HAL
open science

# De la notion de transgression pour l'étude d'une œuvre moderniste : Le cas de l'œuvre d'Elizabeth Bowen

Justine Wary

▶ **To cite this version:**

Justine Wary. De la notion de transgression pour l'étude d'une œuvre moderniste : Le cas de l'œuvre d'Elizabeth Bowen. 1ère Journée D'Étude des doctorants du CIRLEP, May 2012, Reims, France. pp.5-16. hal-00713514

**HAL Id: hal-00713514**

**https://hal.science/hal-00713514v1**

Submitted on 1 Jul 2012

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

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

# DE LA NOTION DE TRANSGRESSION POUR L'ETUDE D'UNE ŒUVRE MODERNISTE : LE CAS DE L'ŒUVRE D'ELIZABETH BOWEN

Justine Wary
CIRLEP – EA 4299
Université de Reims – Champagne-Ardenne

Le modernisme littéraire de la première moitié du XX$^{ème}$ siècle développe une esthétique de la rupture avec les conventions littéraires, le réalisme et l'idée du langage comme moyen d'expression d'une réalité universelle. Pour exprimer cette rupture, il y a nécessité pour la littérature d'innover, d'aller au-delà des limites, en d'autres termes, de transgresser. Dans un contexte historique marqué par la modernisation du monde matériel, du développement du capitalisme et de la fracture symbolique de l'inconscient collectif après la Première Guerre mondiale, elle est le moyen de se réclamer d'une ère nouvelle et d'afficher une nouvelle conception du présent, de l'histoire et des arts. En littérature, elle peut se manifester au niveau narratif par la rupture de la linéarité du récit, représenter de façon parfois absurde, fragmentée, elliptique, en invitant le lecteur à questionner le sens, par le dépassement des modes de représentations ayant jusqu'alors fait autorité. Pour ces raisons, elle joue un rôle cathartique permettant à l'auteur, dans l'expérience créatrice, et au lecteur, dans l'expérience esthétique, de s'affranchir des conventions et de contredire les attentes construites par notre environnement socio-historique. Elle permet enfin de remettre en cause notre connaissance du lien entre le monde et le texte. Elle est alors positive car créatrice d'une expérience nouvelle.

L'approche d'une œuvre moderniste à travers le prisme de la notion de transgression – qu'elle soit linguistique, narrative ou travaillant à modifier notre perception des représentations sociales – est féconde : elle nous permet de travailler à déceler la singularité du texte, sa capacité à renouveler son genre, et à nous surprendre en tant que lecteur. C'est ainsi qu'elle participe à soulever la question de la valeur du texte, suivant le propos de H. R. Jauss que «la façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique[1]».

Identifier la transgression dans le domaine des arts et de la littérature peut toutefois se poser en problème en ce qu'il s'agit d'abord de définir des limites pour la plupart non formulées, des règles tacites, ce qui rend cette entreprise délicate. En outre, ce qui fait transgression dans une culture donnée peut être norme pour une autre, et la transgression d'hier peut être la norme d'aujourd'hui. De plus, le courant moderniste présente un paradoxe vis-à-vis de la transgression en ce que rupture et innovation littéraires semblent caractériser nombres d'œuvres de la période. Afin que

[1] Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 58.

l'œuvre étudiée ne soit donc pas uniquement présentée comme le produit de son contexte mais comme un parcours singulier à l'intérieur de celui-ci, il nous est d'avis que l'intérêt de nous pencher sur cette notion réside – conjointement à l'analyse des manifestations textuelles de la transgression – dans l'étude de sa portée sur sa réception et de l'effet produit par l'irruption de l'inattendu et du subversif dans le texte.

Nous porterons notre attention sur la transgression linguistique et générique à l'œuvre chez l'auteur anglo-irlandais Elizabeth Bowen, et plus particulièrement dans son roman *The Last September* (1929) qui dépeint les derniers jours de la classe bourgeoise protestante en Irlande durant la Guerre d'Indépendance irlandaise et à l'aube de la partition de l'île.

On se proposera d'évoquer dans quelle mesure le dépassement des conventions romanesques et des normes génériques implique une violation du pacte de lecture propre au courant moderniste et participe à l'affirmation de la valeur littéraire de l'œuvre.

## Entre convention réaliste et rupture moderniste

Le rapport de la romancière et nouvelliste anglo-irlandaise Elizabeth Bowen au modernisme est teinté d'ambiguïté, entre la prégnance du réalisme traditionnel qui parcourt son œuvre, et la rupture moderniste qui s'y fait jour à travers l'irruption de singularités syntaxiques et linguistiques au fil du texte, qui déstabilise le lecteur dans la disqualification de ce réalisme à faire pleinement référence : à sa lecture, une impression d'étrangeté laisse place au doute vis-à-vis de ce qui se donne comme réel dans le texte et donc sur son intention réaliste.

Le respect de certaines normes réalistes a joué un rôle important dans la réception des romans de Bowen, certaines critiques l'ayant, durant les premières décennies de leur publication, parfois assimilée à la littérature *middlebrow*, accessible au plus grand nombre, « moyenne », consensuelle, s'attachant avant tout à la place faite à la représentation d'un style de vie ainsi qu'aux rebondissements ou à l'absence de rebondissements au cœur de l'intrigue[2]. Reconnue alors par ses pairs comme un auteur majeur, proche de Virginia Woolf et du cercle de Bloomsbury, Elizabeth Bowen – nouvelliste et critique littéraire par ailleurs – n'en a pas moins été lue principalement comme une romancière de la sensibilité féminine, pour sa mise en scène d'héroïnes bourgeoises en quête d'identité et en prise avec les choix amoureux, sociaux, familiaux, accompagnant cette quête. De nos jours encore, l'exploitation éditoriale de son œuvre sous l'angle du réalisme sentimental demeure, comme le fait remarquer une rapide analyse des premières de couverture choisies pour illustrer ses romans[3].

---

[2] Nicola Humble fait ainsi le lien entre Bowen et le genre « middlebrow » : « Despite [her] verbal complexity, [she] acquired middlebrow status because [her] intense interest in class and domestic interiors spoke to the increasing middle-class fascination with status », in Nicola HUMBLE, *The feminine Middlebrow novel, 1920s to 1950s: Class, domesticity and bohemianism*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 13.

[3] Alice Mattison nous fait remarquer à juste titre que « a number of Bowen's novels have recently heen reprinted by Anchor Books – for which we should all be grateful – but the art department at Anchor has perhaps misrepresented Bowen's allegiance to [the] tradition [of Jane Austen and Henry James]. Dreamy, meditative cover paintings depict big houses or pretty women, preparing the reader not just for hooks that look back at Austen and James (...) but for escapist fiction: one expects chronicles of women in love by an author who's vague about time and interested only in attractive places – small British villages possibly – an author whose subject matter doesn't count », in Alice MATTISON, « Jane Austen with cigarettes », *Southwest Review 89 (2-3)*, Dallas, Southern Methodist University, 2004, p.283.

Le passage sous silence dans le discours critique, des années 1920 jusqu'à la disparition de l'auteur en 1973, de la matière linguistique irrégulière, ambivalente, qui révèle son art du récit et illustre à maints égards les enjeux de l'interprétation littéraire, a longtemps soumis son œuvre à une lecture restreinte aux *topoï* conventionnels qui la parcourent, ce qui lui a garantit un certain succès éditorial.

Cependant, le développement de son étude académique et celui de la théorie littéraire des dernières décennies du XXème siècle l'a révélée à la marge de la littérature réaliste à laquelle elle fut initialement assimilée et lui a donné une place à part entière dans le canon littéraire moderniste. Ce mouvement entre inclusion et exclusion des normes, ce jeu avec la marge, est un aspect fondamental de sa réception en tant qu'expérience esthétique ainsi que de l'histoire de sa réception critique : c'est parce que le lecteur doit sans cesse réajuster ses attentes au fil de la lecture, parce que le pacte de lecture initial est corrompu, qu'une expérience singulière de défamiliarisation prend place, à la fois devant la réalité dépeinte et face au texte en tant que faiseur de sens. La valeur du texte en tant qu'expérience de lecture tient donc à son positionnement vis-à-vis des traditions littéraires dans lequel il semble s'inscrire, soit vis-à-vis des normes génériques qui imprègnent le récit de fiction.

## Réalisme et référence

Gouvernés par une intrigue reposant sur les relations sociales, familiales et sentimentales au sein de la classe bourgeoise en Irlande et en Angleterre, de nombreux romans de Bowen rejoignent la fresque sociale. Nos attentes en tant que lecteurs sont donc façonnées en relation à ce que nous savons de ce type de récit : omniprésence des dialogues pour donner corps à l'intrigue, abondance de descriptions minutieuses créant la scène où évoluent des personnages représentatifs d'une classe donnée, dans l'optique de rendre le récit à la fois lisible et plausible. L'*incipit* de *The Last September* répond à cet égard aux conventions réalistes et noue avec le lecteur, dès l'ouverture du roman, un pacte sur ce mode:

> About six o'clock the sound of a motor, collected out of the wide country and narrowed under the trees of the avenue, brought the household out in excitement on to the steps. Up among the beeches, a thin iron gate twanged; the car slid out of a net of shadows down the slope to the house. Behind the flashing windscreen Mr. and Mrs Montmorency produced - arms waving and a wild escape to the wind of her mauve motor veil - an agitation of greeting. They were long-promised visitors. They exclaimed, Sir Richard and Lady Naylor exclaimed and signalled: no one spoke yet. It was a moment of happiness, of perfection. In those days, girls wore crisp white skirts and transparent blouses clotted with white flowers[4].

Le cadre temporel et spatial du récit est posé, ainsi que le nom des personnages, leur description et celle des lieux permet d'ores et déjà d'effleurer une thématique, celle des visites sociales qui régissent l'existence de la bourgeoisie anglo-irlandaise au sein des *big houses* qui se dressent, isolées et imposantes, au milieu d'une nature foisonnante, voire menaçante. L'expression du mouvement de la voiture, de ses passagers et des habitants de la demeure nous incite à lire le texte comme les prémisses d'une série d'actions significatives, comme un récit allant suivre une certaine linéarité parcourue de rebondissements, et certaines conventions du roman

[4] Elizabeth BOWEN, *The last September*, New York (NY), Anchor Books, 2000. p. 3

réaliste traditionnel. La réalité dépeinte est concrète et accessible : la référence est effective et nous laisse penser que l'écriture obéit à l'injonction de l'« effet de réel » tel que posé par Barthes, où le signe « s'efface devant le référent[5]», sans chercher à attirer l'attention sur lui-même, sans réflexivité évidente.

Cette dimension réaliste et linéaire est renforcée chez Bowen avec l'emprunt des *topoï* du roman d'apprentissage et la récurrence au cœur de l'intrigue de l'image de l'enfant ou de l'adolescent en quête d'identité, augurant le texte comme récit d'un cheminement vers une destination. Le découpage du roman en trois parties intitulées respectivement « The arrival (...) », « The visit (...) » et « The departure (...) » confirme également ce pacte tacite. Andrea Del Lungo constate que « la critique a souvent remarqué la fréquence du topos [de l'arrivée] dans le roman réaliste (...) afin de souligner le caractère mimétique de l'arrivée en tant que figure symbolique de l'entrée dans l'espace du roman[6]». L'incipit de *The Last September* semble donc remplir son rôle informatif conventionnel et introduire une thématique se prêtant bien à ce traitement référentiel.

En outre, en nouant le pacte de lecture sur le mode réaliste et en décrivant un univers où les jeunes filles dansent avec les officiers telles les héroïnes de Jane Austen, et où la journée des protagonistes est organisée autour des rencontres mondaines de la classe bourgeoise, le roman se montre *a priori* en marge de l'intention moderniste d'afficher une rupture claire d'avec le monde d'avant, autant sur le plan thématique que sur le plan narratif.

## La transgression à l'œuvre : une poétique du déséquilibre

Or nous pouvons dire que le pacte de lecture sur le mode réaliste est mis à mal au fur et à mesure que le lecteur est mené dans les dédales d'un étrange brouillage linguistique et générique, révélant une transgression à l'œuvre.

Dans le passage évoqué ci-avant, les signes de ponctuation, le recours à l'incise, à la répétition, à des coordinations déséquilibrées - telles que « arms waving and a wild escape » - préfigurent le style caractéristique de Bowen, qui présente une syntaxe et un rythme irréguliers, fragmentés, qui viennent déstabiliser la lecture au risque d'entraver sa lisibilité immédiate. Susan Osborn souligne[7] que ces irrégularités stylistiques, bien que sporadiques, rompent l'harmonie du dialogue entre l'auteur et le lecteur dans la mesure où l'on ne s'attend pas à ce type d'élaboration linguistique dans ce genre présupposé de roman.[8] Et pour cause, pourrions-nous avancer, puisque l'interprétation, voire la plus élémentaire compréhension de certains passages, ne peut se faire qu'à partir de l'identification du genre du texte, qui est dès le départ rendue trompeuse. C'est donc à partir de cette identification, de cette association de l'œuvre à un ou des genres, que peuvent se définir les parcours interprétatifs possibles.

Placée sous le signe de la fragmentation et du déséquilibre, l'œuvre transcende alors le réalisme pour laisser place à un questionnement typiquement moderniste sur la représentation de l'univers instable auquel elle prête une voix.

---

[5] Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications 11*, Paris, EHESS-CNRS et Seuil, 1968.
[6] Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
[7] Susan OSBORN, « How to measure this unaccountable darkness between the trees », in *Elizabeth BOWEN, New critical perspectives*, Cork, Cork University Press, 2009, p. 34.
[8] *Ibid.*, p.40.

L'univers en apparence joyeux et mouvementé introduit dans l'*incipit* va rapidement laisser place à un microcosme en attente de dissolution, et la frénésie initiale des protagonistes se transformer en inertie : la visite tant attendue n'est qu'un prétexte pour tromper l'attente d'un assaut à l'encontre de la classe anglo-irlandaise, l'*Ascendancy*, déjà enracinée dans un immobilisme stérile et inquiétant :

> Mrs. Montmorency and Laurence were in the drawing-room. They looked anxious, nothing showed the trend of the conversation. The pale room rose to a height only mirrors followed above the level of occupation; this disproportionate zone of emptiness dwarfed at all times figures and furniture. The distant ceiling imposed on consciousness its blank white oblong, and pellucid silence, distilled from a hundred and fifty years of society, waited under the ceiling. Into this silence, voices went up in stately attenuation. Now there were no voices: Mrs. Montmorency and Laurence sat looking away from each other[9].

Le roman va alors basculer de l'autre côté des apparences et donner à voir au-delà de la norme sociale qui exige le maintien d'une illusion de quiétude face à la menace. A cet égard, l'*incipit* n'est pas sans présenter une certaine ironie, puisqu'il met en œuvre une première représentation tronquée de la réalité de la *big house* face à la violence du climat de la guerre anglo-irlandaise.[10] L'expérience de lecture proposée est déroutante car portée par une matière linguistique hybride, reposant sur la fragmentation, la polysémie et l'ambigüité du sens, nous montrant que ce qui est en jeu dans le texte est bien davantage qu'un passage univoque du signe au référent[11].

En se penchant sur les traits stylistiques et linguistiques qui fondent l'identité de l'œuvre, on peut s'apercevoir qu'ils révèlent alors une capacité à questionner les mécanismes d'accès au sens pour le lecteur, qui se trouve devant une conception des plus défamiliarisantes de la littérature sans y avoir été préparé. Or, si cette trahison est récurrente dans le modernisme, il nous semble qu'elle est d'autant plus surprenante chez Bowen au vu de la prédominance du code réaliste qui demeure malgré tout un fil conducteur pour la lecture et la compréhension du texte. En effet, c'est parce qu'il semble d'abord utiliser des codes qui relèvent de genres traditionnels dans la littérature anglo-irlandaise avant de se tourner vers l'indéfinition moderniste, la dérive vers l'étrange voire le fantastique et la transcendance des normes, que le texte demeure lisible. Ces normes agissent alors en véritable garde-fou de la lisibilité : c'est dans le cadre réaliste ici clairement posé que le récit trouve la part de stabilité nécessaire à sa compréhension, ainsi que dans des sous-genres normés permettant un parcours interprétatif balisé.

---

[9] Elizabeth BOWEN, *The last September*, *op. cit.*, p. 22-23.

[10] Del Lungo nous fait judicieusement remarquer le procédé similaire employé par Flaubert dans l'*incipit* « extraordinairement "mouvementé" de ce roman exemplaire de la non-action, *L'Éducation sentimentale* ». Voir : Andrea DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 85.

[11] Nous pourrons faire allusion, à titre d'exemple, aux trente-deux occurrences du terme « silence » dans le roman, protagoniste tour à tour allié et ennemi, dont le sens se construit au fil du texte pour exprimer la quiétude, l'isolement, l'inertie, le pouvoir, la soumission et enfin, la ruine.

## D'une identité à la marge à l'hybridité des genres : de la tradition à la subversion

Chez Bowen, on assiste à une transgression générique qui se dessine non dans le rejet du genre – comme l'ont illustré nombre d'œuvres de la période, plus systématiquement qualifiées de modernistes au sens d'innovantes – mais dans son intégration singulière des genres dont elle semble hériter dans son contexte anglo-irlandais.

Le repérage de ces derniers est primordial pour l'interprétation, dans la mesure où ils convoquent certains types de réception sur lesquels se fondent nos attentes vis-à-vis du texte. Relever les particularités des traditions dans lesquelles l'auteur s'inscrit et l'usage qu'il en fait va également contribuer à poursuivre notre questionnement sur la valeur de l'œuvre à partir de la transgression du pacte de lecture supposé, l'insérant dans le corpus des « œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente – ce qui peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux[12]».

En outre, la notion de transgression est ici double, car l'approche générique de l'œuvre et de son hybridité permet de l'inscrire dans une histoire littéraire elle-même marquée par l'expression de la transgression, de l'étrange, et du poids de l'histoire dans la société irlandaise et anglo-irlandaise. Car Bowen est fondamentalement marquée par cette identité à la marge, descendante des colons protestants britanniques en Irlande, identité hybride construite de façon instable entre deux nations sans en appartenir à aucune. Nous avons ici avec Bowen l'illustration de l'influence de cette appartenance sur la production des auteurs anglo-irlandais, qui les fait recourir notamment à divers codes génériques et à les transcender afin d'exprimer la position ambiguë d'une communauté sans nation propre.

Quand Terry Eagleton[13] dresse le portrait de cette littérature souvent absorbée dans le canon de la littérature britannique et pourtant singulièrement identifiable par la richesse de l'écriture de ses auteurs et de son jeu avec les genres, il évoque par ailleurs le cas de Swift ainsi que le « cas limite » de Laurence Sterne[14], auteur du premier roman – ou anti-roman – expérimental, *Tristram Shandy*, défiant codes et genres. Ainsi au XXème siècle, Elizabeth Bowen se place comme un des auteurs anglo-irlandais majeurs à poursuivre ce mouvement subversif amorcé au XVIIIème siècle.

Dans la lignée de Maria Edgeworth au tournant des XVIIIème et XIXème siècles, ou d'Oscar Wilde un siècle plus tard, Bowen se montre encline à explorer la comédie de mœurs qui expose avec finesse et critique avec ironie les conventions régissant la société bourgeoise. Pour ces auteurs, ce genre permet le commentaire oblique posé sur la passivité d'une classe peinant à se définir. Si Bowen reconnut que le pouvoir de sa classe prenait ses racines dans un mal incontestable[15], *The Last September* s'attache à illustrer son incapacité à s'être jamais réinventée en nation, entre pouvoir hérité de la Grande-Bretagne et inexistence volontaire de la vie populaire irlandaise. Repliée sur un microcosme, aliénée à la fois de la population indigène et de la nation-mère dont

---

[12] Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 56.

[13] Voir : Terry EAGLETON, *Heathcliff and the great Hunger: Studies in irish culture*, New York (NY), Verso Books, 1995.

[14] Sterne n'a passé que ses dix premières années en Irlande, où il ne semble pas être retourné après son installation en Angleterre.

[15] Elle déclare dans la postface de l'ouvrage biographique qu'elle consacre à l'histoire de famille et de leur domaine : « The stretches of the past I have had to cover have been, on the whole, painful: my family got their position and drew their power from a situation that shows an inherent wrong », in Elizabeth BOWEN, *Bowen's Court*, London, Virago, 1984.

l'armée est déployée pour contrer l'action de la guérilla révolutionnaire, la classe protestante est avant tout représentée pour la fatalité de son sort plutôt que pour dénoncer la violence de la situation politique du pays, pourtant présente de toute part. Cette violence est rarement mise en mots mais semble s'incarner dans le personnage secondaire de Daventry, membre de l'armée britannique, protagoniste démoniaque – « tall and a shade satanic[16]» - lui-même victime de la violence des actes qu'il a ordre de perpétrer:

> He had received special orders to ransack the beds, and to search with particular strictness the houses where men were absent and women wept and loudest and prayed. Nearly all beds had contained very old women or women with very new babies, but the N.C.O., who was used to the work, insisted that they must go through with it. Daventry still felt sickish, still trifled with thick air and womanhood, dazed from the din. Daventry had been shell-shocked; he was now beginning to hate Ireland. Lyrically, explicitly. [...] The flesh of his partner's legs in their glassy stockings exasperated him, he gripped one of her ankles –harshly, as though it had been a man's[17].

Hors des interventions de personnages en marge de l'intrigue, la violence est à trouver dans l'à-côté, dans les non-dits, à la marge des dialogues ponctués des futilités qui régissent le microcosme de la *big house*. C'est pourquoi l'incapacité anglo-irlandaise à jouer un rôle dans la nation – qu'il soit économique ou politique, voire culturel puisqu'élite isolée et, bien souvent, honnie – parcourt le roman sous la forme d'un discours ironique, parfois absurde, ponctué d'ellipses des plus significatives quant à la réalité des évènements historiques et à l'évocation des troubles. Nos attentes, régies initialement par l'intrigue initiale autour des actions d'une communauté restreinte et suivant l'itinéraire sentimental et la quête identitaire individuelle de la jeune Lois, vont dès lors être réorientées, et notre entreprise herméneutique se tourner vers une thématique plus large.

En construisant au fil du texte un nouveau centre d'attention autour du déclin de l'*Ascendancy* en tant que communauté de valeurs désormais obsolètes, l'intrigue repose moins sur une destinée individuelle – une famille, un personnage, un domaine – que sur un destin collectif et transgénérationnel. Si Danielstown, la *big house* du roman, s'embrase dans un incendie criminel provoqué par l'IRA[18], elle devient le symbole contre lequel s'élève l'ensemble du peuple irlandais – catholique, gaélique –, symbole d'une autorité illégitime née des crimes barbares des armées de Cromwell au XVII$^{ème}$ siècle dont aucune partie – irlandaise ou anglo-irlandaise – ne s'est véritablement relevée.

Chez Bowen, l'expérience individuelle est perçue comme un élément dépendant de son contexte social, et individu et société entreprennent de se définir mutuellement. Ainsi le roman d'apprentissage réaliste, centré sur le développement du personnage de Lois, prend-il la forme, sous l'impulsion de la satire sociale, du roman historique, en ce qu'il révèle le lien entre destinée individuelle et collective à un moment crucial de l'histoire irlandaise, et d'œuvre gothique, mariant l'étrangeté de l'expérience subjective et la décadence d'une histoire dont les traces ne peuvent être exprimées par le réalisme. Le développement du protagoniste et le développement du roman semblent alors être absorbés dans le mouvement de déclin qui est celui de la

---

[16] Elizabeth BOWEN, *The Last September*, *op. cit.*, p. 210.
[17] *Ibid.*, p. 212.
[18] Au contraire de Bowen's Court, la véritable demeure familiale dont Bowen s'est inspirée pour écrire ce roman partiellement autobiographique, rare *big house* à n'avoir pas été détruite dans le comté de Cork durant la guerre anglo-irlandaise.

communauté à laquelle ils se rattachent, mouvement descendant et non ascendant comme le voudrait la notion-même de développement.

L'expression de la désintégration et la violence de l'histoire, non formulée, présentée de façon oblique dans le texte, ainsi que le doute auquel le lecteur est soumis, relèvent en partie du genre gothique, qui permet l'expression de la marginalité, de la peur liée aux relations de pouvoir, de la dualité inhérente au pouvoir, de la culpabilité et de la fatale transgression des normes.

Chez Bowen, le gothique revêt de multiples traits, genre mouvant, oscillant entre terreur, vampirisme, comédie, parodie et romance gothique :

> These dead mills, the country was full of them, never quite stripped and whitened to skeleton's decency: like corpses at their most horrible. [...] Hinges rustily bled where a door had been wrenched away[19]. [...]
>
> The front of the mill (...) grinned with vacancy: corpse of an idiot. [...] Marda put up a hand to her mouth –in an incredible half-glimpse, he thought he saw blood round the lips. [...] Marda, perplexedly, continued sucking her hand[20].

La personnification gothique des lieux, notamment des bâtisses et des ruines, introduit de façon oblique l'horreur des guerres passées et présentes qui se dessinent en filigrane, ses cadavres et leur effroyable matérialité, le démembrement du lieu incarnant la mutilation d'un corps vivant continuant de saigner. Si l'expression de cette violence macabre n'est pas permise dans l'enceinte de la *big house* comme le souligne avec ironie le passage suivant,

> From all the talk, you might think almost anything was going to happen, but we never listen. I have made it a rule not to talk, either. [...] Oh yes, Hugo, it's all very well to talk of disintegration; of course there is a great deal of disintegration in England and on the Continent[21].

la promenade hors du domaine témoigne auprès des visiteurs de la fatalité de l'histoire qui se poursuit depuis des siècles, et de la guerre dont ils ne prononcent pas le nom afin de ne pas en actualiser l'existence. La réalité des dangers et de l'issue de la guerre est donc paradoxalement à trouver dans les éléments étranges et fantastiques qui jalonnent le roman, tandis que le code de la *big house*, ses rituels et son discours, la maintiennent à distance. Ce sont alors les traces fantomatiques du passé qui surgissent pour témoigner du cycle de destruction dans laquelle l'Irlande est enfermée, cycle qui ne prendra fin que dans la dissolution de la présence britannique en Irlande, et avec elle, de l'*Ascendancy*. De plus, l'image de la promeneuse anglo-irlandaise associée à celle du vampire suçant sa propre blessure ne manque pas de faire écho à la blessure psychique qu'ont infligée les premiers colons non seulement au peuple colonisé mais aussi à leurs propres descendants, dont les richesses se sont construites sur les territoires confisqués aux Irlandais de souche et dont ils portent désormais la responsabilité, occultée mais omniprésente, qui ne disparaîtra qu'avec leur propre éradication[22].

---

[19] Elizabeth BOWEN, *The Last September*, *op. cit.*, p. 179.
[20] *Ibid.*, p. 183.
[21] *Ibid.*, p. 31.
[22] Claude Fierobe, au sujet de l'étrange dans la littérature irlandaise et de la réminiscence gothique, parle d'« un critère d'étrangeté [qui] n'est pas le surgissement de ce qui avait disparu et qui fait retour, mais la persistance de quelque chose qui n'a jamais cessé d'être, une sorte de vie continue, et dont rien ne dit qu'elle puisse un jour se terminer. Ce quelque chose n'est pas de l'ordre du destin individuel, les individus ne sont que des porteurs d'une a-temporalité mystérieuse ». in Claude FIEROBE, « Territoires d'inquiètude: l'étrange dans le roman irlandais du XXème siècle », in Gaïd GERARD

Enfin, lorsque Laurence, le neveu des propriétaires déclare

> I can't help my stomach. Besides, I like eating, it is so real. But I should like something else to happen, some crude intrusion of the actual. I feel all glassy inside from yawning. I should like to be here when this house burns[23].

la jeune génération anglo-irlandaise dévoile plus qu'un présage: elle affirme son refus de s'inscrire dans la continuité de l'histoire de ses ancêtres, transgresse à la fois le code du silence quant aux évènements inéluctables à venir - plusieurs demeures alentours ont déjà été détruites par les feux criminels de l'IRA - ainsi que celui du respect des symboles de leur identité, outrageant son essence, non sans évoquer un certain voyeurisme qui se réaliserait à la vue de leur propre exécution. Ce désir morbide est associé ici au besoin physiologique de nourriture mentionné peu avant et rejoint en partie l'imaginaire gothique, qui actualise la réalité de l'horreur des évènements tout en en dégageant une notion transgressive de plaisir.

Cependant, au-delà d'augurer la fin tragique de la *big house*, cette transgression du langage est positive et créatrice : en rejetant la continuité de l'histoire, elle exprime la seule sortie possible d'un éternel retour négatif, à travers un acte transgressif cathartique permettant de purger leur identité des maux de son histoire. Nous pouvons donc l'interpréter non comme une volonté morbide d'autodestruction, mais bien de réduire en cendres un douloureux passé afin de se tourner vers une nouvelle modernité, plus propice à la construction de l'être et de nouvelles valeurs.

En réajustant les genres présents dans le roman et les faisant se rejoindre dans l'expression de l'instabilité et de la stérilité qui a caractérisé sa classe durant des siècles, Bowen propose donc une œuvre explorant les marges du genre, nourrissant le doute interprétatif par un code tour à tour mimétique et en rupture avec les attentes qu'il fonde, oscillant incessamment entre l'un et l'autre, et nous pouvons dire que cette traversée de la limite des genres s'inscrit dans une perspective spécifiquement moderniste de *surintégration*[24].

Portée par une écriture à la fois d'inclusion et de rupture, cherchant à saisir les différents angles possibles à la narration et à exprimer la confusion des points de vue et des discours entravant à la saisie d'une réalité unique, ce parti pris d'hybridité semble se poser comme une tentative d'unité dans et malgré l'éclatement caractéristique de la période : le franchissement des cadres peut être perçu comme une tentative de reconstruction d'une réalité insaisissable, et qui a elle-même dépassé ses limites – géographiques, politiques, sociales. Il est donc un moteur de transformation, de création et de re-création moderniste. Ainsi l'oeuvre s'inscrit-elle à la fois dans une ou des traditions littéraires qui nous permettent de la lire comme telle, et en demeure à la marge, se situant pleinement dans son contexte d'apparition.

Ce rappel à des genres spécifiques, parfois populaires, genres transformés, pervertis, mais toujours présents, est un des outils qui permet de dire avec Susan Osborn que chez Bowen, « le texte semble souvent être à propos d'autre chose que de lui-même[25]», et ne se laisse enfermer dans aucun *a priori* établi par notre connaissance de la littérature et de ses codes.

---

(dir.), *Territoires de l'étrange dans la littérature irlandaise au xx*ème *siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. p. 27.

[23] Elizabeth BOWEN, *The last September*, *op. cit.*, p. 58.

[24] voir sur la notion de «superintegration»: James MCFARLANE, « The mind of modernism », in Malcolm BRADBURY (dir.), James MCFARLANE (Ed.), *Modernism, a guide to european literature 1890-1930*, London, Penguin, 1991.

[25] Susan OSBORN, *Elizabeth Bowen: New critical perspectives*, *op. cit.*, p. 42.

Le récit est ainsi élaboré en tout point entre familier et inattendu, entre effet de réel, allusion à une littérature normée et déstabilisation du pacte de lecture, accompagnés d'effets linguistiques singuliers. Et c'est bien parce qu'il est un objet mouvant entre conformité et rupture qu'il porte une réflexivité et affirme sa valeur dans l'expérience de lecture.

En outre, le doute émis sur la possibilité du langage à représenter et définir fait l'objet d'une mise en abîme récurrente, comme dans ce passage où Lois refuse d'entendre le dernier terme énoncé à son sujet au détours d'une conversation qu'elle surprend

> She didn't want to know what she was, she couldn't bear it: knowledge of this would stop, seal, finish one. Was she now to be clapped down under an adjective, to crawl round life-long inside some quality like a fly in a tumbler?[26]

qui appelle à relativiser la faculté du langage de nommer et définir. Et tout comme un adjectif enfermerait le protagoniste dans une finitude stérile, le texte ne saurait s'enfermer dans une catégorie, dans un genre étanche, et demeure en évolution, tout comme son pacte de lecture, sans cesse remis en jeu.

## De l'étude de la marge à l'évaluation du texte en tant qu'effet

Les développements de la théorie littéraire – telle que la théorie post-structurale – et des thèmes de recherche – tels que celui des études post-coloniales ou des *gender studies* – ont depuis les dernières décennies du XXème siècle permis d'ouvrir un nouvel horizon d'étude sur l'oeuvre d'Elizabeth Bowen : dépasser son positionnement réaliste a permis de se tourner vers ses éléments subversifs, et d'admettre la relative indétermination du sens et l'impossibilité pour le lecteur de choisir une interprétation reposant sur le vraisemblable du récit. C'est par ailleurs ce type de lecture, qui accorde toute son attention à la marge, qui la replace dans le contexte moderniste, qui reconnait la distinction faite par Barthes entre lisible et scriptible[27], qui exploite la notion d' « œuvre ouverte » tel que posée par Eco[28], et révèle son caractère, si ce n'est directement innovant, tout du moins subversif et ambigu.

Explorer les transgressions à l'œuvre chez Bowen révèle que deux types de lectures littéraires se combinent dans sa réception, dans un double mouvement d'identification et de distanciation[29], mais aussi s'opposent, reflétant l'histoire de sa réception critique. D'une part elle propose un type de lecture s'appuyant sur les stéréotypes du roman d'apprentissage et le développement linéaire de l'intrigue, lecture passive outrepassant les ambiguïtés et les incompréhensions possibles du texte, pouvant par ailleurs s'appuyer sur l'identification du lecteur à l'univers du roman, et d'autre part une lecture exigeant du lecteur « expérimenté » une participation active à la construction du sens. Si toute œuvre littéraire comporte cette dualité, c'est bien l'histoire de la réception de l'œuvre de Bowen qui rend cette question tout à fait originale et primordiale : ses zones d'ombres interprétatives ayant été longtemps négligées, sa réévaluation relativement récente s'appuyant notamment

---

[26] Elizabeth BOWEN, *The Last September, op. cit.*, p. 83.
[27] Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
[28] «L'ouverture est la condition même de la jouissance esthétique, et toute forme dont on peut jouir pour ce qu'elle est dotée d'une valeur esthétique, est "ouverte"», in Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979. p. 59
[29] Voir Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986

sur l'étude des procédés modernistes de dépassement des normes nous laisse supposer que c'est dans cette perspective que nous pouvons pleinement évaluer sa place dans la littérature du XXème siècle et son apport à celle-ci, ainsi que discerner les éléments de sa valeur en tant qu'objet littéraire et en tant qu'effet.

Si *The Last September* ainsi que d'autres romans et nouvelles de Bowen mettent en exergue le douloureux processus de construction et reconstruction de l'identité – qu'elle soit individuelle ou collective –, la déroute, l'étonnement, voire la gêne que provoque le texte sont à l'image de la réalité qui tente de s'y exprimer : la transgression des normes linguistiques et génériques tente de nous faire vivre une pleine expérience esthétique moderniste en invitant le lecteur à créer, cette fois, de nouveaux repères pour la lecture.

C'est également cette propension à la subversion qui achève d'inclure Bowen dans le canon de la littérature irlandaise duquel elle a été maintenue à la marge de par la relative absence de l'Irlande dans l'ensemble de son œuvre, son éducation protestante britannique, ainsi que son choix de mener la majeure partie de son existence en Angleterre. Comme l'affirme Claude Fierobe[30], « l'Irlande est une entité floue, un embrayeur de l'anxiété dont le réalisme ne peut rendre compte, d'où le recours à l'étrange comme outil d'expression. Le sentiment d'un manque, d'un doute douloureux, est perceptible en maintes occasions ». L'expression de ce manque et de ce doute, caractéristique de l'œuvre de Bowen et d'autres œuvres irlandaises, a en outre la capacité de s'imposer dans l'écriture quelle que soit la localisation de l'intrigue, démontrant que le contexte irlandais, au-delà de son apparente absence, joue un rôle fondateur dans la poétique de ses auteurs.

## Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BESSIÈRE, Jean (dir.), *Roman, réalités, réalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

BOWEN, Elizabeth, *The last September*, New York (NY), Anchor Books, 2000.

————————, *Bowen's Court and Seven Winters*, Londres, Virago, 1984.

BRADBURY, Malcolm et MCFARLANE, James (dirs.), *Modernism, a Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin, 1991.

DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

EAGLETON, Terry, *Heathcliff and the great Hunger: Studies in Irish culture*, New York (NY), Verso Books, 1995.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.

GERARD, Gaïd (dir.), *Territoires de l'étrange dans la littérature irlandaise au XXème siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

OSBORN, Susan (dir.), *Elizabeth Bowen, New critical perspectives*, Cork, Cork University Press, 2009.

[30] Claude FIEROBE, *op. cit.*, p. 24.

## Pour citer cet article

Justine WARY, « De la notion de transgression pour l'étude d'une œuvre moderniste : le cas de l'œuvre d'Elizabeth Bowen », in Maxime BREYSSE (coord.), *1ère Journée d'Étude des doctorants du CIRLEP*, Université de Reims – Champagne-Ardenne, Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, 2012, à consulter en ligne sur : hal.archives-ouvertes.fr, p. 5-16.