

Bowen, d'après Proust¹

Isabelle Serça

On sait d'après ses manuscrits qu'Elizabeth Bowen s'est exercée à traduire Proust au début des années 30 et qu'elle a donné en 1971 un article intitulé « Bergotte » pour un ouvrage dirigé par Peter Quennell à l'occasion du centenaire de la naissance de Proust² — article repris en 1975, peu de temps après sa mort, sous le titre « *The Art of Bergotte* » par Spencer Curtis dans *Pictures and Conversations*³. Il est ainsi légitime de s'interroger sur l'influence qu'a pu avoir la lecture de la *Recherche* sur l'œuvre de la romancière et nouvelliste anglo-irlandaise. On mettra donc ici en lumière ce qui rapproche les deux auteurs, leurs affinités thématiques, narratologiques et stylistiques, en s'appuyant plus particulièrement sur *The Last September* (1929) et sur *The Dying of the Heart* (1938) pour dégager *in fine* ce qui fait la patte de Bowen.

Point de vue thématique

Bowen, comme Proust, a réfléchi sur les enjeux de l'écriture et de la littérature et s'est essayée à la critique littéraire⁴. Dans « *The Art of Bergotte* », elle s'interroge sur les liens qui unissent un écrivain à ses personnages — en l'occurrence Proust et Bergotte, la figure de l'écrivain dans la *Recherche*, aux côtés du peintre Elstir et du musicien Vinteuil. Elle se demande d'ailleurs qui peut avoir joué le rôle de Bergotte pour Proust : elle a longtemps pensé qu'il s'agissait de Paul Bourget pour le roman psychologique ; elle évoque Maurice Barrès, pour le rejeter aussitôt car ils sont trop

¹ Version française originale du chapitre « Bowen after Proust », dans Max McGuinness et Michael Cronin (dir.), *The Irish Proust : Cultural Crossings from Beckett to McGahern*, Londres, Bloomsbury Academic, 2026, p. 163-177.

² Elizabeth Bowen, « *Bergotte* », dans *Marcel Proust (1871-1922) : A Centennial Volume*, dir. Peter Quennell, New York, Simon & Schuster, 1971, p. 59-75.

³ Elizabeth Bowen, « *The Art of Bergotte* », dans *Pictures and Conversations*, New York, Alfred A. Knopf, 1975, p. 77-101.

⁴ Voir Elizabeth Bowen, Graham Greene et V. S. Pritchett, *Why Do I Write ? An Exchange of Views between Elizabeth Bowen, Graham Greene and V.S. Pritchett*, Londres, Percival Marshall, 1948 et Elizabeth Bowen, *Anthony Trollope : A New Judgement*, Oxford, Oxford University Press, 1946.

loin l'un de l'autre et finit par reconnaître dans Anatole France cette figure tutélaire, après avoir rappelé le rôle de Ruskin. Bowen met aussi l'accent sur l'importance de la traduction chez Proust, et l'on sait combien les analyses de l'auteur d'*Eva Trout* (1968) sont autant de traductions de l'indicible, de l'impression aux sentiments et aux mouvements de l'être.

Bowen a donné aussi des livres à caractère autobiographique, comme *Seven Winters* (1942) et *Bowen's Court* (1942), du nom de la propriété familiale dans le comté de Cork. La dimension autobiographique est en effet un point qui rapproche les deux auteurs, même si celle-ci n'est pas clairement affichée. On sait que Proust, comme il l'explique au journaliste Joseph-Elie Bois lors de la sortie de *Swann*, a écrit un livre où le personnage « qui dit "Je" [...] n'est pas [lui]⁵ », dans lequel l'on retrouve maints éléments de sa vie. Bowen quant à elle dit des Anglo-Irlandais : « Their existences, like those of only children, are singular, independent and secretive⁶. » Elle est elle-même à la fois enfant unique et anglo-irlandaise et ses romans mettent souvent en scène des orphelines, comme elle. Tous deux ont décrit leurs villes sous la guerre, le Paris du couvre-feu de la Première Guerre mondiale en Pompéi dans *Le Temps retrouvé* pour Proust et Londres sous la menace des bombes pendant la Seconde Guerre mondiale pour Bowen dans *The Heat of the Day* (1948). Mais à mon sens le point crucial qui les rapproche est qu'ils décrivent tous deux un monde dont ils savent qu'il va disparaître — celui de l'aristocratie du faubourg Saint-Germain dans un cas, celui de l'Ascendancy dans l'autre, l'élite anglo-irlandaise protestante et ses domaines, tel *Bowen's Court*. *The Last September*, qui présente une épigraphe tirée du *Temps retrouvé* sur « les chagrins » des « célibataires de l'art⁷ », raconte ainsi un été à Danielstown, une de ces propriétés de l'Ascendancy dans le comté de Cork (comme *Bowen's Court*) au début des années 20 pendant la guerre d'indépendance irlandaise.

Point de vue narratologique : traitement du temps

Le traitement du temps est aussi un des éléments structurants de l'écriture des deux auteurs dont les romans, faisant la part belle au souvenir et à l'anticipation, ne suivent pas une linéarité chronologique. La chose a été suffisamment analysée chez Proust pour qu'on ne s'y attarde pas : d'analepsis en prolepsis, de souvenir en anticipation, le temps dans le récit proustien est un temps interpolé, qui va et vient entre passé et futur ; c'est un temps discontinu, avec des trous et des ellipses, c'est le temps de la mémoire — qui n'est pas celui des horloges⁸. *The Death of the Heart* met en scène ces va-et-vient et cette résurgence du passé dans le présent ; ainsi lorsque Portia devient amoureuse du jeune

⁵ Élie-Joseph Bois, 'À la recherche du temps perdu', *Le Temps*, le 13 novembre 1913, p. 4.

⁶ Elizabeth Bowen, *Bowen's Court and Seven Winters : Memories of a Dublin Childhood*, dir. Hermione Lee, Londres, Vintage, 1999, p. 20.

⁷ *Le Temps retrouvé*, t. IV, p. 470. Les références de la *Recherche* renvoient à l'édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (4 tomes, Paris, Gallimard, 1987-1989).

⁸ Voir *Proust et le temps : un dictionnaire*, dir. Isabelle Serça, Paris, Le Pommier, 2022.

Eddie, le souvenir d'une liaison de jeunesse d'Anna avec un certain Robert Pidgeon vient hanter le récit : le présent fait ainsi brusquement ressurgir le passé — mal assimilé, non dit, forclos — lorsque le couple et la jeune fille rencontrent par hasard au théâtre un ancien compagnon (le major Brutt) de l'amant d'Anna :

Anna switched lamps on and off with a strung-up air [...]. Anna could not speak — she thought of her closed years : seeing Robert Pidgeon, now, as a big fly in the amber of this decent man's [Major Butt's] memory. Her own memory was all blurs and seams⁹.

L'allusion à cette liaison va désormais planer sur le récit et influer sur les relations entre Anna et Portia, sans que rien de précis ne soit dit sur cette soirée ou cet homme : on n'en saura pas plus, alors que le récit se fait lourd et que, comme l'indique le titre, la jeune fille va en pâtrir. C'est cette puissance de la mémoire que souligne Proust :

Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. On peut dire que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront ; mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés¹⁰ ?

Walter Benjamin, qui fut un des premiers traducteurs de Proust et contemporain de Bowen, corrobore cette analyse dans « L'Image proustienne » :

Un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi¹¹.

De même, les récits des deux auteurs mettent en scène un temps troué, avec des blancs — de l'allusion vague, comme on vient de le voir, à l'ellipse. Ainsi chez Proust, le mariage d'un personnage aussi important que Swann fait l'objet d'un blanc dans le récit (de même d'ailleurs que sa judéité et sa mort, glissées dans une parenthèse ou une incidente). On connaît la formule qui clôt « Un amour de Swann », la deuxième partie de *Du côté de chez Swann* : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre¹² ! » Mais le lecteur a déjà lu « Combray », la première partie de *Du côté de chez Swann*, et connaît Gilberte, la fille de Swann et Odette : il doit ainsi reconstituer, inventer pour lui-même cette période où Swann a demandé sa main à Odette et les quelque dix ans qui ont vu grandir sa fille.

⁹ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart*, New York, Anchor, 2000, p. 53.

¹⁰ *La Prisonnière*, t. III, p. 902.

¹¹ Walter Benjamin, « L'image proustienne » (1929), dans *Œuvres II*, Folio Essais, 2000, p. 135-155, p. 137.

¹² « Un amour de Swann », t. I, p. 375.

À l'image de cette fin d'« Un amour de Swann », la fin du *Death of the Heart* est incertaine : Matchett ramènera-t-elle Portia qui s'est enfuie de la maison ? Le lecteur reste dans l'expectative. À la fin du roman en effet, Portia, comprenant que tout son entourage — d'Anna à son mari jusqu'à leur ami Saint-Quentin ou même Eddie — se moque plus ou moins d'elle, part sur un coup de tête et se réfugie auprès du major Brutt, qui loge dans un petit hôtel et qui se trouve du coup extrêmement embarrassé. Anna et son mari envoient donc (courageusement !) la servante Matchett qu'ils mettent dans un taxi pour qu'elle ramène Portia à la maison. C'est un moment où la tension narrative est à son comble, mais cette tension ne sera pas résolue dans le dernier paragraphe qui clôture le livre, car le récit se termine au moment où Matchett descend de la voiture et s'apprête à entrer dans le hall de l'hôtel :

Through the glass door, Matchett saw lights, chairs, pillars — but there was no buttons, no one. She thought: 'Well, what a place!' Ignoring the bell, because this place was public, she pushed on the brass knob with an air of authority¹³.

Au lecteur de proposer un dénouement !

De même la fin abrupte du *Last September* crée-t-elle un manque, comme un blanc inattendu dans le récit presqu'entièrement consacré à la description d'un été du début des années 20 à Danielstown, une des Big Houses du comté de Cork — l'été où l'héroïne, Lois, qui vient de sortir de pension, fête ses dix-huit ans ; la narration bascule dans les dernières pages avec la mort de l'officier anglais avec lequel elle projetait de se marier. « A fortnight later¹⁴ », dit le texte, une conversation de sa tante Lady Naylor avec une châtelaine du coin apprend au lecteur que Lois est partie à Tours travailler son français, sans plus d'explications : il était question qu'elle parte en Italie, mais elle disparaît, ni plus, ni moins, alors que le récit s'articulait autour d'elle jusque-là. La dernière page quant à elle évoque l'incendie de la Big House par les rebelles irlandais, sans transition aucune avec la conversation des deux dames sur le charme de leurs demeures en automne :

« To tell you the truth, I really believe it does. There is something in autumn », said Lady Naylor. [...]

The two did not, however, again see Danielstown at such a moment, such a particular happy point of decline in the short curve of the day, the long curve of the season. Here, there were no more autumns, except for the trees. By next year light had possessed itself of the vacancy, still with surprise. Next year, the chestnuts and acorns pattered unheard on the avenues, that, filmed over with green already, should have been dull to the footsteps — but there were no footsteps. Leaves, tottering down the slope on the wind's hesitation, banked formless, frightened, against the too clear form of the ruin.

For in February, before those leaves had visibly budded, the death — execution,

¹³ Bowen, *The Death of the Heart*, op. cit., p. 417-418.

¹⁴ Elizabeth Bowen, *The Last September*, Londres, Vintage, 1998, p. 204.

rather — of the three houses, Danielstown, Castle Trent, Mount Isabel, occurred in the same night¹⁵.

Ce brusque changement de rythme évoque l'analyse que Proust fait du fameux blanc chez Flaubert, dans *L'Education sentimentale* (1869), après l'épisode des événements de 1848 :

Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnaît Sénécal ! » Ici un « blanc », un énorme « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades (je reprends les derniers mots que j'ai cités pour montrer cet extraordinaire changement de vitesse, sans préparation) :

« Et Frédéric, béant, reconnaît Sénécal.

« Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint.

« Il fréquenta le monde, etc.

« Vers la fin de l'année 1867 », etc¹⁶.

Proust note que par cet « un extraordinaire changement de vitesse », Flaubert « sait donner avec maîtrise l'impression du Temps ». Carlo Ginzburg revient sur ce blanc chez Flaubert pour en proposer une lecture politique — celle de l'échec de la révolution de 48¹⁷. On peut à bon droit faire la même lecture ici, puisque cette rupture signe la fin de la domination de l'Ascendancy et l'avènement de l'indépendance de l'Irlande.

D'autant que le récit tout entier est fait à partir d'une perspective rétrospective (dont Bowen a souligné l'importance¹⁸) : dès le début, alors qu'il n'est question que des réceptions à organiser, des indices nous sont donnés qui annoncent la fin. Bowen dépeint ainsi l'insoutenable légèreté de cette aristocratie anglo-irlandaise qui semble ne pas vouloir voir ce qui va lui arriver. D'où le langage indirect dont usent les personnages, évoquant par exemple « the horrible thing¹⁹ » (pour désigner l'assaut d'une caserne) entre deux parties de tennis. Les jeunes protagonistes Lois et Laurence quant à eux ressentent « a sense of detention, of a prologue being played out too lengthily, with

¹⁵ *Ibid.*, p. 205-206.

¹⁶ Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », dans *Essais*, dir. Antoine Compagon, Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2022, p. 1220-1233, p. 1228-1229 (1ère publication : *La Nouvelle Revue française*, janvier 1920).

¹⁷ Carlo Ginzburg, « Déchiffrer un espace blanc », dans *Rapports de force : Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Seuil, 2003, p. 87-100, p. 93.

¹⁸ Le lecteur, écrit-elle dans une préface ultérieure, « must be conscious of looking, backward » vers une époque révolue (cité dans Annaliese Hoebling, « Seeing History in the Baroque Ruins of Elizabeth Bowen's *The Last September* : An Indictment of Cosmopolitan Modernity », *Journal of Modern Literature*, t. 44, n° 1, 2020, p. 111-128, p. 113).

¹⁹ Bowen, *The Last September*, *op. cit.*, p. 47. L'expression est entre guillemets dans le texte.

unnecessary stress, a wasteful attention to detail²⁰ ». Laurence, l'étudiant désabusé d'Oxford, lâchera d'ailleurs à l'officier anglais venu les défendre qu'il aimerait bien « to be here when this house burns²¹ ». Francie, elle, a ressenti « a chilly breath from the future²² » ; Hugo, en promenade, est troublé par une fabrique abandonnée « like a sense of the future ; an unpleasant sensation of being tottered over²³ ». On pense ici à Gracq, au *Rivage des Syrtes* (1951) ou mieux encore à *Un balcon en forêt* (1958), où tout le récit se passe pendant la « drôle de guerre », alors que Grange passe son temps à faire de longues marches dans la forêt, comme s'il était en vacances : les toutes dernières pages expédient l'assaut des Allemands en mai 1940, la maison forte effondrée et la mort ou l'agonie de Grange et de ses soldats. Le récit se déroule dans l'ombre portée par cette fin, au « futur ultérieur²⁴ » dit Gracq — expression que l'on pourrait appliquer à la perspective rétrospective adoptée par Bowen.

Point de vue stylistique

Cette perspective rétrospective est avant tout une perspective subjective, qui englobe tout dans sa vision, comme Bowen le remarque elle-même à propos de Proust :

Were his people, any of them, outstanding, magnetic, memorably disturbing ? One has the impression that they were not. Not *they* were affective ; what was affective was the magic of the climate in which they floated, the concentratedness of the vision pin-pointing them²⁵.

Cette remarque de Bowen sur l'art de Bergotte — autant dire l'art de Proust — pourrait fort bien s'appliquer à elle-même : décor et personnages sont pris dans cette perspective subjective — dans la « concentratedness of the vision pin-pointing them », pour reprendre ses mots. Même si elle écrit ses romans à la troisième personne, la position du narrateur n'est pas exactement celle d'un narrateur omniscient. Ses personnages sont ainsi pris dans une lumière particulière, celle de la subjectivité du point de vue qui les englobe et qui les fait se mouvoir devant nous comme s'ils nous restaient quelque peu mystérieux.

Langage du corps

Ainsi le langage du corps prend chez Bowen comme chez Proust une importance cruciale, bien au-delà des paroles proférées ; l'un comme l'autre ne s'attachent pas

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 125.

²⁴ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1995 [1ère éd., J. Corti, 1981], t. II, 643.

²⁵ « The Art of Bergotte », dans *Pictures and Conversations*, *op.cit.*, p. 95.

seulement, comme c'est l'usage, aux visages — aux regards ou aux mimiques — mais mettent l'accent sur d'autres parties du corps auxquelles on ne prête ordinairement pas garde. Les mains par exemple deviennent des entités à part entière, douées de vie et totalement indépendantes : celles de Francie qui est en train de se les laver deviennent de « gentle porpoises²⁶ », celles d'Andrée « s'allongeaient souvent devant elle comme de nobles lévriers, avec des paresseuses, de longs rêves²⁷ ».

De même les cheveux signifient en eux-mêmes, par leur mouvement ou leur coiffure, un sentiment ou une transformation, comme dans ce passage où Viola et Lois se séparent au sortir de la pension alors qu'elles vont faire leurs débuts dans le monde :

Next day, when they said goodbye, her hair was in place already, woven into her personality. Her pigtail had been the one loose end there was of her, an extension of her that had independence, a puppyish walloping thing with nerves of its own. Now the hair was woven in bright sleek circles over her ears, each strand round like an eel's body. The effect completed her [...]. Two expensive young men's photographs had risen like suns on her mantelpiece; these young men had loved since last Easter holidays; their position was now regularized magically by the putting up of Viola's hair²⁸.

Proust s'intéresse aussi à la chevelure, ici à celle de Françoise qui a été réveillée au milieu de la nuit par l'arrivée tardive d'Albertine :

Mais levant alors les yeux sur Françoise comme dans une curiosité d'avoir sa réponse qui devait corroborer l'apparente sincérité de ma question, je m'aperçus avec admiration et fureur que, capable de rivaliser avec la Berma elle-même dans l'art de faire parler les vêtements inanimés et les traits du visage, Françoise avait su faire la leçon à son corsage, à ses cheveux dont les plus blancs avaient été ramenés à la surface, exhibés comme un extrait de naissance, à son cou courbé par la fatigue et l'obéissance. Ils la plaignaient d'avoir été tirée du sommeil et de la moiteur du lit, au milieu de la nuit, à son âge, obligée de se vêtir quatre à quatre, au risque de prendre une fluxion de poitrine²⁹.

Les cheveux, de même que le cou et même le corsage deviennent des éléments à charge dans la plaidoirie qui n'est pas prononcée. Car Françoise ne se répand pas en reproches, comme elle pourrait le faire. Jusqu'au dos, partie du corps qu'on ne soupçonne pas pouvoir être expressif comme un visage chez Bowen ou délivrer des paroles comme chez Proust :

« When, [said Laurence], [Uncle Richard] had caught [Mrs Montmorency] up he took the umbrella from her and went still more quickly, shouting, after Mr Montmorency, who pretended not to hear and walked on with a back view of positive hatred³⁰. »

²⁶ Bowen, *The Last September*, *op. cit.*, p. 17.

²⁷ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, p. 270.

²⁸ Bowen, *The Last September*, *op. cit.*, p. 50.

²⁹ *Sodome et Gomorrhe*, t. III, p. 132 ; mes italiques.

³⁰ Bowen, *The Last September*, *op. cit.*, p. 104.

Sur chaque trait rieur, interrogatif et gêné du visage d'Albertine, je pouvais épeler ces questions : « Et Mme de Villeparisis ? Et le maître de danse ? Et le pâtissier ? » Quand elle s'assit, son dos eut l'air de dire : « Dame, il n'y a pas de falaise ici, vous permettez que je m'asseye tout de même près de vous, comme j'aurais fait à Balbec³¹ ? »

Figures de style

Au-delà de cette attention au langage du corps, Proust et Bowen ont définitivement en commun une capacité à rendre les atmosphères, les caractères ou les paysages d'une manière extraordinairement sensible.

Personnification

Dans ses descriptions sensibles, Bowen use tout particulièrement de la figure de la personnification — pour rendre l'extérieur comme l'intérieur. Ainsi le point de vue subjectif éclate dans les adjectifs caractérisant les arbres qui s'offrent à la vue depuis la terrasse de la maison de l'oncle et de la tante de Lois :

The screen of trees that reached like an arm from behind the house — embracing the lawns, banks and terraces in mild ascent — had darkened [...]. Evening drenched the trees; the beeches were soundless cataracts. [...] Firs, bearing up to pierce, melted against the brightness³².

Chez Bowen, le paysage, la maison, les objets en général deviennent animés, régissant comme ici des verbes d'action :

Curtains in a draught from the door made a pale movement³³.

Rooms, doorways had framed a kind of expectancy of her; some trees in the distance, the stairs, a part of the garden seemed always to have been lying secretly at the back of her mind³⁴.

Le plus souvent un adjectif insolite se glisse dans la phrase au moment où il n'est pas attendu, caractérisant non tant l'élément naturel que l'état d'âme des personnages — ici Laurence et Francie, soulagés de retrouver le calme après la journée de fête : « They sat at the top of the steps together, after everybody had gone. The fields looked wider, the sky more gracious and distant seen through the clearing smoke of social activity³⁵. »

³¹ *Le Côté de Guermantes*, t. II, p. 646.

³² Bowen, *The Last September*, *op. cit.*, p. 22.

³³ *Ibid.*, 11.

³⁴ *Ibid.*, 14.

³⁵ *Ibid.*, 53.

Hypallage

La figure de l'hypallage dispense ainsi Bowen d'une longue description psychologique des affects du personnage. Le paysage prend le relais comme ici avec l'adjectif « intolérable », le « dehors » (le mot est dans le texte) exprimant le dedans, si l'on peut dire : « She was so tired [...]. Her thoughts ached. When she looked out there were intolerable trees and a strip of gold field on the skyline³⁶. »

Un adjectif déplacé, au sens propre placé à un endroit incongru, caractérise ainsi de façon indirecte l'état d'âme dans lequel est plongé le personnage, à travers ce qu'il voit. Cette figure de l'hypallage est une figure prisée par Proust qui décrit dans « Combray » l'aubépine comme « un arbuste catholique et délicieux³⁷ » ou « le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers³⁸ » ou encore qui évoque « l'odeur oisive et sucrée des gâteaux du dimanche³⁹ » dans la préface à *Sésame et les Lys* de Ruskin.

À côté des éléments naturels auxquels elle donne une âme, Bowen aime aussi prêter des sentiments à des objets intérieurs à la maison pour créer une atmosphère et décrire ses personnages. On peut en trouver des exemples chez Proust comme dans ce passage des *Jeunes filles*, où le Narrateur, après s'être longtemps contenté d'imaginer le charme de la vie des Swann sans pouvoir jamais rêver de pénétrer chez eux, devient leur familier et se rend dans leur appartement. Il ne peut oublier « l'étranger » qu'il a été, à qui « Mlle Swann avançait maintenant gracieusement pour qu'il y prît place, un fauteuil délicieux, hostile et scandalisé ». À ceci près que Proust suit « la règle des trois adjectifs », cette expression est bien dans la manière bowennienne. Le fauteuil, comme le Narrateur, a gardé le souvenir de l'époque où celui-ci était, comme dit le texte, « un paria » et les meubles ne se privent pas de le lui rappeler :

Le tabouret de soie que [Mlle Swann] poussait vers moi [...] dégageait [...] l'hostilité que m'avaient témoignée ses parents et que ce petit meuble semblait avoir si bien sue et partagée que je ne me sentais pas digne et que je me trouvais un peu lâche d'imposer mes pieds à son capitonnage sans défense⁴⁰.

De même, dans la chambre inconnue où il doit dormir au Grand-Hôtel de Balbec, « petite et si élevée de plafond », les rideaux sont « hostiles », la pendule « indifférente », la glace à pieds « impitoyable » et « cruelle ». La pièce tout entière est vue à travers le désarroi du Narrateur, englobée dans son regard et sa subjectivité : « jusqu'à ce que l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l'odeur du vétiver et notamment diminué la hauteur apparente du plafond⁴¹. »

³⁶ *Ibid.*, 17.

³⁷ « Combray », t. I, p. 136-138.

³⁸ « Combray », t. I, p. 14.

³⁹ Proust, *Essais*, *op. cit.*, p. 571.

⁴⁰ À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 529 ; mes italiques.

⁴¹ « Combray », t. I, p. 8.

Chez Bowen, on retrouve cette vision subjective dans la description des pièces ou de l'intérieur des maisons, à ceci près que le récit étant à la troisième personne, il s'agit de la vision d'un narrateur omniscient. Ainsi dans ce passage du *Last September*, il est aussi question de la hauteur de la pièce, mais le haut plafond est moins angoissant qu'imposant ou écrasant et le ton est coloré d'un humour particulièrement présent au tout début et à la toute fin du paragraphe :

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 a pellucid silence, distilled from a hundred and fifty years of conversation, waited beneath 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 other⁴².

Entre les « voix » des « conversations » qui ont été et le « silence » de celle que les personnages sont supposés entretenir, l'humour campe Mrs. Montmorency et Laurence, écrasés par « le lointain plafond ». Le paragraphe s'ouvre et se ferme sur les personnages, et la période finale présente dans l'apodose qui suit le point-virgule une clause humoristique qui les fige définitivement dans leur position malaisée.

Dans ces face à face contraints, les bruits les plus anodins font entendre le silence et prennent une tournure « affective » : « Creaks ran through the wicker, discussing him, then all was quiet⁴³. »

La manière bowennienne : humour et objets familiers

Bowen se départit en effet rarement de son humour — cet humour tout en retenue et mise à distance que l'on a l'habitude de qualifier d'« anglo-saxon ». C'est sans doute ce qui fait la manière bowennienne, avec aussi ce choix des objets les plus anodins pour créer ce « climat magique », à la différence de Proust où les objets, bien que dotés d'un pouvoir de déclencher phénoménologique au sein de l'expérience de la mémoire involontaire, ne présentent pas le même air d'autonomie aux retombées souvent comiques. Ainsi dans le passage suivant, c'est un objet familier — un simple gant — qui rend compte des émotions diverses et contradictoires qui traversent le jeune officier anglais Gérald, tout encombré de lui-même et intimidé de se retrouver dans le hall de la Big House, chez ces Anglo-Irlandais qu'il vient pourtant défendre :

He tugged the bell, a maid appeared in surprise, did her back hair hastily, encouraged him in with a smile and left him. The hall with staring portraits contracted round a

⁴² Bowen, *The Last September*, *op cit.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 29.

glove on the table — a grey suede gauntlet strapped at the wrist — he picked up the glove and kissed it. But the house was full of ladies, the glove might as well be Marda's — *he dropped it doubtfully.* [...] The smell of sandalwood boxes, a kind of glaze on the air from all the chintzes numbed his earthy vitality, he became all ribs and uniform. [...] He could not again face the hall — *he was shy of the glove.* [...] Laurence and Gerald wandered about the hall, taking note of each other indirectly and amicably. [...] While Gerald circled, *the grey glove lay on the table, its fingers crisped in derision*⁴⁴.

Sa situation personnelle est malaisée : il est amoureux de Lois, l'héroïne, qui l'est apparemment aussi, mais il sent que dans la mesure où elle et lui n'appartiennent pas au même monde, leur mariage ne sera pas accepté, même s'ils jouent ensemble au tennis lors de ces fêtes qui se succèdent dans les Big Houses de la région. La situation est aussi malaisée — et c'est là toute l'habileté de Bowen — d'un point de vue politique, puisque Gerald est un officier de l'armée d'occupation, un Anglais venu en Irlande protéger les riches Anglo-Irlandais protestants — les membres de l'Ascendancy —, leurs terres et leurs maisons contre l'IRA, qui défend les intérêts du peuple, irlandais, catholique et le plus souvent pauvre. Son coup d'éclat — avoir arrêté un rebelle — est d'ailleurs accueilli avec circonspection par l'oncle de Lois, le propriétaire de la Big House qui connaît de longue date la famille de ce jeune homme. Le cousin de Lois, Laurence, sensible aux idées progressistes d'Oxford, est d'ailleurs tout à fait sarcastique à l'égard du jeune officier et à l'égard de l'armée d'occupation, semblant soutenir le Sinn Féin.

Tout cela — et plus encore ! — est contenu dans « l'attitude moqueuse du gant » que perçoit ou croit percevoir Gérald : telle est la manière bowennienne, qui « ramasse autour d'un gant laissé sur la table » l'atmosphère de la Big House telle que la ressent le soldat anglais.

Comparaisons

Il en est de même dans les comparaisons que propose Bowen, qui témoignent là aussi de cette perspective subjective. Le comparant est en effet très souvent un élément familier et anodin, totalement inattendu pour le lecteur. Bowen excelle à aller chercher des comparants incongrus, qui témoignent de la façon qu'elle a de saisir ses personnages dans une perspective particulière : ainsi de Livvy, une jeune amie de pension de l'héroïne, engagée dans une conversation malaisée avec le jeune officier sur lequel elle a jeté son dévolu et qui se sert de son amie Lois pour garder une contenance, en la cherchant des yeux. La comparaison avec un parasol est pour le moins surprenante, mais parlante : « “I can't think what Lois can be doing.” [...] This concern for her friend she put up and twirled like a parasol between them⁴⁵. »

Par suite, l'humour n'est jamais loin dans ces comparaisons qui puisent dans les objets du quotidien pour transmettre un état d'âme :

⁴⁴ *Ibid.*, p. 87 et 92 ; mes italiques.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

« Well, love is that, if you come to think », said Livvy, « and myself, I think it is very satisfying. » There was something so very experienced about the top of her nose that Lois went flat. She felt that she herself must be like a cake in which the flour had been forgotten⁴⁶.

La copule de comparaison — « comme » ou « ressembler » — rapproche le comparé et le comparant incongru, comme « the light-pink road crunch[ing] under the wheels like sugar⁴⁷ » qui rappelle le clocher de Combray « doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil⁴⁸ ».

Bowen va d'ailleurs parfois assez loin dans ces analogies imprévues, en rapprochant le règne humain du règne végétal comme on l'a vu avec les arbres, mais aussi avec le règne animal. Ainsi lorsqu'elle dépeint le retour au calme après une de ces réceptions qui rassemblent à Danielstown l'élite du comté, les uns jouant au tennis pendant que les autres prennent le thé, ce sont les obligations sociales des corbeaux qu'elle évoque pour décrire le sentiment de paisible lassitude des deux membres les moins sociables du groupe, Laurence et Francie :

Francie was finding Laurence not so difficult after all, if one just ran on quite naturally. They sat at the top of the steps together, after everybody had gone. The fields looked wider, the sky more gracious and distant seen through the clearing smoke of social activity. The Trents left last but one, the Hartigans and their aunt Mrs Foxe-O'Connor had just gone jogging away up the avenue knee to knee in their little trap. The gravel at the foot of the steps was all scored up and flung into spirals by the turning of wheels. Early tomorrow, there would be a busy sound of gardeners raking it smooth again. At present, there was the busy sound of rooks: it heightened Mrs. Montmorency's and Laurence's peaceful lassitude to reflect that rooks still had to talk, to flock and mix in intricate sociability. Men and women had, since seven o'clock, been released from this obligation⁴⁹.

Il en est de même dans cette description de Danielstown dont la vue s'offre à Lois et Hugo qui dévalent la colline dans leur cabriolet :

The house seemed to be pressing down low in apprehension, hiding its face, as though it had [Lois's] vision of where it was. It seemed to gather its trees close in fright and amazement at the wide, light, lovely unloving country, the unwilling bosom whereon it was set. [...] Fields gave back light to the sky [...]. Rivers, profound in brightness, flowed over beds of grass. The cabins [...] cast doubtfully on their fields the shadow of living. Square cattle moved in the fields like saints, with mindless certainty⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁸ « Combray », t. I, p. 64.

⁴⁹ Bowen, *The Last September*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 66-67.

La peinture de la propriété lovée dans ses pelouses et dans ses bois est un bel exemple de l'écriture bowennienne. Tous les éléments — champs, rivières, chaumières, qui régissent des verbes à la voix active — semblent doués de vie, jusqu'à la maison elle-même qui est personnifiée. La perspective subjective est d'ailleurs explicite dans le texte qui précise que la maison semble voir « as though it had [Lois's] vision ». Nous aussi lecteurs, voyons le paysage tout entier à travers les yeux des personnages. Comme plus haut, Bowen glisse au passage une remarque d'ordre politique en présentant l'Irlande comme un « lovely unloving country », un « unwilling bosom ». Ces termes sont choisis pour désigner la relation difficultueuse entre l'Irlande et l'élite de l'Ascendancy qui se pense chez elle mais qui devra bientôt quitter ce pays auquel elle est attachée, et parfois violemment, comme le montrent les dernières lignes du livre silhouettant l'oncle et la tante de Lois debout devant leur maison en feu, incendiée par les partisans : pas de longues explications historiques, mais des associations paradoxales proches de l'antithèse (« lovely » vs « unloving ») ou de l'oxymore (un « unwilling bosom ») pour désigner l'amour contrarié de l'élite protestante pour son pays — ce qu'elle veut croire son pays. Enfin pour parfaire cette description toute bowennienne, la dernière comparaison introduit une touche d'humour avec un de ces comparants saugrenus que Bowen affectionne, rapprochant cette fois-ci le règne animal non pas même du règne humain, mais de l'ordre divin : « Square cattle moved in the fields like saints [...] ».

C'est ainsi que Bowen excelle à créer une atmosphère en décrivant non pas tant les personnes, mais les intérieurs ou les extérieurs — meubles, pièces, maison, arbres ou paysages — dans lesquels ils sont placés : c'est le décor ou les objets autour qui parlent pour eux.

Ses personnages, comme elle le dit de ceux de Bergotte, flottent alors dans un « climat magique » et sont pris dans l'acuité d'une vision subjective — « affective », pour reprendre ses termes, dans une aura particulière souvent teintée d'une pointe d'humour : « One would not be surprised if his plots were trite : what matter ? — he did not depend on them. (The manner of telling, of *showing*, was the thing.)⁵¹ » « The manner of telling, of *showing* », c'est cela, sans doute, qui rapproche Bowen et Proust — ce qu'ils ont définitivement en commun : cette capacité à rendre les atmosphères, les caractères ou les paysages d'une manière extraordinairement sensitive. L'on peut donc à bon droit appliquer au style de Bowen la critique pertinente qu'elle-même fait à propos de ce « visual writer » qu'est Proust à ses yeux : « Imagery rendered his cadenced prose, above all, sensuous and concrete. »

⁵¹ Bowen, « The Art of Bergotte », dans *Pictures and Conversations*, *op. cit.*, p. 95.

Bibliographie

- Benjamin, Walter, « L'image proustienne » (1929), dans *Œuvres*, t. II, « Folio Essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 135-155.
- Bois, Élie-Joseph, « À la recherche du temps perdu », *Le Temps*, 13 novembre 1913, p. 4.
- Bowen, Elizabeth, *Anthony Trollope : A New Judgement*, Oxford, Oxford University Press, 1946.
- , « The Art of Bergotte », dans *Pictures and Conversations*, New York, Alfred A. Knopf, 1975, p. 77-101.
- , *Bowen's Court and Seven Winters : Memories of a Dublin Childhood*, dir. Hermione Lee, Londres, Vintage, 1999.
- , *The Death of the Heart*, New York, Anchor, 2000.
- , *The Last September*, Londres, Vintage, 1998.
- , Graham Greene et V. S. Pritchett, *Why Do I Write ? An Exchange of Views between Elizabeth Bowen, Graham Greene and V. S. Pritchett*, Londres, Percival Marshall, 1948.
- Ginzburg, Carlo, « Déchiffrer un espace blanc », dans *Rapports de force : Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Seuil, 2003, p. 87-100.
- Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, dir. Bernhild Boie et Claude Dourguin, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1995.
- Hoehling, Annaliese, « Seeing History in the Baroque Ruins of Elizabeth Bowen's *The Last September : An Indictment of Cosmopolitan Modernity* », *Journal of Modern Literature* t. 44, n° 1, 2020), p. 111-128.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, dir. Jean-Yves Tadié, 4 tomes, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1987-1989.
- , « À propos du "style" de Flaubert », dans *Essais*, dir. Antoine Compagon, Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2022, p. 1220-1233.
- Quennell, Peter (dir.), *Marcel Proust (1871-1922) : A Centennial Volume*, New York, Simon & Schuster, 1971.
- Serça, Isabelle (dir.), *Proust et le temps : un dictionnaire*, Paris, Le Pommier, 2022.