



**HAL**  
open science

# ”Le Temps de l’innocence” d’Edith Wharton : quand la musique n’adoucit pas les mœurs

Jacques Marckert

## ► To cite this version:

Jacques Marckert. ”Le Temps de l’innocence” d’Edith Wharton : quand la musique n’adoucit pas les mœurs. Individu et communauté, Lorine Bost; Gaël Prigent; Isabelle Noble, Jan 2025, Angers, France. hal-04906268

**HAL Id: hal-04906268**

**<https://hal.science/hal-04906268v1>**

Submitted on 30 Jan 2025

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

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

Public Domain

## *Le Temps de l'innocence* d'Edith Wharton : quand la musique

### n'adoucit pas les mœurs – Jacques Marckert

#### Introduction [diapo 3]

Le proverbe d'après lequel « la musique adoucit les mœurs », sans doute hérité d'Aristote<sup>1</sup> ou de Platon<sup>2</sup>, suggère que l'art de Chopin serait un vecteur de savoir et d'harmonie parmi les hommes et les femmes. Cependant, si l'on se rappelle que l'un des plus cruels dictateurs romains était amateur de chant<sup>3</sup>, si l'on se souvient que l'on torture en musique dans certaines prisons du monde<sup>4</sup>, si l'on garde en mémoire que le régime nazi portait Wagner<sup>5</sup> aux nues, il est d'emblée permis de douter de la pertinence d'un dicton dont le bel optimisme est battu en brèche depuis la nuit des temps. Ce même dicton, dès lors, nous proposons de l'inverser pour étudier *Le Temps de l'innocence*, vaste fresque de la société new-yorkaise du dernier XIX<sup>e</sup> siècle où la musique n'est à première vue – et à première oreille – qu'un domaine secondaire. Néanmoins, il apparaît rapidement que la terre d'élection de Schubert se révèle déterminante et met au jour les dangereuses liaisons tissées par chaque individu dans sa communauté. [diapo 4]

La musique classique structure et suture d'abord une trame romanesque à considérer comme anthologie de morceaux très bien choisis au gré desquels les personnages évoluent. Par la suite, selon un processus de réduction, le quatrième art devient celui d'une bourgeoisie rythmée par les horloges, les sonneries, les petits bruits agaçants qui abolissent toute perspective d'élévation. Enfin, un tel resserrement atteint son apogée dans les vaines

<sup>1</sup> Aristote, *Politique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 619 et suivantes.

<sup>2</sup> Platon, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 401 et suivantes.

<sup>3</sup> Nous faisons référence à Néron.

<sup>4</sup> Peter Szendy, « Torture et musique. Les stigmates du son », <<https://shs.cairn.info/revue-poesie-2010-4-page-83?lang=fr>>, 2010.

<sup>5</sup> Voir *Le Temps de l'innocence*, Paris, Garnier Flammarion, 2024, p. 25.

conversations de héros condamnés à jouer leurs partitions de solistes, pleines d'ironie et de silence, sans jamais parvenir à atteindre le temps d'une innocence toujours remise au lendemain. En d'autres termes, notre propos montrera comment la musique se meurt au sein d'un milieu déserté par les valeurs morales tout en illustrant les complexes relations d'une galerie d'avatars qui se repoussent mutuellement.

## **I – La musique classique [diapo 5]**

Dans cette première partie, nous analyserons comment notre écrivaine pioche dans un patrimoine artistique pour en faire le canevas de son intrigue. En ce sens, plusieurs pages s'organisent autour de la question de la « belle musique »<sup>6</sup> tandis que le roman s'ouvre et se referme pratiquement sur un célèbre opéra. En outre, la scène du mariage sur laquelle nous reviendrons finalement fait entendre plusieurs marches nuptiales qui scellent paradoxalement le divorce de la communauté amoureuse.

### **a) Les beaux-arts [diapo 6]**

Newland Archer, « [p]ar sa culture intellectuelle et artistique, [...] se sent[...] nettement supérieur »<sup>7</sup> aux autres et cède à une forme d'élitisme qui tend à s'estomper au fur et à mesure que progresse son parcours. La « bonne musique »<sup>8</sup> qu'il admire par la suite est une musique festive, joviale, exactement celle qu'Ellen Olenska appréciait lorsqu'elle chantait, plus jeune, des « chansons populaires »<sup>9</sup> : la rencontre avec la comtesse modifie les goûts d'un héros sacrifiant l'étiquette sur l'autel du plaisir et de l'authenticité au point de soutenir, dans le dénouement, « une société de musique de chambre »<sup>10</sup> bien étrangère à toute forme d'ostentation. Si Ellen a jadis « appri[s] à tenir la partie de piano dans des quatuors

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102. Voir aussi la page 117.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 76. Voir aussi la page 120.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 307.

avec des artistes de profession »<sup>11</sup>, elle apprend désormais à son ancien amant non pas un instrument mais une manière d'être plutôt que de paraître en communauté.

À l'inverse, Mrs. Archer marginalise les « musiciens »<sup>12</sup> en les excluant de la pyramide sociale qui compte tant à ses yeux. Pour Mrs. Mingott, seule importe la « musique »<sup>13</sup> italienne et l'on voit combien l'art est chez un marqueur axiologique discriminant. À cet égard, Beaufort se targue de posséder un « Steinway »<sup>14</sup>, piano de luxe [diapo 7] pouvant valoir plus de cent mille euros, tandis que Lawrence Lefferts se montre professoral et vaniteux lorsqu'il considère, abusant du présent de vérité générale, qu'« [a]ucune autre que la Patti ne devrait se risquer dans *La Sonnambula* »<sup>15</sup>, grande œuvre de Bellini [diapo 8] que Wharton n'a pas choisie aux hasard. En effet, la façon dont Lefferts paraît si sûr de lui trahit son aveuglement, autrement dit son somnambulisme, et permet à la romancière de concevoir la musique comme le baromètre des vertus humaines.

#### b) Les fantômes de l'opéra [diapo 9]

*Le Temps de l'innocence* est encadré par deux scènes qui se déroulent à l'opéra, autant de bornes jalonnant un récit qui n'avance pas si ce n'est dans l'incessant retour des faux-semblants. Dans le premier chapitre, « [u]n soir de janvier 187., Christine Nilsson chant[e] la Marguerite de *Faust* à l'Académie de musique de New York »<sup>16</sup>. Cette œuvre de Charles Gounod, inspirée de Goethe, raconte comment le docteur éponyme livre son âme au diable et s'éprend d'une belle jeune femme [diapo 10]. Sur-le-champ, on observe que le mythe se réincarne en Newland dans la mesure où ce dernier abandonne son cœur à la mauvaise

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 76. Voir aussi la totalité de la page 94 et la page 170.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 121. Voir aussi les pages 97 et 298.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 74. Sur la Patti, voir aussi la page 116.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

personne. L'opéra permet de redoubler l'intrigue passionnelle du récit<sup>17</sup> tout en s'imposant comme un lieu architectural où rien n'est à sauver si ce n'est les apparences : **[diapo 11]**

[p]ar les rues glissantes de verglas, les uns gagn[ent] l'Opéra dans leur coupé, les autres dans le spacieux landau familial, d'autres enfin dans les coupés « Brown », plus modestes, mais plus commodes. Venir à l'Opéra dans un coupé « Brown » [est] presque aussi honorable que d'y arriver dans sa voiture privée[.]<sup>18</sup>

Contre toute attente, le champ lexical de la musique est parfaitement évacué en faveur de menus détails qui n'ont d'autre intérêt que celui d'exhiber la monstrueuse parade<sup>19</sup> de bourgeois endimanchés, véritables acteurs d'une représentation de piètre envergure. Mrs. Julius Beaufort, ainsi, « ne manqu[e jamais] de se montrer à l'Opéra le soir de son bal annuel »<sup>20</sup> et, « selon l'usage, fait son apparition juste avant “l'air des bijoux” »<sup>21</sup>. Newland, quant à lui, met un point d'honneur à être en retard, parce que « New York [n'est] pas une de ces villes de second rang où l'on arrive à l'heure à l'Opéra »<sup>22</sup>, et rappelle qu'une **[diapo 12]**

loi immuable et incontestée du monde musical v[eut] que le texte allemand d'un opéra français, chanté par des artistes suédois, [soit] traduit en italien, afin d'être plus facilement compris d'un public de langue anglaise.<sup>23</sup>

Tout voltairien, ce fragment dénonce l'absurdité de convenances artificielles assurant la cohésion d'une communauté fondée sur les rites plus que sur la raison.

On le voit clairement, l'opéra orchestre l'almanach des mondanités bien davantage qu'il n'élève les consciences. Ce lieu resurgit aux chapitres 10<sup>24</sup>, 11<sup>25</sup>, 12<sup>26</sup>, 21<sup>27</sup>, 27<sup>28</sup>, et acquiert une envergure des plus inquiétantes : **[diapo 13]**

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 22 et 23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>19</sup> Tout l'enjeu est en effet de « parader à l'opéra », *ibid.*, p. 33. Sur l'ensemble de ces convenances, que nous ne pouvons analyser de manière exhaustive, voir *ibid.*, p. 22, 23, 30, 31, 32, 38 et 289.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

[t]ous les ans, le quinze octobre, la Cinquième Avenue rouvrait ses persiennes, déroulait ses tapis et raccrochait ses triples rideaux. Vers le premier novembre, ces préparatifs étaient terminés et la vie mondaine recommençait. Vers le quinze, la saison battait son plein : l'Opéra et les théâtres affichaient leurs nouveaux programmes, les invitations pleuvaient ; on fixait les dates des bals.<sup>29</sup>

Le retour de l'hiver est aussi celui des coutumes, ces neiges éternelles que rien ne saurait embraser. Effectivement, le chapitre 32 est le miroir du premier, deux ans plus tard<sup>30</sup>. Par un effet de reprise, au sens musical du terme, on retrouve le même « *Faust* »<sup>31</sup>, la même madame Nilsson<sup>32</sup>, « la [même] voix vibrante de Marguerite »<sup>33</sup>, les mêmes codes<sup>34</sup> et les mêmes individus. Là où Proust, à la fin de sa *Recherche*, compose son célèbre Bal des têtes où les protagonistes reviennent profondément altérés par les morsures des jours qui ont passé, nous avons chez Wharton affaire à un Bal des têtes où rien ne change. Toute représentation, dans *Le Temps de l'innocence*, est une continuelle répétition générale préparant l'inévitable naufrage d'un « moi » suffoquant sous le poids des habitudes.

### c) *Le Mariage forcé*<sup>35</sup> [diapo 14]

Newland Archer nous offre une transition lors de son mariage : « 'On dirait une première à l'Opéra', pensa-t-il »<sup>36</sup>. Même dans l'union sacrée, tout n'est que subterfuge et la musique avorte sous les incessants échecs du dialogue. Dès le chapitre 3, Newland et May

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 256 et 259.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 246. Voir aussi la page suivante.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 290 et 293.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>35</sup> Nous empruntons ce titre à Molière.

<sup>36</sup> Edith Wharton, *Le Temps de l'innocence*, *op. cit.*, p. 188.

s'élançant « sur les flots rythmiques du *Danube bleu* »<sup>37</sup>, œuvre de Strauss **[diapo 15]** dont le nom préfigure la noyade amoureuse d'époux qui ne s'aiment pas et qui parviennent au cynique résultat d'être « seuls ensemble »<sup>38</sup>. Loin de l'oxymore, la formule confirme que s'unir n'est pas s'allier, plus précisément lorsque vient l'heure de la cérémonie. Tout sonne faux, redisons-le, lors du mariage. Les « marches du cœur »<sup>39</sup> s'annoncent rudes à monter, la « marche nuptiale de Haendel[, dont nous n'avons trouvé aucune trace au cours de nos recherches,] résonn[e] pompeusement sous les voûtes »<sup>40</sup>, « les premiers accords de la Symphonie de Spohr tomb[ent] sous les pas de la mariée comme des bouquets de roses »<sup>41</sup> et la « marche nuptiale de Mendelssohn roul[e] »<sup>42</sup> à son tour tel le rocher de Sisyphé. **[diapo 16]** On remarque ici la manière dont Wharton prend plaisir à déplier les noms propres de célèbres compositeurs joignant leurs talents pour faire vibrer l'ampleur d'un désastre touchant aussi bien le futur couple que la musique elle-même : **[diapo 17]**

Archer ouvrit les yeux (les avait-il vraiment fermés comme il le croyait ?) et son cœur se dilata.

La musique, la senteur printanière des lis, la vision de May, qui flottait vers lui dans un nuage de tulle, le visage de sa mère, baigné d'heureuses larmes, le murmure des paroles du pasteur, les évolutions symétriques du cortège d'honneur, tous ces mouvements, tous ces bruits bien connus lui semblaient maintenant étranges et dépourvus de sens.<sup>43</sup>

L'art de Berlioz a perdu sa valeur dans des fiançailles de pacotille où le duo déambule sur le devant d'une scène en papier mâché. Seuls demeurent, au chapitre suivant, les « cafés chantants de Paris »<sup>44</sup>, ces quelques « chansons »<sup>45</sup> qui ne rachètent guère la monotonie d'un quotidien gagné par la fadeur.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 41. Voir également la formule « tout ce bruit ».

<sup>38</sup> *Id.* Voir aussi les pages 236, 268, 270 et 272.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 192. Nous ne sommes parvenu à identifier précisément la symphonie dont il est question.

<sup>42</sup> *Id.* Voir également la page suivante.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>45</sup> *Id.*

**Edith Wharton exploite les potentialités de la musique selon deux niveaux. Tout en tirant de chaque œuvre citée un contenu diégétique infusé à son propre récit, l'autrice est sensible au caractère social d'une pratique organisant le rythme et les relations d'une société dépeinte avec amertume. Sous sa plume, les beaux-arts n'ont rien de beaux, déformés par la routine de l'amour, le rituel de l'exhibition, le mouvement perpétuel de personnages frappés d'une même désacralisation.**

## **II – La musique sociale [diapo 18]**

La fresque moraliste composée par Wharton à la manière d'un La Bruyère enclenche la transposition d'une musique classique réécrite en mode mineur. Pas d'envolées lyriques, dans *Le Temps de l'innocence*, ni de morceaux de bravoure : seuls chantonnet de futiles ornements, ceux des nantis, des prétentieux, ces vulgaires instruments reproduisant les accents de la *rêveuse bourgeoisie*.

### **a) « [L]a question du téléphone »<sup>46</sup> [diapo 19]**

Dans le dernier chapitre du roman, « [l]'appel du téléphone se f[ait] entendre »<sup>47</sup> et permet à Newland et son fils de communiquer à distance. Ce dernier contacte la comtesse Olenska « au téléphone »<sup>48</sup>, un peu plus tard, et épouse bien plus tôt la fille de Fanny Ring dont le nom de famille peut se traduire par « sonnerie ». Anecdotique, l'ensemble de ces éléments n'en dissimule pas moins une réflexion portée sur l'évolution d'une société réglée sur de fausses interactions dont les bruits sont particulièrement envahissants. Déjà au chapitre 15, Beaufort regrette que « cette nouveauté du téléphone [ne soit pas] un peu plus

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 312.



perfectionnée »<sup>49</sup> et l'on soupçonne que l'invention de Graham Bell, en 1876, a pour vocation d'amplifier les éclats d'un petit monde qui a tant de mal à fermer la bouche.

**b) « [L]a sonnette de la porte tinta »<sup>50</sup> [diapo 20]**

Le symbole de la sonnette, cette fois, est omniprésent. Chacun de ses coups ponctue le calendrier d'individus qui se rendent visite à grand bruit : une fois encore, l'essentiel n'est pas de passer un moment mais de faire savoir qu'on le passe. Le « cordon de sonnette »<sup>51</sup> de Mrs. Van der Luyden lui permet de réguler ses entrevues, tout comme le « cordon de la sonnette »<sup>52</sup> de la comtesse Olenska. Enfin, l'alarme de Mrs. Mingott retentit à plusieurs reprises au cours de sa crise nocturne<sup>53</sup>. Dans les trois cas, l'accessoire est un marqueur social dont la musique rappelle aux domestiques leur statut comme leurs obligations.

Parallèlement, sonner est un geste qui soutient la trajectoire de Newland Archer sur un plan géographique et romanesque. Au chapitre 9, celui-ci « sonn[e] à la porte d'une maison d'aspect modeste »<sup>54</sup>, celle de son ancienne amante, et découvre le charmant exotisme de son mode de vie. Au chapitre 15, le héros retrouve les Van der Luyden et l'épisode fait l'objet d'une description plus soignée : [diapo 21]

[q]uand Archer sonna, le long tintement sembla se prolonger comme dans un mausolée, et lorsque enfin le maître d'hôtel se présenta, il parut aussi étonné que s'il eût été réveillé de son dernier sommeil.<sup>55</sup>

Hyperbole et comparaison s'entrelacent, dans la traduction à l'étude, pour rendre justice à l'ampleur d'une action qui n'a rien de secondaire. Car le héros « sonn[e] encore] à la porte

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 258. Voir aussi « la sonnette de la porte », à la même page, et le bruit de la canne à la page 214.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 143.

encadrée de glycine »<sup>56</sup>, au chapitre 17, plusieurs pages avant cette conversation empreinte de malaise : **[diapo 22]**

[t]out à coup, [Archer] éprouva le désir de voir l'intérieur de la maison, les pièces où vivait Ellen. Si elle était absente, comme il le croyait, rien ne l'empêchait d'aller sonner à la porte [...].

– Mon Dieu, d'où sortez-vous ? s'écria [miss Blenker]. Je devais être profondément endormie dans le hamac. Ils sont tous à Newport. Avez-vous sonné ?

La confusion d'Archer égalait celle de la jeune fille.

– Je... non... c'est-à-dire, j'allais sonner.<sup>57</sup>

La sonnette agit comme un effet de réel, d'après les théories de Roland Barthes, en conférant à la scène une authenticité dramatique et en accompagnant les échanges entre les individus. C'est pourquoi Newland « sonn[e] chez la vieille Mrs. Mingott »<sup>58</sup> avant d'affronter ses douloureuses révélations et, à la différence de son fils, renonce à « sonner à la porte »<sup>59</sup> d'Ellen Olenska, donc à la retrouver, à l'avant-dernière page du roman. En somme, tous ces coups plus ou moins forts façonnent le chapelet d'une musique journalière qui remplace la grandeur des arts en aiguillant notre héros sur la route des illusions perdues.

### c) *Les Pendules*<sup>60</sup> **[diapo 23]**

Au cours d'une des nombreuses discussions dont est parcouru le récit, « [i]l [se fait] un long silence, pendant lequel le tic-tac de la pendule monumentale en bronze doré, placée sur la cheminée, résonn[e] comme des coups de canon »<sup>61</sup>. Les adjectifs et la comparaison finale insistent sur l'importance d'un objet romanesque dont la récurrence, une fois encore, mérite

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>60</sup> Nous empruntons ce titre à Agatha Christie.

<sup>61</sup> Edith Wharton, *Le Temps de l'innocence*, *op. cit.*, p. 71. On retrouve un « long silence » aux pages 271 et 303.

d'être étudiée. De manière très intéressante, si « l'unique pendule ne march[e] pas »<sup>62</sup>, chez Ellen, c'est que cette dernière échappe au lancinant train de vie de ses contemporains, réglé comme du papier à musique. Archer, pour sa part, répugne « à faire d'avance le programme de ses journées »<sup>63</sup>. Mais, dans le chapitre 12, « [u]ne petite pendule de voyage ronronn[e] »<sup>64</sup> et vient par personnification parasiter le dialogue de la comtesse et de Newland qui ne réussissent jamais à s'extraire des conventions. Dès lors, « le tic-tac sonore des pendules qui rythm[ent] les rites compliqués de la richesse »<sup>65</sup> reprend ses droits et va jusqu'à se superposer à l'émotion du personnage principal : **[diapo 24]**

Archer s'appuya à la cheminée, le visage caché dans ses mains. Était-ce son cœur qui lui résonnait aux oreilles, ou le déclic bruyant de la pendule ? Combien de minutes s'écoulèrent ainsi ? Enfin, il se retourna[.]<sup>66</sup>

Ellen l'avait supplié, pourtant, de ne pas « mesure[r ...] les minutes »<sup>67</sup>, mais en vain, car il est impossible de se soustraire à la vaste horloge d'un monde qui n'en finit plus de gagner du terrain sur ceux qui ne demandent qu'à se recueillir.

**Dans sa *Symphonie des jouets*, le père de Mozart [diapo 25] utilise des appeaux, des sifflets et des crécelles afin de reproduire l'atmosphère ludique d'une pièce à nulle autre pareille. Wharton fait de même avec ses propres percussions – le téléphone, la sonnette, la pendule – et compose cette musique sociale pleine du vacarme d'une communauté qui n'atteint jamais l'harmonie autrement que dans l'abolition du langage.**

### **III – Les Voix intérieures [diapo 26]**

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 294. Voir aussi la page 147.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 229.

Dans un dernier temps, nous montrerons que la dégradation de la musique se poursuit en altérant ses acteurs, leurs dialogues et leurs non-dits. *Le Temps de l'innocence* est en vérité celui de l'ironie, du murmure, de la rumeur et du silence, autant d'éléments confirmant l'impossibilité d'atteindre le « chœur »<sup>68</sup> suprême au profit du caprice et de l'égoïsme.

### a) Les points d'ironie [diapo 27]

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Alcanter de Brahm théorise un « point d'ironie », signe typographique visant à indiquer au lecteur les passages d'un texte qu'il ne faudrait guère tenir pour argent comptant. Une telle ironie est monnaie courante dans l'œuvre à l'étude, distribuée à celles et ceux qui, pour une fois, ont le mérite de partager quelque chose. Parmi tant d'occurrences, retenons la « pointe d'ironie »<sup>69</sup> de Mrs. Archer, « [I]a légère nuance d'ironie »<sup>70</sup> dans le regard d'Ellen, l'« emphase ironique »<sup>71</sup> de Mrs. Welland et la manière dont Mr. Van der Luyden « s'arrête pour laisser à [son] ironie toute sa portée »<sup>72</sup>. L'objectif est de blesser sans ménager les susceptibilités d'autrui, de manier la « pointe de sarcasme »<sup>73</sup> comme on se servirait d'une épée. Ainsi, Archer répète les mots de son interlocuteur « avec ironie »<sup>74</sup> au chapitre 11 et « l'ironie de Winsett [se révèle] inépuisable »<sup>75</sup> au chapitre 14. « [A]mère »<sup>76</sup>, une telle raillerie naît d'un inépuisable tonneau des Danaïdes et plombe le roman d'une discordante virulence.

Cependant, comme il existe une ironie flaubertienne<sup>77</sup> par laquelle le père d'*Emma Bovary* raille ses personnages, il existe une ironie whartonienne autorisant la femme de lettres à condamner ses protagonistes. Difficile de ne pas sourire, en effet, lorsque Newland, après

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 54. Voir aussi la page 205.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 89. Voir la totalité de la page.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 113. Voir aussi les pages 175, 242 et 265.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>77</sup> Flaubert est mentionné par Wharton à la page 203.

avoir essayé un cheval, « v[oit] tout de suite que [celui-ci] ne lui conv[ient] pas »<sup>78</sup>. Force est de constater que le jeune homme, une fois encore, n'a pas choisi la bonne monture. De plus, l'importance du tir à l'arc dans l'économie générale de la narration doit également attirer notre vigilance. Telle Diane chasseresse<sup>79</sup>, May Welland [diapo 28] dompte son arme comme personne et reçoit, à l'issue d'un concours, une « flèche à pointe de diamant »<sup>80</sup>. Archer, à l'inverse, n'est pas digne de son nom de famille : il observe tristement « [u]n Cupidon de bois, privé de son arc et de ses flèches »<sup>81</sup>, autrement dit un Cupidon impuissant au sens sexuel du terme. Aussi, on voit combien l'écrivaine joint sa voix à celles de ses créatures de papier pour épaissir la dimension satirique d'un texte à double fond.

### b) Le bruit et la rumeur<sup>82</sup> [diapo 29]

Nous avons affaire à des êtres capables de moduler leurs voix et de changer de registre au moyen d'une très large tessiture. En cheffe d'orchestre, Wharton dirige cette musique si soucieuse de feindre et de dissimuler. Pour ne retenir que quelques passages, mentionnons le fait que May Welland parle à « voix basse »<sup>83</sup>, d'un « accent étrange »<sup>84</sup>, que Mrs. Archer s'exprime « d'un ton un peu hautain »<sup>85</sup> et Mrs. Struthers « d'une voix sonore »<sup>86</sup>. Par la suite, May possède une « voix plus grave »<sup>87</sup>, la marquise Manson « un ton de *staccato* »<sup>88</sup>, le docteur Carver « une voix vibrante »<sup>89</sup>, Mrs. Mingott une « voix fêlée »<sup>90</sup>, Newland une « voix mal assurée »<sup>91</sup>, Ellen une « voix tranquille » et « caressante »<sup>92</sup>. La multiplication

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 211. Voir la totalité de la page.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 221. Voir la totalité de la page.

<sup>82</sup> Ces deux termes sont par exemple employés à la page 38.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 34. Voir aussi, notamment, les pages 79, 81, 88, 93, 145, 158, 229, 258, 273, 283, 285, 286, 293, 301 et 314.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 158. Voir la totalité de la page ainsi que la page 295.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 167. Voir aussi la page 144, par rapport au *tremolo*.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 229.

adjectivale possède quelque chose de jubilatoire et prouve que la romancière, tel un compositeur **[diapo 30]** allant du *piano* au *pianississimo*, du *forte* au *fortississimo*, du dièse au bémol, décline les nuances et les tonalités sur le modèle de variations à thème constant.

Un chœur assez hétéroclite se dégage de ce répertoire où chacun tient sa partie sans laisser place à l'autre. La musique devient un bourdonnement, un brouhaha, et seule la rumeur redonne un peu de cohérence à ce tout désaccordé. « L'habitude de vivre ensemble dans une étroite intimité [a] donné le même vocabulaire »<sup>93</sup> aux Archer, aux petites gens qui prétendent à la grandeur alors qu'ils ne font que relayer l'absurde mélodie des bruits de couloir :

**[diapo 31]**

[I]es invités de Mrs. Mingott pouvaient donc rendre cruellement nette leur volonté de ne pas rencontrer la comtesse Olenska.

Le coup était inattendu ; mais les Mingott, selon leur habitude, le reçurent sans broncher. Mrs. Lovell Mingott en dit un mot à Mrs. Welland, qui en parla à Newland Archer, lequel, furieux, s'adressa immédiatement à sa mère.<sup>94</sup>

Dans ce passage, la prolifération des verbes de discours illustre la rapidité avec laquelle tout ragot se répand comme une traînée de poudre. « Toutes sortes de rumeurs [se mettent à] circul[er] »<sup>95</sup> sans jamais détailler véritablement, ces « bruits qui courent »<sup>96</sup>, ces « bruits fâcheux »<sup>97</sup>, ces accents venus d'on ne sait où saturant une communauté qui ne devrait faire qu'une chose : se taire.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 52. Voir aussi la page 34 on l'on peut se comprendre « sans mot dire ».

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 248. Voir aussi la page suivante.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 257.

c) « [L]e silence tomba »<sup>98</sup> [diapo 32]

Dans le domaine musical, les silences et les pauses [diapo 33] sont des indications invitant le joueur à s'arrêter. Contre toute attente, il arrive au personnel whartonien de baisser la voix pour offrir ces rares instants où la douceur peut enfin germer dans l'immense jardin de la banalité. Archer « murmur[e] des mots de réconfort »<sup>99</sup> à Ellen et la voix de May Welland « s'étei[nt] dans un murmure »<sup>100</sup> à mesure que la saisit le doute. Au chapitre 26, miss Jackson s'exprime « dans un murmure inintelligible »<sup>101</sup> et le texte paraît suspendre son vol pour rejoindre les sphères de l'indicible. Toutefois, et il fallait s'y attendre, le silence qui s'installe n'a souvent rien de très prometteur. Au contraire, il prend l'allure d'une chape de plomb<sup>102</sup>, d'une lourde barrière entravant des rapports humains qui s'empêchent dans le mensonge.

Si la parole est d'argent, chez Wharton, le silence est d'or, mais d'un or clinquant, factice, sans préciosité. Archer, notamment, passe « sous silence »<sup>103</sup> sa visite à la comtesse, craignant de devoir assumer des actes dont il sent l'ambiguïté. Dans ce sillage, l'adjectif « silencieux » et l'ensemble de ses dérivés<sup>104</sup> envahissent le récit où les « silences attentifs »<sup>105</sup> côtoient le « mutisme »<sup>106</sup> et les inavouables secrets. Ellen Olenska « gard[e] si longtemps le silence que la cendre de [s]a cigarette tomb[e] »<sup>107</sup>, symbole de ces heures qui se consomment dans le vide. [diapo 34] « [U]n long intervalle de silence »<sup>108</sup> coupe ensuite le chapitre 18<sup>109</sup>, « un silence singulier »<sup>110</sup> le chapitre 26, « [u]n moment de silence »<sup>111</sup> le

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 248. Voir aussi la page suivante.

<sup>102</sup> Voir le « silence pesant » de la page 227 et le « lourd silence » de la page 248.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 97. Voir aussi les pages 109, 111, 293, 294 et 314.

<sup>104</sup> Voir notamment les pages 26, 99, 113, 132, 147, 151, 161, 176, 241, 271, 272 et 299.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 100 et 233. Voir aussi les pages 255 et 294.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 174. Voir aussi les pages 144 et 234.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 177. Voir aussi la page 244.

<sup>109</sup> Voir aussi les pages 179 et 180.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 268.

chapitre 29, un silence « inquiétant »<sup>112</sup> le chapitre 30, et c'est finalement la dissimulation qui s'impose dans l'esprit d'Archer : **[diapo 35]**

[m]aintenant, il apercevait sous un nouveau jour le rôle qui l'attendait. C'était le rôle de l'éternel mensonge : mensonge des sourires, des badinages, des gentillesses, mensonge de jour, mensonge de nuit, mensonge du regard, mensonge dans les caresses et mensonge même dans les querelles, mensonge de chaque parole et de chaque silence.<sup>113</sup>

Entêtante, l'épanaphore confine au vertige et emprisonne chacun d'entre nous dans les murailles de la fausseté.

À la lumière de ces analyses, nul ne sera étonné de constater que le triangle amoureux sur lequel se focalise Wharton ne parvient plus à communiquer. May et Newland forment un « duo de sourds-muets »<sup>114</sup> et cette première s'enfonce dans « ses silences rêveurs »<sup>115</sup> dénués d'intérêt. Le héros et la comtesse, de leur côté, « retomb[ent] dans le silence »<sup>116</sup> comme on retombe malade, tant et si bien qu'Archer « peine à retrouver le timbre »<sup>117</sup> de sa muse. Ceux-ci « ne parl[ent] pas la même langue »<sup>118</sup>, l'amant craint de profaner la diction de la comtesse<sup>119</sup>, et ce n'est qu'à la gare du chapitre 29 qu'un espoir semble permis : **[diapo 36]**

[e]lle s'appuierait sur son bras ; il la guiderait vers la voiture ; ils s'approcheraient lentement du bac, patinant sur le quai encombré de chevaux, de lourdes charrettes qui s'ébranlèrent sous les vociférations des conducteurs. Et puis viendrait le silence soudain du départ, quand sur le bac, ils seraient assis côte à côte dans la voiture, sous la neige, tandis que la rive semblerait les fuir.<sup>120</sup>

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 123. Voir aussi les pages 122, 125, 126 et 139.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 149. Voir aussi la page 145.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 266-267. Voir aussi la page 232.



La scène est pathétique, ridiculisée par l'emploi d'un conditionnel tranchant le rêve et l'idéal. Cette « douleur inexprimée »<sup>121</sup> qui vaut toutes les paroles, ainsi mentionnée au chapitre 13, n'est jamais atteinte, sauf peut-être quand Ellen et Newland s'émerveillent en constatant que « ce qu'ils [ont] à se dire se communiqu[e] mieux dans le silence »<sup>122</sup>. Mais Archer reste l'homme de l'incapacité, « la tête bouillonnante de toute l'éloquence qu'il n'a[...] pas dépensée »<sup>123</sup>, préférant parler dans le vide quand aurait dû primer la beauté du soupir.

**Un dernier niveau de lecture nous a incité à lire *Le Temps de l'innocence* comme une composition dénaturée par les voix d'individus multipliant les critiques et les racontars. Le silence lui-même ne sauve en aucune façon l'édifice d'une œuvre à tenir pour un orgue dont les tuyaux vieillis, isolés les uns des autres, n'atteignent jamais l'accord sublime.**

### **Conclusion [diapo 37]**

En somme, le roman d'Edith Wharton est une partition dans laquelle la musique doit s'entendre à trois degrés. La musique classique étoffe d'abord la construction de personnages faisant des beaux-arts un prétexte, un stratagème érigeant tant bien que mal leur friable communauté. Ensuite, la romancière rejoue cette mélodie pour faire entendre une musique sociale et tonitruante où chacun s'agite au détour d'une pendule ou d'une sonnerie pour ne prêter l'oreille qu'à sa petite personne. Enfin, par un dernier effet de dégradation, la musique perd définitivement son harmonie et se transforme en tapage : le désordre de la rumeur épouse l'amalgame de l'ironie pour mourir dans un silence qui a tout de l'acouphène. *Beaucoup de bruit pour rien*, donc : la « clochette d'argent »<sup>124</sup>, la « trompette du jugement dernier »<sup>125</sup> et

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 231. Voir aussi le « merveilleux solo de silence de la page 233 et le « chant intérieur » de la page 265.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 260. Voir la totalité de la page.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 188.

le « porte-voix »<sup>126</sup> perdent le lecteur dans les « longues galeries sonores »<sup>127</sup> et le « bruit des portes »<sup>128</sup> qui n'en finissent plus de se refermer autour d'âmes égarées dans l'insondable labyrinthe des convenances.

La musique est loin, très loin, d'adoucir les mœurs dans *Le Temps de l'innocence*. Malgré tout, il reste envisageable d'entendre la neige « chanter »<sup>129</sup> lorsque le monde, au chapitre 15, accepte d'interrompre sa course folle. Dallas, à la fin du roman, souhaite également acheter à sa femme « le recueil des dernières mélodies de Debussy » parmi lesquelles, peut-être, le célèbre *Clair de lune*, ce divin morceau qui résumerait ce seul moment où Newland fut lui-même : **[diapo 38]**

Newland Archer rentra directement chez lui. C'était une soirée d'une lumineuse transparence : une lune jeune et candide montait au-dessus des toits. Archer voulait imprégner son âme de cette pure splendeur[.]<sup>130</sup>

Là réside sans doute l'unique musique du récit, celle où rien n'interfère, où rien ne fait écran, celle où il devient possible d'entendre, derrière l'obscur azur des cieux, les doux frémissements de la passion humaine.

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 110.