



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

L'art de l'illusion chez Elizabeth Bowen

Shannon Wells-Lassagne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2226>

DOI : [10.4000/polysesmes.2226](https://doi.org/10.4000/polysesmes.2226)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Shannon Wells-Lassagne, « L'art de l'illusion chez Elizabeth Bowen », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2226> ; DOI : [10.4000/polysesmes.2226](https://doi.org/10.4000/polysesmes.2226)

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

Polysèmes

L'art de l'illusion chez Elizabeth Bowen

Shannon Wells-Lassagne

- 1 Tout lecteur des romans d'Elizabeth Bowen se rend rapidement compte que l'illusion est l'un des thèmes centraux de son écriture. Ses romans mettent souvent en scène la confrontation de personnages naïfs, pleins d'illusions, à un monde hostile et désabusé ; sur le plan plus purement littéraire, elle met en scène une perception subjective des personnages en la contrastant avec un narrateur omniscient et objectif, ce qui met l'accent sur les illusions de la perception du personnage. Mais, dans les romans de Bowen, la dimension la plus intéressante de l'illusion est la relation qu'elle entretient avec l'écriture romanesque elle-même :

Plot is story. It is also "a story" in the nursery sense = lie. The novel lies, in saying that something happened that did not. It must, therefore, contain uncontradictable truth, to warrant the original lie. (« Notes on Writing a Novel »)¹

[...] I shouldn't wonder if it were the shape, essentially, that the reader, the mass, the public goes to the story for. The idea of the possibility of shape is not only magnetic, it's salutary. Shapelessness, lack of meaning, and being without direction is most people's nightmare, once they begin to think [...] Isn't the average thinker simply trying to trace out some pattern around himself? Or, to come on, detect, uncover a master-pattern in which he has his place? To the individual, the possibility that his life should be unmeaning, a series of in the main rather hurting fortuities, and that his death should be insignificant, is unbearable. Temporarily, for the reader (or the listener to music, or the looker at pictures) art puts up a buttress against that - or, still more important, makes a counter-assertion. The very arbitrariness of art brings an odd peace. You and I, by writing a story, impose shape - on fictitious life, it's true, but on life that is real-seeming enough to be familiar and recognisable. (« Why do I write », *MT*, 224-225)

- 2 L'illusion fondamentale dans l'œuvre de Bowen est celle de la forme romanesque. Comme elle le souligne dans le premier passage, la trame romanesque est mensonge, dans le sens où elle tente de faire croire au lecteur à la vérité d'une histoire de fiction, mais c'est à partir de cette illusion que le lecteur peut discerner la vérité au cœur du roman, qui est à la fois la cause et la justification de l'illusion romanesque. Le deuxième passage parle

également de l'illusion romanesque, mais dans sa relation au lecteur. Il n'y est plus question de son caractère essentiel pour le roman lui-même, mais pour le lecteur du roman : c'est l'illusion de la complétude que donne le texte littéraire, et la création de sens qui lui est associée, qui permettent au lecteur de vivre pleinement, de donner, par ce biais, un sens à sa propre vie. Ce deuxième passage nous amène donc à caractériser plus précisément l'illusion romanesque comme une illusion mimétique : pour Bowen, le roman ne fonctionne pas correctement s'il ne donne pas une impression de véracité au lecteur, non seulement dans le sens de la vérité profonde dont j'ai parlé au sujet du premier passage (Bowen estimait que le but du roman était la communication d'une vérité poétique)², mais aussi dans le sens où le roman se doit d'être vraisemblable, ses personnages crédibles, afin que le lecteur puisse associer les événements qui s'y déroulent à sa propre vie. En effet, au contraire de la plupart des écrivains modernistes auxquels elle peut être associée, Bowen a choisi systématiquement un cadre globalement mimétique, avec un narrateur omniscient qui rappelle celui des romans victoriens. Ainsi, l'illusion (et l'illusion mimétique en particulier) répond aux besoins de la structure romanesque, mais aussi aux besoins fondamentaux du lecteur.

- 3 Ce discours sur l'importance de l'illusion n'existe pas seulement dans les écrits théoriques de l'auteur, mais se poursuit dans les romans eux-mêmes. Ainsi, dans *The Death of the Heart*, Bowen traite encore une fois de ce thème :

Major Brutt remembered Anna as Pidgeon's lover only. The picture of that great evening together – Anna, himself, Pidgeon – was framed in his mind, and could not be taken down – it was the dear possession of someone with few possessions, carried from place to place. [...] But a man must live. Not for nothing do we invest so much of ourselves in other people's lives – or even in momentary pictures of people we do not know. It cuts both ways: the happy group inside the lighted window, the figure in the long grass in the orchard seen from the train stay and support us in our dark hours. Illusions are art, for the feeling person, and it is by art that we live, if we do. [...] For hospitality, and that little girl on the rug, he began to abandon Pidgeon already.³

- 4 Dans ce passage, l'illusion est tout d'abord présente sur un plan thématique : le narrateur montre la nécessité des illusions pour les personnages, pour qui elles sont à la fois un réconfort et un idéal. Dans ce cas particulier, il s'agit d'un homme (Major Brutt), qui revoit une jeune femme qu'il ne connaissait que comme la fiancée d'un de ses amis, Robert Pidgeon. La nouvelle famille d'Anna modifie l'image que Major Brutt a de la jeune femme et l'empêche de concilier cette image avec celle qu'il en avait, même si, comme le narrateur le précise, elles sont toutes les deux des illusions (Anna n'était heureuse ni dans sa relation avec Pidgeon, ni dans ses relations avec son mari et sa belle-sœur). Toutefois, les commentaires narratoriels outrepassent l'aspect purement thématique de l'illusion en abordant la relation entre celle-ci et l'art lui-même : « Illusions are art, for the feeling person, and it is by art that we live, if we do ». Ces commentaires sur l'illusion et l'art sont également intéressants par les arts qu'ils mettent en jeu : ce n'est en effet pas de l'art littéraire qu'il s'agit, mais de l'art pictural. Les illusions de Major Brutt se manifestent sous la forme d'images (« the picture of that great evening », « momentary pictures of people »), et qui plus est, d'images encadrées par une fenêtre, implicitement (« the happy group inside the lighted window, the figure [...] seen from the train ») ou explicitement (« the picture [...] was framed in his mind »). Nous le voyons, l'illusion et l'art sont indissociables. De plus, dans les romans de Bowen, l'illusion passe aussi par l'usage d'autres arts : c'est par des métaphores transartistiques que Bowen montre les enjeux

profonds de ce thème de l'illusion, à la fois pour la trame romanesque, et pour les stratégies artistiques qu'elle adopte.

- 5 Afin d'examiner la relation entre l'usage d'autres arts dans les romans de Bowen et le thème de l'illusion, il faut tout d'abord nous interroger sur la nature problématique de l'intrusion d'autres formes artistiques dans un roman. Dans l'extrait que je viens d'analyser, par exemple, le commentaire sur la relation entre l'art et l'illusion est finalement une transgression du narrateur, qui passe du commentaire sur la trame romanesque à un commentaire de portée générale sur la nature même de l'art (et donc de l'œuvre artistique que le lecteur tient entre ses mains). N'est-ce pas rompre justement l'illusion mimétique que Bowen considérait comme essentiel pour le lecteur que de procéder de la sorte ? Peut-être faut-il revenir à la nature même de l'illusion afin de mieux comprendre cette apparente contradiction. En effet, l'illusion repose sur deux moments, deux perceptions différentes et néanmoins nécessaires du même phénomène : dans un premier temps, l'illusion correspond à une méprise sur la réalité d'une chose, avant que l'on se rende compte dans un deuxième moment de son caractère factice. Ainsi, l'illusion ne peut exister que si elle a fonctionné à un moment donné, et a été démentie par la suite, que ce soit par l'artiste, par le spectateur, ou le lecteur. En ce que Bowen s'efforce de montrer le fonctionnement complet de l'illusion romanesque, cela la pousse à montrer l'illusion elle-même - c'est-à-dire d'une part sa présence (par la désillusion, l'objectivité du narrateur, des personnages, et/ou du lecteur lui-même) et ses effets (par l'illusion elle-même à laquelle le lecteur et/ou les personnages croient). Toutefois, comme nous le verrons, l'usage d'autres arts représentationnels lui permet de cristalliser ces deux facettes de l'illusion, montrant simultanément l'illusion et la désillusion mimétique à travers le prisme de ces autres arts. L'illusion est ainsi un thème central dans son œuvre, qui conditionne largement ses choix narratifs et narratoires : le paradoxe implicite dans sa présence motive (ou reflète, au moins) l'ambiguïté qui caractérise les romans de Bowen, et qui affirme son statut d'écrivain moderniste.
- 6 Ainsi, l'usage de la peinture et du théâtre dans les romans de Bowen permet de réaliser ces deux moments nécessaires au fonctionnement et à la révélation de la présence de l'illusion : Bowen les utilise pour faire fonctionner l'illusion mimétique, et faire croire à la vraisemblance du monde romanesque, mais aussi pour révéler la désillusion, ce qui permet d'apprécier les procédés littéraires et esthétiques employés pour donner l'impression d'une complétude romanesque.
- 7 Pour aborder ce va-et-vient entre illusion et désillusion mimétique, je propose tout d'abord d'examiner l'usage des arts picturaux et leur effet sur la mimésis du récit. L'effet visuel dans l'œuvre de Bowen est indéniable ; en effet, elle voulait dans un premier temps être peintre, et décrit l'écriture en termes picturaux : « Language is the writer's medium, used by him as the painter uses form, line, and colour »⁴. Son usage de la peinture au sein de ses romans témoigne à la fois de l'importance qu'elle accorde au visuel pour l'art et de la nécessité de ne pas briser complètement l'illusion mimétique. Ainsi, afin ne pas brusquer la vraisemblance du roman *The Hotel* avec des effets-tableaux⁵, où le lecteur est soudain confronté à une description visuelle d'un personnage ou d'un paysage décrit dans un lexique rappelant la description d'un tableau, Bowen prend dans ce roman le contre-pied de cette pratique courant parmi des écrivains moderniste, et choisit de faire figurer la description picturale au sein même de la trame romanesque : les personnages s'imaginent eux-mêmes comme des sujets de tableaux. De cette façon, la description n'est pas associée à une vision purement narrative de la scène, et la nature statique de la

description pure est atténuée : cet effet-tableau n'est pas seulement un effet de style de la part de l'auteur ou du narrateur, mais au contraire s'assimile à la narration, car il permet de mieux comprendre le personnage qui s'y décrit : ainsi, description et narration se mélangent. On en voit un premier exemple lorsque la protagoniste du roman, Sydney, une jeune femme mal dans sa peau qui traverse une crise de maturité en se fiançant à l'homme qui est ici à ses côtés, s'assied sur un banc et contemple le paysage de la Riviera italienne :

Their conspicuous if isolated situation, the matter-of-fact sunshine and the sense that with all said and done they were English Visitors, he and she, sitting appropriately on a bench before a view designed for their admiration, had up to now kept her purely impersonal. So objective did she feel that she imagined a delightful Commune gazing down at the two of them: "English Visitors". In the expansion of the free air she had laughed and felt that neither of them were realer than the scenery.⁶

- 8 Un premier aspect du mimétisme évident dans cet usage de l'art pictural, est, on l'a dit, de faire passer l'effet-tableau par le personnage lui-même. En effet, de cette façon l'art pictural n'est pas purement esthétique, mais aussi narratif, et sert à rendre le personnage plus vraisemblable : c'est la description des impressions subjectives du personnage qui contribue à cette présentation de la scène sous la forme d'un tableau. Ici, le fait de s'imaginer le sujet d'un tableau sert à cristalliser un certain nombre de caractéristiques du personnage : son égoïsme lorsqu'elle se sent le centre du monde ; sa conscience aigüe de ne pas être à sa place dans ce pays étranger ; son impression d'être comédienne dans un monde qu'elle voit comme une sorte de *comedy of manners* (dont on parlera plus en détail par la suite), qui transparait dans son impression d'irréalité ; et son désir d'être autre que ce qu'elle est. Ainsi, cet usage de l'art pictural s'emploie à des fins mimétiques, car il permet de peindre le portrait du caractère de Sydney.
- 9 L'imagerie visuelle de l'effet-tableau participe aussi à l'effet mimétique de la scène : le passage permet de souligner l'importance des descriptions visuelles qui l'ont précédé. En transformant ces descriptions en véritable objet d'art par le biais de la subjectivité de sa protagoniste, Bowen cherche à renforcer la visualisation du lecteur, qui a sans doute vu un tableau semblable à celui décrit ici. Le but de visualisation est, selon Bowen, un des moyens principaux par lesquels l'auteur cherche à faire entrer le lecteur dans l'histoire, à lui faire croire au monde romanesque de l'œuvre : « We wish to implant in the reader's mind identically what we have in our own; we wish him to see as clearly and feel as sharply as we do with regard to our subject » (« Advice », *SW&A*, 92). Dans l'éventualité où le lecteur n'arriverait pas à visualiser la scène à partir de ce passage, Sydney donne un autre indice du genre de tableau que l'auteur cherche à former dans l'esprit du lecteur : « If I were Monet and alive now, I would paint this and present the picture to the PLM as a poster for the Côte d'Azur » (*H* 55). Dans ce dernier cas comme dans le passage qui utilise un effet-tableau, l'art pictural est employé afin de donner à voir au lecteur, et ainsi d'augmenter l'illusion de réalité du monde romanesque. Les tableaux signalent au lecteur l'importance des descriptions hypotactiques dans le roman, intensifiant d'autant leur force mimétique.
- 10 Mais même si cet exemple accroît par certains aspects l'illusion mimétique du roman, une deuxième lecture de ce passage utilisant un effet-tableau permet de voir que celui-ci enfreint les règles de la mimésis, et provoque une désillusion qui suit l'illusion mimétique initiale. Après tout, le fait de transformer une description picturale en véritable tableau, même par le biais de la conscience d'un personnage, est également un commentaire sur la

nature essentiellement statique de la description : ainsi, en même temps qu'elle essaie d'atténuer cette différence profonde entre description et narration en présentant l'image picturale à travers les pensées de la protagoniste, Bowen cherche également à signaler au lecteur que cette différence existe bel et bien, montrant ainsi les méthodes employées pour accroître l'illusion mimétique, même si cela signifie la désillusion par la même occasion.

- 11 De même, l'effet-tableau souligne aussi la nature textuelle du roman en général : que la protagoniste d'un roman s'imagine en sujet d'un tableau ne peut pas manquer de faire réfléchir sur le réel statut du personnage, qui est effectivement donné à voir non à la Commune, mais au lecteur lui-même. La suite du passage confirme cette impression : « In the expansion of free air she had laughed and felt that neither of them were any realer than the scenery ». L'expression « any realer than » renvoie à l'idée que les personnages comme le paysage ne sont que des représentations artistiques, hors de la réalité du monde. En outre, le fait d'utiliser un terme qui s'apparente directement aux arts représentationnels (« scenery ») confirme l'idée que ce qui apparaît ici n'est qu'une représentation, qu'elle soit romanesque, picturale, ou théâtrale (le terme étant approprié pour les trois genres).
- 12 Si l'usage des arts picturaux est courant chez Bowen, une autre métaphore est également présente dans ses textes : celle du théâtre. Les paroles de Jaques, « All the world's a stage, and all the men and women merely players » semblent être aussi vraies dans le monde bowenien que dans *As You Like It* : les références au théâtre (particulièrement au théâtre shakespearien, justement), et les nombreuses comparaisons des personnages aux comédiens, donne un sens particulièrement théâtral au genre auquel on peut considérer que les œuvres de Bowen appartiennent, la *comedy of manners*. En effet, dans un de ses essais théoriques, elle parle de l'écriture romanesque en termes théâtraux :

It is a good main rule that objects [...] introduced into the novel should be stage-properties, necessary for "business". [...] In a play, the absence of the narrating voice makes it necessary to establish the class, period and general psychology of the characters by means of objects that can be seen. In the novel, such putting of objects to a descriptive (explanatory) use is excellent – alternative to the narrator's voice. (« Notes on Writing a Novel », *MT*, 47-48)

- 13 La scène romanesque est fondamentalement théâtrale, elle est une mise en scène où chaque objet donne un contexte et une signification aux rôles joués par les personnages. L'idée du paraître, des personnages-comédiens, est confirmé dans ces deux passages de *The Last September* et *Friends and Relations*, où les personnages se présentent comme des acteurs dans une pièce de théâtre qui les dépasse :

She could not hope to explain that her youth seemed to her also rather theatrical and that she was only young in that way because people expected. She had never refused a role. She could not forgo that intensification, that kindling of her personality at being considered very happy and reckless, even if she were not.⁷

"It felt awkward, like not knowing what to do on stage; like when I was once given a small part in some acting because it was so very small, they thought it was too small even for me to spoil. No one explained the part to me, so I stood there with no words to say and nothing to do with my hands. [...] so when Rodney came it was like being given directions".⁸

- 14 Dans les deux cas, il s'agit de la protagoniste du roman qui s'avoue autre qu'elle ne le paraît ; son interaction avec les autres personnages, et plus particulièrement avec la société, est un jeu d'acteur, et non son caractère réel. Paradoxalement, cet aveu du rôle de comédienne que jouent les deux protagonistes accroît leur vraisemblance : la révélation

d'une société éminemment théâtrale à laquelle les deux personnages n'arrivent pas totalement à s'assimiler permet de contraster la fausseté de ce monde et la vérité des personnages, par une sorte d'effet-repoussoir. Ainsi, la présence de l'illusion théâtrale renforce le mimétisme des personnages par effet de contraste avec celle-ci.

- 15 Toutefois, dans l'œuvre de Bowen le théâtre lui aussi peut appuyer l'illusion mimétique. En effet, bien qu'il soit souvent associé au paraître, au factice, Bowen semble considérer dans ses romans que la théâtralité de la société décrite fait partie intégrante de leur réalisme : à de nombreuses reprises, elle insiste ainsi sur la théâtralité du quotidien. Ainsi, dans *The Little Girls*, la nature comique du roman repose essentiellement sur l'amplification de la théâtralité du quotidien, surtout en ce qui concerne le personnage de Francis, le domestique. Dans cette scène, par exemple, il joue le valet :

Butler-impersonation today had made him banish what was generally on the table, within agreeable reach, to a far-off sideboard. One was bereft of everything but the salt and pepper and a round of butter stamped with a lion's head. To wait at table, he had discovered, was one form of absolute domination: the waited-on ladies waited upon his will. Dared they rise and make raids while his eye was off them? He defied them to. Also, talk, keeping going if not swimmingly, tethered them where they were. He had dug out, for the occasion, three large lace mats. He had the interest of noting that formal splendour, topped by his performance, cast gloom on one of the guests and needled the other: to the blonde it was obviously occurring that the splash being made was not for but at her, less to please than afflict her and get her down.⁹

- 16 Le paradoxe (et l'humour) de cette scène réside dans la relation entre ce qui est réalité et ce qui est illusion au sein de ce monde romanesque. En effet, l'effet mimétique et son démenti sont simultanés, comme le personnage lui-même, simultanément valet et comédien ; son comportement transforme ce qui est une scène plutôt banale en véritable pièce de théâtre (voire de vaudeville). On pourrait considérer qu'il s'agit là uniquement d'un personnage quelque peu fantasque, sauf qu'une partie de la théâtralité de la scène provient non de la nature théâtrale du comportement de Francis, mais des bienséances qu'il utilise pour faire agir les autres à sa guise. C'est parce que les autres personnages sont tenus à leurs rôles par la pression implicite des pratiques sociales, et doivent ne pas se déplacer au cours d'une conversation, et ne pas se servir quand il y a quelqu'un pour le faire à leur place, qu'il domine la scène totalement. Ainsi, l'outrance du jeu de Francis révèle en fait le jeu social auquel tous les personnages se plient. On pourrait dire que tout ceci ne signifie pas pour autant que cette théâtralité du quotidien s'applique au monde réel, et au lecteur lui-même : pourtant, si l'humour dans cette scène fonctionne, c'est que le lecteur peut s'identifier à la scène (malgré son exagération). Ainsi, par l'outrance de la théâtralité, la visée comique de la scène sert paradoxalement à renforcer la mise en évidence de la nature théâtrale du monde réel (celui du lecteur, donc), en même temps que celui-ci reconnaît dans cet humour la preuve d'un réalisme atténué par la satire.
- 17 En effet, dans cette scène, c'est avant tout la désillusion qui prime : la représentation que donne Francis d'un valet nous rappelle la représentation que le narrateur effectue. De même, pour revenir aux exemples précédents, si la protagoniste de *Friends and Relations* ressentait le besoin d'un metteur en scène, le lecteur sait quant à lui qu'un metteur en scène existe, sous la forme du narrateur. Toutefois, ce désabusement permet de mieux comprendre l'illusion, et de mieux apprécier ses effets littéraires : en transformant une scène a priori réaliste en scène tragi-comique, le lecteur doit lui aussi réfléchir non pas sur les actions elles-mêmes, mais sur leur signification profonde. Telle notre blonde à

table, il faut déchiffrer le pourquoi derrière les événements et les descriptions du texte, la raison pour laquelle le « metteur en scène » a choisi de présenter les choses de cette manière, et chercher derrière les descriptions des objets la signification de ces accessoires de scène.

- 18 Afin de conclure sur la relation entre l'emprunt transartistique et l'illusion dans le roman de Bowen, je souhaiterais revenir brièvement sur la signification générale de la présence d'autres formes représentationnelles au sein d'un roman. En effet, ils ne mettent pas seulement en avant ce qui est présent dans le genre littéraire, mais aussi ce qui ne l'est pas : le roman n'a les capacités représentationnelles ni de la scène, ni du tableau, et leur représentation dans un contexte littéraire est nécessairement partielle, sans tous les attributs qui les rendent une forme d'expression artistique aussi riche que celle de la littérature. De cette façon, ces représentations des autres arts sont elle-mêmes illusions : en fin de compte, le genre romanesque est le seul art réellement présent dans ses textes, et les autres ne sont finalement qu'une illusion narrative. Cette idée est confirmée par la forme même des thèmes théâtral et pictural dans les romans : il est extrêmement rare de voir chez Bowen un vrai tableau, une vraie pièce de théâtre qui apparaissent dans la trame du roman. Il y a surtout des effets-tableaux, des effets théâtraux, qui permettent là encore de contraster leur présence en fin de compte illusoire avec la réalité langagière que le roman offre au lecteur.
- 19 Ainsi, Bowen utilise ces autres formes de représentation artistique pour contraster ce qui est et n'est pas proprement littéraire : elles donne un relief aux aspects de ses textes qui ne sont pas transartistiques, mais romanesques. Pour cette raison, dans ses allusions transartistiques, l'auteur souligne souvent ce qui est hors-cadre, ou hors-scène. Ce faisant, non seulement elle renforce l'illusion mimétique du roman, en reposant une fois encore sur un effet repoussoir par rapport au théâtre et à la peinture, mais elle souligne aussi une des caractéristiques primordiales de son écriture, une écriture de la marge. Nous pouvons en trouver un premier exemple dans *To the North* :
- Then a young man who had once tried to marry Emmeline and still hung about (he does not come into the picture) had looked in to say he had persuaded his aunt to go south that summer by means of Emmeline, and would they be sympathetic as she had never travelled without her husband, who was just dead.¹⁰
- 20 Ce jeune homme, dont on ne saura jamais le nom, sort de la représentation romanesque, ici associée à un tableau : nous voyons ici comme dans le passage de *The Death of the Heart* que le tableau en particulier est un moyen par lequel Bowen définit les caractéristiques de son écriture. En insistant sur une histoire qui existe mais dont on ne saura jamais le fin mot, Bowen montre la vraisemblance de ce monde romanesque, où tout n'est pas dit, où des personnages existent en dehors de la trame romanesque principale. En même temps, l'image du tableau employée ici, qui insiste sur l'idée du hors-champ, permet aussi de souligner ce qui n'est pas tableau, mais purement littéraire dans le roman : le jeune homme n'entrerait peut-être pas dans le tableau, mais il entre dans ce roman. Ici, l'allusion à l'art visuel permet paradoxalement de souligner ce qui n'est pas pictural dans les romans, d'affirmer que le roman que nous lisons est hors-cadre.
- 21 De même, dans le domaine du théâtre, le lexique théâtral est souvent employé pour souligner ce qui est présent hors-scène, comme dans un autre exemple de *To the North*, où la protagoniste ressent l'incongruité d'une scène de ménage qui lui est imposée par sa secrétaire :

Emmeline felt for a moment they must be engaged in unholy theatricals: such things did not happen this side of the footlights. No one had struck this note in the office before. (FR 119)

- 22 Le roman que nous sommes en train de lire passe de l'autre côté des feux de la rampe, et ainsi de l'illusion théâtrale : dans ce passage, le contraste entre le théâtre et le roman reflète la différence entre la vraisemblance et l'artifice. Bien entendu, c'est justement cette différence qui est bafouée dans la scène en question : comme dans l'exemple de Francis, notre valet dans *The Little Girls*, nous voyons ici que le théâtre sort de la scène, et fait partie de la vie quotidienne des personnages. Mais nous voyons également que le roman dans son ensemble est hors scène, et que cette scène n'est que l'exception à cette règle. Ainsi, en employant une métaphore théâtrale ou picturale, Bowen cherche à montrer une des qualités fondamentales de son écriture : le fait de choisir pour sujet ce qui est en marge d'une histoire plus grande, et a priori plus proprement romanesque. Ainsi, le roman *The Last September*, par exemple, se situe pendant la guerre civile en Irlande, mais ne se focalise pas sur la guerre, ni même sur les combattants, mais sur les Anglo-Irlandais tiraillés entre leur patriotisme et leurs liens avec les forces d'occupation anglaises, et qui se contentent justement de ne rien faire. Les sentiments de la protagoniste, Lois, sont à ce sujet significatifs, et sont montrés une fois encore à l'aide d'une métaphore picturale qui traduit l'absence paradoxale du sujet du roman :

She wanted, she said, to see backgrounds without bits taken out of them by Holy Families; small black trees running up and down white hills. She thought the little things would be important: trees with electric lights growing out of them, she had heard of; coloured syphons. (LS 99)

- 23 Lois est un personnage qui souhaite se concentrer sur les petites choses, *a priori* sans importance. Plus précisément, c'est l'arrière-plan des tableaux plutôt que leur sujet qui l'intéresse (« She wanted, she said, to see backgrounds without bits taken out of them by Holy Families ») : à l'image du roman dans lequel elle figure en tant qu'héroïne, Lois est intriguée par tout ce qui est en marge du sujet central de la représentation (« She thought the little things would be important »). Ainsi, à travers les paroles de Lois, qui souhaite voir l'arrière-plan plutôt que le sujet d'un tableau, Bowen nous fait examiner ce qui est à la marge d'une autre histoire.
- 24 En employant d'autres formes artistiques, Bowen cherche à caractériser son propre emploi de l'illusion représentationnelle, et plus particulièrement à montrer comment elle fait d'un sujet à la marge (le hors-cadre, le hors-scène) le centre même de son écriture. L'illusion et l'emprunt transartistique permettent ainsi non seulement de s'interroger sur le statut ambigu de la mimésis chez Bowen, en montrant un des aspects de la nature fondamentalement expérimentale de son écriture, mais aussi de mieux voir la particularité de son œuvre, traditionnelle en surface, mais qui, à l'analyse, sort de ce cadre.

BIBLIOGRAPHIE

Bowen, Elizabeth. *The Hotel* (1927). London: Penguin, 1956.

- Bowen, Elizabeth. *The Last September* (1929). London: Penguin, 1952.
- Bowen, Elizabeth. *Friends and Relations* (1931). London: Penguin, 1959.
- Bowen, Elizabeth. *To the North* (1932). London: Penguin, 1960.
- Bowen, Elizabeth. *The Death of the Heart* (1938). London: Penguin, 1966.
- Bowen, Elizabeth. « Advice ». *Seven Winters and Afterthoughts* (1950). New York: Alfred A. Knopf, 1962.
- Bowen, Elizabeth. *The Little Girls*. London: Penguin, 1964.
- Bowen, Elizabeth. *The Mulberry Tree: Writings of Elizabeth Bowen*. Hermione Lee (ed.). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Louvel, Liliane. *Texte/Image: images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR, 2002.

NOTES

1. Elizabeth Bowen, *The Mulberry Tree: Writings of Elizabeth Bowen*, Hermione Lee (ed.), San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, 35. J'utiliserai désormais l'abréviation MT.
2. « Plot must further the novel towards its object. What object? The non-poetic statement of a poetic truth. » « Notes on Writing a Novel », MT, 36.
3. Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart* (1938), London: Penguin, 1966, 91-92. Désormais DoH.
4. Elizabeth Bowen, « Advice », *Seven Winters and Afterthoughts* (1950), New York: Alfred A. Knopf, 1962, 89. Désormais SW&A.
5. Terme employé par Liliane Louvel, notamment dans son ouvrage *Texte/Image : images à lire, textes à voir*, Rennes : PUR, 2002, 24.
6. Elizabeth Bowen, *The Hotel* (1927), London: Penguin, 1956, 83. Désormais H.
7. Elizabeth Bowen, *The Last September* (1929), London: Penguin, 1952, 32. Désormais LS.
8. Elizabeth Bowen, *Friends and Relations* (1931), London: Penguin, 1959, 106-107. Désormais FR.
9. Elizabeth Bowen, *The Little Girls*, London: Penguin, 1964, 57.
10. Elizabeth Bowen, *To the North* (1932), London: Penguin, 1960, 93.

AUTEURS

SHANNON WELLS-LASSAGNE

Shannon Wells-Lassagne is full professor at the Université de Bourgogne, France. She works primarily on the relationship between literature and film and television. She is the co-author (with Laurent Mellet) of *Étudier l'adaptation filmique: cinéma anglais, cinéma américain* (PUR, 2010), and the co-editor (with Ariane Hudelet) of *Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation* (McFarland, 2013), and of *De la page blanche aux salles obscures: l'adaptation filmique dans le monde anglophone* (PUR, 2011), and (with Delphine Letort) of *L'Adaptation cinématographique: premières pages, premiers plans* (Mare et Martin, 2014). She has also edited special issues of *Interfaces* ("Expanding Adaptations", No. 34, with Ariane Hudelet) and *GRAAT Online* ("Television and

Narratology: New Avenues in Storytelling”, No. 15, with Georges-Claude Guilbert). Her work has appeared in *The Journal of Adaptation in Film and Performance*, *Critical Studies in Television*, *Études britanniques contemporaines*, *Irish Studies Review*, *The Journal of the Short Story in English*, *Cinémaction*, and *Études irlandaises*.