a corresponding adjustment of the mental vision »), la limite entr'aperçue entre fait et imaginaire, le pouvoir de convoquer des visions avec le charme du conte de fées auquel on s'abandonne et avec soi toute résistance. Les tableaux vivants ouvrent pour Selden « the vistas of fancy », « the spell of the illusion ».

Domaine des apparences, de ce qui se donne à voir dans toute sa présence et sa transparence, la maison des Welly Brys est dépeinte en termes de « surface », de trompe-l'œil inversé. Car ce qui semble être du marbre est vraiment du marbre, ce qui est doré est de l'or, ainsi que les convives s'en assurent en touchant les colonnes, par exemple. L'assemblée elle aussi est surface, celle de ses « riches étoffes » (« a surface of rich tissues ») en accord avec la richesse du décor : « everyone *looks* so well ». Domaine du paraître essentiellement dans cette société cruelle et futile où il faut rendre opaque ce que l'on est de peur de perdre son rang. Malheur en prend à celui qui ne peut dissimuler ses origines comme Rosedale, l'un des soupirants de Lily, d'origine juive, et les Wellington Brys, des parvenus. Le rôle des rideaux est prépondérant ici. Fidèles à leur rôle déictique, ils occultent les préparatifs puis révéleront les tableaux lorsqu'ils se lèveront sur les scènes qui vont se succéder. Eux aussi sont lourds de leurs plis de damas ancien et précieux, gage de / (à la) respectabilité, ce qui n'empêche pas les invitées présentes de se livrer à une petite auscultation de l'assemblée tant elles ont été réticentes à venir se compromettre ici :

At the farther end of the room a stage had been constructed behind a proscenium arch curtained with folds of old damask; but in the pause before the parting of the folds there was little thought of what they might reveal, for every woman who had accepted Mrs Bry's invitation was engaged in trying to find out how many of her friends had done the same.⁶

Ce sont des nymphes dansant sur un parterre de fleurs à la manière du printemps de Botticelli qui ouvrent le premier tableau. L'harmonie plastique des tableaux ne perd rien du charme de la vie : «The scenes were taken from old pictures, and the participators had been cleverly fitted with characters suited to their

⁶ Wharton, *op. cit.*, p. 132.

types »⁷. Les personnages de Goya, Titien, Van Dyck sont empruntés à des œuvres célèbres et choisis en fonction du type de telle ou telle figurante qui s’y dissout, y abandonne sa personnalité. On cherche à reconnaître les visages connus sous le voile de tel ou tel personnage sans que le charme de l’illusion soit brisé pour Selden. Cependant, un tableau va se différencier des autres contrastant avec le mode d’apparition et jouant de la transparence au mépris de l’opaque cette fois. Lorsque le rideau se lève sur Lily, c’est sur le frisson d’un « Oh ! » unanime qui salue sa téméraire beauté. Par un effet de retournement et à l’inverse des autres femmes, Lily a choisi de ne laisser apparaître qu’en transparence sous sa propre personnalité, le personnage pictural qu’elle incarne.

Indeed, so skilfully had the personality of the actors been subdued to the scenes they figured in that even the least imaginative of the audience must have felt a thrill of contrast when the curtain suddenly parted on a picture which was simply and undisguisedly the portrait of Miss Bart.

Here there could be no mistaking the predominance of personality—the unanimous « oh ! » of the spectators was a tribute, not to the brush-work of Reynolds’s « Mrs Lloyd » but to the flesh and blood loveliness of Lily Bart. She had shown her artistic intelligence in selecting a type so like her own that she could embody the person represented without ceasing to be herself. It was as though she had stepped, not out of, but into, Reynolds’s canvas, banishing the phantom of his dead beauty by the beams of her living grace.⁸

Par une torsion habile et un processus de retournement visuel qui laisse perplexe, ce n’est plus l’œuvre sortie de la brosse de Reynolds que l’on salue mais la beauté bien charnelle de Mrs Bart qui éclipse le modèle tant elle a l’air d’être entrée dans le tableau et de l’en avoir chassée. D’où l’effet de surprise qui salue l’ouverture du rideau lorsque le voile enfin levé, Lily apparaît telle qu’en elle-même, sous le regard attentif et charmé de Selden. Les couples « phantom/dead beauty », « beams/her living » soulignent l’opposition entre spectralité et mort, lumière et vie. Pas d’accessoires qui égarent l’œil, « unassisted beauty », pureté des formes « dryad like curves », équilibre du pied levé comme dans le tableau d’origine « poised foot ». Elle « retourne » l’assemblée à son avantage et prend sa revanche sur son échec précédent. À commencer par Selden subjugué et conquis, qui l’invitera à le suivre dans le jardin d’hiver des Brys (nouveau jardin d’Éden où Ève refusera la séduction, autre retournement). Lily c’est aussi cryptée Lilith la première

⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁸ *Ibid.*, p. 134.

femme d'Adam, femme fatale (démon aussi appelée spectre de la nuit) qui le fuit puis se suicidera dans certaines versions⁹. Ils y échangeront un baiser et un aveu mais comme Lilith, elle le fuira. Aveuglée par son ambition, Lily ne saisira pas sa chance, en dépit de ses propres sentiments, et ira à sa perte.

Dans ce tour de passe-passe, de révélations induites par le choix d'un personnage qui va comme un gant (et non un masque) à Lily, ce qui intrigue ce sont les tours, détours et retournements, auxquels est soumis le spectateur qui croit y voir clair au moment où tout s'opacifie de nouveau. Lily, qui cache sa vraie personnalité sous une apparence sociale, tout à coup semble se révéler et avec elle ce que Selden appelle « the touch of poetry in her beauty that Selden always felt in her presence, yet lost sense of when he was not with her »¹⁰. Mais, dernier retournement ou pli, sa vérité sociale reprend le dessus et recouvre cette pureté sans artifices (suggérée par son nom de fleur) qu'elle avait laissé entrevoir. Au contraire, pour Van Aldyne ce qui transparaît grâce au petit numéro de Lily, c'est la sensualité de la beauté des formes de son corps, rendues visibles sous le souple vêtement qu'elle porte à la différence des vêtements qui d'ordinaire dissimulent les formes des femmes : «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 »¹¹. Son corps, sa ligne, son apparence donc et non sa poésie cachée importent pour cet esprit grossier.

Lorsque trois mois plus tard, Selden encore meurtri retrouvera, par hasard, Lily avec d'autres connaissances à Monte Carlo, il constatera que sa beauté a perdu de sa transparence au profit des durs cristaux d'une surface opaque :

Scarcely three months had elapsed since he had parted from her on the threshold of the Brys' conservatory; but a subtle change had passed over the quality of her beauty. Then it had had a transparency through which the fluctuations of the spirit were sometimes tragically visible; now its impenetrable surface suggested a process of crystallization which had fused her whole being into one hard brilliant substance.¹²

La pratique de l'artifice et l'adaptation à une vie sociale sans pitié ont durci, comme le diamant, la personnalité de Lily. La souplesse de caractère, au diapason

⁹ Cf le tableau de D. G. Rossetti.

¹⁰ Wharton, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹² *Ibid.*, pp. 191-192.

de celle qui accompagnait les plis de la robe choisie pour le tableau vivant, est perdue. Elle doit alors effectuer toutes sortes de tours et de détours, de contorsions sociales, pour ne pas sombrer dans le gouffre :

Her assumptions and elisions, her shortened and long *détours*, the skill with which she contrived to meet him at a point from which no inconvenient glimpses of the past were visible, suggested what opportunities she had had for practising such arts since their last meeting.

[...] it flashed on him that, to need such adroit handling, the situation must indeed be desperate. She was on the edge of something—that was the impression left with him. He seemed to see her poised on the brink of a chasm, with one graceful foot advanced to assert her unconsciousness that the ground was failing her.¹³

Les contorsions syntaxiques de la première phrase avec la succession des trois sujets, l'accumulation des relatives, le ralentissement rythmique de l'arrivée du complément lui-même l'objet d'une phrase complexe miment ces tours et détours. Ce qu'atteste aussi dans le texte le terme « contrived ». Il est intéressant de noter ici encore que c'est le pied gracieux de Lily qui retient l'attention de Selden en écho au « poised foot » de l'*ekphrasis* mais cette fois, le pied repose au bord du gouffre. Souvenir de La Gradiva aussi.

Un point de théorie : l'*ekphrasis* dans ce texte pourrait être vue comme paradoxale à l'instar de son objet situé entre le vivant et le tableau. Si l'on entend *ekphrasis* au sens restreint anglo-saxon du terme de description d'objet d'art, alors la présentation de Lily n'est pas vraiment une *ekphrasis* puisqu'elle décrit un personnage qui subsume un portrait de Reynolds. Si elle est prise au sens premier de description vive et animée qui semble mettre sous les yeux (hypotypose), alors elle est complètement une *ekphrasis*. Néanmoins, on peut considérer que la description d'un tableau-vivant, objet visuel hybride, ce que j'appelle un substitut du pictural ou du visuel qui se décline aussi en termes de miroir, tapisserie, cartes, miniatures, photographie etc... relève bien de l'*ekphrasis* puisque « l'objet » relève de l'objet d'art, est construit et vise à y être assimilé. C'est même l'une des révélations du genre puisque se montrant dans tout l'éclat de sa chair, Lily devient un objet de convoitise et est assimilée à un ornement de cette belle société dont elle veut faire partie à tout prix. Si Rosedale cherche sa compagnie, c'est aussi pour être vu avec elle, comme marque de sa valeur et de sa capacité à intégrer cette société.

¹³ *Ibid.*, p. 192.

Et Lily, invitée ici et là, l'est au titre de femme décorative, de « pet », de jouet admiré mais réifié, qui doit rester à sa place, celle d'un objet décoratif aussi beau soit-il qui peut tout à coup être relégué dans un cabinet obscur.

« Lily has been a tremendous success here », Mrs Fisher continued, still addressing herself confidentially to Selden. « She looks ten years younger—never saw her so handsome. Lady Skiddaw took her everywhere in Cannes, and the Crown Princess of Macedonia had her to stop for a week at Cimiez. »¹⁴

On le voit la clarification théorique ci-dessus est nécessaire et riche de potentialités en ce qui concerne les nuances du genre ekphrastique et les potentialités du « moment » pictural.

Le « moment ekphrastique »

Dans *The House of Mirth*, le lever de rideau sur le « tableau vivant » et le personnage pictural que Lily choisit d'incarner se donne donc comme un moment de révélation lorsque un nouveau tour d'opacité ensevelit le personnage sous des couches d'incompréhension et d'interprétation erronée. L'auto-présentation de Lily – « la condition ekphrastique » du personnage – viennent troubler la vision de Selden et le plongent dans l'erreur de croire au faux-semblant (on se rappelle qu'un tableau pouvait être peint au « vif semblant »).

Lily en son tableau-vivant, lieu du voilé/caché, de l'allusion et de la révélation, dans le clignotement entre tableau-origine et personnage vivant, révèle la jeune fille aux yeux de Selden et cause l'impalpable battement de l'effet et de l'affect poétique produit par sa présence, phénomène que jusqu'alors Selden n'avait pu clairement entrevoir. C'est grâce à l'*ekphrasis*, à la « condition » ekphrastique du personnage, que le lecteur suit le regard de Selden, emboîte son regard. Ce dernier relève du « gaze » (le regard) plus que du « glance » (le *coup* d'œil et il y aurait fort à dire sur ce « coup » reçu), différence étudiée par N. Bryson que je couple avec la théorie de « l'effet » de Martin Meisel (1983), référence donnée par W. Steiner¹⁵. Pour Meisel, l'effet produit par un tableau repose sur l'impression, la sensation première, avant toute compréhension. Je la vois comme relevant du « glance » premier justement (« at first glance »), qui livre l'œuvre d'emblée et produit une

¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵ Wendy Steiner, « The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economics of Ekphrasis », in Wendy Steiner (ed.), *Art and Literature 1, Poetics Today* 10.1 (1989): p. 282.

réaction qui ensuite peut être relayée par l'interprétation, celle du « gaze » de la contemplation. Le narrateur ici livre le contenu de la révélation jusqu'alors impossible, l'interprétation de Selden pour qui l'aura poétique de Lily semble devenir transparente, au moment même où elle verse dans l'opaque d'un autre de ses traits de caractère : sa vénalité conditionnée par sa position sociale. L'apparente transparence poétique du personnage (spontanée, pure et sans médiation) n'était qu'un moyen pour attraper un soupirant fortuné éventuel et se mettre à l'abri du besoin. L'après-« moment ekphrastique », la scène du baiser dans le jardin d'hiver et le rejet de Selden par Lily, conduit le lecteur à comprendre l'erreur commise par Lily : la poésie de son caractère ne suffit pas à dominer son côté vénal. Ce qui semblait être un moment de révélation est donc recouvert par une nouvelle couche d'opacité au moment même où la transparence du voile semblait se lever. Phryné.

Je propose donc de nommer « moment ekphrastique » ce moment du texte occupé par l'*ekphrasis* et qui a des résonances dans un avant et un après du texte narratif en prose ou en poésie narrative (celle de Browning ou de Tennyson par exemple). W. Steiner a utilisé le terme sans autre précision¹⁶. Je souhaite lui donner un poids théorique plus lourd en le forgeant à partir du « moment fécond » (*pregnant moment, Kairos*) moment choisi comme sujet de l'*ekphrasis* mais défini comme justement court, figé et particulièrement représentatif d'une action plus longue. Or, entre le moment étendu de l'action entière et le (plus ou moins) court moment de l'*ekphrasis* on peut déceler une autre modalité temporelle. Il s'agirait d'une « durée ekphrastique », préparée par le texte, et qui retentit encore après son arrêt, comme autant de ronds dans l'eau après la chute d'un caillou. Ce moment a un retentissement par ondes qui permet d'étendre l'effet de l'*ekphrasis* sans la réduire au(x) paragraphe(s) de description. Il s'agit de prendre en compte sa (ses) résonance(s). Le « moment ekphrastique » permet d'inscrire le visuel dans la tradition du choix pictural ou photographique. Il permet ensuite de situer l'*ekphrasis* sur l'axe du temps, ce que Lessing refusait, de montrer aussi l'ambiguïté de ce genre entre-deux, à la limite de deux arts. Le « moment ekphrastique » est aussi un moment de risque, un moment où les deux arts se testent l'un par rapport à l'autre sans affrontement mais aux limites de leurs capacités. Leur friction ou grésillement est alors riche de potentialités.

¹⁶ *Ibid.*, p. 288.

Le tableau-vivant se prête bien au « moment ekphrastique » car il tient en haleine les spectateurs dans la diégèse tout comme sa description tient en haleine le lecteur. Il fait mine de transparence alors qu'une couche d'opacité (et d'incompréhension en plus) est remise. Car sous couvert de montrer (un tableau, une femme, une femme en son tableau), il recouvre sous des mots (ensevelit) la forme de cette femme, objet de convoitise. L'*ekphrasis*, parce qu'elle séduit et maintient sous son charme, entre en tension avec sa fonction maïeutique de révélation ; elle est donc un agent d'opacité sous couvert de transparence, comme les collants couleur chair (*fleshings*) accessoires très prisés dans ce type de spectacle. Frêle rideau de chair, diaphane de l'illusion...

Le tableau-vivant qui semble fusionner artifice et réalité, art pictural et théâtre, loge au cœur de l'ambiguïté : un portrait pictural est donné à voir, celui de Mrs Lloyd, ou plutôt celui de Joanna Leigh future Mrs Lloyd en train d'inscrire le nom de son futur époux (et donc le sien) sur un tronc d'arbre et surtout, le portrait de Lily. Cette forme de portrait alors populaire semble remonter à Shakespeare où il apparaît dans *As you like it*, et, encore au-delà, il a probablement été emprunté à l'Arioste (histoire d'Angelica et de Médore dans *Orlando Furioso* 1516). Il consistait à présenter une jeune femme écrivant le nom de son bien-aimé sur un arbre. Ce à quoi est occupée la future Mrs Lloyd et qu'aimerait faire Lily. Le choix du sujet n'était donc pas anodin outre l'opportunité de fournir une possible transparence plastique à la jeune femme. Il s'agissait pour Lily de se présenter et de déclarer son désir d'un mariage convenable qui, pourtant dans le moment qui suivra son triomphe, refusera Selden comme objet inadéquat de son désir. L'art et l'artifice de Lily était donc double : faire disparaître le sujet du tableau au profit de son auto-présentation et déclarer son désir d'inscrire un nom qui serait le sien futur.

La transparence porte à croire que c'est la chose même que nous voyons. Ce que fait le texte lorsqu'il décrit Lily non comme la future Mrs Lloyd mais comme elle-même. Mais ce n'est qu'un leurre de transparence, tout est plus opaque, car c'est la copie de la copie de la copie que nous voyons : Lily, en « Mrs Lloyd », en mots (pour le dire, ceux de l'*ekphrasis*) c'est l'image relayée par le narrateur et par Selden et interprétée aussi par les autres spectateurs. D'où démultiplications de niveaux en couches (autant de « layers of gauze ») plis et déplis (comme les plis lourds de brocarts d'or du décor). À cela s'ajoute ce qui n'est pas là dans le

« tableau » mais fait retour et pèse : l'histoire de Lily, sa tentative désespérée pour sortir de sa condition et ses choix malheureux.

Car il y a un avant et un après de ce « moment ekphrastique » dans le texte, de cet « avènement » du tableau vivant dans l'histoire. Et c'est l'auto-représentation de cette société new-yorkaise de la fin du XIX^e siècle, dans ce contexte qui en passe par une critique indirecte de ce qui s'y passe, de ce que cette société fait à Lily et lui fait faire avec cynisme, provoquant sa perte et la rejetant. W. Steiner relève bien aussi le rôle du contexte qui voit l'affrontement entre une société aristocratique accrochée à ses valeurs et une société capitaliste qui cherche à accéder à ce monde-là, « [clash between] capitalist and aristocratic ideals » ; ce qui sous-tend aussi la forme du roman entre « romance » et roman de parvenu, le mythe du « rags to riches » et le rôle de l'argent. Dans ce contexte intellectuel aussi, le déterminisme social influencé par les idées de Darwin, entre autres, ne manque pas de faire retour. Wharton connaissait parfaitement ces questions.

« Double exposure »

La fugitive et mortifère coïncidence du modèle et de la femme renverse le dispositif et trouble le texte au moment même où il semblait s'éclairer de la double exposition ou « double exposure ». Vocable emprunté à la photographie, le « double exposure » chez Carlos Baker est la superposition de deux moments comme dans « Tintern Abbey » où passé et présent, vision imaginaire et réelle, se superposent. Tamar Jacobi utilise aussi l'expression pour désigner ce que peut révéler la superposition de deux textes/images en termes de révélation. « By 'double exposure' I refer to texts which simultaneously evoke—montage fashion—a number of discrete visual sources »¹⁷. C'est le cas de « Teeth » by Blake Morrison¹⁸ qui utilise un tableau de Bacon couplé à la manière d'un montage avec le poème de Browning « My Last Duchess ». Le jeu entre les quatre formes artistiques (deux poèmes deux tableaux) révèle sur le mode du palimpseste ce que le texte de « Teeth » essayait de cacher :

¹⁷ Tamar Yacobi, « Ekphrastic Double Exposure: Blake Morrison, Francis Bacon, Robert Browning and Fra Pandolf as Four-in-one », *Word/image* 4, Rodopi Interactions, 2005.

¹⁸ Poème inclus dans l'anthologie publiée par la Tate Gallery : *With a Poet's Eye*, Pat Adams (ed.), London: Tate Gallery, 1985.

le meurtre de la femme du possesseur du Bacon pour incompatibilité de goûts esthétiques¹⁹.

Superposition de deux images, de deux moments, Lily entrant dans le tableau correspond aussi au phénomène de « seeing in/seeing as » repéré par Richard Wollheim.

However I now think that the representational seeing should be understood as involving, and therefore best elucidated through, not seeing-as, but another phenomenon closely related to it, which I call « seeing-in ». Where previously I would have said that representational seeing is a matter of seeing x (= the medium or representation) as y (= the object, or what is represented), I now would say that it is, for the same values of the variables, a matter of seeing y in x .²⁰

Effet d'oscillation et de clignement du texte entre deux images : celle de Lily en surimpression sur celle de Mrs Lloyd c'est-à-dire encore Joanna Leigh avant mariage. On voit Lily en Mrs Lloyd, Lily comme Mrs Lloyd ou plutôt, coup de maîtresse de Lily : Mrs Lloyd en/comme Lily inversement.

À signaler que l'expérience de la double vision ou « double exposition » consiste en un effet palimpseste qui n'est pas sans risque ainsi que Jean Rousset l'a bien vu : lorsque l'*ekphrasis* fait naître l'image le texte passe au second plan comme effacé par l'image qui se forme. Rousset indique que ce point est sans doute difficilement théorisable : « Que se passe-t-il dans la tête de celui qui lit une description ? S'il transpose les mots écrits en choses (absentes), il les transforme en un simulacre mental, autrement dit : il visualise. Ce faisant, il substitue ce simulacre mental au texte, réduit au rôle de support, ce qui revient à l'effacer, et finalement à le détruire ; avouons que ce risque existe »²¹.

Portrait de Lily en objet d'art, ornement, réifiée, son destin d'objet annonce sa mort, lorsque son auto-présentation coïncide avec sa représentation. L'art pictural fera alors une dernière apparition dans ce roman saturé de références à la peinture. Le tout dernier « tableau » n'est plus « vivant » mais rejoint les premiers portraits romains *imaginum pictura*, et les portraits en cire et masques mortuaires. C'est celui

¹⁹ La première épouse détestait l'œuvre de Francis Bacon que son mari avait acquise sans lui demander son avis. La nouvelle femme, au contraire, lui donne une place d'honneur dans leur maison.

²⁰ Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 209.

²¹ Jean Rousset, « Écrire la peinture : Claude Simon », *Passages, Échanges et Transpositions*, Paris : José Corti, 1990, p. 163.

de la mort de Lily veillée par Selden. L'opacité du masque est totale et Lily est devenue invisible et inaccessible :

He stood looking down on the sleeping face which seemed to be a delicate impalpable mask over the living lineaments he had known. He felt that the real Lily was still there, close to him, yet invisible and inaccessible; and the tenuity of the barrier between them mocked him with a sense of helplessness. There had never been more than a little impalpable barrier between them—and yet he had suffered it to keep them apart! And now, though it seemed slighter and frailer than ever, it had suddenly hardened to adamant, and he might beat his life against it in vain.²²

Le masque, celui de la mort cette fois, revient les séparer car il fige (et non plus cristallise) les traits de la morte. Selden veut croire que le souvenir de l'amour échangé mais non saisi va, finalement, lever le voile du masque et sauver dans son intégrité ce qui finalement a échappé à la ruine de leurs vies :

But at least he *had* loved her [...] and if the moment had been fated to pass from them before they could seize it, he saw now that, for both, it had been saved whole out of the ruin of their lives. [...] He knelt by the bed and bent over her, draining their last moment to its lees; and in the silence there passed between them the word which made all clear.²³

Cette fin boucle sur le tout début du roman où Selden apparaît dans le rôle du spectateur et s'arrête sur place, surpris à l'approche de Lily: « Selden paused in surprise. In the afternoon rush of the Grand Central station his eyes had been refreshed by the sight of Miss Lily Bart [...] »²⁴, ce qui est confirmé un peu plus bas : « As a spectator he had always enjoyed Lily Bart »²⁵. Dès l'*incipit*, Selden décèle un masque que Lily porterait, tous les deux étant figés dans une pause fixe : « She stood apart from the crowd; [...] and wearing an air of irresolution which might, as he surmised, be the mask of a very definite purpose »²⁶. Silencieuse, elle reste impénétrable, résistant au mot que Selden est finalement le seul à imaginer puisqu'il est intransitif mais lui apporte le réconfort et l'illusion d'un partage et d'une réponse impossibles. C'est peut-être, après tout, le réconfort de l'illusion de la transparence, au moment le plus opaque de leur relation tellement à contretemps.

²² Wharton, *op. cit.*, pp. 325-326.

²³ *Ibid.*, p. 329.

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

L'image-en-texte vient donc combiner opacité et transparence en particulier dans le « moment ekphrastique ». Le rôle de l'*ekphrasis*, qui est celui d'ouvrir l'œil du texte, sert aussi à révéler ce qui autrement resterait opaque, mais par ses moyens propres. Ce que le texte tait, l'image le montre, le suggère. Le « moment ekphrastique » joue bien un rôle maïeutique alors, celui de venue à la lumière. Ici il joue double rôle : au niveau de la diégèse, l'art déchire le voile qui entourait encore l'amour pour Lily de Selden et vainc ses dernières réticences. Au niveau du texte et de la lecture, pour le lecteur donc, ce « moment ekphrastique » de triomphe pour Lily est aussi celui de son orgueil et de sa possible chute. La description de ce moment de triomphe inquiète le texte dont il vient troubler le déroulement narratif avec sa pause descriptive, et révèle ainsi ce qui aurait demandé de plus longues analyses. Le texte le fait, en termes appropriés et adaptés, puisqu'il s'agit de la description artistique d'un moment artistique copié sur une œuvre elle-même artistique. Il s'agit donc d'un art du troisième degré d'éloignement, par rapport à son objet (d'un quatrième si l'on compte le voile de mots du texte). L'art et sa description dévoilent l'artifice et le faux-semblant qui entourent forcément la quête de Lily : elle veut être ce qu'elle n'est pas, appartenir à une société dont elle ne fait pas et ne fera jamais partie. Tout cela n'est que de l'apparence même si elle est séduisante, même si elle lui colle à la peau. Le jouisseur Van Aldyne ne s'y trompe pas et y voit de la chair là où Selden voit de la poésie. C'est tout le drame de Lily de renoncer au gain possible de son triomphe en voulant un triomphe encore plus éblouissant et fatalement inaccessible. Le « moment ekphrastique » est scandé par le lever et la chute du rideau, comme le roman est cadré par le premier regard surpris de Selden, regard fondateur probablement, et le dernier regard qui se termine sur le désir de l'échange d'un dernier mot impossible, celui qui doit « rendre tout clair ». Restera un « événement de lecture », un battement entre opacité et transparence, entre vérité et illusion. Une empreinte aussi dans l'esprit du lecteur qui reste suspendu dans l'oscillation de l'apparition de celle que Selden nomme « la vraie Lily » : mais où est-elle ? Perdue dans quels limbes (étymologiquement lisières, franges) ? Dans l'opacité de quelles couches de mousseline, si transparentes pourtant ? Disparue sous les couches de mots qui l'enfouissent encore plus sûrement tout en en faisant l'éloge. Ambiguïté du « monument of words », du moment ekphrastique.

C'est donc grâce au recours au pictural, à l'*ekphrasis* que ceci trouve lieu et ne pourrait avoir lieu autrement avec autant d'acuité visuelle. Le détour par le pictural

est chose nécessaire et témoigne, chez Wharton, d'une pensée à forte orientation picturale c'est-à-dire qui s'origine et s'abolit dans la vision, la scène (re)construite à la manière du peintre de genre, d'histoire, de salon et qui y fonde son régime et sa force de convocation. Le texte s'y dys-pose et y transpose ses enjeux. Où l'on voit que l'artifice est bien l'une des modalités de l'opacité sous couvert de surface et le « moment ekphrastique », l'une de ses réalisations possibles, une durée aussi. J'y vois confirmation dans le titre originellement choisi par Wharton pour *The House of Mirth* : « A Moment's Ornament ». Lily, l'ornement d'un moment, et son « moment ekphrastique » ont finalement porté l'ornement à sa puissance mortifère et l'opacité vers son comble inéluctable.

Liliane Louvel
Université de Poitiers

Bibliographie

Adams, Pat (ed.). *With a Poet's Eye*. London: The Tate Gallery, 1985.

Cheeke, Stephen. *Writing for Art, The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Rousset, Jean. « Écrire la peinture : Claude Simon ». *Passages Échanges et Transpositions*. Paris : José Corti, 1990.

Steiner, Wendy. « The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economics of Ekphrasis ». Steiner, Wendy (ed.). *Art and Literature 1. Poetics Today* 10.1 (1989).

Wharton, Edith. *The House of Mirth*. 1905. Harmondsworth: Penguin Edition, 1985.

Wollheim, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Yacobi, Tamar. « Ekphrastic Double Exposure: Blake Morrison, Francis Bacon, Robert Browning and Fra Pandolf as Four-in-one ». *Word/image* 4. Rodopi Interactions, 2005.