

ETHAN FROME ET LA NOUVELLE-ANGLETERRE : ÉCRITURE DU LIEU COMMUN

LOUIS-DIMITROV DELPHINE

Institut Catholique de Paris

1. Lorsque paraît *Ethan Frome* en 1911, le mouvement régionaliste est déjà d'un autre temps. C'est pourtant dans son sillage que s'inscrit ce conte par lequel Edith Wharton veut dépeindre la vie d'un village de Nouvelle-Angleterre en donnant corps à ses habitants, ces « affleurements de granite » que le sol laisse à peine entrevoir¹. Village fictif qui se veut représentatif de la vie locale, Starkfield se présente à maints égards comme un lieu commun de Nouvelle-Angleterre – territoire emblématique d'une région aussi bien que lieu en partage où se structure une communauté. La région, telle que la tradition de la couleur locale l'a dépeinte dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, est un lieu dont la singularité s'exprime par un corpus de motifs récurrents, clichés et tropes constitutifs du commun et de l'ordinaire. Or *Ethan Frome* détourne les lieux communs topographiques et littéraires de l'écriture régionaliste pour exhumer la part de non-commun et de non-partagé dont Jacques Rancière a montré qu'elle est inhérente au commun². Intrigué par l'isolement moral et la souffrance du personnage éponyme, le narrateur intradiégétique, de passage au village de Starkfield, reconstitue la trame du destin tragique qui le lie à Zeena, épouse revêche et malade, et Mattie, nièce de celle-ci, trio funeste à jamais uni dans une ferme qui semble étouffée par la rigueur des hivers. Sous l'apparence d'un conte de Nouvelle-Angleterre, le récit montre l'incapacité de la région à fonder une communauté qui soit de l'ordre de la relation et non de l'emprise d'une loi. L'écriture s'abstrait néanmoins du local et interroge les contours de la région pour l'articuler avec la nation, et pour l'inscrire au-delà dans un espace esthétique dialogique où se définit une nouvelle forme de communauté. Le récit pose ainsi la question de la capacité du lieu à configurer une communauté, c'est-à-dire à se structurer en espace de dialogue pour définir des principes communs. Une politique du lieu commun s'esquisse ici de prime abord, par une série de *topoi* qui convoquent un cadrage régionaliste et inscrivent le récit dans la trame de l'ordinaire. C'est pourtant dans les fractures mêmes du commun que se développe celui-ci, pour donner corps à une tragédie du non-commun, de l'impartageable, et finalement du non-lieu. Or en dressant de l'*ethos* régional une cartogra-

1 E. Wharton, *Ethan Frome*, introduction, xviii.

2 J. Rancière, *Les Bords de la fiction*, 170.

phie symbolique, *Ethan Frome* reconfigure le lieu pour en faire un espace esthétique dialogique où se tissent de nouvelles formes de communauté ; à la lisière de l'effacement, le trope des étendues enneigées de Nouvelle-Angleterre devient alors espace d'écriture, lieu de sens qui vient se placer aux antipodes du lieu commun entendu comme *topos*.

Politique du lieu commun

2. Dans son introduction à l'édition de 1922 de *Ethan Frome*, Wharton se présente d'emblée comme une initiée, familière de ces villages de Nouvelle-Angleterre dont l'emblématique Starkfield est l'avatar : « I had known something of New England village life long before I made my home in the same country as my imaginary Starkfield [...] » (xvii). Le récit se veut donc avant tout écriture du lieu, de ce lieu commun parce que partagé par une communauté à laquelle l'auteur revendique son appartenance. Associée dans l'esprit de ses lecteurs à la haute société new-yorkaise de *House of Mirth* (1905) et installée à Paris depuis 1907, Wharton devait cependant essayer pour *Ethan Frome* des critiques réitérées ayant trait à son manque de proximité avec le lieu. « Wharton was complimented on the realism of her books about New York society, but considered by many as an outsider when writing about the culture of New England », écrit Candace Waid ; aussi l'introduction de 1922 est-elle un plaidoyer (« a personal and a literary defense »)³ qui, en posant d'entrée de jeu le lien personnel profond qui unit l'auteur à son sujet, justifie le projet littéraire. Wharton n'aura d'ailleurs de cesse de clamer sa connaissance intime du monde rural de Nouvelle-Angleterre. Ainsi, dans « The Writing of *Ethan Frome* » (*Le Colophon*, 1932) puis dans *A Backward Glance* (1934), elle récusera de nouveau l'accusation de méconnaissance du lieu pour réaffirmer le réalisme du récit, « its accuracy of "atmosphere" », prenant argument du souvenir des étés et automnes passés à *The Mount*, sa résidence de Lenox (Massachusetts), entre 1899 et 1908, avant de rédiger le roman⁴. Elle y reviendra encore, en 1936, dans sa préface à l'adaptation dramatique de *Ethan Frome* par Owen et Donald Davis, où elle relate avoir côtoyé les villageois de Nouvelle-Angleterre dix années durant⁵. C'est que, comme l'avait souligné Hamlin Garland dans *Crumbling Idols* (1894), l'ancrage dans le

3 C. Waid, *Edith Wharton's Letters from the Underworld*, 96, 87.

4 « [...] in an article by an American literary critic, I saw "Ethan" cited as an interesting example of a successful New England story written by some one who knew nothing of New England! "Ethan Frome" was written after I had spent ten years in the hill-region where the scene is laid, during which years I had come to know well the aspect, dialect, and mental and moral attitude of the hill-people. » E. Wharton, *A Backward Glance*, 296.

5 « I lived among them [my poor little group of hungry, lonely New England villagers] in fact and in imagination, ten years, and their strained starved faces are still with me. » Cité par C. Wolff, *A Feast for Words*, 155.

lieu est affaire de légitimité pour les écrivains de la tradition régionaliste⁶.

3. Il l'est d'autant plus pour celle qui se propose de revenir aux fondements du lieu, son socle de granite, pour mieux saisir la vie de sa communauté. Car l'enjeu d'*Ethan Frome* est non seulement de se confronter à l'ordinaire (*the common, the commonplace*), principe dont William Dean Howells et Bliss Perry avaient fait la condition de l'écriture réaliste⁷, mais surtout de l'articuler avec le lieu dont il procède. Par ce projet aux tonalités naturalistes, Wharton prétend combler ce qu'elle désigne comme une lacune des fictions existantes :

[...] I had had an uneasy sense that the New England of fiction bore little [...] resemblance to the harsh and beautiful land as I had seen it. Even the abundant enumeration of sweet-fern, asters and mountain-laurel, and the conscientious reproduction of the vernacular, left me with the feeling that the outcropping granite had in both cases been overlooked. (*Ethan Frome*, Introduction, xvii)

C'est la tradition dite féminine de la couleur locale que Wharton épingle ici, pour son approche à ses yeux superficielle de la région. Comme l'a souligné Donna M. Campbell, cette tradition faisait déjà l'objet de critiques virulentes depuis les années 1890 et Wharton, en quête de reconnaissance littéraire, devait donc s'en démarquer clairement⁸. Réitérant l'accusation dans *A Backward Glance*, celle-ci prend explicitement pour cible Mary Wilkins et Sarah Orne Jewett, ces « favorites » des lecteurs de Nouvelle-Angleterre dont elle dénonce l'écriture édulcorée : « the rose-and-lavender pages of their favourite authoresses »⁹. La féminisation du terme, associée à ces teintes, est l'indice d'une charge ironique à l'encontre de la couleur locale. À tort, Wharton se plaît à dénoncer le prisme rosé d'une écriture qu'elle considère comme inapte à rendre compte de la vie rurale de Nouvelle-Angleterre¹⁰. Elle revendique, en contrepoint, une approche naturaliste aux traits plus masculins, qui entend se confronter aux rudesses de l'existence villageoise¹¹ – « For years I had wanted to draw life

6 « Local color in a novel means that it has such quality of texture and back-ground that it could not have been written in any other place or by any one else than a native. » H. Garland, « Local Color in Art », *Crumbling Idols*, 53-54.

7 « These conditions invite the artist to the study and the appreciation of the common [...]. The talent that is robust enough to front the every-day world [...] need not fear the encounter. » W.D. Howells, *Criticism and Fiction*, 257-258. « Realistic fiction is that which does not shrink from the commonplace (although art dreads the commonplace) or the unpleasant [...] in its effort to depict things as they are, life as it is. » B. Perry, *A Study of Prose Fiction*, 229.

8 D. Campbell, « Edith Wharton and the “Authoresses”: The Critique of Local Color in Wharton's Early Fiction », 169. On trouvera dans l'article de D. Campbell une présentation approfondie de la tradition littéraire contre laquelle Wharton se positionne.

9 E. Wharton, *A Backward Glance*, 294.

10 C. Roudeau souligne l'injustice des accusations de Wharton à l'encontre de la tradition de la couleur locale, et rappelle que les récits de Jewett et Freeman expriment autant, si ce n'est plus, « l'âpre beauté du pays », que « sa soi-disant joliesse. » *La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture*, 253-255.

11 D. Campbell montre que cette distinction entre une tradition féminine de la couleur locale et un naturalisme masculin apparaît dès les années 1890. « Edith Wharton and the “Authoresses”: The Critique of Local Color in Wharton's Early Fiction », 170-171.

as it really was in the derelict mountain villages of New England, a life [...] utterly unlike that seen through the rose-coloured spectacles of my predecessors, Mary Wilkins and Sarah Orne Jewett » (293). Comme dans *Summer* (1917) qui en est le versant estival, il s'agit dans *Ethan Frome* de sonder la déliquescence de la vie rurale : « My two New England tales, "Ethan Frome" and "Summer", were the results of explorations among villages still bedrowsed in a decaying rural existence, and sad slow-speaking people living in conditions hardly changed since their forbears held those villages against the Indians »¹². Paradoxalement, ce projet aux accents naturalistes coïncide ici avec la revendication d'un héritage bien différent : l'écriture en clair-obscur d'un Hawthorne dont Wharton se veut l'héritière, aux dépens d'une couleur locale qu'elle rejette comme caduque¹³. Comme l'écrit Cécile Roudeau, il y a là « confiscation d'héritage » visant à s'inscrire dans une littérature d'envergure nationale, quand bien même il s'agit d'écrire la région¹⁴.

4. Le lieu dans *Ethan Frome* se conçoit comme principe d'un *ethos* commun qu'il incombe à l'écriture de dégager, voire de mettre en œuvre. Car en deçà de tout rapport social ou culturel, ce qui fait ici communauté, c'est le déterminisme du lieu lui-même, métaphoriquement incarné par ce sol granitique qui est un emblème de la région. À l'approche de surface de la couleur locale, Wharton oppose l'image minérale et massive du granite, socle même du lieu dont les habitants, tels un prolongement organique, sont l'affleurement : « They were, in truth, these figures, *my granite outcroppings*; but half-emerged from the soil, and scarcely more articulate » (xviii). Starkfield, « nom de pays »¹⁵ référentiel et programmatique, évoque ce granite où s'unissent indissolublement un sol, une communauté, et un refus du langage. Bien qu'elle apparente les personnages à ceux de la tradition naturaliste, cette dimension « rudimentaire », car primitive et inarticulée (« rudimentary characters », xx ; « the deeprooted reticence and inarticulateness of the people I was trying to draw », xxi), est ici repensée dans son rapport étroit avec le sol. « Rudimentaire » ici ne s'entend pas comme caractéristique sociale que l'écriture dût prendre pour objet (« the man with the dinner-pail »), principe cher à la tradition naturaliste que Wharton dénoncera dans « The Great American Novel » (1927) comme étant réducteur et non pertinent¹⁶. Si dans *Ethan Frome* elle prend pour objet le rudi-

12 E. Wharton, *A Backward Glance*, 153-154.

13 « [...] not the least vociferous were the New Englanders who had for years sought the reflection of local life in the rose-and-lavender pages of their favourite authoresses – and had forgotten to look into Hawthorne's. » E. Wharton, *A Backward Glance*, 294.

14 C. Roudeau, *La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture*, 253.

15 J'emprunte l'expression à Marcel Proust, qui dans « Nom de pays : le nom » (troisième partie de *Du Côté de chez Swann*) s'intéresse au pouvoir référentiel des noms de lieux.

16 « The idea that genuineness is to be found only in the rudimentary, and that whatever is complex is unauthentic, is a favorite axiom of the modern American critic. [...] [T]he modern American novelist is told [...] that only the man with the dinner-pail is human, and hence available for his purpose. » E. Wharton, « The Great American Novel », *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, 155.

mentaire, c'est en tant qu'*ethos* qu'elle convertit en principe esthétique. L'écriture même vient ainsi se placer dans le prolongement du lieu et de sa communauté : « It must be treated as starkly and summarily as life had always presented itself to my protagonists; any attempt to elaborate and complicate their sentiments would necessarily have falsified the whole » (xviii). Il s'agit de se confronter à l'aridité physique et humaine de Starkfield et d'en rendre compte sans la complexifier (*starkly*). Là est le défi d'une écriture qui, pour dégager l'*ethos* de ce village granitique, se doit d'en faire parler le mutisme (*reticence*) sans pour autant l'abolir.

5. C'est pourtant par un ensemble de lieux communs littéraires et topographiques que s'abordent ici le lieu et sa communauté, *topoi* par lesquels le récit prend l'apparence, trompeuse, d'un conte de Nouvelle-Angleterre. Reprise parodique de l'esquisse locale, *Ethan Frome* est en fait une « contre-écriture féroce » qui détourne la tradition régionaliste de l'intérieur pour mieux se confronter à la région, tout en voulant s'inscrire dans un cadre national¹⁷. Venant se placer sur le terrain même de la tradition régionaliste, Wharton en réinterprète nombre de conventions narratives. Ainsi de l'utilisation d'une narratrice comme intermédiaire entre la communauté et le lecteur, procédé que Wharton détourne en faisant le choix d'un narrateur masculin, plus apte à se rapprocher d'Ethan Frome et à relayer un point de vue naturaliste¹⁸. En tant que médiateur (« sympathizing intermediary », xx), le narrateur introduit le lecteur dans un espace commun, à la fois partagé et ordinaire, qui est avant tout une construction discursive jouant sur les *topoi* locaux. En s'adressant directement à lui, il l'inscrit d'emblée dans la communauté des initiés, pour le rendre familier du lieu par le langage s'il ne l'est déjà par l'expérience : « If you know Starkfield, Massachusetts, you know the post-office. If you know the post-office you must have seen Ethan Frome drive up to it [...] » (3). La construction d'une communauté de lecteurs autour d'un espace familier passe par l'évocation, au seuil du récit, de lieux emblématiques des villages de Nouvelle-Angleterre, ces lieux communs à la fois topographiques et littéraires que sont le bureau de poste aux colonnes blanches (« the white colonnade », 3), la grand-rue aux trottoirs de brique (« the brick pavement », 3), ou encore la ferme. Lieux que le narrateur rend familiers et communs par l'emploi du déictique qui suggère la récurrence spatiale (« one of those lonely New England farm-houses », 20) ou par les commentaires à visée didactique qui introduisent le lecteur étranger dans une communauté linguistique (« what is known in New England as the "L" », 20). Même ce qui sort de l'ordinaire, comme l'illustre demeure de Maître Var-

17 C. Roudeau, *La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture*, 254. Voir aussi l'analyse de D. Campbell : « The task Wharton sets for herself in writing *Ethan Frome* is [...] to confront the genre of local color fiction on its own terms [...] » D. Campbell, *Resisting Regionalism*, 162.

18 *Ibid.*, 163.

num, « the most considerable mansion in the village » (9), s'inscrit dans une topographie conventionnelle : « It stood at one end of the main street, its classic portico and small-paned windows looking down a flagged path between Norway spruces to the slim white steeple of the Congregational church » (9). Architecture néo-classique, grand-rue, arbres, église au fin clocher blanc – autant de lieux communs (*topoi*) par lesquels le texte vient ici, avec l'ironie du déjà-vu, se placer dans la lignée de tant de récits de Nouvelle-Angleterre.

6. Ces conventions donnent forme à un paysage culturel où se lit une identité régionale. Comme l'écrit Lawrence Buell, « New England writing codified the regional sense of place »¹⁹. Les villages de Nouvelle-Angleterre ont valeur d'icône dans la littérature de la région, de Timothy Dwight (*Greenfield Hill*, 1794) à Thornton Wilder (*Our Town*, 1938) et au-delà²⁰. L'iconographie de ces petites villes, dont « A New England Sketch » (1834) de Harriet Beecher Stowe offre l'archétype, est le produit de la culture locale et de ses représentations littéraires : « a communal product – a product of village culture, on the one hand, and of Anglo-American literary imaginings of that culture, on the other ». Elle est à la fois « mimétique », puisqu'elle se réfère à une réalité historique, et « sémiotique », puisqu'elle procède d'un répertoire de motifs codifiés par lequel s'esquisse une forme de société aussi bien qu'une image littéraire et mythique²¹. Y contribue également le motif saisonnier des hivers enneigés qui, tout comme les étés indiens, est récurrent dans la littérature et l'iconographie de la région, que ce soit en prose (Alice Cary, *Clovernook*, 1852), en poésie (Emily Dickinson, Robert Frost) ou encore dans la peinture avec, notamment, les tableaux de George Henry Durrie, Thomas Birch, Joseph Morviller, et John Twachtman. Expression du génie du lieu, ces représentations sous-jacentes au récit d'*Ethan Frome* participent à la construction d'un paysage régional aussi bien qu'à l'évocation d'une expérience commune propre à la région.

Dans les failles du lieu commun : du non-commun au non-lieu

7. C'est pourtant dans les failles du lieu commun que se déploie le récit, dans ce « rapport tendu du commun et du non-commun, du partagé et de l'impartageable » dont Rancière a montré qu'il est constitutif du commun²². Tissée dans la trame de l'ordinaire, la tragédie d'*Ethan Frome* ne convoque l'horizon d'attente du conte de Nouvelle-Angleterre que pour mieux le mettre à mal. Elle

19 L. Buell, *New England Literary Culture*, 305, 283.

20 *Ibid.*, 304-318.

21 *Ibid.*, 305.

22 J. Rancière, *Les Bords de la fiction*, 170.

se constitue à partir de ces tropes de la littérature régionaliste que le récit convertit en principes d'isolement ou d'enfermement, pour mettre en scène l'impossibilité d'un être-ensemble qui soit de l'ordre du lien humain et non de la soumission à la loi du lieu. La région (de *regere*, régir), s'identifie ici à l'emprise de cette loi, à un déterminisme qui peut s'interpréter comme celui de la culture calviniste²³. Si donc, dans son chapitre intitulé « Records of New England Decline », F. L. Pattee pouvait affirmer que le régionalisme de Stowe est écriture du commun (« she wrote simple little stories of commonplace people in a commonplace environment »)²⁴, Wharton, en se situant dans le commun, brise le cadre du conte local en révélant les potentialités tragiques de la vie rurale de la Nouvelle-Angleterre (« the tragic potentialities of life in the drab American small town »)²⁵. *Ethan Frome* est la tragédie d'un être brisé par les forces invisibles et mortifères de cet environnement ordinaire. C'est une tragédie du non-commun et de l'impartageable au sein de l'ordinaire, tragédie de l'impossible communauté au sein de l'espace commun.

8. *Topos* du régionalisme de Nouvelle-Angleterre, la neige est ici le point de fracture de l'espace commun, le point d'articulation symbolique du lieu et de la communauté d'où surgit pourtant le non-commun et l'impartageable. Le temps de l'ordinaire, à Starkfield, est fait de ces hivers par lesquels le lieu impose son emprise à la communauté, l'étouffe et l'affame. Métaphore de la force répressive de la culture calviniste, la neige est principe d'isolement, d'enfouissement, de négation. Tel un siège ennemi, l'étau de neige interdit toute communication (« [the] enemy [must have been] in command of all the lines of access between the beleaguered villages », 9), imprime sa marque mortifère à la communauté (« the deadness of the community », 8) et en ralentit le pouls léthargique (« sluggish pulse », 8) jusqu'à devenir négation de vie : « [...] when winter shut down on Starkfield, [...] I began to see what life there—or rather its negation—must have been in Ethan Frome's young manhood » (7). Métonymie du lieu, Ethan Frome est en proie à cette même emprise du froid qui rend toute sensibilité inaccessible et interdit la relation à l'autre : « He seemed a part of the mute melancholy landscape, an incarnation of its frozen woe, with all that was warm and sentient in him fast bound below the surface, but there was nothing unfriendly in his silence » (14). À l'image des villages assiégés, c'est un être isolé et difficilement accessible (« he lived in a depth of moral isolation too remote for casual access, and [...] his loneliness [...] had in it [...] the profound accumulated cold of many Starkfield winters », 14-15). Expression du lieu, phénomène commun, son isolement

23 Voir l'analyse de C. J. Singley, « Calvinist Tortures in Edith Wharton's *Ethan Frome* ».

24 F. L. Pattee, *A History of American Literary Since 1870*, 230.

25 E. Wharton, *A Backward Glance*, 147-148. Cette dimension tragique a d'emblée retenu l'attention des critiques. Pour un bilan de l'étude du tragique dans ce texte, voir M. H. Wakana, *Performing Intimacies*, 89.

moral n'en est pas moins de l'ordre du singulier et de l'impartageable ; il manifeste cette part de non-commun qui habite au cœur même du commun. Le déterminisme du lieu se conjugue ici avec l'emprise du passé individuel (« his personal plight », 15), lisible sur ses traits (« [a] look in his face which [...] neither poverty nor physical suffering could have put there », 11), pour exprimer un emprisonnement qui est de l'ordre du repli, du retrait intérieur : « something in his past history, or in his present way of living, had apparently driven him too deeply into himself for any casual impulse to draw him back to his kind » (17). Il va de pair avec l'enfouissement de la sensibilité et du souvenir, tel celui de la chaleur de Floride qu'il connut jadis : « now it's all snowed under » (15). C'est dans l'espace moral de cette souffrance sans partage que se déploie le récit, dans cette fracture du commun où réside, inaccessible, la subjectivité du personnage.

9. Le *topos* régional de la ferme isolée se fait image de fracture de la communauté pastorale définie comme communauté structurée par son lien avec la terre. Car si la ferme d'Ethan Frome est désignée comme typique, ce n'est pas pour constituer l'icône pastorale d'une ruralité idyllique, mais pour imposer l'image tautologique d'une spirale de la solitude (« one of those lonely New England farm-houses that make the landscape lonelier », 20) et d'une perte du lien avec la terre. À rebours du pastoralisme qui fait partie de l'identité culturelle de la région et dont on trouve l'expression nostalgique et utopique chez les écrivains de la couleur locale²⁶, le récit se confronte à l'oppression et à la laideur d'une ruralité désenchantée (« the distress and oppression of the scene » ; « in all its plaintive ugliness », 20), fidèle en ceci aux injonctions d'un Howells ou d'un Perry²⁷. Lieu d'appartenance, la ferme d'Ethan Frome est ici symbole de dépossession et d'aliénation, métonymie de sa propre infirmité : « "That's my place," said Frome, with a sideway jerk of his lame elbow » (20). Sa laideur plaintive est celle d'une structure brisée, la structure étant pour Wharton condition de l'harmonie d'un édifice²⁸. La perte du « L » inflige un tour d'écrou supplémentaire dans l'intensification de la solitude (« [...] the unusually forlorn and stunted look of the house was partly due to the loss of what is known in New England as the "L" », 20) et fait sortir la bâtisse du paradigme local. Interprète du lieu, le narrateur lit dans cette perte celle du lien pastoral, lien nourricier de l'homme avec la terre (« a life linked with the soil, and enclosing in itself the chief sources of warmth and nourishment », 21). La perte du L – de *life*, de *love*, de *link*, de *land* ? – en dit la perte de sens ; elle place un vide au cœur du lieu.

10. Cette perte de substance émane de l'intérieur. Car c'est ici l'espace domestique, incarné par la

26 J. A. Conforti, *Imagining New England*, 29, 159, 160, 164.

27 Voir note 7.

28 E. Wharton, *The Decoration of Houses*, 11.

cuisine, qui est privé de sa valeur commune et de sa capacité à structurer une communauté première, familiale. Emblème de domesticité, de chaleur et de subsistance, la cuisine est depuis la période coloniale le point névralgique des foyers et des communautés de Nouvelle-Angleterre. Comme le souligne Joseph A. Conforti en référence à des textes de Lydia Maria Child et de Harriet Beecher Stowe, la cuisine est aussi le fondement d'un ordre moral et politique – « the moral order of the household – and of the nation – originates in the kitchen »²⁹. Ici pourtant, la capacité du lieu à fonder un lien est oblitérée par la présence graphique et symbolique de Zeena, figure menaçante qui, au seuil de l'intrigue, imprime son empreinte sur la pièce : « Against the dark background of the kitchen she stood up tall and angular » (52). Elle s'impose comme figure tutélaire d'un lieu qu'elle hante et reconfigure à son image de dureté puritaine – « the kitchen [...] had the deadly chill of a vault after the dry cold of the night » (53). Elle convertit la cuisine en espace mortuaire, lieu de froid, d'obscurité et d'hostilité où l'en-commun de la domesticité ne peut subsister. Lorsqu'Ethan, après s'y être heurté à l'accueil glacial de Zeena, quitte la pièce sur les pas de celle-ci, le lien matrimonial, converti en tyrannie matriarcale, n'est plus qu'aversion : « it was peculiarly repugnant to him that Mattie should see him follow Zeena » (54).

11. À la faveur d'une absence de Zeena, partie consulter un médecin de Bettsbridge – stratagème destiné à imposer à Ethan de prendre une domestique à demeure, et donc de renvoyer Mattie – l'austère cuisine recouvre temporairement ses valeurs communes de chaleur et de convivialité pour se faire icône de domesticité (« It was warm and bright in the kitchen » ; « The kitchen was a poor place, not “spruce” and shining as his mother had kept it in his boyhood; but it was surprising what a homelike look the mere fact of Zeena's absence gave it », 67-68). Ces valeurs s'incarnent dans le tableau imaginaire où Ethan substitue Mattie à Zeena pour composer une image de domesticité ordinaire, scène de genre des hivers locaux (« they would sit there, one on each side of the stove, like a married couple, he in his stocking feet and smoking his pipe, she laughing and talking [...] », 68). L'énergie vitale qui s'en dégage (« The sweetness of the picture [...] sent up his spirits with a rush [...] », 68) procède de l'évocation du simple lien humain, résidu de sociabilité resté latent : « There was in him a slumbering spark of sociability which the long Starkfield winters had not yet extinguished », « [he] was warmed to the marrow by friendly human intercourse » (68). Pourtant, la scène imaginaire de communauté domestique ne parvient pas à s'incarner. Par cette inquiétante étrangeté qui désigne chez Freud la défamiliarisation d'un univers domestique (*das Unheimliche*), le lieu commun de l'âtre de la cuisine se révèle hanté par la présence spectrale de Zeena, figure de

29 J. A. Conforti, *Imagining New England*, 168.

sorcière secondée *in absentia* par son suppôt de chat (« the New England witch type »)³⁰. Son visage oblitère celui de Mattie (89), tandis que son simple nom, performatif, fait obstacle au lien : « The name threw a chill between them » (83). La scène ordinaire de domesticité se convertit en vision gothique, autre trope de Nouvelle-Angleterre, pour désigner une impossible communauté. Dans le sillage de Hawthorne, le récit rejoint le « gothique provincial », genre que Buell définit comme l'expression d'une pathologie régionale : « By “provincial Gothic,” I mean the use of gothic conventions to anatomize the pathology of regional culture »³¹. Forme « post-puritaine » située dans l'entre-deux de la romance et du réalisme régional, le gothique de Nouvelle-Angleterre naît de la dégénérescence de la culture calviniste : « the source of gothic will be seen increasingly in the residue left behind by the decay or evaporation of aggressive Calvinism, rather than in Puritan ideology as such »³². Il est ici l'expression d'un déterminisme culturel intériorisé qui est de l'ordre de l'emprise, cette « emprise du legs par où le mort menaçait de saisir et de scléroser le vif »³³.

12. C'est l'impossibilité de faire advenir un espace commun qui mène le récit à son issue tragique. La communauté première, dont la quête imprime son mouvement à la diégèse, est l'être-ensemble d'Ethan et de Mattie. Avec la sentence qui expulse celle-ci hors de la ferme, le récit se fait tragédie du non-lieu, de l'impossibilité de faire advenir un espace où l'être-ensemble puisse, littéralement, avoir lieu : « If I missed my train where'd I go? » / « Where are you going if you catch it? » / « What's the good of either of us going anywheres without the other one now? » (165)³⁴. Privée d'espace, la relation devient elle-même non-lieu. Ne s'esquisse alors plus comme espace commun que le choix de la mort et, dans l'intervalle, l'espace transitoire et mouvant de la luge, utopie de l'être-ensemble qui se fracasse contre l'orme. Icône de la région, « the “peculiar glory of New England” »³⁵, l'orme se trouve ici investi d'une signification tragique. Il est ce principe de réalité qui fait échec à l'utopie. L'issue elle aussi utopique de la mort, latente à l'horizon du récit, n'est elle-même qu'un non-lieu. Ironiquement, elle est un mirage de l'esprit dans une scène tout entière construite autour des pièges de la perception, des illusions d'optique que le héros tragique à l'acuité visuelle sans pareille surmonte immanquablement, qu'il veuille éviter l'arbre ou le viser (« I can measure distances to a hair's-breadth – always could », « you've got the surest eye... », 163). Hy-

30 E. Ammons, *Edith Wharton's Argument with America*, 63-66.

31 L. Buell, *New England Literary Culture*, 351.

32 *Ibid.*, 369, 366-367.

33 P.Y. Petillon, *La Grand-route*, 10.

34 Absence même d'espace, le non-lieu dont il s'agit ici se distingue du non-lieu anthropologique qui, suivant la définition qu'en donne Marc Augé, est encore un espace : « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 100).

35 L. Buell, *New England Literary Culture*, 307-308.

bris dont la sinistre *nemesis* est la survie commune dans un entre-deux de paralysie et de souffrance qui n'est que simulacre de mort.

13. Par une sombre ironie, c'est le *topos* de la cuisine qui matérialise enfin, sur un mode tragique, cette fonction d'espace commun : « they're all shut up there'n that one kitchen » (180). N'y subsiste qu'une communauté grotesque formée par ces êtres broyés que le narrateur rencontre des décennies plus tard, communauté sinistre et dégradée où l'être-ensemble n'est que dissension, paralysie et paroles stériles. La cuisine se fait reflet de la tombe des ancêtres qui porte déjà le nom d'Ethan Frome (80) et hante le récit. Aussi le conte se clôt-il sur l'affirmation d'une parfaite symétrie entre les vivants et les morts, prononcée par la voix chorale de Mrs Hale, voix vernaculaire qui est celle du commun défini comme ce qui est « relatif au peuple, identique à la *vox populi*, vulgaire »³⁶ : « I don't see's there's much difference between the Fromes up at the farm and the Fromes down in the graveyard » (181). Sentence dont le codicille fait retour vers l'un de ces lieux communs du bon sens populaire : « 'cept that down there they're all quiet, and the women have got to hold their tongues ». Du commun surgit la sinistre ironie d'un en-commun qui est *summum* de dissension et de dissonance.
14. Ces lieux que sont la région, le village et la ferme se révèlent inaptes à fonder le lien d'une communauté sur un mode autre qu'un emprisonnement tragique dans le déterminisme du lieu. Tragédie de l'impossible espace commun, le récit récuse ainsi le principe même du régionalisme en montrant l'incapacité du lieu, dans ce qu'il a de plus ordinaire, à structurer une communauté entendue comme espace de relation et de partage. Si la région reste néanmoins principe fondateur d'une communauté, c'est en tant qu'espace esthétique qui ne précède pas l'écriture, mais en procède.

Reconfiguration esthétique du lieu et de sa communauté

15. En prenant pour objet la région et ses stéréotypes, l'écriture d'*Ethan Frome* trace les contours d'un espace esthétique aux enjeux plus larges, espace commun qui est non pas un donné, mais l'espace même de l'œuvre. Loin du réalisme photographique cher à Howells, la mise en œuvre de cet espace commun passe par une transmutation créatrice dont Wharton, dans « Tendencies in Modern Fiction » (1934), fera le principe premier de l'art : « transmutation is the first principle of art, and copying can never be a substitute for creative vision »³⁷.

36 A. Compagnon, « Théorie du lieu commun », 25.

37 Wharton rejette l'expression d'un déterminisme brut : « the feebler [realists] beat their brains out against the blank

16. Du lieu qu'est la Nouvelle-Angleterre, le récit esquisse une cartographie symbolique où les pathologies régionales se lisent à l'aune de cette communauté imaginée par laquelle Benedict Anderson définit la nation³⁸. Telles une carte, les étendues blanches du plateau de Starkfield, « the Flats », sont porteuses de traits et de signes qui structurent l'espace. C'est pourtant un dysfonctionnement de l'espace cartographique que le récit donne à lire. Symptôme des déterminismes locaux, l'espace enneigé résiste pour Ethan aux tracés nouveaux, qu'il s'agisse de mener le narrateur à la gare ou de se rendre chez les Hales pour obtenir l'argent nécessaire à une fuite vers l'Ouest. L'impossibilité physique ou morale de projeter un tracé nouveau ne laisse pour issue que de faire retour vers la ferme (« He turned and walked slowly back to the farm » 143), ou de s'en remettre à un tracé déjà creusé (« We'll follow the track » 168) pour finalement se fracasser contre l'orme. L'espace commun s'appréhende dès lors comme une carte où se lit l'emprise de pathologies locales qui s'imposent comme un destin. Incarnation des maux de la communauté (« a community rich in pathological instances », 72), Zeena en détient une connaissance quasi-ésotérique qui lui permet d'en lire, voire d'en manipuler les signes : Zeena « had at her fingers' end the pathological chart of the whole region » (73)³⁹.

17. Si elle désigne d'abord l'atavisme par lequel les femmes de la ferme se replient dans le silence, cette pathologie s'interprète aussi comme une perversion mortifère du modèle cartographique. Car l'impossible projection d'un tracé nouveau donne lieu à une dépense d'énergie maléfique, à l'instar des cogitations silencieuses de Zeena (« an evil energy secreted from the long years of silent brooding », 118), qui prend pour substrat les personnages eux-mêmes pour les assimiler au lieu et mène à la défiguration (« red gash », 4) à la déformation du corps (« shortened and warped », 4 ; « bent out of shape », 5, s'agissant d'Ethan), ou au retour vers l'informe (« shapeless dress », 174, métonymie du corps gisant de Mattie). Sous l'emprise du lieu, les êtres se font traces, restes diminués d'eux-mêmes (« the ruin of a man », 3 ; « three crippled lives », 142), pervertis à l'image d'une Mattie devenue sorcière (« her dark eyes had the bright witch-like stare that disease of the spine sometimes gives », 174). Victimes du trope de l'enlèvement mortifère, ils se confondent avec leurs ancêtres morts, comme attirés par la trace qu'est la tombe.

18. Par l'art du trait qui exprime l'emprise du lieu sur les êtres, ceux-ci font tableau. En dépit de

wall of Naturalism, [drawing] helpless puppets on a sluggish stream of fatality ». « Tendencies in Modern Fiction » (1934), in E. Wharton, *The Uncollected Critical Writings*, ed. F. Wegener, 172.

38 « In an anthropological spirit, I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community [...]. » B. Anderson, *Imagined Communities*, 6.

39 Il y a là un détournement des figures de guérisseuses de la tradition régionaliste. Voir J. Fetterly et M. Pryse, *Writing Out of Place*, 61 : Zeena « manufactures "sickness" in order to control, manipulate, and punish others. »

l'épaisseur psychologique que Wharton avait en vue (« the effect of “roundness” (in the plastic sense) », xxi), ils sont appréhendés par des lignes et des effets de lumière qui les assimilent à des figures cubistes. Zeena annonce la femme de « La Robe verte » de Metzinger (1912), sur laquelle la lumière imprime des découpes faisant du visage, du cou et de l'épaule le tracé d'un Z⁴⁰. À l'image de son initiale, Zeena, « tall and angular » (52), n'est que lignes et angles : « the pale light [...] made her face look [...] drawn and bloodless, sharpened the three parallel creases between ear and cheek, and drew querulous lines from her thin nose to the corners of her mouth » (64). Elle n'est qu'axes coupants, comme ses mots (« [Her] retort was like a knife-cut across the sinews », 117). Comme par un pouvoir occulte, elle impose la découpe de son Z au temps, « zero day » (152), et fait porter à ce trope un sens littéral, terme du compte à rebours tragique qui mène à l'événement fatal (« Matt's last day », 135). On retrouve ses découpes dans les fragments du plat rouge dont le chat cause la chute, matérialisation de l'idylle brisée d'Ethan et de Mattie (« shattered fragments of their evening », 86) et de la sentence de Zeena qui réduit leur relation au non-lieu (« The words were like fragments torn from his heart », 166). Ethan quant à lui est fait de lignes tordues ou brisées, tel le L de sa ferme ou l'angle de son coude (« his lame elbow », 20), qui appelle celui de l'arbre où finit la descente tragique (« where the big elm thrust out a deadly elbow », 162).

19. À l'opposé de cette emprise du trait, s'esquisse l'écueil d'un retour vers la page blanche où disparaîtraient les signes de l'espace commun. La neige met en péril l'architecture interne du paysage ; elle efface les lignes du cadastre (*kata-stikhon*, ligne par ligne), non pas tant celles du registre que celles qui structurent l'espace. Elle est une force de recouvrement et d'enfouissement qui oblitère le contour des parcelles (« their boundaries lost », 19) et les repères topographiques, dont ne subsistent que quelques apparences fantasmagoriques (« some ghostly landmark sprang up to warn us that we were astray, and then was sucked back into the mist », 23). La neige, alliée de la nuit, fait tendre le paysage vers le chaos de l'indifférencié et de l'informe (« a landscape chaotically tossed », « formless night », 22-23). Tout y est en proie à l'épuisement, à une inertie où s'abolit toute force (« a stealing tide of inertia », 16). Terre, bêtes et hommes portent les signes d'une déperdition d'énergie, marquée par le suffixe *ex* – *exanimate* (19), *exhaustion* (23), *exhausted receiver* (27).

20. Cette déliquescence mortifère, dont le pouls léthargique de Starkfield est le symptôme, est une hantise de l'imaginaire puritain. Elle s'inscrit dans le double tropisme de l'enlèvement entropique dans l'enclos (*sloth*) et de la cavale vers l'Ouest, dont Pierre-Yves Petillon a montré la récurrence

40 Jean Metzinger, « La Robe verte », peinture à l'huile, Musée d'Art Moderne de Paris. La date de 1912 figure sur le châssis du tableau, cependant l'œuvre a été antdatée par l'artiste, qui l'a en fait réalisée au début des années 1950 pour l'exposition sur le cubisme de 1953.

littéraire⁴¹. Ethan lui-même est en proie à cet enlèvement : « “He looks as if he was dead and in hell now!” », « “Guess he’s been in Starkfield too many winters. Most of the smart ones get away” » (6). Si l’alternative de l’Ouest s’esquisse sous la forme d’un prospectus aguichant (« Trips to the West: Reduced Rates », 134) ou d’une anecdote qui est un lieu commun de la culture populaire (« He knew a case of a man [...] who had escaped from just such a life of misery by going West with the girl he cared for », 131), elle ne survit pas à l’épreuve des faits : « The inexorable facts closed in on him like prison-warders handcuffing a convict. There was no way-out – none. » (134). Avec la neige, c’est la culture puritaine, en la personne de Zeena, qui tient Ethan captif. Le récit s’inscrit ainsi dans un imaginaire commun qui, s’il s’enracine dans l’héritage puritain de Nouvelle-Angleterre, en excède les contours.

21. L’espace cartographique de Starkfield est un espace mnésique où subsiste, en filigrane, la mémoire de la découverte du continent, espace commun premier qui est le socle de la nation. Traversée d’une *wilderness* blanche, l’épreuve de la tempête de neige rejoue l’épisode originel et fondateur de la traversée du désert, lieu commun de la typologie puritaine : « we pushed on to the Junction through the wild white scene » (22). La *wilderness* renvoie à « l’expérience spirituelle du désert telle que le peuple hébreu l’a vécue et que la poignée de puritains qui s’installent dans le Nouveau Monde entendent la poursuivre en inscrivant leur aventure dans le droit-fil d’une histoire sacrée »⁴². La confrontation avec cette *terra incognita* qui échappe aux grilles de lecture de l’ancien monde est une expérience de désorientation qui est la condition première de la refondation du sens. Il y a là un tropisme d’envergure nationale, pour ne pas dire un lieu commun de l’imaginaire américain, dont on trouve des échos dans maintes œuvres littéraires. Ainsi de *Walden*, qui célèbre les vertus de l’égarement dans les bois enneigés, occasion d’un retour sur soi qui permet la refondation de la relation à autrui : « Not till we have lost the world, do we begin to find ourselves, and realize where we are and the infinite extent of our relations »⁴³. Lors de la tempête de neige d’*Ethan Frome* se tisse de même le lien humain par lequel Ethan entrouvre au narrateur la porte de son intériorité (« That’s my gate down yonder », 23), lien qui rend possible la composition narrative (« It was that night that I found the clue to Ethan Frome, and began to put together this vision of his story », 25). La relation ainsi refondée est principe d’un être-ensemble qui échappe à Starkfield ; elle est aussi le point de départ diégétique de la construction du sens.

41 P.Y. Petillon, *La Grand-Route*.

42 P.Y. Petillon, *L’Europe aux anciens parapets*, 21.

43 « It is a surprising and memorable, as well as valuable experience, to be lost in the woods any time. Often in a snow storm, even by day, one will come out upon a well-known road and yet find it impossible to tell which way leads to the village. [...] By night, of course, the perplexity is infinitely greater. » H.D. Thoreau, *Walden*, 154.

22. L'effacement des points de repères de l'ordinaire est la condition d'une appréhension nouvelle du lieu qui définit une communauté artistique. Il s'agit d'abord de la « communion » (33) qui fonde la relation d'Ethan et Mattie lors de la contemplation d'un paysage perçu comme tableau (« there were other sensations, less definable but more exquisite, which drew them together with a shock of silent joy », 34) puis à *Shadow Pond*, sanctuaire d'une sensibilité partagée, affective et poétique (« a shy secret spot », 153). Ces scènes mettent en abîme la capacité de l'œuvre à configurer un espace esthétique. Par un « art de la définition » (34) qui peut s'entendre comme un art du trait, se compose un paysage proche de l'abstraction, structuré par des lignes et des formes géométriques définies par leurs contours (*edge, rim*) et par des effets de lumière ou de contraste (« the silver-edged darkness of the woods », « a red sun stood over the grey rim of the fields », 135). C'est la matérialité même des ombres de la neige que l'écriture prend pour objet – « the intensely blue shadows of hemlocks on sunlit snow » (34), « delicate blue shadows on the snow » (152) – sur un mode poétique qui explore les nuances et les limites du monde visible. Le paysage tend vers une blancheur abstraite, dépourvue de support (« the whiteness of the long declivity », 28 ; « the stinging whiteness », 18), comme dans la poésie de Robert Frost où la blancheur admet des degrés, « a blanker whiteness of benighted snow » (« Desert Places »), ou dans le poème 311 d'Emily Dickinson, où elle offre à l'œil les nuances d'une multiplicité de textures. Principe d'effacement, la neige se fait ici architecte d'un paysage régénéré où se lisent de nouveaux signes, tel le tracé de dentelle d'empreintes animales : « the snow was so pure that the tiny tracks of wood-animals had left on it intricate lace-like patterns, and the bluish cones caught in its surface stood out like ornaments of bronze » (152-153). Le développement graphique de l'image n'est pas sans annoncer « Birds in Snow » (1928) de Hilda Doolittle, où les empreintes d'oiseaux sur la neige (« tracery ») se convertissent en écriture hiéroglyphique. La vision poétique trace les contours d'un espace esthétique commun, espace de rencontre de la prose, de la poésie et de la peinture.

23. Sur l'axe de la profondeur, les paysages enneigés offrent une représentation de l'intériorité qui exprime des enjeux modernistes. Ce sont des espaces dramatiques de forces en tension, où la dynamique de l'enfouissement qui rend la sensibilité inaccessible est contrée par un mouvement de résurgence. Il s'exprime par un réseau d'images unissant le règne animal, végétal et minéral : « an orchard of starved apple-trees writhing over a hillside among outcroppings of slate that nuzzled up through the snow like animals pushing out their noses to breathe » (19). Par son développement de l'image, sa concision et son rythme, l'écriture définit un espace esthétique auquel l'imagisme offrira de nouveaux développements. Le verger, dont H.D. fera dans « Orchard » (1913) le symbole d'une

richesse poétique et mystique, est ici image d'un dessèchement intérieur contré par l'instinct vital des naseaux qui émergent de la neige, expression de l'intériorité que théorise William James dans *Principles of Psychology* (1890). Comme chez les modernistes, l'écriture s'articule ici avec les développements de la psychologie⁴⁴. Wharton elle-même, dans *The Writing of Fiction* (1925), situera la modernité littéraire dans l'intériorisation de l'action (« modern fiction really began when the “action” of the novel was transferred from the street to the soul ») et s'intéressera à cette activité sous-jacente (« the exultations and agonies succeeding each other below the surface »)⁴⁵. Le récit thématise ce cheminement souterrain, associé à un principe de résurgence, par une dialectique du point et de la ligne que l'on retrouve dans les motifs de la couture, de la coordination, de la jonction qui donne son nom à la gare, ou encore dans ces lignes de pointillés qui participent à la structure du récit.

24. Ultime espace commun, le récit lui-même, à l'exception de son cadre, repose sur la jonction de l'épars, procédé dont Carole Singley a souligné la dimension moderniste⁴⁶. À l'image du plat brisé qu'Ethan recompose, le récit est fait d'un assemblage de fragments qui émanent d'autant de points de vue divergents : « I had the story, bits by bits, from various people, and, as generally happens in such cases, each time it was a different story », écrit le narrateur (3). Le passé d'Ethan Frome est un espace narratif commun qui procède de la communauté et réciproquement la structure autour d'un héritage commun. Comme dans la tradition orale ou dans les mythes et rituels qu'étudie Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, l'évocation de ce passé a pour la communauté une valeur conjonctive⁴⁷. De ce récit, l'accident – *the smash-up* – est le point structurant. Ce qui est à l'origine de l'ordre du fait divers, tout comme l'accident de luge de Lenox qui inspira Wharton⁴⁸, accède ainsi à l'ordre symbolique et s'inscrit dans un passé fondateur. C'est un événement sur-déterminé, de ceux que Paul Ricœur appelle « supra-significatifs » ou « sursignifiants » car générateurs de sens dans une société donnée, et dont « la narration est constitutive de l'identité, que l'on peut appeler narrative, de ces communautés »⁴⁹. Mais c'est par de simples bribes de récit que l'événement opère ici, surdéterminées par la charge de non-dit qui les entoure, suivant une modalité moderniste de structuration du sens. Parce qu'elle donne forme à une communauté autour d'une chose commune, l'histoire d'Ethan Frome est littéralement *res publica*, chose publique bien que relevant de l'intime

44 Voir J. Haytock, « Modernism », *Edith Wharton in Context*, 365.

45 E. Wharton, *The Writing of Fiction*, 3, 4. Cité par J. Haytock, 365-366.

46 C. Singley, « Calvinist Tortures in Edith Wharton's *Ethan Frome* », 175.

47 C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 46-47.

48 Wharton s'est vraisemblablement inspirée d'un accident de luge relaté le 12 mars 1904 dans le journal *The Eagle*.

49 P. Ricœur, « Événement et sens », 52.

et, en grande partie, du non-dit.

25. La politique de l'œuvre repose *in fine* sur les blancs qui habitent cette chose commune et qui en sont la condition d'existence. Elle dépend de cette part de non-commun et de non-partagé qui permet le passage de la chose commune à l'objet esthétique. La « vision » qu'est le récit naît des interstices, des blancs qui subsistent entre les fragments et qu'elle-même vient combler. Par leur coordination, le narrateur tel un détective en fait parler la lacune. Il fait parler la trace du passé, jouant de ce « paradigme indiciaire » qui lui est inhérent, modèle épistémologique reposant sur le déchiffrement d'indices auxquels la coordination offre une structure narrative⁵⁰. Le sens naît de cette coordination qui est le propre de l'écriture du passé, car comme l'écrit de Certeau, « une littérature se fabrique à partir d'empreintes définitivement muettes » dont elle comble le mutisme⁵¹. Le jeu qui subsiste entre les fragments est le lieu de la coordination narrative ; c'est aussi le lieu du sens poétique – « internal difference, where the meanings are », écrit Dickinson (poème 320). À l'image des lèvres sépulcrales du poème 37 (« my granite lip »), le récit oppose la recomposition poétique du sens au mutisme du granite. Mais par ses lignes de pointillés, le récit matérialise ce qu'il reste de blancs dans l'espace esthétique ainsi constitué, en vertu de cette stratégie de l'omission – « the tact of omission » – que célébrera Wharton : « a true artist knows how to suggest illimitable air within a narrow space »⁵².

Conclusion

26. Les lieux communs littéraires et topographiques de la littérature régionaliste trouvent dans *Ethan Frome* un nouvel espace de sens, qui invite à repenser la notion même de lieu commun pour la considérer non plus comme un motif galvaudé, mais comme trace ouverte à des tracés nouveaux, comme ces empreintes dont Wharton rouvre le sens. Si le lieu commun est en cela la « pierre de touche de la grande littérature » (Compagnon), c'est aussi par sa capacité à « fai[re] une communauté » en offrant une réflexion sur la valeur de la tradition et sur l'articulation entre les anciens et les modernes⁵³. Par les stratégies d'écriture mises en œuvre dans sa reprise des tropes de Nouvelle-Angleterre, *Ethan Frome* met en lumière les éléments de continuité, et indissociablement de rup-

50 C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, 139-181.

51 M. de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, 11.

52 E. Wharton, *The Decoration of Houses*, 198 ; *The Writing of Fiction*, 55. Cité par K. Joslin dans L. Rattray, *Edith Wharton in Context*, 209.

53 A. Compagnon, « Théorie du lieu commun », 26, 37.

ture, qui inscrivent dans une même communauté la couleur locale, le naturalisme, et ce que sera ultérieurement le modernisme – mouvements dont Wharton tenait à se démarquer⁵⁴. La réappropriation des lieux communs crée un espace fondamentalement dialogique, lieu de dialogue non pas tant entre des mouvements qu'entre des auteurs ou des œuvres pris dans leur singularité. Cet espace dialogique met aussi en relation différentes formes d'expression artistique – prose, poésie, peinture – comme sur la toile de Metzinger où se trouve, près de la femme à la robe verte, un livre de poésie. Dans *Ethan Frome*, l'espace dialogique ainsi créé délocalise la région, en fait bouger les frontières, pour l'articuler avec des enjeux esthétiques nationaux, voire trans-nationaux. Que Wharton ait rédigé ce conte à Paris, et sa première mouture, même, en français, est l'indice de ce décentrement nécessaire à la réinterprétation de la région, décentrement dont le narrateur, étranger au lieu, donne l'image. L'écriture se met ainsi, littéralement, « out of place »⁵⁵, pour mieux dire le lieu et y refonder une communauté.

Œuvres citées

AMMONS, ELIZABETH. *Edith Wharton's Argument with America*. Athens : The University of Georgia Press, 1980.

ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. Londres, New York : Verso, 2006.

AUGÉ, MARC. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.

BUELL, LAWRENCE. *New England Literary Culture from Revolution through Renaissance*. New York : Cambridge UP, 1986.

CAMPBELL, DONNA M. « Edith Wharton and the "Authoresses": The Critique of Local Color in Wharton's Early Fiction ». *Studies in American Fiction* 22.2 (1994): 169-183.

CAMPBELL, DONNA M. *Resisting Regionalism: Gender and Naturalism in American Fiction*. Athens : Ohio UP, 1997.

54 Voir les chapitres de D. Campbell (« Naturalism ») et J. Haytock (« Modernism ») dans L. Rattray, *Edith Wharton in Context* (360, 364 notamment).

55 J'emprunte cette expression à J. Fetterley et M. Pryse, *Writing Out of Place*.

- COMPAGNON, ANTOINE. « Théorie du lieu commun ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 49 (1997) : 23-37. <https://doi.org/10.3406/caief.1997.1269> consulté le 5 mai 2020.
- CONFORTI, JOSEPH A. *Imagining New England: Explorations of Regional Identity from the Pilgrims to the Mid-Twentieth Century*. Chapel Hill, Londres : University of North Carolina Press, 2003.
- DE CERTEAU, MICHEL. *L'Absent de l'Histoire*. Paris : Marne, 1973.
- FETTERLEY, JUDITH ET MARJORIE PRYSE. *Writing Out of Place: Regionalism, Women, and American Literary Culture*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2003.
- GARLAND, HAMLIN. *Crumbling Idols: Twelve Essays on Art, Dealing Chiefly With Literature, Painting and Drama*. 1894. Ed. JANE JOHNSON. Cambridge : Belknap Press of Harvard UP, 1960.
- GINZBURG, CARLO. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. 1986. Paris : Flammarion, 1989.
- HOWELLS, WILLIAM DEAN. *My Literary Passions. Criticism and Fiction*. New York, Londres : Harmer and Brothers, 1910.
- LÉVY-STRAUSS, CLAUDE. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- PATTEE, FRED LEWIS. *A History of American Literature since 1870*. New York : Century, 1915.
- PERRY, BLISS. *A Study of Prose Fiction*. Boston, New York : Houghton, Mifflin, 1902.
- PETILLON, PIERRE-YVES. *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*. Paris : Seuil, 1979.
- PETILLON, PIERRE-YVES. *L'Europe aux anciens parapets*. Paris : Seuil, 1986.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2017.
- RATTRAY, LAURA (ED). *Edith Wharton in Context*. Cambridge, New York : Cambridge UP, 2012.
- RICOEUR, PAUL. « Événement et sens ». *Raisons Pratiques*, « L'événement en perspective » 2 (1991).
- ROUDEAU, CÉCILE. *La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture. Récits, genre, lieu*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

- SINGLEY, CAROLE J. « Calvinist Tortures in Edith Wharton's *Ethan Frome* ». *The Calvinist Roots of the Modern Era*. Ed. ALIKI BARNSTONE, MICHAEL TOMASEK MANSON ET CAROLE J. SINGLEY. Hanover, NH : University Press of New England, 1997, 162-180.
- THOREAU, HENRY DAVID. *Walden*. Ed. STEPHEN FENDER. Oxford World's Classics. Londres, New York : Oxford UP, 1999.
- WAID, CANDACE. *Edith Wharton's Letters from the Underworld: Fictions of Women and Writing*. Chapel Hill, Londres : The University of North Carolina Press, 1991.
- WAKANA, MAYA HIGASHI. *Performing Intimacies with Hawthorne, Austen, Wharton, and George Eliot: A Microsocial Approach*. Londres : Palgrave, 2018.
- WHARTON, EDITH. *A Backward Glance*. 1934. Londres : Constable, 1972.
- WHARTON, EDITH. *Ethan Frome*. 1911. Londres, New York : Penguin, 1987.
- WHARTON, EDITH ET OGDEN CODMAN. *The Decoration of Houses*. 1897. Mineola, NY : Dover, 2015.
- WHARTON, EDITH. « The Great American Novel ». 1927. « Tendancies in Modern Fiction ». 1934. *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*. Ed. F. WEGENER. Princeton, NJ : Princeton UP, 1996.
- WHARTON, EDITH. *The Writing of Fiction*. 1925. New York : Touchstone, 1997.
- WOLFF, CYNTHIA GRIFFIN. *A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton*. New York : Oxford UP, 1977.