

Commentaire comparé : les scènes d'opéra dans *Le temps de l'innocence* : le lecteur au cœur du grand théâtre social. Chapitres 1-2 (p. 21-35) et 32 (p. 291-296).

Bérengère Blasquez (PTSI Montauban)

Les personnages se font **spectateurs** à plusieurs reprises dans le roman. Notons que le **motif du spectacle** d'opéra intervient à 2 reprises : 1) au début du roman « *un soir de janvier 187. ...à l'Académie de musique de NY* » chap 1 p. 21-chap 2 p. 35 2) à la fin du roman (chap 32, p. 291-293), « *il voyait la salle telle que 2 ans auparavant, le soir de sa première rencontre avec EO* » p. 291.

Ces deux scènes sont des **jalons représentatifs** situés 1) avant l'annonce des fiançailles de NA et May, puis 2) après la découverte de l'amour pour Mme O, la volonté de tout quitter pour elle, juste avant d'apprendre son départ orchestré par la communauté ayant volé au secours de May.

Le roman d'EW est de **facture classique**, mais il est ciselé de sorte à révéler le cheminement de ses personnages : « forme et style devraient en quelque sorte jaillir naturellement des particularités du même traité ¹ ». Voyons dès lors comment ce motif subit des variations significatives et constitue une approche particulière de ce qu'il est permis à l'individu de vivre sous les yeux de sa communauté.

→ **Comment l'Opéra devient-il l'occasion d'une mise en abyme révélatrice au sein du grand spectacle de la comédie mondaine ? Quel rôle joue la communion collective face à l'art vivant dans l'émancipation individuelle ?**

Rappel : A deux reprises, il s'agit de la représentation du *Faust* de Gounod, ce qui doit nous interpeller. **Charles Gounod (1818-1893), Faust, est un opéra qui reprend la trame de la pièce de Goethe (1749-1832). L'opéra date de 1859. Les librettistes sont Jules Barbier et Michel Carré.**

Rappel du récit : En Allemagne, au XVI^{ème} siècle, le docteur Faust, un chercheur avide de connaissances se trouve si désespéré qu'il songe au suicide et invoque le Diable. Ce dernier lui apparaît sous la forme de Méphistophélès. Ils passent un pacte permettant à Faust de redevenir jeune en échange d'une soumission totale dans l'autre monde. Avec l'aide du Diable, Faust séduit **l'innocente** paysanne Marguerite avec qui il a un enfant hors mariage. Désespérée, elle tue l'enfant. Mais les anges voleront à son secours in extremis, son âme sera purifiée et Faust finira par prier Dieu et sortir de la soumission au Diable grâce à l'amour rédempteur de Marguerite.

(//Newland compare l'innocence de May à celle de Marguerite en train d'effeuiller une fleur sur scène. Il ne voit pas qu'il est en train de passer un pacte diabolique avec une communauté qui va le guider vers une vie qui ne le rendra pas heureux. Cette société ne croit pas du tout au pouvoir rédempteur de l'amour).

I. **L'Opéra comme rite social**

On ne vient pas regarder le spectacle mais se regarder, entre soi= dimension spéculaire (= dans un miroir).

L'opéra est le lieu qui dit quelque chose de ceux qui s'y rendent mais aussi des métamorphoses d'une époque qui sont en cours, avec l'allusion à la construction d'un nouvel opéra comme signe de temps nouveaux « *rival en richesses et en splendeur que ceux des grandes capitales européennes* »(p. 21). Notons au passage que la communauté du vieux NY **ne veut rien savoir** de ces changements urbains (très programmatique de son caractère figé qui sera élargi à tout un tas de questions au cours du roman).

1-Un spectacle qui classe socialement : l'opéra est réservé à une communauté sophistiquée et ultraritualisée « *le monde élégant* », « *un brillant auditoire* » p. 21, « *le gratin du vieux NY* » p. 25 (Mme Olenska dira avec une pointe d'ironie tendre qui déplaira à Archer « *cette chère vieille Académie* » p. 35). A ce propos, la localisation peu centrale éloigne les fâcheux « *nouveaux riches dont NY commençait à sentir à la fois l'attraction et le danger* » (p. 21). Le spectacle en lui-même est une débauche dispendieuse qui rivalise avec la tradition **européenne** qui a vu naître l'Opéra et reste la **référence** pour les habitants de prestige du Nouveau Continent : « *Aucune dépense n'avait été épargnée pour les décors dont la beauté satisfaisait même les familiers des Opéras de Paris et de Vienne* » (p. 24)

2- Une scène sociale hyper ritualisée :

-le type de carrosse qui conduit au théâtre est révélateur du degré d'aisance matérielle « *Venir à L'Opéra dans un coupé Brown était presque aussi honorable que d'y arriver dans sa voiture privée* » p. 21 ;

- le code vestimentaire doit être strictement observé : aussi remet-on sa robe de mariée « *c'était l'usage dans le vieux NY que les jeunes femmes revêtissent ce somptueux vêtement pendant un an ou deux après leur mariage* » (32, p. 292). Au contraire, au chapitre 2, la comtesse détonne par sa singularité vestimentaire. Elle choque par l'inconvenance du style de sa tenue, elle est même désignée par une périphrase qui la cantonne à cette extravagance : « *la dame en robe Empire* » (p. 29). Cela

1 E. Wharton, *Les Règles de la fiction* (1925), trad. J. Pavans, Vivianne Hamy, 2006, p. 37

dit, la gêne de Newland face à la nudité extravagante de ses épaules signale aussi qu'elle ne lui déplaît pas « *la manière dont le velours libre du corsage glissait de ses fines épaules le choquait et le troublait* » (p. 32)

- les arrivées et départs sont convenus : arriver trop tôt serait un signe d'empressement peu averti « *NY n'était pas une de ces villes de second rang où l'on arrive à l'heure à l'Opéra -et ce « qui se fait » ou « ne se fait pas » jouait un rôle aussi important dans la vie de NA que les terreurs superstitieuses dans les destinées de ses aïeux, des milliers d'années auparavant* » p. 22 ; les départs y sont précipités comme le commercial Brown l'a bien compris « *ç'avait été le coup de génie de Brown, le fameux loueur de voitures, d'avoir compris que les Américains sont encore plus pressés de quitter leurs divertissements que de s'y rendre* » (p. 22). Le sous-entendu est ironique : la qualité artistique du spectacle n'est pas même mentionnée, on ne vient pas pour écouter *Faust* mais bien pour être vu !

-on s'en tient à la loge à laquelle on correspond « *la porte de la loge réservée à son cercle* » pour Archer ; on va d'un pôle social à l'autre selon les conventions (Archer va de celle de sa famille à celle de son cercle, chap 32 p. 291)

-on s'adapte aux jeux de regards convenus : regarder la bonne personne au bon moment ou faire semblant de ne pas la voir ?

- les conditions de réception du spectacle lui-même relèvent de la convention : la traduction des livrets d'opéra est absurde : « *une loi immuable et incontestée du monde musical voulait que le texte allemand d'un opéra français, chanté par des artistes suédois, fût traduit en italien, afin d'être plus facilement compris d'un public de langue anglaise* » (p. 22-23). L'écoute est bien peu attentive mais on le tolère lorsque les discussions se font lors des moments autorisés « *il était convenu que l'on pouvait causer dans les loges pendant la scène de Méphistophélès et de Marthe* » (p. 32).

3-*Theatrum mundi*² où chacun joue un rôle.

a. Motif du spectacle qui se joue autant si ce n'est plus dans la salle que sur la scène.

-mouvements de regards entre la scène et la loge pour NA chap 1 et chap 32

- usage des jumelles que l'on se passe afin de commenter « *Mr Sillerton Jackson avait rendu les jumelles à Lawrence Lefferts* » p. 27 (cf. film de Scorsese, alors que d'habitude les policiers lorgnent les bandits, ici enfermement : ils se surveillent eux-mêmes). Les deux prêtres du « bon ton » et des secrets communautaires président évidemment à ces moments de visibilité étudiée.

-jeux de regards emboîtés « *NA suivit le regard de Lefferts et vit, avec surprise, que ...* » (p. 26)

-recherche désespérée de l'arrivée d'EO chapitre 32.

2.Expression latine pour « théâtre du monde », allusion à Shakespeare *Comme il vous plaira* (1623) II,7 « *Le monde entier est un théâtre/ Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs* ».

b. On s'observe sans indulgence :

-chap 1 : le jugement de Sillerton Jackson face à la présence d'EO dans la loge des Mingott relève de la condamnation : « *Je n'aurais jamais cru que les Mingott oseraient cela* » (repris par Archer grâce au discours indirect libre qui révèle l'emprise du qu'en-dira-t-on sur ses pensées : chap 2 p. 29 « *Non, vraiment, personne n'aurait pu supposer que les Mingott oseraient cela* »). Ou encore le persiflage de Lawrence Lefferts « *je ne vois pas la nécessité de la faire parader à l'Opéra* » (p. 33).

-chap 32, prétextant une migraine pour quitter la salle, « *Archer remarqua que les deux autres dames échangeaient un sourire d'intelligence* », p. 293 [il s'agit de Mrs Van der Luyden et la mère de May qui savent quelle crise traverse le couple de May et de NA et quelle issue se prépare]

c. On se sait observé= on vient montrer qqch

-Les Mingott revendiquent, par une solidarité familiale qui les honore, cette parente qui appartient aux « *quelques brebis galeuses que leur souche irréprochable avait produites* » (chap 2, p. 29) ; Mrs Welland et sa belle sœur affichent d'ailleurs leur position sans sourciller, elles « *faisaient face aux critiques de la salle avec l'aplomb que la vieille Catherine avait inculqué à toute sa tribu* » (p. 32). Lawrence Lefferts décrypte d'ailleurs comme à son habitude ce qui se cache dans cet affichage : « *Oh! cela fait partie du plan de campagne ; les ordres de la grand-mère* » (p. 33). Notons combien Archer est gêné que cette scène soit rendue visible à l'opéra puisque cela mêle May, sa future fiancée, à cette situation inconvenante « *il lui plaisait que sa future compagne ne fût pas empêchée par une fausse pruderie de témoigner de la sympathie, dans l'intimité, à sa cousine malheureuse. Mais recevoir la comtesse Olenska en famille était bien autre chose que de la produire en public, et surtout à l'Opéra, surtout à côté de la jeune fille qu'il devait épouser, comme tout NY l'apprendrait le lendemain* » (p. 30). **L'antithèse** révèle l'ironie féroce sur les petites mesquineries du personnage soucieux de son image publique (voir ci-dessous).

-Cela dit, sa conviction à se montrer solidaire de sa future fiancée correspond là encore à ce qu'on attend du futur époux parfait qu'il s'apprête, croit-on, à devenir (dialogue silencieux des yeux de May et NA. P.34) « *le fait même qu'ils se comprenaient sans mot dire, elle et Archer, les rapprocha plus qu'aucune explication n'aurait pu le faire* » (p. 34). Il affiche ainsi son appartenance à venir à la famille de May en soulignant aux yeux de tous la proximité physique avec Mme O dans la loge « *avec un peu d'ostentation, dans l'espoir que toute la salle verrait ce qu'il faisait* » (p. 35). Il est prêt à **adopter les tracas de sa nouvelle famille** et à en devenir un membre irréprochable.

-**Monde du faire semblant** (chapitre 27 p. 256, Regina viendra à l'opéra avec un collier d'émeraude pour ne pas révéler la banqueroute de son mari Julius Beaufort « *la société poussa un soupir de soulagement* » ... on saura

plus tard qu'il a été prêté !). Mrs Archer rappelle aux Van der Luyden leur statut de pilier de la communauté, leur rôle étant de la soutenir face à la banqueroute imposée par le malhonnête Julius Beaufort : « *Vous devez à vos amis, leur disait Mrs Archer, de vous montrer à l'Opéra et même d'ouvrir vos salons.* » (chap 32, p. 289)

----> Ce n'est pas le spectacle vivant, l'expérience esthétique qui compte, mais plutôt la **vérification des attentes sociales qui est en jeu**. Cela dit, entre le début et la fin du roman, une évolution est perceptible : l'individu Archer, sur le point de vivre une expérience singulière décriée par la communauté, chemine mentalement et se révèle prêt à rompre certaines conventions. Quel mûrissement le spectacle vivant permet ainsi de révéler chez le protagoniste ?

On retrouve ici un des points qu'EW valorise dans l'écriture : « *Dans le grand roman de mœurs dont Balzac Thackeray et Tolstoï furent les maîtres, l'affrontement implique non seulement des individus mais des groupes sociaux, et l'aventure individuelle est d'habitude le produit -un des nombreux produits- du conflit social.* »³.

II. La vie intérieure révélée

1. Chapitre I : un individu au regard façonné par sa communauté

a. Un point de vue interne naïvement bercé d'illusions.

Malgré tout le désintéret pour le spectacle en lui-même, Archer pressent un amour inégal lors de la première écoute de *Faust* : « *le visage astucieux du petit ténor, Faust-Capoul, qui, sanglé dans un pourpoint de velours violet, coiffé d'une toque emplumée, essayait vainement de paraître aussi sincère que sa candide victime* » (p. 23). Il s'agit bien du point de vue interne du personnage puisqu'il est dit au début du paragraphe suivant « *NA détourna les yeux de la scène* » (p. 23).

-----> Ainsi, le personnage pourrait découvrir l'illusion de son amour pour May = vision programmatique qu'il ne mènera pas à son terme, ou plutôt dont il ne parviendra pas à tirer les conclusions suffisamment courageuses pour s'extirper du chemin de vie tracé par sa communauté (diabolique).

-Au contraire, le regard de May (toujours tel que croit le décrypter NA) est celui d'une **fascination béate** et candide pour ce qu'elle croit être un amour véritable entre Marguerite et Faust « *une jeune fille en toilette blanche, dont les yeux extasiés ne quittaient pas les amants sur la scène* » (p. 23). Sa candeur pudibonde est renforcée par la métonymie de la caresse aux fleurs de muguet envoyées par son futur fiancé « *et NA la vit caresser doucement les fleurs du bout de ses doigts gantés de blanc. Il poussa un soupir satisfait et se retourna vers la scène* » (p. 22-23).

-----> NA semble vérifier l'emprise qu'il a sur sa future fiancée (fleurs envoyées = figure de l'absent), son ingénuité dont il se réjouit car elle figure sa virginité et le

fait qu'elle s'en remettra candidement à son époux. Le blanc du bouquet comme de la toilette redoublent cette idée. Mais attention à **l'illusion d'innocence** qui est signalée sur scène (et peut-être dans la salle...) « [Marguerite Nilsson alias Marguerite] *affectait une ignorance ingénue lorsque, de la parole et du regard, l'amoureux lui indiquait ...* » p. 24. Or le regard d'Archer va de la salle à la loge de May. **C'est son regard qui fait le parallèle** « *L'adorable enfant, pensa Newland A, son regard revenant vers la jeune fille aux muguet, elle ne se doute même pas de ce que cela veut dire.* » (p. 24)

b- L'ironie d'un point de vue omniscient sans complaisance

Généralisations sur cette micro-société prestigieuse : par ex. concernant la précipitation à regagner son coupé Brown qui fait passer devant les carrosses de mondains plus fortunés, voir entre tirets, l'incise glissée nonchalamment : « *-avec une plaisante allusion à ses principes démocratiques-* » (p. 22)...on est loin d'une démocratisation de l'Opéra et plus encore d'un débat démocratique au sein de la société prestigieuse qui vient d'être présentée au lecteur.

-----> Dénonciation de l'absurdité des conventions mondaines qui annonce une peinture féroce de leurs fonctionnements jamais décriés : ici sur un point anodin « *le texte allemand d'un opéra français, chanté par des artistes suédois, fût traduit en italien, afin d'être plus facilement compris d'un public de langue anglaise* » (p. 22-23). Mais peut-être plus tard avec une cruauté plus alarmante.

Cas précis du protagoniste : on découvre ainsi surtout un personnage pétri des attentes de sa communauté.

-Le **caractère servile d'Archer vis-à-vis des conventions** suivies à la lettre est pointé du doigt : « *-et ce « qui se fait » ou « ne se fait pas » jouait un rôle aussi important dans la vie de NA que les terreurs superstitieuses dans les destinées de ses aïeux, des milliers d'années auparavant* » p. 22 ; plus tard « *Cela semblait aussi naturel à NA que toutes les autres conventions sur lesquelles sa vie était fondée : telles que le devoir de se servir de deux brosses à dos d'argent, chiffrées d'émail bleu, pour faire sa raie, et de ne jamais paraître dans le monde sans une fleur à la boutonnière, de préférence un gardénia* » (p. 23). Il n'a de cesse de répéter l'opinion commune sur les marginalités et extravagances (notamment de la vieille Mrs Mingott qui « *avait l'habitude de pousser son audace jusqu'aux dernières limites* », p. 30).

-La fausse conscience de sa singularité :

*son imagination galopante dans le temps n'invente rien de bien original concernant son mariage à venir « *déjà les rêves du jeune homme, allant plus loin que la bague de fiançailles, le premier baiser et la Marche nuptiale de Lohengrin, la lui représentaient à ses côtés dans quelque paysage magique de la vieille Europe* » (p. 25) Conventions indiscutables du mariage dans Grace Church avec la marche nuptiale sans cesse reconduite (la même pur tous, c'est indiscutable) et le voyage de noces

³ Edith Wharton, *Les Règles de la fiction*, IV. « Personnage et situation dans le roman », p. 121

en Europe (signe de distinction pour les plus curieux de culture d'entre eux).

*Archer, se sent distingué au sein de son « cercle », sa communauté masculine marquée par l'endogamie sociale, il se croit plus ouvert que ses congénères « *le jeune homme se sentait nettement supérieur à ces spécimens choisis dans le gratin du vieux NY* ». Mais le point de vue omniscient révèle là encore qu'il se fond dans la masse d'une époque et d'un milieu donné. En matière de conduite, le personnage reconnaît d'ailleurs lui-même que la singularisation est inenvisageable : « *NA acceptait leur code en fait de morale. Il sentait instinctivement que, sur ce terrain, il serait à la fois incommode et de mauvais goût de faire cavalier seul* » (p. 26). Sous-entendu : il agira en se conformant aux attentes, peut-être même malgré lui.

* injustices de genre non remises en cause : « *Si Archer avait pu sonder le fond même de sa propre vanité -ce qui lui arrivait parfois-, il y aurait trouvé le souci que sa femme fût aussi avertie, aussi désireuse de plaire que cette autre femme dont les charmes avaient retenu son caprice pendant deux années. Cependant, chez la compagne de sa vie, il n'admettait naturellement aucune faiblesse semblable à celle qui avait failli gâcher l'avenir de cette malheureuse, et qui avait dérangé ses projets à lui pendant tout un hiver* » (ch 1 p. 25) [Allusion à l'aventure avec une femme mariée qu'il reconduirait bien avec Mme O à la fin du roman mais qu'il n'aurait pas supporté de subir si May lui avait été infidèle]

*un regard misogyne exercé tout en se croyant libéral (**auto-illusion** très forte chez ce personnage) « *il désirait qu'elle [May, sa future épouse] acquît à la lumière de sa propre influence un tact mondain et une vivacité d'esprit la mettant à même de rivaliser avec les plus admirées des jeunes femmes de son entourage* » (p. 25)

-La passivité confortable du personnage est ainsi annoncée dès le premier chapitre grâce à la scène de l'opéra : « *Il se contentait de ce point de vue sans l'analyser, le sachant partagé par tous ces messieurs, giletés de blanc, aux boutonnieres fleuries, qui se succédaient dans la loge du cercle, échangeant avec lui de légers propos, et lorgnant en amateurs les femmes qui étaient les produits de ce système* » (ch 1, p. 25).

----->L'enjeu affectif crucial qui se joue ce soir-là échappe au personnage. Il s'agit du moment où il s'apprête à rencontrer celle qui lui laissera deviner ce que serait une passion amoureuse tout en affichant aux yeux de tous la proximité temporelle de ses fiançailles avec celle que la communauté lui destine : « *il n'aurait pu choisir un moment plus propice que celui où la prima donna chantait « il m'aime -il ne m'aime pas- il m'aime* » [...]. L'air d'opéra fait ainsi résonner le dilemme amoureux, ses contradictions, aux yeux du seul lecteur.

2. Chapitre 32 : le triomphe de la communauté dévoratrice

-Entre les deux premiers chapitres et le chapitre 32, le

personnage a découvert l'amour et a gagné en sens critique (du moins le croit-il), il s'est éloigné de certaines conventions qu'il juge sans fondement : « *Mais maintenant il sentait craquer le moule des contraintes sociales : il ne se souciait plus de l'opinion* ». Il déroge alors à la règle et rentre dans la loge pdt un solo. Il évolue d'un « *sursaut d'indignation* » (chap 2 p. 29) face à l'insolente présence de la comtesse dans la loge de May, à un sentiment de manque déchirant qui lui fait feindre la migraine pour se retrouver seul chez lui sans voir la fin du spectacle (chap 32).

-Cela dit, il garde la même illusion face à May. Il ne perçoit sa lucidité à aucun moment (c'est son fils qui la lui révélera lors de leur voyage à Paris chap 34) : « *elle était tjs celle qui jouait avec le bouquet de muguet le soir de ses fiançailles* » (p. 292)

- Dans les chap 32, le solo de Marguerite aurait pu résonner cette fois avec intensité en entrant en résonance avec la force de sa passion pour EO. Le solo « *M'ama non m'ama* » (chap 32 p. 292-93) aurait pu trouver des échos vibrants avec sa propre expérience, mais il continue à faire figure de pantin sans le savoir :

*il attend en vain la venue de Mme O sans comprendre que son départ est scellé : « *il croyait qu'elle allait peut-être apparaître dans la loge des Mingott ; il l'attendait les yeux fixés sur la loge, qui demeura vide* » p. 291 (**modalisateur** révélateur de son incompréhension)

* Symboliquement, il quitte l'opéra « *juste au moment où Marguerite tombait dans les bras de Faust* » (p. 293) + May déchire sa robe de mariée en sortant de la voiture ce soir-là (p. 293), robe qui devient « souillée », à l'image d'une union construite sur un mensonge.

----> Qui est l'innocente Marguerite ? May en robe blanche déchirée qui fait semblant de compatir pour sa migraine ? Ou Archer qui n'a rien vu venir du stratagème monté par sa communauté qui s'apprête à rejeter la comtesse Olenska « *sans effusion de sang* » ?

CCL : Les scènes de spectacle à l'Opéra signalent moins un goût esthétique qu'une mise en scène sociale de soi. Il n'en reste pas moins que l'ironie mordante d'Edith Wharton indique une possibilité pour les personnages de lire en eux-mêmes, qui se révèle mise en échec par la mauvaise foi et le corset des conventions qui tient lieu de raisonnement. Aussi l'écriture qui joue habilement des points de vue, se tient-elle au carrefour des attentes sociales et des rêves individuels pour montrer leur collision impossible :

« ***L'écrivain doit avoir suffisamment d'envergure pour embrasser, à l'intérieur de règles inébranlables, toutes les conséquences des désirs, des ambitions, des cruautés, des faiblesses et du sublime de l'humanité*** ⁴ »

4 Edith Wharton, *Les Règles de la fiction*, IV. « Personnage et situation dans le roman », p. 118