



Limites, indétermination et fins dans 'The House of Mirth' d'Edith Wharton

Armelle Parey

Pour citer cet article

Armelle Parey, « Limites, indétermination et fins dans 'The House of Mirth' d'Edith Wharton », *Cycnos*, Volume 30.1 - 2014 'The House of Mirth'. Une esthétique de la diversion, 18 septembre 2018. <http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2594>

Identifiant épi-revel	2594
Lien vers la notice	http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2594
Lien du document	http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2594.pdf

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.

Limites, indétermination et fins dans *The House of Mirth* d'Edith Wharton

Armelle Parey

Université de Caen-Basse Normandie

Armelle Parey est maître de conférences à l'université de Caen-Basse Normandie. Sa recherche porte principalement sur le roman anglophone contemporain, avec des travaux sur Ian McEwan, Rachel Cusk et Carol Shields. Tout en poursuivant son intérêt pour les réécritures du passé et de la tradition littéraire dans des travaux sur A.S. Byatt, D.M. Thomas, Peter Carey, Joseph O'Connor, Kate Atkinson et Sarah Waters, ses recherches portent aussi sur la question de la fin. Elle a ainsi co-dirigé trois ouvrages sur le sujet : *Happy Endings and Films*, Michel Houdiard 2010, avec Isabelle Roblin et Dominique Sipièrre ; *Literary Happy Endings, Closure for Sunny Imaginations*, Shaker Verlag, 2012, avec Isabelle Roblin. *L'Inachevé ou l'ère des possibles dans la littérature anglophone, Récits ouverts et incomplets* (co-dir. avec François Gallix et Isabelle Roblin) est à paraître aux Presses Universitaires de Caen en 2014.

When the last instalment of *The House of Mirth* was published, the ending apparently caused quite a stir among Edith Wharton's readers. Apart from Lily Bart's death, the ending of Wharton's novel is remarkable for its relative irresolution, especially as the novelist favoured order and coherence and did not believe in the tenets of modernism. This article considers how the partial lack of conclusion participates in Wharton's overall project of completion. The first part underlines Wharton's satire of the closed world of Lily's set. In this context, Lily's chronic inability to take decisions appears as positive and eventually gives her the aura of a tragic heroine. The third part shows how this tension between controlling limits and floating irresolution is reproduced at the level of the ending : while the novel apparently accumulates closing strategies, these are partially derided, thus formally mounting a challenge to the circumscribing and stifling certainties and conventions ruling « the house of mirth ».

closure, ending, Terence Davies, irresolution, Guy Larroux, Edith Wharton

À la parution des derniers épisodes de *The House of Mirth*, la mort de Lily Bart causa beaucoup d'émoi. Benstock évoque la surprise du lectorat : « the *shocking* final chapter that turned the arch comedy into tragedy and gave the novel its somber twist of fate [...]. The *shock* of the novel's ending electrified the reading public » (Benstock 231-232, mes italiques). On sait cependant que le sort de Lily était conçu comme tragique depuis le début par Edith Wharton, comme elle l'indique dans *A Backward Glance* : « What that climax was to be I had known before I began. My last page is always latent in my first » (Wharton 2003 : 29). D'autres remarques de Wharton vont dans ce sens, insistant dans *The Writing of Fiction* sur le fait que tout est programmé depuis le début : « no conclusion can be right which is not latent in the first page. About no part of the novel should there be a clearer sense of inevitability than about its end » (Wharton 1966 : 108). Très soucieuse de l'architecture de ses romans, Wharton ne propose pas une fin plaquée, ni en contradiction avec l'intrigue comme cela a pu

l'être reproché au roman traditionnel du XIX^{ème} siècle¹. Pour Wharton, la forme que prend la fin est inévitablement déterminée par le sujet du texte (Wharton 1966 : 109).

La fin est la limite d'un texte que Wharton conçoit comme un tout construit, un monde clos, comme l'expriment notamment ses craintes à propos de *The House of Mirth* : « loosely built, with so many dangling threads and cul-de-sacs » dans une lettre datée du 5 août 1905 adressée à Brownwell (Wharton 1990 : 260). En effet, Wharton définit le but de l'art comme : « the eternal effort of art to complete what in life seems incoherent and fragmentary » (1966 : 107). Dans *The Writing of Fiction*, Wharton expose son goût pour la complétude dans le récit qui se doit d'être bien ordonné. Ses convictions s'opposent ainsi à celles d'une moderniste comme Virginia Woolf dans « Modern Fiction » (1925) :

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged ; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and circumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible ? (Woolf 106)

On ne saurait donc attendre des romans de Wharton des fins dites indéterminées et ouvertes, qui ne mettent pas un terme au flux de l'expérience. *The House of Mirth* se range plutôt parmi ces textes réalistes classiques dans lesquels, comme l'explique Catherine Belsey, figure une résolution nette :

[T]he story moves inevitably towards *closure* which is also disclosure, the dissolution of enigma through the reestablishment of order, recognizable as a reinstatement or a development of the order which is understood to have preceded the events of the story itself.
The moment of closure is the point at which the events of the story become fully intelligible to the reader. (Belsey 70)

Pourtant, le roman de Wharton s'achève sur l'évocation d'un mot présenté comme capital mais qui n'est pas révélé au lecteur et les conditions de la mort de Lily sont ambiguës. De plus, pour reprendre Linda Wagner-Martin :

When Lily dies, the reader wants some vindication for that death: what has the society paid for its brutal and meaningless vengeance on this woman ? By composing a novel that left such important questions unanswered, Wharton foreshadowed the very kind of "open" text the modernists would pride themselves on creating. (Wagner-Martin 112)

Il apparaît donc que la fin de *The House of Mirth* est marquée par une indétermination finale relative et le propos de cet article est d'examiner la valeur de celle-ci en regard du rapport aux limites exposé dans le reste du roman. Cette étude prendra ponctuellement en compte l'adaptation réalisée en 2000 par Terence Davies, dont il n'est pas sûr qu'elle ait la même finalité.

Afin de mesurer pleinement la valeur de l'indétermination de la fin de *The House of Mirth* sur la page et à l'écran, nous poserons d'abord le cadre et la cible de la satire sociale de Wharton : un monde rigide, clos et étouffant. Dans ce contexte, l'indécision chronique de Lily acquiert un caractère positif. Cette difficulté à se déterminer fait d'elle une héroïne de tragédie. La mort de Lily est le dénouement du drame, la situation stable et définitive vers laquelle le texte a tendu depuis le début. Pourtant, on mettra au jour la tension créée par la présence d'une part d'irrésolution au sein de la clôture du roman.

¹ Voir E. M. Forster et R. Blau DuPlessis.

La satire d'un monde clos

La société dans laquelle Lily Bart évolue est décrite par Wharton comme « [a] little hot-house of traditions and conventions » (Wharton 2003 : 33). Le petit monde (« little world », Wharton 106)² de Lily dans *The House of Mirth* (comme celui de *The Custom of the Country* et de *The Age of Innocence*) est régi par un ensemble de règles et de conventions parfois complexes, souvent implicites, mais auxquelles nulle femme ne doit déroger ouvertement au risque de se voir exclue de la société.

C'est un monde marqué par la routine. Les soirées et les saisons défilent au rythme de rites que l'on veut inchangés et observés par tous. Ainsi, l'*incipit* du chapitre 3 indique que « Bridge at Bellomont *usually* lasted till the small hours » (Wharton 22) tandis que celui du chapitre 5 énonce : « The observance of Sunday at Bellomont was *chiefly* marked by the *punctual* appearance of the smart omnibus destined to convey the household to the little church at the gates » (Wharton 42, mes italiques). Avec le renfort d'adverbes et d'adjectifs marquant la régularité, nombre de chapitres débutent par un ancrage spatio-temporel précis de ces événements rituels qui marquent l'appartenance au groupe. Membre du « vieux » New York et grande gardienne des conventions – y compris celles qui n'ont plus cours – Mrs Peniston revient dans la métropole à date fixe, comme l'expose l'ouverture du chapitre 9 : « In Mrs Peniston's youth, fashion had returned to town in October ; and therefore on the tenth day of the month the blinds of her Fifth Avenue residence were drawn up » (Wharton 77). Dès l'*incipit*, la position fragile de Lily Bart est indiquée par le fait qu'elle se trouve dans un endroit inhabituel à un moment incongru : « but what was Miss Bart doing in town at that season ? » s'étonne Selden (Wharton 5). Plus tard, au chapitre 5, livre II, la solitude de Lily est signalée par le calme de Fifth Avenue où elle se trouve hors saison : « The future stretched before her dull and bare as the deserted length of Fifth Avenue » (Wharton 180)³. Les saisons ont leur lieu : « the Newport season » (Wharton 5) est le pendant estival de l'agitation de la grande artère new yorkaise. « Les heureux du monde » évoluent au sein de limites géographiques circonscrites : l'avenue qui figure dans les trois exemples ci-dessus est le centre incontestable de cet espace⁴. Tandis que Lily évolue d'abord d'une demeure précise à une autre – « from one enclosed interior to the next » (Kaplan 87) – son exclusion du groupe social se traduit par sa présence accrue dans des lieux publics ouverts à tous (pension, rue, square).

« Do take me somewhere for a breath of air » (Wharton 6) demande Lily à Selden au tout début du roman. Ce monde clos est présenté comme oppressant pour Lily : « she felt as though she were buried alive in the stifling limits of Mrs Peniston's existence » (Wharton 79). Dans le film de Davies, la jeune femme semble à maintes reprises avoir des difficultés à respirer, comme si elle étouffait⁵.

L'exclusivité du groupe repose sur des limites que les « nouveaux riches » comme Rosedale, les Bry et les Gormer tentent de franchir. Tandis que *The Age of Innocence* est situé dans les années 1870 quand le « vieux » New York règne incontesté, *The House of Mirth* (comme *The Custom of the Country*) est situé au moment où la société s'ouvre d'assez mauvais gré aux financiers de Wall Street, tels Sam Rosedale (et Elmer Moffatt). L'argent,

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

3 On pourrait citer aussi la première phrase du chapitre XI, livre II, qui ouvre sur une Lily non plus actrice mais spectatrice de la scène qui se joue sur Fifth Avenue.

4 Dans *The Age of Innocence*, Catherine Manson Mingott a fait preuve d'indépendance en s'établissant ailleurs, « in an inaccessible wilderness near the Central Park » (Wharton 1920 : 15) et Undine Spragg dans *The Custom of the Country* se désole que l'hôtel dans lequel se sont établis ses parents puis la maison qu'ils lui ont achetée ne soient pas situés sur Fifth Avenue.

5 Voir par exemple la scène à l'opéra où elle est convoitée par Trenor.

omniprésent et omnipotent, est un sujet tabou. Comme le note George Dorset dans le film avec une phrase qui résonne comme un aphorisme « Husbands are expected to be like money – influential but silent ». Wharton souligne l'hypocrisie de ce monde faussement clos⁶. Ainsi, en dépit des apparences, la société mondaine n'est pas étanche et quand Wall Street faiblit, il s'avère que même les fortunes prétendument indépendantes du marché subissent secrètement les conséquences de ce dernier (Wharton 95)⁷.

Dans *The House of Mirth*, il faut tenir son rôle et agir à l'intérieur des limites qui sont fixées par les conventions. Or, comme l'a souligné Louis Auchincloss, Lily participe de deux mondes : si elle appartient à la famille des Peniston et des Stepney, son père a perdu sa fortune à Wall Street. Elle ne trouve cependant sa place dans ni l'un ni l'autre car elle n'épouse parfaitement les règles d'aucun : tandis que sa famille (représentée par Mrs Peniston) a un code moral rigide qui ne s'accommode pas des compromissions de Lily pour s'adapter à la société émergente, ses riches amis ne comprennent pas ses répugnances et sa délicatesse (Auchincloss 317).

Le rôle assigné à Lily en tant que célibataire implique des limites supplémentaires⁸ concernant ses moyens de subsistance et sa réputation⁹. Dans un monde où les femmes doivent se marier pour exister, Lily, dépourvue de l'appui d'un époux fortuné et influent, mais qui n'est plus une « débutante » puisqu'elle a 29 ans et onze saisons derrière elle, se trouve dans une situation intermédiaire instable¹⁰ qui, dans le meilleur des cas, la soumet au bon vouloir des ses hôtes (elle ne peut refuser de jouer aux cartes à Bellomont ni de remplacer la secrétaire absente) ou, dans le pire, la met en danger car, sur l'échiquier social, elle n'est qu'un pion mineur qui peut facilement être sacrifié. Les difficultés de Lily émanent de son refus de se plier à la convention qui lui impose de se marier. Lily amorçe sa déchéance sociale par des déviations à la norme prescrite : la première étant d'aller prendre le thé chez un célibataire. Le gros plan sur le visage de Lily dans le film, après une succession de champs-contrechamps, quand elle déclare « I'll take the risk » souligne l'importance de cette décision. Parce qu'elle rechigne à se plier à certaines conventions, Lily représente une menace pour les cloisonnements qui sont de rigueur dans la société, ce que souligne Davies à l'écran lors de la dispute entre Lily et Selden à l'hôtel de Mrs Hatch où Lily demande : « Where does dignity end and rectitude begin ? ». Tandis que la dignité évoquant le respect de soi est louable, la rectitude évoque ici une rigidité abstraite dépourvue de bienveillance. En soulignant la finesse des distinctions, en montrant que le positif peut aisément verser dans le négatif, Lily remet en question le principe des limites.

Si Wharton ne s'est pas engagée dans la cause féministe contemporaine, il est clair que, dans la trilogie new-yorkaise, elle critique le rôle de figuration réservée aux femmes qui ne valent que par ce qu'elles donnent à voir et représentent : « If I were shabby no one would have me : a woman is asked out as much for her clothes as for herself. The clothes are the background, the frame, if you like [...] we are expected to be pretty and well-dressed till we drop » (Wharton 12). Dans *The House of Mirth*, cette critique s'exprime dans l'opposition entre Lily et Selden qui est lui aussi dans une position intermédiaire mais ne souffre pas des mêmes limitations. Les propos de la jeune femme dénoncent le *double standard* qui règne : « a girl must, a man may if he chooses » (Wharton 12).

6 De façon similaire, elle se moque de la fausse liberté affichée par la « république de l'esprit » de Selden qui, comme le fait remarquer Lily, est un autre monde clos, « a close corporation » (Wharton 57).

7 Plus tard, le lecteur apprend que Rosedale se fait ouvrir les portes de la Cinquième avenue grâce à Wall Street (Wharton 188).

8 L'héroïne relève la différence entre sa situation et celle de Carry Fisher : « It all turned on the tiresome distinction between what a married woman might, and a girl might not, do » (Wharton 63).

9 Dimock et Dutoit montrent clairement comment les deux sont liés.

10 « Any definite situation would be more tolerable than this buffeting of chances, which kept her in an attitude of uneasy alertness toward every possibility of life » (Wharton 77).

La critique dépasse cependant la question du genre (masculin/féminin) puisque Lily Bart est défaite par une autre femme dont le statut marital et financier dissimule ses entorses à la moralité¹¹. Le personnage de Bertha qui louvoie dans les eaux troubles de la bonne société contribue à dénoncer l'hypocrisie des limites affichées.

De l'indétermination à la tragédie

Quand Lily apparaît à Selden dans la gare, il est frappé par son air inhabituellement indécis, exprimé par deux groupes nominaux dans deux phrases successives: « desultory air [...] air of irresolution » (Wharton 5), qu'il interprète aussitôt comme « the mask of a very definite purpose » (Wharton 5). La référence au théâtre, par le biais du masque, évoque un comportement peu authentique, celui d'une comédienne qui joue un rôle. Lily est d'abord présentée, via Selden, comme un être calculateur, qui sait jouer des règles de la société pour arriver à ses fins. Pourtant l'indécision que Selden lit sur le visage de Lily Bart est plus authentique qu'il ne le croit. Et c'est cette indétermination qui distingue Lily des autres personnages et fait d'elle une héroïne de tragédie – dans le sens donné par Aristote où le personnage, ni exceptionnellement bon, ni mauvais, se retrouve dans le malheur à cause d'une erreur (1453a) : les hésitations de Lily constituent les fautes qui causent sa perte.

Tôt dans le roman, le narrateur insiste sur la capacité d'adaptation (« adaptability », Wharton 31) qui caractérise Lily. La jeune femme a appris à se plier aux règles du moment et aux désirs des puissants : « Her naturally good temper had been disciplined by years of enforced compliance, since she had almost always had to attain her ends by the circuitous path of other people's » (Wharton 61). Elle se plie, de plus ou moins bon gré, aux exigences des cercles sociaux dans lesquels elle doit s'intégrer. Cette attitude ressemble au début à une certaine paresse morale dans la mesure où l'analyse que fait Lily du monde qui l'entoure varie en fonction de sa situation financière. Ainsi, tandis que les difficultés la rendent lucide, toute arrivée d'argent embellit à ses yeux son petit monde et la rassure. Quand Gus Trenor lui apprend qu'il a un chèque pour elle juste après qu'elle a vu ses espoirs d'épouser Percy Gryce anéantis par l'annonce de ses fiançailles avec une jeune héritière, les pensées de Lily s'inversent¹². En outre, Lily s'accommode de certains doutes et soupçons et préfère ne pas s'attarder sur la dimension morale de certaines de ses actions. Par exemple, quand elle sollicite l'aide financière de Gus Trenor, le non-dit domine et les règles – comme les détails de l'opération financière – restent indéterminées. Bien que consciente de l'obligation dans laquelle elle se place, elle pense pouvoir dominer le jeu mais lors de la confrontation avec Trenor, Lily s'aperçoit qu'elle a franchi la limite sans s'en rendre compte. Elle est alors envahie par un sentiment de honte profond (Wharton 117) car s'il est des portes dans sa conscience qu'elle garde closes (Wharton 66), Lily est bel et bien dotée d'un sens moral – qui est ironiquement un handicap plus qu'un atout dans la société dépeinte par Wharton.

Tout au long du roman, l'héroïne est confrontée à des choix qu'elle peine à faire : se marier, emprunter de l'argent, accepter l'offre de George Dorset, quitter l'entourage de Mrs Hatch, utiliser les lettres de Bertha pour marchander ? Ce dernier choix est particulièrement épineux et, comme dans une tragédie, l'héroïne est face à un dilemme : doit-elle s'abaisser au chantage et utiliser les lettres pour se sauver ou bien ne pas le faire mais se sacrifier ? Si Lily ne marchande finalement pas les lettres, on sait qu'elle prend la décision de le faire en se rendant chez Bertha (Wharton 236). La proximité de Selden la fait changer d'avis (« She seemed suddenly to see her action as he would see it » (Wharton 237). Par contre, Davies choisit de montrer Lily à la porte des Dorset et si la démarche du personnage n'aboutit pas,

11 Ce qui intéresse Wharton, c'est comment fonctionne le pouvoir plutôt que qui le détient : « On the whole, Wharton is interested less in the etiology of power than in the way power comports itself » (Dimock 66).

12 Le phénomène est accentué par la répétition des mêmes termes : « Life was too stupid, too blundering ! » (Wharton 72) ; puis « The world was not so stupid and blundering after all » (Wharton 73).

c'est parce que le couple n'est pas en ville. Davies accentue ainsi la situation tragique du personnage réduit à faire ce que sa morale répugnait jusque-là¹³. Dans le roman, les passages en focalisation interne relatent une succession de tergiversations et de revirements tandis que les dialogues font apparaître la contradiction. L'irrésolution de Lily apparaît ainsi quand elle conclut la description du monde dans lequel elle vit à Gerty sur cette exclamation : « I'm sick to death of it ! And yet the thought of giving it all up nearly kills me » (Wharton 208). Pour Cynthia Griffin Wolff, c'est le fait que Lily rechigne à faire des choix, à adopter une position morale ferme qui cause sa perte (Wolff 327), mais on peut aussi lire son indécision comme un point positif. C'est ce que fait Frances Restuccia : « the suppleness even of indecision is preferable to the phallogocentrism demonstrated in *The House of Mirth* by one male suitor after another » (Restuccia 224). Pour la critique, l'indétermination correspond à un volet féministe du roman de Wharton : « a more literary feminism that refuses definable positions for their masterliness, wishing to maintain perpetual openness and inaccessibility » (Restuccia 224). Il apparaît en outre que la difficulté de Lily à prendre des décisions reflète aussi sa répugnance à faire ce que sa morale désapprouve. Carrie Fisher résume et analyse avec justesse l'indécision de Lily : « she works like a slave preparing the ground and sowing her seed ; but the day she ought to be reaping her harvest, she over-sleeps herself or goes off on a picnic [...]. Sometimes I think it's because, at heart, she despises the things she's trying for » (Wharton 147-8). Au début du roman, Lily ne mène pas à terme sa conquête de Percy Gryce, jeune homme aussi riche qu'ennuyeux, qui lui donnerait une situation stable au sein de la société. Ce premier choix (épouser ou non Percy Gryce) auquel Lily est confrontée signale son irrésolution qui provient de sa délicatesse morale : elle ne parvient pas à s'abaisser à cette négation de soi que constituerait ce mariage¹⁴. Si, comme l'affirme Louis Auchincloss, le lecteur est finalement convaincu que Lily est « la seule véritable dame » du roman¹⁵, c'est en raison de son indétermination qui est aussi la preuve de sa supériorité morale.

L'irrésolution de Lily est expliquée par sa dualité du personnage. Pour Jim Ellis, Lily est une actrice et le dédoublement entre le personnage et le rôle qu'elle joue lui est fatal : « The critical distance she maintains from this chosen role and performed self is what causes her to hesitate at the wrong moments » (Ellis 170). Certaines hésitations de Lily, notamment pendant ou après ses premières conversations avec Selden, qui cristallisent ses propres doutes, correspondent aux moments où elle tente d'enlever son masque. Pour Judith Fetterley aussi, c'est un dédoublement, cette fois entre Lily et son image objectifiée, qui cause la perte de la jeune femme par les hésitations qu'il suscite : « Making a separate entity of her beauty creates a schism between Lily's real self and her cultural identity as a beautiful object and leads directly to that pattern of ambivalences and consequent indecisions which mark her character and action » (Fetterley 201). Si Lily ne se satisfait pas de son succès matériel en tant que bel objet (Wolff 336), c'est parce que ce succès n'est pas le sien mais celui du rôle qu'elle joue et qu'il ne correspond pas à ses profondes aspirations morales.

Dans le contexte d'un monde clos, l'indétermination de Lily est le signe de sa supériorité morale et possède donc une valeur positive – même si, dans la logique tragique du roman (qui veut que le beau et le positif soient détruits), cet avantage mène à son exclusion et lui est finalement fatal. La fin du texte offre-t-elle un écho de cette valeur positive accordée à

13 Il illustre le propos de Wharton dans *A Backward Glance* « (...) a frivolous society can acquire dramatic significance only through what its frivolity destroys. Its tragic implications lie in its power of debasing people and ideals. The answer, in short, was my heroine, Lily Bart » (Singley 28).

14 Notons l'ironie mordante dans « she must follow up her success, submit to more boredom, must be ready with fresh compliances and adaptabilities, and all on the bare chance that he might ultimately decide to do her the honour of boring her for life » (Wharton 23).

15 « We finish the book with the conviction that in the whole brawling, terrible city Lily is the one and only lady » (Auchincloss 318).

l'indétermination quand elle présente une Lily s'en remettant au hasard lorsqu'elle augmente la dose de chloral ?

Surdétermination de la fin...

« If it was not for death and marriage I do not know how the average novelist would conclude » (Forster 94). Construite autour d'un lit de mort, la fin de *The House of Mirth* offre une résolution traditionnelle donnant lieu au retour à l'ordre. Guy Larroux observe que :

La mort coïncide souvent avec le point final de l'histoire. Elle participe aussi à la finition et à la finalité de l'œuvre, notamment chaque fois que celle-ci entend représenter une totalité, l'unité d'une vie en particulier [...]. La mort du personnage est dans ce cas la condition de la clôture du récit. Ajoutons qu'elle le finalise de bout en bout si, comme il arrive parfois, elle en est le terme construit, programmé et prévisible. (Larroux 36)

La mort du personnage à la fin d'un roman pose une situation définitive, fixe et stable. Avec sa fonction totalisante, elle participe d'un schéma clos. Cette nouvelle stabilité fait ici écho au monde cloisonné duquel Lily a été exclue mais on peut s'interroger sur l'authenticité de ce qui est ainsi figé, à l'image du visage mortuaire de Lily – « estranged and tranquil face » (Wharton 253) – : si la mort /la fin stabilise les faits, ne les transforme-t-elle pas aussi ?

Outre la dimension tragique du roman qui fait de la mort de l'héroïne le dénouement nécessaire¹⁶, la mort est une résolution classique pour les personnages féminins quelque peu menaçants comme Lily. Rachel Blau DuPlessis remarque que, outre le mariage,

Death is the second line of defence for the containment of female revolt, revulsion, or risk. [...] Death occurs as the price for the character's sometimes bemused destabilizing of the limited equilibrium of respectable female behaviour – in her acceptance of a wrong man, a nonhero, or in her non-acceptance of a right one. (DuPlessis 16)

Cependant, cette mort acquiert aussi une valeur symbolique libératrice : « Death itself becomes a symbolic protest against the production of a respectable female and the connivances of a respectable society » (DuPlessis 16). On retrouve cet aspect dans *The House of Mirth* : en mourant, Lily quitte la « maison de liesse » (où se trouve le cœur des sots) et se soustrait aux obligations et compromis qu'elle impose. Plutôt que la clôture, la mort de Lily évoque la liberté.

La fin de *The House of Mirth* peut sembler surdéterminée dans la mesure où Wharton multiplie dans les derniers chapitres les signaux annonçant la fin, qu'il s'agisse du sort funeste de Lily ou de la fin du roman avec lequel il correspond. Ainsi, dès le chapitre 12 du livre II (alors que celui-ci en comporte 14), le lecteur est invité à dresser un bilan quand Lily se rend chez Selden, scène qui fait structurellement et thématiquement écho au premier chapitre du roman. Et ce d'autant plus que, lors de cet ultime échange avec Selden, les propos et les pensées du personnage de Lily renvoient à leurs rencontres précédentes : la visite à l'hôtel de Mrs Hatch, la légèreté de la première visite chez Selden, puis leur conversation à Bellomont et lors de la soirée des tableaux vivants (Wharton 238-41). Dans ce dernier échange chez Selden, alors que les renvois au passé abondent, toute évocation de l'avenir de Lily reste indéfinie et contradictoire, comme dans une impasse où les mots rebondissent pourtant :

She laid her other hand on his, and they looked at each other with a kind of solemnity, as though they stood in the presence of *death*. Something in truth lay *dead* between them — the love she had *killed* in him and could no longer call to *life*. But something *lived* between them also, and *leaped up* in her like an *imperishable*

16 Wharton refusa de la laisser vivre quand elle co-écrivit *The House of Mirth* pour le théâtre.

flame: it was the love his love had *kindled*, the *passion* of her soul for his. (Wharton 241, mes italiques)

Le contraste amorcé par « But » remplace l'isotopie de la mort par celle de la vie et du mouvement mais la métaphore filée du feu apporte une dimension atemporelle qui ne contredit finalement pas la mort annoncée et la connote de façon positive¹⁷.

Le chapitre 13, qui relate d'abord la rencontre avec Nettie Struther, jeune fille qui a bénéficié du soutien financier de Lily et qui a depuis reconstruit sa vie, évoque lui aussi le passé révolu de Lily. La structure chiasmique que dessinent les fortunes inversées de Lily et Nettie rehausse la déchéance sociale de l'héroïne¹⁸. Dans ce chapitre, les rares allusions à l'avenir de Lily – « Since it was her fate to live in a boarding-house, she must learn to fall in with the conditions of her life » (Wharton 246) – cèdent vite la place à l'évocation du passé évanoui. La (dernière) soirée de Lily fait clairement écho au début du roman, par exemple quand Lily contemple les robes du temps de sa splendeur ou quand la voix narrative renvoie à une situation antérieure : « She opened her cheque-book and plunged into such anxious calculations as had prolonged her vigil at Bellomont on the night when she had decided to marry Percy Gryce » (Wharton 247). Mais nul choix ne semble plus maintenant s'offrir au personnage. Tous ces renvois analeptiques suggèrent que Lily reste prisonnière de ce passé et qu'il n'y a donc pas d'issue pour elle. Tout invite au bilan et évoque la fin, l'impasse et le néant¹⁹. L'abondance de préfixes privatifs souligne que nul retour à un stade antérieur n'est possible : « he was as *incapable* as herself of an *uncritical* return to former states of being » (Wharton 249, mes italiques) ; « [...] and she saw that/ *nothing*/ *now* /remained/ to her /but the emptiness /of *renunciation* » (Wharton 249, mes italiques). L'alliteration en « n » et le rythme des derniers segments expriment l'immensité du vide qui s'impose subitement quand le rythme binaire est rompu par la plongée dans le néant sans fin évoquée par les longs segments de cinq syllabes par lesquels la phrase s'achève.

Terence Davies donne lui aussi l'impression d'une situation sans issue avec le procédé de répétition des paroles et des images. Ainsi, à trois reprises et de façon rapprochée, le spectateur voit Lily prendre du chloral et s'allonger sur son lit tandis que la musique s'élève et que la caméra s'éloigne d'elle. Sur la page comme à l'écran se dessine un schéma clos et cohérent.

...ou l'indétermination valorisée ?

À cette clôture préparée, orchestrée et complète, Wharton ajoute une forte dose d'indétermination en laissant plusieurs questions en suspens. Ces zones d'ombre méritent d'être examinées car elles donnent, semble-t-il, une dimension particulière à Lily et au roman et constituent une célébration de l'indétermination qui s'oppose aux limites qui dominent la société dépeinte dans le roman.

L'une des questions laissées en suspens porte sur le caractère accidentel ou délibéré de la mort de Lily. Tandis que l'éventail des choix de Lily s'amenuise, le personnage reste indécis jusqu'au bout. En prenant une gorgée de chloral de plus, Lily est consciente des conséquences éventuelles : « she took a slight risk » (Wharton 250). Le terme *risk* est un renvoi supplémentaire au premier chapitre du roman quand Lily décide de prendre le thé chez Selden (Wharton 7), renvoi de mauvais augure si l'on se souvient que cette première prise de risque

17 Cet échange de regards fait aussi écho à un autre lors de la promenade à Bellomont – « they stood [...] smiling at each other like adventurous children who have climbed to a forbidden height from which they discover a new world » (Wharton 59) – mais la solennité et la conscience de la mort remplacent maintenant le jeu et l'espoir : les personnages ont conscience que l'aventure est terminée.

18 Dans le chapitre 10 du livre I, Lily remarque le contraste entre la situation des jeunes filles soutenues par Gerty et la sienne (Wharton 88).

19 Jusqu'à ses dépenses qui doivent être réduites au « vanishing point » (Wharton 248).

amorce la spirale descendante dans laquelle Lily s'engouffre quand elle est vue par Rosedale et la femme de ménage. Ce n'est que lorsqu'elle est apaisée par la drogue qu'elle peut de nouveau considérer son avenir (« Tomorrow would not be so difficult after all », Wharton 251), d'abord perçu comme insurmontable : « If only life could end now » (Wharton 249). S'il est impossible de savoir si le geste de Lily est délibéré, c'est notamment parce que la narration, au cours du chapitre 13 (Livre II), est essentiellement en focalisation interne. La voix narrative reste très discrète et intervient non pour trancher mais pour confirmer l'indécision du personnage : « She did not, in truth, consider the question very closely » (Wharton 250)²⁰. Tandis que l'indétermination est maintenue par Wharton, Davies semble la lever. L'insert sur la petite fiole bleue suivi d'un plan sur la main de Lily prenant la bouteille puis la portant à ses lèvres souligne l'importance du flacon. On comprend que Lily augmente la dose quand elle boit, marque une pause, puis prend une nouvelle gorgée, tandis que le volume de la musique augmente pour signaler l'importance du geste. Quand Lily s'allonge, la camera s'arrête pour faire un gros plan sur la main du personnage alors que le contenu de la bouteille désormais inutile se répand.

Les chapitres 12 et 13 du livre II, avec leurs invitations au bilan et leurs références à la mort, multiplient les annonces de fin mais celle-ci est difficile à localiser. En effet, le moment de la fin, habituellement, correspond à l'interaction entre terminaison (fin matérielle), finition (achèvement structurel, totalité cohérente en vue d'un effet) et finalité (orientation, telos) (Larroux 35)²¹. Guy Larroux observe que « la mort coïncide souvent avec le point final de l'histoire. Elle participe aussi à la finition et à la finalité de l'œuvre, notamment chaque fois que celle-ci entend représenter une totalité, l'unité d'une vie en particulier » (Larroux 36). La mort de Lily au chapitre 13 scelle la tragédie et participe à la finition et à la finalité du roman mais ne constitue pas la terminaison. Ambigu, le chapitre 13 se termine par « and slept » (Wharton 251). On est pourtant tenté de distinguer le dénouement – les derniers moments et la mort de Lily – de la conclusion – dernier chapitre dans lequel Selden contemple la dépouille de Lily. Le dernier chapitre fait-il alors seulement figure d'épilogue ? Force est de lui conférer un rôle plus essentiel dans le roman car si Lily meurt effectivement dans l'avant-dernier chapitre, la fin de ce chapitre reste ouverte et ce n'est que dans le dernier que la clôture se met en place avec Selden.

Le propos du dernier chapitre est bien d'apporter une conclusion en interprétant la mort de Lily. Quand Selden arrive sur les lieux, il est invité à demi-mots par Gerty à limiter les interprétations possibles de la mort de Lily :

The doctor found a bottle of chloral—she had been sleeping badly for a long time, and she must have taken an overdose by mistake.... There is no doubt of that—no doubt—there will be no question—he has been very kind. I told him that you and I would like to be left alone with her—to go over her things before any one else comes. I know it is what she would have wished. (Wharton 253)

Il s'agit de nier la possibilité que Lily ait agi délibérément, épuisée et vaincue par la société qui l'a rejetée, et que la société en question soit donc responsable. Même dans la mort, la bonne société impose ses règles à Lily : « Society thereby enforces its codes even beyond the end of life : the truth of Lily's existence – her poverty, desperation, and death – are hidden from public view by conventional phrases and elliptical explanations » (Benstock 234). Alors

20 Ce que dit Jacqueline Fromonot de « in truth » chez les romanciers réalistes victoriens est pertinent ici : « What imports is to deliver a contrasted distinction between the outside, potentially deceptive appearances, and the actual truth, which the authoritative narrators take it upon themselves to state. This information made available to the reader is usually inaccessible to the fictional characters and discreetly posits the presence of a reliable, or even omniscient narrator » (« Realist Style is Tics : Certification Procedures in 19th-Century British Fiction », à paraître).

21 Larroux reprend Philippe Hamon dans « Clausules » (1975).

que le personnage de Lily reste indéterminé jusqu'au bout, la mort de Lily est contenue par Selden, l'observateur froid et distant du début devenu emblématique de la société dans le sens où c'est lui qui a pour fonction de clarifier la situation pour le monde diégétique, mais aussi pour le lecteur qui, au chapitre précédent, a assisté aux derniers instants de Lily sans vraiment pouvoir les interpréter. Une mise en abyme se met ainsi en place quand le lecteur observe Selden dans la même situation d'indétermination face à l'énigme de Lily.

La scène où Selden découvre le corps sans vie de Lily fait écho à celle de l'*incipit* dans laquelle il cherche déjà à déchiffrer l'héroïne. Dans cette structure circulaire, les deux scènes forment un cadre qui vise à délimiter et à fixer l'image de Lily Bart. Le propos de la conclusion est donc de circonscrire et de figer le sens. La fonction de Selden comme interprète est claire, mais la part d'invention dans la lecture proposée l'est aussi. On relève la répétition dans le même paragraphe du mot *mystery* qui invite à la résolution : « *he constructed an explanation of the mystery* » (Wharton 255, mes italiques). Son interprétation mène à la réconciliation, soulignée dans l'*excipit* (Larroux 84) – l'unité finale de *The House of Mirth* repérable, détachée du reste du texte par un saut de ligne – par la conjonction de coordination et l'union des pronoms « *he/her* » en « *their/them* » : « *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* » (Wharton 256, mes italiques). La réconciliation est une figure de clôture commune et l'on peut voir une analogie entre son caractère traditionnel et la position défendue par Selden.

Avant d'examiner les éléments du texte qui invitent à se défier de la lecture de Selden, notons dès à présent que la portée totalisante de la conclusion est contredite par le fait qu'elle est limitée au point de vue de Selden. Le narrateur n'intervient pas pour prendre de la hauteur par rapport à l'événement et le mettre en perspective avec les conséquences ou les réactions d'autres personnages. Ceci suggère que la mort de Lily ne fait pas d'éclat dans le monde aseptisé de la bonne société où règne le non-dit. Sa mort ne cause nulle remise en question. Mais circonscrire la conclusion au point de vue de Selden donne aussi à lire une indétermination finale partielle.

Si l'on applique la proposition de Guy Larroux qui consiste pour délimiter la fin d'un roman à « remonter le texte à partir de son point final, à la recherche [...] d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité » (Larroux 32), il apparaît que le chapitre 14 (le dernier) est en nette rupture avec le précédent, notamment avec le changement de focalisateur, de jour et de ton. Le choc de la mort de Lily, tel que le relate Shari Benstock, est lié au fait que le lecteur découvre la dépouille de la jeune femme avec Selden qui lui n'a pas lu les signes et est, de surcroît, dans « *[a] state of self-absorption* » (Wharton 252). Le chapitre débute par un matin ensoleillé, « *mild and bright, with the promise of summer* » (Wharton 251), qui s'oppose à l'automne de l'*incipit* et correspond à l'humeur de Selden. Métaphore du regard que porte Selden sur son environnement, le soleil colore la surface des éléments qui constituent la rue de Lily mais ne change pas fondamentalement ces éléments : « *the sunlight [...] mellowed the blistered house-front, gilded the paintless railings of the doorstep* » (Wharton 251). Du début à la fin du roman, Selden projette ses idées sur Lily : « *it was inevitable that he should connect her with the one touch of beauty in the dingy scene* » (Wharton 252). Tandis que le personnage féminin a développé son envergure morale²², Selden n'a pas progressé. Le dernier chapitre résume et reprend l'attitude de Selden envers Lily tout au long de leur relation. Ainsi, comme dans la scène d'ouverture, l'éternel spectateur de Lily qu'est Selden s'arrête aux apparences et reste confronté au mystère du personnage. Accourant chez la jeune femme et porté par le désir de se dépasser, de se renouveler, Selden retombe vite dans le doute et sa confiance est vite

22 Linda Wagner-Martin qualifie avec justesse *The House of Mirth* de *bildungsroman* (Wagner-Martin 118).

ébranlée quand il découvre l'enveloppe adressée à Gus Trenor. L'agitation qu'éprouve Selden est en rupture avec son attitude, habituellement soigneusement distante, marquée par le contrôle de ses émotions et de ses actes. Ce comportement atypique du personnage pourrait indiquer un dépassement de ses limites : « [he] felt himself thrilling with a youthful sense of adventure » (Wharton 252). Le terme « adventure » coupe court à cette lecture : déjà employé en rapport avec Lily dans l'*incipit*²³, il indique la légèreté et l'égoïsme de Selden. Le style indirect libre laisse cours aux pensées de Selden : « 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). Toutefois, l'ironie du narrateur à l'égard du personnage transparaît ici dans le choix des métaphores de la mer et des étoiles.

« [...] and in the silence there passed between them the word which made all clear » (Wharton 256). Quel est le mot que Lily veut dire à Selden et réciproquement ?²⁴ Par sa position finale, ce mot non-dit semble être d'une importance capitale : Larroux évoque l'investissement habituel de la dernière phrase qui recueille « tout le poids de la conclusion » (Larroux 19). Il explique l'« accentuation “naturelle” du mot de la fin qui tient au fait qu'il est le dernier et qu'il occupe de ce fait une position stratégique, d'ultime contact et de rupture avec le lecteur » (Larroux 85). Wharton joue du style indirect libre qui, épousant les pensées de Selden, permet de ne pas préciser de quel mot il s'agit. En ne le révélant pas, elle ironise sur la portée de ce mot prétendument important.

Selden accorde au silence une valeur romantique peu convaincante²⁵ puisque précédemment les moments de silence entre les deux personnages étaient moins synonymes de symbiose que de discordance. Ainsi, la voix narrative insiste sur le silence avant leur brève conversation chez les Bry : « Selden had given her his arm without speaking. She took it in silence, and they moved away [...] against the tide » (Wharton 108). Dans le jardin, ils s'assoient toujours sans mot dire et Lily ouvre le dialogue en se plaignant de ce silence : « You never speak to me – you think hard things of me » (Wharton 108). Plus tard, après la scène au restaurant puis lors de la dernière visite de Lily, le silence de Selden trahit sa condamnation puis son embarras. En outre, il apparaît à plusieurs reprises que le non-dit qui régule les relations ne mène pas à la vérité.

Comme l'observe Wagner-Martin, « The riddlelike effect of the ending – Selden's calling attention to a word that he does not name and the reader cannot guess – adds to the reader's dismay » (Wagner-Martin 125). Elle cite ensuite Dale M. Bauer (1988) selon qui « because the finalizing word is left unsaid, the novel remains open-ended » (Wagner-Martin 126). Mais l'indétermination n'est pas forcément là. Le mystère du mot n'en est pas un et il n'est pas révélé car il n'a aucune importance : il participe du « récit » qu'élabore Selden pour circonscrire Lily (et s'absoudre).

Davies choisit aussi la réconciliation comme résolution et accorde davantage d'envergure au personnage de Selden. Le Selden de Wharton reste inconscient du fait que Lily possède les lettres de Bertha et qu'elle pourrait les utiliser pour recouvrer sa place au sein de la riche société, ignorance qui indique le caractère déficient du personnage (« insufficiency », Wolff : 334). À l'inverse, dans le film, Selden remarque les lettres à demi brûlées dans l'âtre de sa cheminée, ce qui le pousse à se précipiter chez Lily. Davies confère donc à Selden la possibilité de mesurer le sacrifice de Lily. Avec cet élément de résolution de l'énigme posée par Lily, pointe une progression dans le personnage de Selden. Il comprend trop tard, mais il

23 « He declared himself entirely at her disposal : the adventure struck him as diverting » (Wharton 6).

24 Shari Benstock explique que ce blanc laissé dans le texte causa des commentaires et solutions nombreux et variés à la parution du roman (Benstock 233).

25 Pour Frances Restuccia, la dernière phrase se caractérise par une « stifling maudlin note » (Restuccia 230).

comprend quand même. Davies opte pour l'image d'une réconciliation des amants. Selden demande à être laissé seul avec Lily, sans mission particulière à accomplir contrairement au roman dans lequel il est suggéré que Selden doit faire disparaître toute indication éventuelle de suicide. De même, la découverte du chèque adressé à Trenor ne suscite pas de nouveaux doutes, mais la compréhension et la complétude, ainsi que des larmes. « I love you » murmure Selden au cadavre de Lily. Outre le fait que la phrase est très explicite, elle indique également que Selden dépasse enfin les conventions qui l'ont déterminé jusque-là. La sincérité de Selden n'est pas mise en doute mais celle de Davies l'est... dans la mesure où pour filmer cette fin, il convoque ici les codes du mélodrame au cinéma. La référence au genre remet en question la complétude affichée de l'histoire.

Dans la haute société décrite par Wharton dans *The House of Mirth*, l'indétermination intrinsèque de Lily est symbole de liberté. Wharton reproduit ce schéma avec la fin qu'elle donne au roman. Il est des cas où « le non-dit final ne s'assimile pas à un défaut de dénouement [...], mais plutôt à un défaut de conclusion » (Larroux 207). Paradoxalement, dans *The House of Mirth*, bien que soient mises en place différentes stratégies et thématiques de clôture, on semble aboutir néanmoins à un refus de conclure. C'est en effet ainsi qu'on peut interpréter la conclusion confiée à Selden, que divers signes invitent à remettre en question.

L'indétermination à l'œuvre dans la fin de *The House of Mirth* n'est pas la fin ouverte des modernistes car elle ne correspond pas à une suspension du sens. Parce qu'elle est programmée, inscrite dans le texte, elle contribue au sentiment de complétude qui se dégage de ce roman et au projet artistique réaliste de Wharton.

ARISTOTE. *Poétique*. Trad. Michel MAGNIEN. Paris : Le livre de poche, 1990.

AUCHINCLOSS, Louis. « *The House of Mirth* and Old and New New York » (1965). *The House of Mirth*. New York : Norton Critical Edition, 1990 : 316-319.

BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. London : Routledge, 1980.

BENSTOCK, Shari. « “The word which made all clear” : The Silent Close of *The House of Mirth* ». *Famous Last Words : Changes in Gender and Narrative Closure*. Ed. Alison Booth. Charlottesville : University of Virginia Press, 1993 : 230-258.

DIMOCK, Wai Chee. « Debasing Exchange : Edith Wharton's *The House of Mirth* ». *Edith Wharton's The House of Mirth*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : Oxford University Press, 2003 : 63-85.

DUPLESSIS, Rachel Blau. « Endings and Contradictions ». *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Ed. Rachel Blau DuPLESSIS. Bloomington: Indiana UP, 1985 : 1-19.

DUTOIT, Thomas. « Symbolic or Monetary Exchange : Money, Hospitality and Home in Edith Wharton's *The House of Mirth* ». *Tropismes* 9 (1999) : 113-137.

ELLIS, Jim. « Temporality and Queer Consciousness in *The House of Mirth* ». *Screen* 47. 2 (2006) : 167-73.

FETTERLEY, Judith. « “The Temptation to be a Beautiful Object” : Double Standard and Double Bind in *The House of Mirth* ». *Studies in American Fiction* 5 (1977) : 199-211.

FORSTER, E. M.. *Aspects of the Novel* (1927). London : Penguin Books, 2005.

FRIEDMAN, Alan. *The Turn of the Novel*. New York : OUP, 1966.

FROMNOT, Jacqueline. « Realist Style is Tics: Certification Procedures in 19th-Century British Fiction ». Communication présentée à l'université de Pau le 7 novembre 2013 au colloque « L'œuvre au miroir de la vérité ». Actes à paraître.

KAPLAN, Amy. « Crowded Spaces in *The House of Mirth* ». *Edith Wharton's The House of Mirth*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : Oxford University Press, 2003 : 85-105.

LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Paris : Nathan, 1995.

RESTUCCIA, Frances L. « The name of the Lily : Wharton's Feminism(s) ». *Contemporary Literature* 28 (1987): 223-38.

WAGNER-MARTIN, Linda: « *The House of Mirth* : A Novel of Admonition ». *Edith Wharton's The House of Mirth*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : Oxford University Press, 2003 :107-129.

WHARTON, Edith. *The House of Mirth* (1905). Ed. Elizabeth AMMONS. New York : Norton Critical Edition, 1990.

———. *The Age of Innocence* (1920). London : Penguin books, 1974.

———. *The Writing of Fiction* (1924). New York : Octagon Books, 1966.

———. « A Backward Glance » (1934). *Edith Wharton's The House of Mirth*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : Oxford University Press, 2003 : 27-30.

———. « Introduction to the 1936 edition of *The House of Mirth* ». *Edith Wharton's The House of Mirth*. Ed. Carol J. SINGLEY. Oxford : Oxford University Press, 2003 : 31-38.

WOLFF, Cynthia Griffin. « Lily Bart and the Beautiful Death » (1974). *The House of Mirth*. New York : Norton Critical Edition, 1990 : 320-338.

WOOLF, Virginia. « Modern Fiction » (1925). *Collected Essays*, vol. II. London : The Hogarth Press, 1966 : 162-181.

Filmographie

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