

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THE VIEW OF THE HARBOUR ET *ANGEL* D'ELIZABETH TAYLOR : EXPRES-
SIONS MODERNISTES DU REGARD DANS L'ÉCRITURE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VIRGINIE LESSARD BRIÈRE

DÉCEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour m'avoir assistée d'une aide précieuse et de sages conseils, et ce, depuis la simple ébauche d'une idée jusqu'au dernier chapitre de ce mémoire, je remercie mon directeur Bertrand Gervais.

Merci à tous les étudiants et étudiantes de littérature de l'UQAM avec qui j'ai échangé, appris, partagé et qui ont fait de mon parcours universitaire un endroit coopératif propice aux réflexions plus ou moins intellectuelles, plus ou moins sérieuses, et surtout, pour m'avoir appris à garder toujours un œil critique sur le monde, y compris sur nous-mêmes.

Enfin, je voudrais tout particulièrement remercier mes chères collègues, complices et amies, Audrey Beaudoin et Annie Gaudet pour m'avoir embarquée dans leurs folles aventures de l'autre côté de l'Atlantique. Votre audace a eu comme conséquence mon errance dans une librairie de Manchester où je suis tombée par hasard sur un roman d'Elizabeth Taylor. C'est un mémoire totalement différent que j'aurais écrit sans vous et pour cela, je vous en remercie infiniment.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I REGARD MODERNE	7
1.1 Introduction générale aux liens entre littérature et peinture	7
1.1.1 <i>Ut pictura poesis</i> : les deux arts sœurs	8
1.1.2 Texte et image en dialogue : les « lieux communs ».....	12
1.1.3 Les textes sans images: ce que nous voyons lorsque nous lisons.....	17
1.2 Modernité, modernisme et la question du regard.....	20
1.2.1 Modernité	20
1.2.2 Modernisme et l'esthétique du regard	24
1.2.3 Femmes et modernité	26
1.3 Présentation des œuvres.....	30
1.3.1 <i>A View of the Harbour</i>	30
1.3.2 <i>Angel</i>	34
CHAPITRE II PEINTRES ET ÉCRIVAINS FICTIFS: L'ART QUI REPRÉSENTE L'ART	37
2.1 Figures.....	37
2.2 <i>A View of the Harbour</i>	40
2.2.1 Peinture.....	40
2.2.2 Écriture	48
2.3 <i>Angel</i>	58
2.3.1 Écriture	58
2.3.2 Peinture.....	67

2.4 Résultats d'analyse.....	74
CHAPITRE III LES FICTIONS DU VISIBLE.....	80
3.1 Les écritures du visible	80
3.1.1 Écriture <i>du</i> pictural et écriture picturale.....	81
3.1.2 Motifs visuels et poncifs.....	85
3.2 Lire entre les lignes.....	89
3.2.1 La lectrice de signes	90
3.2.2 Moments de figuration	93
3.3 Inspiration impressionniste chez Taylor	99
3.3.1 Moments fugitifs	100
3.3.2 La touche	104
CONCLUSION.....	109
BIBLIOGRAPHIE.....	115

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Inspiration verticale	72
2.2 Inspiration horizontale	72
3.1 <i>Les tours vermillon</i>	96
3.2 <i>La parisienne</i>	98
3.3 <i>La modiste</i>	98
3.4 <i>Berthe Morisot au bouquet de violettes</i>	98

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AV	<i>A View of the Harbour</i>
AG	<i>Angel</i>

RÉSUMÉ

Il sera question dans ce travail d'étudier les relations entre peinture et littérature dans deux œuvres, *A View of the Harbour* (1947) et *Angel* (1957), de la romancière anglaise Elizabeth Taylor. Le premier chapitre permettra de contextualiser historiquement notre sujet en retraçant les multiples débats sur les liens entre visible et lisible. Nous chercherons également à replacer Elizabeth Taylor dans le courant moderniste et à discuter, de façon plus large, de la place des femmes dans la modernité littéraire. Dans le chapitre deux, une analyse des personnages peintres et écrivains dans nos deux romans permettra de dresser un premier portrait des relations entre peinture et littérature dans l'œuvre de Taylor. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur le rapport que chaque personnage entretient avec sa pratique, le succès ou les difficultés qu'il rencontre, etc. Enfin, le troisième chapitre aura comme sujet les façons plus subtiles par lesquelles les écrivains peuvent évoquer du visuel dans leurs récits. Nous approfondirons les rapports entre littérature et peinture en nous appliquant à déceler les multiples formes d'écriture du visible qui se retrouvent dans les romans de Taylor. Nous nous intéresserons à la position de la lectrice face à de tels récits mettant en scène à la fois du visible et du lisible. Enfin, il s'agira de montrer comment l'esthétique de Taylor s'inscrit dans une tradition moderniste basée sur la transfiguration du réel par le regard subjectif et intériorisé du peintre ou de l'écrivain.

Mots clés : Elizabeth Taylor, modernisme, littérature et peinture, *A View of the Harbour*, *Angel*, impressionnisme, figure de l'écrivain, figure du peintre

INTRODUCTION

Perhaps, she saw nothing as it was, everything has it should be.

Elizabeth Taylor

Elizabeth Taylor est une écrivaine anglaise née en 1912 à Reading et décédée en 1975 à Penn. Son premier roman, *At Mrs Lippincote's*, a été publié en 1945. Au courant de sa carrière, onze autres titres ainsi qu'une cinquantaine de *short stories* formeront le corpus d'une écrivaine « among the three or four best of our time » (Kingsley Amis cité par Beauman, 2009, p. 387). Si la qualité de son œuvre est ainsi célébrée, Taylor a toutefois passé la majorité de sa vie en périphérie de Londres, n'a donné qu'une poignée d'entrevues et n'a entretenu que très peu de relations avec d'autres écrivains. Contemporaine de « E. H. Young, Rose Macaulay, Ivy Compton-Burnett, Sylvia Townsend Warner, Elizabeth Bowen, Rosamond Lehmann, Mollie Panter-Downes, Sybille Bedford, Barbara Pym, [et] Edith Templeton Taylor » (Schwarz, 2007), Elizabeth Taylor aimait cultiver une image modeste et prenait plaisir à dire en entrevue que sa vie n'avait, dieu merci, rien de surprenant (Beauman, 2009, p. xiv, traduction libre).

Like Jane Austen, the writer with whom she's most often compared, Taylor led a perversely mild and parochial life. Before she was married, she worked as a governess and a librarian. With her husband, the director of his family's confectionery company, she had a boy and a girl (her fiction displays a remarkable ear for the speech of children and a subtle grasp of their peculiar obsessions, suspicions, and insecurities). Enconced in an upper-middle-class Buckinghamshire village, she was fascinated and deeply comforted by the daily

routine of domestic life, the details of which she gave minute attention in her fiction. (Schwarz, 2007)

Il est difficile de résumer les intrigues des romans de Taylor, car le matériel principal de son écriture réside dans ces mouvements invisibles des sentiments. Il s'agissait d'une préférence personnelle; elle a d'ailleurs avoué en entrevue que ses « very dearest books are those in which people do hardly anything at all » (Taylor citée par Beauman, 2009, p. 127). Les sujets de prédilection de Taylor sont des personnes ordinaires de la classe moyenne marquées par des événements plus ou moins dramatiques : deuil, divorce, adultère, maternité, etc. Les thèmes semblent banals, mais sa plume dépeint avec beaucoup d'humour et d'acuité les grands sentiments du quotidien — elle pointe avec précision les zones d'ombre, les dilemmes et, surtout, l'immense solitude qui touchent ses personnages.

Outre l'étude des relations entre les êtres, l'œuvre de Taylor est parcourue d'une réflexion sur les liens entre peinture et écriture. Plusieurs de ses personnages sont peintres, écrivains ou poètes ; de plus, de nombreux passages réfèrent au pictural en mentionnant des tableaux (réels ou fictifs). Beauman mentionne d'ailleurs:

In her letters [Taylor] would frequently compare the art of painting with the art of writing and, when she had money, buy pictures; and in seven out of her twelve novels she would portray writers and/or painters and explore the contrasts and similarities in their work. (Beauman, 2009, p. 5)

Cette proximité instaurée entre pictural et littéraire dans les romans de Taylor est loin d'être anodine : elle réitère des enjeux qui sont discutés depuis des centaines d'années. Plus que tout autre forme d'art, la peinture et la littérature sont mises en parallèle et évaluées :

À vrai dire, les rapports entre littérature et peinture sont si nombreux et nourriciers pour chacun de ces deux arts qu'il paraît presque impossible, malgré les découpages des champs disciplinaires, d'envisager l'une sans l'autre. (Bergez, 2011 p: 4)

Plusieurs oeuvres de Taylor explorent les similitudes des arts plastiques et de la littérature, et deux de ses romans en particulier nous semblent intéressants à analyser dans une telle perspective : *A View of the Harbour*, publié en 1947, et *Angel*, publié en 1957. Nous postulons que la réflexion sur ces deux disciplines est réanimée dans les romans de Taylor et qu'elle participe d'une esthétique plus vaste : le modernisme. Nous chercherons à comprendre comment les liens entre peinture et littérature se tissent dans ces deux romans.

A priori, il peut paraître étrange de discuter des liens entre texte et image à partir de deux romans qui ne contiennent aucune image. À cet égard, cette réflexion de W. J. T. Mitchell dans l'introduction de son ouvrage *Iconology. Image, Text, Ideology*, semble refléter la nature paradoxale de notre projet :

It is a book about images, therefore, that has no illustrations except for a few schematic diagrams, a book about vision written as if by a blind author for a blind reader. If it contains any insight into real, material pictures, it is the sort that might come to a blind listener, overhearing the conversation of sighted speakers talking about images. My hypothesis is that such a listener might see patterns in these conversations that would be invisible to the sighted participant. (Mitchell, 1986, p. I)

Les « images » présentes dans les romans de Taylor ne sont pas des images *matérielles* — elles ne peuvent être vues par les yeux. Mitchell est d'ailleurs contre l'idée de la possibilité de parler d'images mentales sur un pied d'égalité avec les images physiques.

Pour lui, cette comparaison provient d'un glissement de la langue qui utilise les mêmes mots pour parler à la fois de métaphores et de représentations visuelles (Mitchell, 1986, p. 2). Nous pourrions discuter longuement du statut exact de la notion « d'image » ; or, par esprit de concision, nous ne nous immergerons pas dans cette question dans le cadre de ce travail. Nous nous contenterons de noter que nous utiliserons le terme « d'image » pour parler non seulement d'images matérielles, mais aussi d'images « imaginaires » — celles qui s'impriment dans notre cerveau lorsque nous lisons une description particulièrement vivante.

En ce sens, nous adoptons une posture de lectrice, c'est-à-dire que nous mettons de l'avant dans nos analyses l'aspect subjectif de la lecture : les impressions qu'elle fait surgir, comme les images ou les associations qui peuvent en être tirées. Ce travail se propose d'être une exploration personnelle de l'écriture de Taylor dans le but d'en faire ressortir les images qui y sont parsemées.

Compte tenu de la longue histoire qui lie la peinture et la littérature, nous débuterons leur étude par un résumé des débats qui ont animé le monde des arts depuis l'Antiquité. Ce détour nous permettra de mieux comprendre les enjeux qui fondent la question des rapports entre visible et lisible.

Le chapitre un abordera cet aspect historique en plus de situer la question dans la modernité littéraire. Nous nous attarderons également sur la place accordée aux femmes durant cette période et sur la façon dont elles ont été retenues, ou non, par l'institution littéraire. Notre démarche s'insère dans une perspective féministe, puisque nous cherchons à analyser deux romans d'une écrivaine qui a bien souvent été mise de côté, car

elle abordait des thèmes dits « féminins ». Nous préférons dans ce travail mettre de l'avant les qualités esthétiques de l'écriture de Taylor afin d'offrir une étude approfondie sur la question des liens entre lisible et visible dans deux de ses romans.

Le deuxième chapitre portera sur les personnages peintres et écrivains présents dans *A View of the Harbour* et dans *Angel*, à savoir Beth, Bertram, Angel et Esmé. Nous étudierons plusieurs aspects de leur représentation, notamment leur succès, leurs relations avec leurs pairs et leurs proches, leur rapport avec leur œuvre, etc. En outre, nous chercherons à savoir si leur genre influence de quelque manière que ce soit leur pratique. Nous terminerons cette analyse en comparant les personnages des deux romans : les représentations sont-elles similaires ou contrastées ? Au terme du chapitre deux, nous serons en mesure de dresser les premiers constats sur les liens entre peinture et littérature dans l'œuvre de Taylor.

Le chapitre trois portera sur les similitudes plus subtiles entre peinture et littérature. Nous laisserons les personnages de côté pour nous attarder sur les différentes façons dont l'écriture de Taylor évoque le pictural. Il sera question de différencier les types d'écriture du visible et de sélectionner des passages particulièrement évocateurs de ces pratiques littéraires. En alliant quelques notions des théories de la réception et des sciences cognitives, nous tenterons de comprendre comment la lectrice perçoit les glissements entre lisible et visible qui peuvent s'effectuer dans un récit.

Nous nous attarderons sur la question du type de savoir visuel représenté dans l'œuvre de Taylor. En effet, la vision esthétique mise en scène dans les deux romans à l'étude découle d'un bagage culturel que nous pensons provenir du mouvement impressionniste. Nous montrerons comment certaines caractéristiques associées à ce mouvement artistique français peuvent se transposer dans une œuvre littéraire.

Enfin, avec ce travail nous proposons une étude des liens entre visible et lisible dans l'œuvre de Taylor en cohérence avec les mouvements artistiques qui ont marqué son époque. Nous souhaitons montrer comment, à partir d'un contexte domestique, cette écrivaine s'inscrit dans un projet moderniste.

CHAPITRE I

REGARD MODERNE

1.1 Introduction générale aux liens entre littérature et peinture

Dans *A View of the Harbour*, après que Bertram a révélé à Tory qu'il est peintre, celle-ci s'exclame qu'il devrait rencontrer son amie Beth, car elle est écrivaine — les deux doivent beaucoup avoir en commun. Ce court passage reprend une idée communément admise que littérature et peinture, plus que tout autre art, partagent des similitudes importantes. Bien que de prime abord, l'un utilise les mots, les sons, et la syntaxe, et l'autre les couleurs, l'espace et les formes, il reste que l'on admet une plus grande similarité entre les deux arts qu'entre, par exemple, la littérature et l'architecture. Cette proximité peut d'ailleurs être observée à même notre langue, tel que le mentionne Judith Labarthe-Postel dans *Littérature et peinture dans le roman moderne* :

Cette impression d'homogénéité [entre littérature et peinture] est peut-être renforcée par une particularité des langues indo-européennes, dans lesquelles « décrire » et « peindre » (ou « dépeindre »), de même que hors contexte « tableau » et « description » sont de parfaits synonymes — que ce soit en grec, en latin, en français, en allemand, en anglais. (Labarthe-Postel, 2002, p. 9)

Lorsque plusieurs langues permettent de rassembler deux registres de signes — le lisible et le visible — comme s'il s'agissait de réalités interchangeables, nous pouvons

supposer que cette alliance possède des racines lointaines qui justifient ce glissement. Effectivement, remontant à l'Antiquité, l'une des formules revenant sans cesse dans les ouvrages traitant de la question — et aujourd'hui devenue cliché — est celle de l'*ut pictura poesis*. Cette petite phrase latine provenant de l'*Art poétique* d'Horace signifie « la poésie, comme la peinture. » Selon Daniel Bergez l'*ut pictura poesis* « a fondé ce qu'on pourrait appeler le "moment classique" dans l'histoire de la peinture occidentale : une étape parmi tant d'autres, mais qui a servi d'index à toutes les évolutions ultérieures » (2011, p. 50). Loin de nous l'idée de revenir sur chacune des étapes qui a permis de construire le débat de l'*ut pictura poesis*, mais il nous apparaît important de citer quelques moments forts de la longue histoire des liens entre littérature et peinture afin de mieux comprendre l'ampleur et la densité de la question.

1.1.1 *Ut pictura poesis* : les deux arts sœurs

Au Moyen-Âge, littérature et peinture sont étroitement liées par la nécessité de propager la foi aux fidèles qui ne savent que très rarement lire : la majorité de la population étant illettrée, l'accès aux textes sacrés de la Bible était assuré par les images qui représentaient des scènes marquantes de la vie des saints. L'image était alors dotée d'une dimension sacrée et constituait « une "Bible des illettrés" (selon l'expression du pape Grégoire le Grand), transcrivant en figures visuelles les épisodes et personnages remarquables des textes sacrés » (Bergez, 2011, p. 8). Pour Bergez, l'image, dans ce contexte religieux, faisait office de traducteur instantané (2011, p. 7). En d'autres mots, elle donnait accès à une réalité qui n'aurait pas pu être connue autrement : elle permettait au texte de se faire comprendre de tous. Puisque dans une telle situation, l'image montrait des scènes connues, maintes fois répétées par d'autres artistes, elle ne posait pas de problème quant à son sens : il était décelable d'emblée. Ainsi le peintre :

n'a pas alors un statut d'artiste au sens moderne de créateur : il pratique un « métier mécanique », et non un « art libéral », parce qu'il n'est qu'un intermédiaire, d'abord entre les commanditaires et les fidèles, et à un second niveau, entre Dieu et les hommes. (Bergez, 2011, p. 8)

Cet entrelacement particulier entre texte et image ne nécessite « aucune réflexion conceptuelle particulière » (Bergez, 2011, p. 50), puisque littérature comme peinture disent en somme la même chose : l'une ne fait que répéter l'autre. Au Moyen-Âge, les arts visuels dépendent grandement de leur intertexte, ce qui crée une échelle de valeurs plaçant la littérature comme plus noble que la peinture, qui n'agit, comme le dit Bergez, qu'en tant qu'intermédiaire.

Cette relation de dépendance est remise en question avec la Renaissance. La redécouverte de la culture grecque, et, par conséquent, de la formule *ut pictura poesis*, donne un nouveau souffle aux débats qui comparent et discutent les ressemblances et les dissemblances entre les deux arts. Bien que la maxime semble révéler un lien d'analogie entre peinture et écriture, Labarthe-Postel note bien justement que le contexte dans lequel Horace écrit cette phrase (qui constitue en fait le début du développement d'un argument) ne permet pas d'établir une telle correspondance :

Le fameux « *ut pictura, poesis* » : « la poésie, comme la peinture », semble instaurer l'idée d'une analogie entre ces deux arts sœurs. [...] Il s'agit d'ailleurs d'un contre-sens, puisque les propos d'Horace sont coupés avant qu'ils ne soient devenus significatifs ; ils s'appliquaient au fait que la perception d'un même tableau ou d'un même poème diffère selon l'angle sous lequel on le regarde. La culture antique est donc nourrie de ces parallèles entre peinture et poésie, qui réapparaissent sans cesse dans les textes ; ce sont également ces clichés culturels que réactivent la Renaissance et l'Âge classique en Europe, tradition qui reste vive et puissante au moins jusqu'au début du XIX^e siècle. (Labarthe-Postel, 2002, pp. 19-20)

Comme l'explique Labarthe-Postel, ces « arts sœurs » ont établi une tradition de comparaison qui s'étale sur plusieurs siècles, et ce, en reprenant une phrase qui est sortie de son contexte. À la Renaissance, cette relation devient plus complexe qu'au Moyen-Âge, car les arts visuels se séparent peu à peu de leur tutelle sacrée. Certes, la littérature paraît encore plus noble que la peinture, car il s'agit d'un art libéral, « c'est-à-dire pratiqué par un homme libre, dont on attend une vision personnelle et une réflexion » (Bergez, 2011, p. 50). Quant au peintre, il est toujours perçu comme un artisan — quoique cette vision tend à changer. En effet, la notion moderne d'artiste voit le jour à cette même époque avec la multiplication du genre de l'autoportrait (qui met de l'avant la subjectivité du peintre) et avec l'apparition de plus en plus fréquente de signatures sur les tableaux (Bergez, 2011). Afin de se légitimer davantage, la peinture cherche son inspiration dans la littérature : « Les tableaux à prétexte littéraire vont dès lors se multiplier, bénéficiant notamment, en plus du fonds religieux déjà exploité au Moyen-Âge, de la redécouverte de la mythologie antique. » (Bergez, 2011, p. 51) Dans un mouvement inverse, c'est aussi à cette période que les notions picturales de « points de vue » et de « perspective » « deviennent des auxiliaires précieux pour mettre en scène le travail de la pensée » chez les écrivains (Bergez, 2011, p. 52). Ces termes empruntés au vocabulaire du peintre permettent aux philosophes comme aux romanciers de mieux conceptualiser les mouvements de l'esprit.

Plus que jamais entrelacées, littérature et peinture sont pourtant près d'être divisées. La doctrine de l'*ut pictura poesis* est mise à mal par le *Laocoon* de Lessing qui, publié en 1766, redonne à chaque forme d'art ses spécificités. Lessing établit que la poésie est menée par le principe de la diachronie puisque la lecture se déroule dans le temps, alors que la peinture est soumise à un principe de simultanéité puisque la vision est immédiate. La grande différence entre les deux arts serait donc de nature spatio-temporelle : la poésie permet de décrire une suite d'actions qui se déroule dans le temps et les arts visuels ne peuvent que représenter un seul instant, immédiatement. Chaque art doit chercher à représenter son objet selon ses propres modes de représentation et selon les

contraintes qui en découlent. Les constats que Lessing dresse dans son *Laocoon* ne sont ni révolutionnaires ni originaux pour son époque, « mais son ouvrage a rencontré un écho considérable, en permettant une émancipation — au moins théorique — de la pensée classique. » (Bergez, 2001, p. 56) L'ouvrage de Lessing a permis de remettre en question l'alliance de ces deux arts si longtemps demeurée inébranlable.

Ainsi, Bergez cite Goethe qui médite sur l'impact que Lessing a eu sur les débats comparant littérature et peinture : « *L'ut pictura poesis*, si longtemps mal compris, fut écarté d'un seul coup [par Lessing], la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouve éclairée ; ils nous parurent bien distincts à leurs sommets, quoique voisins par leurs fondements. » (Goethe cité par Bergez, 2011, p. 56) Ce « fondement » dont parle Goethe n'est autre que le but premier qui anime ces deux arts — car en fait, peindre et décrire sont deux activités qui tentent de mener à bien le même projet : celui de représenter. Effectivement, la proximité entre les arts plastiques et littéraires s'explique non pas par les moyens — fort différents — utilisés pour représenter, mais par leur aptitude à figurer le réel :

C'est par cette capacité commune à présentifier le réel dans le miroir de l'œuvre que littérature et peinture se rejoignent le plus profondément, tout en divergeant radicalement par leurs modes de symbolisation. (Bergez, 2011, p. 41)

L'argument de Lessing remet peut-être à chaque art leur spécificité — soit leur façon de représenter —, il reste qu'au cœur de leur pratique chacun cherche à rendre une version du réel de façon plus concrète que ne le fait, par exemple, la musique ou l'architecture.

1.1.2 Texte et image en dialogue : les « lieux communs »

Parcourir quelques moments clés de l'histoire nous a permis jusqu'ici de constater que les liens entre littérature et peinture se développent depuis des siècles et qu'incidemment, chaque époque renouvelle la question. Un autre rapprochement entre les deux disciplines est aussi perceptible dans les thèmes qui sont développés à la fois dans l'une comme dans l'autre. Les scènes d'histoire, le portrait et le paysage sont trois exemples de sujets exploités en peinture comme en littérature. Les deux romans de Taylor que nous allons analyser mettent en scène cette versatilité des thèmes en jouant avec l'esthétique du portrait et du paysage. C'est pourquoi nous allons maintenant nous attarder à ces « lieux communs », comme les appelle Bergez, afin de mieux comprendre les enjeux liés à ces inspirations communes.

Le portrait

Le portrait est depuis longtemps un genre à part entière en peinture, ce qui n'est pas le cas en littérature où, s'il apparaît, il constitue un passage plutôt court — souvent une description de personnage — et s'insère dans un récit plus vaste. Ainsi, il est impossible de parler de portrait en peinture et en littérature avec des termes équivalents, car les deux pratiques ne sont pas identiques et ont chacune leur spécificité.

Si nous cherchons la définition la plus générale du portrait en peinture, nous pourrions résumer grossièrement en disant que le portrait est un tableau qui représente une personne. En effet, il donne à voir le visage, la tête et parfois plus ou moins du buste, voire, le corps en entier. Le portrait a longtemps servi à la représentation de personnages illustres ; les peindre permettait de conserver la trace de leur existence pour la postérité.

Édouard Pommier, auteur de l'ouvrage *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, indique qu'historiquement le portrait servait une fonction de reconnaissance en permettant de mettre un visage sur des personnages marquants. Toutefois, il note que reconnaissance et embellissement de la réalité vont parfois de pair :

Le portrait apparaît d'abord comme un moyen de reconnaissance, puisqu'il offre à des personnages de l'histoire une image ressemblante. [...] Mais l'acte de reconnaître n'est pas incompatible avec un souci d'idéalisation qui tend à donner de la personne représentée une image harmonieuse tempérant le réalisme impliqué par l'identification. (Pommier, 1998, p. 24)

Le portrait est un art qui marche sur la mince ligne entre réel et idéalisation. Le peintre a le pouvoir de sélectionner ce qu'il veut représenter sur la toile — et ce qu'il veut conserver pour donner à la postérité une image proche du réel. En ce sens, un lien très fort unit le portrait et la mort, « puisque la fonction la plus manifeste du portrait pictural, qu'il soit officiel ou privé, est bien de fixer inaltérablement le visage d'un être, en le soustrayant par l'art à la finitude de l'existence » (Bergez, 2011, p. 82). Nous avons mentionné plus tôt comment le statut du peintre s'est trouvé modifié vers la Renaissance en passant d'artisan à artiste : l'une des raisons de cette métamorphose est d'ailleurs la multiplication de leurs autoportraits. Si le portrait était jusqu'alors une pratique réservée aux personnages illustres, en tant que peintre, se représenter de la même façon équivaut à prendre la place de cette personne, à revendiquer un droit à la postérité autant que l'autre. À cet effet, nous pouvons citer comme exemple Rembrandt et ses multiples autoportraits :

L'audace de Rembrandt sera grande de se représenter en tenue de peintre ; l'artiste se donne à voir en tant qu'artiste, non pour conquérir ou célébrer un triomphe social, mais pour questionner son identité à travers le filtre de son art ; la peinture n'est plus un titre de gloire, mais un moyen optique d'observation de soi. (Bergez, 2011, p. 90)

Cette citation évoque un des aspects les plus discutés de la théorie du portrait : celui du conflit de l'intériorité et de l'extériorité. Le portrait permet certes d'accéder au visage d'une personne, mais nous sommes également spectateurs de son regard, et donc, de sa vie intérieure et de sa subjectivité : « Le visage est un point de passage privilégié entre un « "intérieur" et un "extérieur" de l'être, [...] où l'intériorité apparaît au grand jour tandis que le monde extérieur l'affecte au-dedans. » (Beyaert, 2002) En représentant le visage, le peintre ne cherche pas seulement à recréer un effet de ressemblance, il tente également de capturer une essence particulière, un morceau de l'âme ou une vérité intérieure. Or, une critique fréquente du portrait est que, justement, les images ne peuvent refléter adéquatement cette vie intérieure : seule la littérature le peut.

La littérature est le moyen privilégié de l'exploration de l'intériorité : la narration permet de décrire des états d'âme et des mouvements de sensibilité comme une image ne pourrait le faire — du moins, pas avec la même précision. L'équivalent littéraire de l'autoportrait pourrait donc être l'autobiographie, car l'on attend de ce genre la même sorte d'introspection qu'avec l'autoportrait. Pourtant, contrairement au portrait pictural, le portrait littéraire s'est répandu de façon beaucoup plus tardive :

Du *Portrait* de Gogol (dans les *Récits de Saint-Petersbourg*) au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute — en passant, entre autres, par « Le portrait ovale » d'Edgar Poe (*Contes*) et le *Portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde. [...] Ces titres sont récents : ils montrent que le « portrait » ne s'est imposé que tardivement dans l'histoire de la littérature, alors qu'il a fondé une véritable tradition picturale depuis la fin du XV^e siècle (Bergez, 2011, p. 84).

Le portrait en littérature est pluriel : prenant tantôt la forme d'une description de personnage ou tantôt relatant sa vie complète. Le fil conducteur du portrait littéraire est qu'il s'attarde de façon précise à un seul personnage afin de mieux faire transparaître son physique comme sa vie intérieure : en somme, il permet de décrire de façon plus

assidue que le portrait pictural l'intérieur et l'extérieur d'un sujet. Toutefois, la pertinence de cette pratique est remise en question au XX^e siècle avec, notamment, l'arrivée du Nouveau Roman (mouvement lui-même influencé par l'œuvre de Kafka). Ce renouveau littéraire cherche à créer un récit qui se libère des contraintes traditionnelles de représentation, et ceci passe par l'effacement des caractéristiques des personnages, voire, par l'effacement complet de ceux-ci.

Le paysage

À l'origine de la représentation du paysage se trouve l'intérêt médiéval pour le jardin et pour l'ensemble parfaitement équilibré entre nature et maîtrise humaine qu'il représente :

Pour que naquît le sentiment du paysage, il suffisait qu'on en vînt à [...] considérer [les objets naturels] comme formant une sorte d'ensemble assez limité pour que l'imagination puisse se le représenter, et capable d'être le symbole de la perfection. Cet ensemble fut le jardin. (Clark, 1988, p. 10)

Il est intéressant de considérer que les premières tentatives de descriptions littéraires comme picturales du paysage ont pris forme à partir de cette nature composée artificiellement : le jardin étant la forme la plus humainement travaillée de la nature. Cette origine nous permet de mettre de l'avant l'aspect artificiel du paysage qui n'est autre qu'une création humaine. En effet, le paysage n'existe pas en soi dans la nature, il existe parce qu'un regard humain est là pour le circonscrire et le composer en une vision harmonieuse.

D'abord accessoire et présent comme toile de fond dans des scènes historiques, religieuses, ou même dans des portraits, le paysage a commencé à s'émanciper et à devenir un genre à part entière vers la fin du XV^e siècle en Hollande (Bergez, 2011, p. 98).

Citons plusieurs causes qui permettent d'expliquer ce soudain intérêt pour la nature et sa représentation picturale :

Plusieurs influences se conjuguent pour expliquer cette émergence du paysage : l'autorité du théoricien italien Alberti, qui avait défini le tableau, dans son *De pictura* (1435), comme une « fenêtre ouverte » ; un sentiment nouveau de l'espace, lié aux grandes découvertes, explorations, et observations astronomiques ; la redécouverte de l'antiquité païenne, qui tend à placer l'homme au centre du monde, comme sujet de réflexion, mais aussi en tant qu'observateur (c'est bien pour un tel regard que la nature peut se constituer en paysage). (Bergez, 2011, p. 98)

Comme Bergez le mentionne, c'est par le regard humain que la nature devient un paysage. Sa représentation, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est une pure invention esthétique qui place nécessairement un être humain face à la nature, et ce, qu'il soit représenté sur la toile ou non — et dans le cas où il n'est pas présent dans l'espace pictural, il est supposé par la présence du spectateur regardant le tableau, ou alors par le peintre lui-même qui a composé cette vision.

En littérature, la description du paysage offre bien souvent une fonction semblable en permettant de traduire l'état d'esprit ou les tourments des personnages. Une prolifération de ce procédé durant la période romantique montre bien l'enthousiasme des écrivains pour « ce moyen détourné, mais fortement expressif pour traduire la psychologie de leurs personnages » (Bergez, 2011, p. 102). Le paysage est le lieu de choix pour les métaphores puisqu'il présente de nombreux éléments à forte connotation symbolique¹ : l'eau, la terre, l'air, le feu, le désert, la forêt, les champs, les plages... Chacun de ces

¹ Pensons, par exemple, à *Jane Eyre*, (Brontë, 1847) roman dans lequel les émotions de l'héroïne sont explicitées par la nature environnante. Ainsi, dans l'une des plus célèbres scènes du roman, l'émotion que Jane ressent lors de la déclaration d'amour de Mr. Rochester est illustrée par la présence d'un orage violent et de la foudre.

éléments permet aisément d'être associé à des états d'esprit. L'imaginaire qui entoure la tempête et les déchaînements de la nature est plus que florissant.

Genre pictural qui a tardé à être légitimé et qui a connu un véritable essor à compter du XIX^e siècle, le paysage demeure aujourd'hui fort répandu, et, par la force de l'habitude, son aspect artificiel nous apparaît désormais tout à fait naturel — c'est dire comment les images qui représentent notre monde forgent en retour notre perception du réel. En littérature, les descriptions de paysage sont de véritables moments clés où déceler les intentions des personnages ou même des présages de ce que le récit va apporter. Mystique, insaisissable, sauvage, pittoresque : la nature représente le lieu idéal pour refléter l'âme de ceux qui l'observent.

1.1.3 Les textes sans images : ce que nous voyons lorsque nous lisons

Il peut apparaître surprenant que nous soyons revenus sur tous ces liens entre peinture et littérature, et ce, pour discuter et analyser des romans qui, eux, ne contiennent aucune image. C'est qu'il nous semblait important d'explicitier les liens les plus évidents entre texte et image avant de pouvoir analyser les liens plus subtils, qui se sont développés après des siècles d'inspiration mutuelle. De cette longue tradition, une forme d'écriture aux frontières du visible et du lisible se distingue : soit, les descriptions de peinture. Ces descriptions sont présentes sous différentes formes littéraires — dans des romans, de la poésie ; chez des critiques d'art. Elles se rattachent à une pratique d'écriture plus vaste, que l'on appelle des « ekphrasis ». Ce terme « signifie d'abord “description”, au sens large [...] ; en dérive un sens spécialisé, technique, celui de “description d'œuvre d'art” » (Labarthe-Postel, 2002, p. 21). Une *ekphrasis* est donc une description littéraire d'une œuvre d'art, ce qui n'est pas seulement une peinture : par exemple, l'une des *ekphrasis* les plus connues est celle de la description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade*. Toutefois, si une *ekphrasis* peut avoir comme sujet n'importe quel objet d'art,

les descriptions de peinture sont plus fréquentes et possèdent une signification particulière dans un texte :

La description de peinture, en tant que lieu rhétorique codifié, est l'occasion d'une reprise d'un certain ensemble de clichés culturels, textuels, ou formels, mais aussi d'une innovation sémantique, ou formelle, jouant un rôle important dans le texte dans lequel il s'insère. (Labarthe-Postel, 2002, p. 21)

Le statut particulier de la description de peinture dans une œuvre littéraire sera davantage exploré dans le chapitre deux où nous analyserons les descriptions des tableaux de Bertram et d'Esmé. Notons pour l'instant que cette forme d'écriture se situe aux limites de la littérature et de la peinture et cherche à faire voir des œuvres d'art imaginaires ou non. En ce sens, *l'ekphrasis* n'est pas loin, et est même souvent confondue avec l'hypotypose, cette figure de style qui cherche à décrire vivement afin de placer directement sous les yeux de la lectrice les réalités qu'elle énonce.

Les théories sur les textes et les images se situent aujourd'hui à la convergence des études sur la réception, des sciences cognitives, de la sémiotique, de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire (Bilman, 2013) : il s'agit d'un champ d'études multidisciplinaire en constante évolution. C'est donc à la lumière de cet ensemble varié de théories sur le texte et l'image que nous allons analyser *A View of the Harbour* et *Angel*. En outre, nous nous demanderons comment le recours à un imaginaire visuel modifie-t-il la fiction écrite ? Comment cet imaginaire est-il représentatif de la modernité ? Et plus largement, comment peut-on parler de *visible* dans un texte où prime le *lisible* ?

Dans une démarche sémiotique, nous prendrons en compte les aspects formels et thématiques des récits de Taylor qui permettent d'instaurer un dialogue entre littérature et peinture, et ce, tout en liant ce dialogue à la lectrice réelle et à la façon dont celle-ci perçoit les glissements entre les deux systèmes de signes mis à l'œuvre. Nous situerons

notre analyse dans cette communication constante entre auteur - narrateur/narrataire - lectrice qui articule un partage de savoir commun. En effet, suivant l'idée que des êtres humains évoluant dans la même culture possèdent un bagage de connaissance semblable (en l'occurrence, dans ce contexte-ci, il s'agit de la tradition occidentale de la peinture et de la pratique littéraire), nous postulons que la mise en récit de ce savoir peut être le lieu d'une reconnaissance et de la création d'un regard particulier. Dans *Art and Visual Perception : a Psychology of the Creative Eye*, Rudolf Arnheim pose la question, apparemment simple, mais en réalité très complexe : « What do we see when we see? » (Arnheim, 1971, p. 33). Au cours du développement de notre analyse, une interrogation similaire fera son apparition : que voyons-nous lorsque nous lisons ? Inévitablement, cette question en apporte d'autres. Qu'est-ce qu'une image ? Notre imagination crée-t-elle des images lorsque nous lisons ? Peut-on vraiment parler « d'image » mentale ? Il est difficile de répondre à ces questions qui demanderaient chacune beaucoup plus d'attention que nous ne pouvons leur en donner ici. Toutefois, nous aborderons dans le chapitre trois les façons plus subtiles par lesquelles l'écriture de Taylor évoque un imaginaire pictural ; ces approches théoriques et ces questionnements sur la notion d'image nous permettront de conceptualiser les déplacements entre visible et lisible qui se trouvent dans *A View of the Harbour* et *Angel*.

En outre, nous nous attarderons à montrer comment un texte sans images peut tout de même être habité par celles-ci. Chez Taylor, la peinture est une inspiration tellement assumée qu'elle en est devenue « le modèle intérieur de son style » (Bergez, 2011, p. 184). Cette pratique littéraire qui cherche à reproduire les formes picturales n'est pas étrangère à la période dans laquelle elle a été produite. Nous avons vu comment chaque époque a repris le débat sur les liens entre littérature et peinture ; la modernité ne fait pas exception à cette tradition. Les modernistes confrontent les techniques de représentation traditionnelles et cherchent à recréer le réel avec des façons jusque-là inédites.

Cette quête de nouveauté prend notamment forme par le mélange des disciplines et des codes propres à chacune. Avec la modernité, c'est le regard sur le monde qui change, et les façons de le représenter se transforment aussi.

1.2 Modernité, modernisme et la question du regard

1.2.1 Modernité

Commençons par une question simple : qu'est-ce que la modernité ? D'abord, « modernité » est un terme qui désigne avant tout une période historique. De la même façon dont nous parlons, par exemple, de la Renaissance, nous évoquons la modernité comme un point de repère englobant une période de temps assez substantielle. Toutefois, contrairement à la Renaissance, « modernité » désigne aussi de façon plus générale une philosophie ou une esthétique : c'est donc un terme double qui se comprend comme une période historique *et* comme un courant de pensée. Cependant, situer de façon précise l'époque moderne semble poser problème, car son point de départ ne fait pas consensus :

[Modernity] has been said to encompass Western history from the Renaissance, or the epoch that began with the seventeenth-century scientific revolutions of Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz and Descartes; it has also been argued to have been inaugurated by the eighteenth-century Age of Enlightenment and its drive toward a mastery of nature and society through reason, since which rationality has been considered the key to justice, morality, control, organisation, understanding and happiness. (Childs, 2000, p. 16)

Où débute l'époque moderne est une question dont la réponse varie énormément selon le domaine de savoir discuté. Non seulement les événements qui marquent l'arrivée de la modernité en philosophie, en politique ou en littérature divergent, mais de plus, ces événements se déroulent à des siècles différents. Situer exactement la date qui marque le début de la modernité est donc impossible lorsque nous prenons en compte les multiples modernités dont l'histoire est ponctuée. Dans *The Gender of Modernity*, Rita Felski propose ainsi de comprendre la modernité non pas sur un plan temporel linéaire, mais selon une association de coordonnées temporelles : « Rather than a precise historical periodization, modernity thus comprises a constantly shifting set of temporal coordinates. » (1995, p. 12) Selon cette idée, la modernité littéraire pourrait être établie de la deuxième moitié du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle, sans que l'on remette en question le fait que la modernité politique, par exemple, ait eu lieu beaucoup plus tôt, au XVII^e siècle.

Comme « modernité », « modernisme » provient de la racine latine « modo » signifiant littéralement « maintenant ». Si le « maintenant » de modernité s'étale grandement dans le temps, la période moderniste est quant à elle assez précise, quoique variable selon la région géographique :

The emergence of modernism in continental Europe is often linked to the appearance of symbolism in France and aestheticism in fin-de-siècle Vienna, whereas in England and America modernist tendencies are usually supposed to have manifested themselves somewhat later, from around the time of the First World War. (Felski, 1995, p. 22)

En effet, dans un contexte anglais, le mouvement moderniste s'étale sur une plus longue période de temps, débutant quelque part autour de la Première Guerre mondiale (donc, plus de vingt ans après le modernisme français), et allant même jusqu'à s'étirer après la Deuxième Guerre mondiale (Childs, 2000, p. 14). Le terme « modernisme » sert en quelque sorte à rassembler plusieurs courants artistiques, et même plusieurs

formes d'art autant littéraires que picturales ou architecturales. Multiples et éclectiques, les œuvres qualifiées de modernistes ont tout de même en commun leur volonté de faire peau neuve et d'explorer de nouvelles avenues de représentation. Les modernistes désiraient surtout s'opposer au réalisme — qui était en Angleterre le genre le plus répandu durant la majorité du XIX^e siècle — dans le but de mettre la sensibilité humaine au premier plan. En d'autres mots, l'esthétique moderniste pourrait se résumer ainsi : « To render human subjectivity *in ways more real than realism*². » (Childs, 2000, p. 3) Les techniques utilisées afin de rendre le réel *encore plus réel* sont hétéroclites ; et s'il est impossible de donner des traits définis à la production culturelle moderniste tant elle est variée, nous pouvons tout de même désigner de grandes caractéristiques :

Modernism is associated with attempts to represent consciousness, perception, emotion, meaning and the individual's relation to society through interior monologue, stream of consciousness, tunnelling, defamiliarisation, rhythm, irresolution. (Childs, 2000, p. 3)

Un des traits les plus cités dans les ouvrages traitant de l'art moderniste est justement cette idée d'irrésolution, voire d'inachèvement³. C'est que l'art moderniste ne cherche plus à représenter la réalité avec exactitude et dans ses moindres détails : elle désire davantage esquisser, supposer et évoquer. Que ce soit par souci d'épuration, d'abstraction ou pour ne laisser que l'essentiel faire son travail, l'art moderniste laisse une grande place à l'activité de réception — nous y reviendrons plus tard. L'écrivain anglais John Middleton Murry disait d'ailleurs en 1911 que la modernité constituait « [a] return to the moment of pure perception to see the essential forms. » (Murry, cité par Cuddy-Keane *et al*, 2014, p. 141) Cet énoncé résume de façon concise une bonne partie

² Nous soulignons.

³ Sur la question de l'inachèvement, voir l'essai de John Barth « The Literature of Exhaustion », *The Friday Book : Essays and Other Non-Fiction*, London: The John Hopkins University Press, 1984. pp. 62-76

de l'esthétique moderniste, c'est-à-dire le retour vers la conscience humaine et la subjectivité allié à une épuration des méthodes de représentation.

Le mouvement du flux de conscience montre bien cette obsession des écrivains pour une réalité qui n'avait pas encore été explorée. Ceux-ci s'engagent à faire de la psyché leur sujet d'étude et à décrire les mouvements secrets de l'esprit. Si *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson est, en 1916, le premier exemple anglais d'une œuvre mettant en scène le flux de conscience, c'est plutôt *Ulysses* de James Joyce, publié en 1922, qui deviendra le roman moderniste par excellence. *Ulysses* est constamment cité dans les ouvrages traitant de la modernité littéraire car, comme les auteures de *Modernist Literature* le remarquent, ce roman condense exactement les principaux traits de l'œuvre moderne :

First, it showcases a profound interest in the inner workings of the ordinary mind. Second, it betrays an intense interest in the individual's response to the contemporary moments as filtered through the weight of history, whether that history be personal, sexual, religious or national. (Gillies et Mahood, 2007, p. 104)

Cet intérêt pour l'individuel et le particulier est loin d'être une tendance périphérique de la littérature anglaise du début du XX^e siècle : au contraire, il s'agit en fait d'un mouvement de fond qui prend forme de plusieurs façons. Alors qu'en France le surréalisme battait son plein en formant une contre-culture qui clamait *tabula rasa* et rompait tout lien avec le passé ; en Angleterre, les artistes chérissaient leur héritage typiquement anglais et s'intéressaient à décrire ou à peindre les églises de village, les pubs ou les paysages de campagne.

Alexandra Harris, dans *Romantic Moderns*, donne à ce mouvement de retour vers le passé trois explications (Harris, 2010, pp. 10-11). D'abord, les artistes seraient sceptiques devant la nécessité viscérale d'une *tabula rasa* telle que réclamée par les avant-

gardes. La recherche d'un idéal absolu à travers un minimalisme qui saurait concentrer tout de l'expérience humaine ne charme pas autant les artistes anglais ; la pérennité de leur art se situe dans le retour aux sources, dans l'exploration du passé — et non dans la destruction de celui-ci. Ensuite, après la Première Guerre mondiale, un fort sentiment d'impuissance s'installe chez ceux qui croyaient pouvoir changer les choses avec leur plume ou leur pinceau. Il va sans dire que le mouvement des avant-gardes s'accompagne bien souvent d'une charge politique très forte : c'est un changement sociétal et artistique qui est réclamé par les futuristes autant que par les surréalistes. Or, suivant les horreurs de la Première Guerre mondiale, les artistes ne sont plus bercés d'illusions révolutionnaires : ils se sentent impuissants face au pouvoir destructeur et meurtrier de la guerre moderne. Ce sentiment les conduit à délaissé des sujets politiques ou engagés dans leurs œuvres au profit de réalités inoffensives, voire désengagées : des paysages, des villages, des vestiges typiques de leur pays. Enfin, la dernière explication donnée par Harris pour ce retour vers le passé est aussi liée à la guerre : ayant été témoin de la force destructrice des bombardements, les artistes sont frappés par un urgent sentiment de protection envers leur héritage. Ils cherchent, en quelque sorte, à conserver ce qui pourrait venir à disparaître aux mains de la guerre. Ces artistes, Harris les appelle les « *romantic moderns* » afin de les différencier du « *vrai* » courant romantique et de les tirer davantage vers le modernisme. C'est une forme de romantisme à prendre au sens large et inclusif, tel que John Piper le définissait, c'est-à-dire « *qu'est romantique ce qui est particulier* » (Harris, 2010, p. 12).

1.2.2 Modernisme et l'esthétique du regard

Le courant moderniste offre une grande importance au thème du regard. S'il est aisé de comprendre cette proximité entre vision et modernité en examinant des toiles cubistes ou impressionnistes, il est parfois moins facile de cerner cette même dualité dans la littérature. Pourtant, selon les auteurs de l'ouvrage *Modernism Keywords*, la première occurrence des mots moderne-modernité-modernisme apparaît dans le poème — dont

le titre nous semble particulièrement évocateur — « As He Sees It » d'Emanuel Carnevali en 1918. Le poème explore et parodie en même temps le style de son époque en offrant à la lectrice un échantillon de plusieurs genres littéraires pour enfin conclure avec la mise en scène de la folie du poète :

Beginning as conventional romanticism ("A wondrous voice is urging me within/And thrills me with pain, alas!"), the poem "descends" into Imagism ("My throat sings/Like a stiff red silk ribbon"), then to bare style ("I am above my throat,/I have a right to forget"), as uncertainty about the self translates into uncertainty about writing poetry (« Nobody home/The poet has left for the asylum). (Cuddy-Keane, Hammond et Peat, 2014, p. 139)

Le poème se comprend comme une traversée des époques et des styles littéraires (romantisme, imagisme, minimalisme) pour enfin arriver au modernisme et s'en moquer : « As either humorous or dyspeptic self-satire, the poem mocks the modernist revolution in language, as well as modernism's dismantling of the unified self and questioning of the relation between perception and reality. » (Cuddy-Keane *et al*, 2014, p. 139) Toutes les caractéristiques rattachées au modernisme — l'inachèvement, le particulier, la subjectivité — sont ici utilisées afin de les tourner au ridicule. Même le titre du poème, « As He Sees It », rappelle une caractéristique centrale du courant moderniste : l'importance du regard.

Mais de quel regard parle-t-on ? En fait, il s'agit du regard de l'artiste qui porte désormais sur le monde un œil détaché de toute autorité extérieure. Pour John Middleton Murry, la conscience moderne se forme lorsque l'être humain réalise qu'il n'est plus sous l'emprise de Dieu — lorsqu'il prend conscience qu'il est lui-même le centre du monde. Le modernisme est donc un mouvement mettant en avant la singularité et la subjectivité de l'être humain. Les auteurs de *Modernism Keywords* affirment ainsi, en reprenant les propos de Murry : « For Murry "modern consciousness" was "a move-

ment of the soul which begins with the assertion of the I AM against all external spiritual authority” ». (2014, p. 141) En d’autres mots, être moderniste ne signifie pas représenter le monde tel qu’il est, mais plutôt tel que l’artiste le voit. Cela peut signifier représenter sa vision de *maintenant, en ce moment* (donnons en exemple les peintures impressionnistes, toujours en mouvement, comme si le peintre avait capturé la scène à l’instant même) ; cela peut aussi signifier comment notre vision change et *progresses dans le temps* (en littérature, il n’y a pas de meilleur exemple de ceci que *La Recherche du temps perdu* de Proust) ; ou alors nous pouvons même voir plusieurs points de vue *en même temps* (en peinture : avec le cubisme ; en littérature, pensons au roman *The Waves* de Virginia Woolf qui mêle plusieurs voix racontant parfois le même événement, mais de différentes façons). Le modernisme ouvre les voies du temps et de l’espace à de nouvelles avenues de figuration — nouvelles avenues qui, bien souvent, passent par la mise en scène du regard subjectif de l’artiste.

1.2.3 Femmes et modernisme : vers une multiplicité des représentations

Pour Elizabeth Taylor la peinture était une grande source d’inspiration dont elle traitait abondamment dans ses romans. Sa biographe, Nicola Beauman, rapporte d’ailleurs une entrevue de Taylor dans laquelle celle-ci avoue : « I can’t paint, but I see scenes as clearly as if I’d painted a picture. » (Taylor, 1963, citée dans Beauman, 2009, p. 5) Pour Taylor, il semble que le processus d’écriture soit intimement lié au visuel. Souvent, ces rapprochements sont établis par le biais de personnages artistes (peintres, écrivains, poètes...), mais nous pouvons aussi déceler dans ses romans des traits formels qui rappellent l’art pictural⁴. Les romans de Taylor sont fortement ancrés dans le particulier plutôt que dans l’universel ; ils mettent en scène des réalités plutôt banales, soit

⁴ Nous traiterons de cette question dans le chapitre trois.

des personnages féminins de classe moyenne à aisée confrontés à des réalités personnelles comme l'infidélité, la maternité, l'amitié, le deuil, etc.

Elizabeth Taylor a publié son premier roman, *At Mrs Lippincote's*, en 1945. Si nous tentons de contextualiser l'œuvre de Taylor uniquement sur un plan temporel, nous pouvons dire que la majorité de ses romans a été publiée après la période moderniste. C'est que le modernisme peut être défini, comme nous l'avons déjà mentionné, par une limite de temps (dans ce cas, il est situé grossièrement de 1850 à 1950) ; tout comme il peut aussi être perçu en tant que genre à part entière, au même titre que le fantastique, le roman rose ou le roman policier. Cette précision est importante quand nous considérons qu'il ne s'agit pas de toute la littérature écrite entre 1850 et 1950 qui est moderniste — certains traits caractéristiques sont nécessaires afin de pouvoir qualifier une œuvre comme telle. Ainsi, la fin du mouvement moderniste (temporellement ou en tant que genre) est sujet à des variations selon la région géographique : « Its end is variously defined, in terms of time, as 1930, 1950, or yet to happen, and, in terms of genre, as neo-realism or postmodernism. » (Childs, 2000, p. 14) Cette absence de frontières bien établies nous permet de considérer l'œuvre d'Elizabeth Taylor comme moderniste, bien qu'elle ait été publiée en dehors des dates habituellement attribuées au mouvement. Certaines caractéristiques de l'œuvre de Taylor (telles que, notamment, les préoccupations entre texte et image) nous montrent qu'une esthétique moderniste était au cœur de son projet romanesque.

L'étiquette moderniste peut sembler exagérée lorsqu'elle est appliquée à une œuvre qui ne semble pas, de prime abord, renouveler le genre romanesque par des techniques narratives innovantes. En fait, le modernisme a longtemps été perçu comme l'apanage d'un élitisme artistique qui produisait des œuvres ardues, hermétiques et intellectuelles — en d'autres mots, être moderniste était le privilège du *high brow*. Les études féministes des dernières décennies ont d'ailleurs travaillé à montrer comment cette vision

du « génie moderne », souvent représentée par une figure telle que le flâneur chez Baudelaire, est en réalité associée au masculin et ne compose qu'une vision univoque de la production culturelle moderne. Dans *The Gender of Modernity*, Rita Felski expose la difficulté pour les femmes de pouvoir se représenter de la même façon que les hommes pendant la modernité :

The identification of modernity with masculinity is not, of course, simply an invention of contemporary theorists. Many of the key symbols of the modern in the nineteenth century — the public sphere, the man of the crowd, the stranger, the dandy, the flâneur — were indeed explicitly gendered. There could, for example, be no direct female equivalent of the flâneur, given that a woman who loitered in the streets of the nineteenth-century metropolis was likely to be taken for a prostitute. Thus a recurring identification of the modern with the public was largely responsible for the belief that women were situated outside processes of history and social change. (Felski, 1995, p. 14)

L'identification des figures modernes au masculin laisse de côté plusieurs représentations alternatives de la modernité telle qu'elle a été vécue par les femmes. L'opposition apparemment flagrante entre modernisme et domesticité creuse davantage le fossé entre l'écriture des femmes et la reconnaissance de leur œuvre par les institutions. Ainsi, le travail d'une écrivaine comme Taylor « [whose] perceptions, [...] interests, [...] awareness were essentially feminine » (Beuman, 2009, p. 398) n'était pas toujours perçu de façon sérieuse. Sa biographe, Nicola Beuman, déplore les critiques littéraires qui ne voyaient pas le modernisme dans l'œuvre de Taylor : « Too many reviewers found it too feminine, missed the humour, missed the bleakness, could only see that the subject material was domestic and then condemned the entire oeuvre as minor ». (2009, p. 398) Le problème réside dans le fait que le regard posé sur l'œuvre de Taylor — comme sur celle de bien d'autres écrivaines — ne s'arrête qu'aux sujets

traités sans prendre en compte les techniques formelles qui rendent ses romans modernistes. Lorsque nous nous attardons à ces techniques, il est facile de voir que « *in her way, in a domestic context, Elizabeth was a modernist in the tradition of Chekhov and Katherine Mansfield, choosing to dispense with conventional narrative form ("and then and then") and preferring to write in scenes, in "moments of being"*⁵ . » (Beauman, 2009, p. 120)

À la lumière de ces remarques, et dans les mots de Peter Childs, nous pouvons affirmer : « It is now, however, perhaps both impossible and undesirable to speak of a single 'Modernism'. » (Childs, 2000, p. 12) En tant que genre littéraire, le modernisme prend plusieurs avenues parfois contradictoires afin de rendre la réalité plus *réelle*. De plus, lorsque nous prenons en compte les aspects genrés de la modernité, il nous paraît tout à fait approprié de parler d'un modernisme multiple. De *Ulysses* de Joyce à *A View of the Harbour* de Taylor, nous ne pouvons ignorer les grandes différences techniques et formelles des œuvres, sans pour autant nier que les deux soient modernistes. Ainsi nous pouvons parler de degré de modernisme, un peu à la façon dont on parle de *high-brow*, de *middlebrow* et de *lowbrow*⁶, mais en retirant tout préjugé qui peut être lié à ces catégories.

Selon cette perspective, notre objectif dans ce mémoire est d'ouvrir un espace de (re)lecture qui met l'accent sur les aspects modernistes de l'œuvre de Taylor. Nous cherchons à étudier en profondeur les techniques utilisées dans ses romans qui permettent d'instaurer un dialogue foisonnant non seulement entre texte et image, mais aussi sur le statut d'artiste et la condition féminine. En ce sens, « *modernist women's writing about women reveals a proliferation of ways to (re)write woman in her own terms.* »

⁵ L'auteure souligne.

⁶ Voir à ce sujet le chapitre « *Highbrow, Middlebrow, Lowbrow* » de Cuddy-Keane, Hammond et Peat dans *Modernism Keywords* (2014).

(Cuddy-Keane *et al.*, 2014, p. 238) Nous pensons qu'il est important d'écouter et d'étudier ces voix qui sont parfois trop facilement laissées de côté, car elles permettent de dresser un portrait plus juste et plus varié de la production culturelle moderniste.

1.3 Présentation des œuvres

Sur la douzaine de romans qu'Elizabeth Taylor a écrits, sept discutent de peinture et de littérature à un moment ou un autre, afin de comparer ou de différencier les deux formes d'art (Beuman, 2009, p. 5). Cette comparaison prend souvent naissance par la mise en scène de personnages artistes. Ainsi, les romans que nous avons choisi d'analyser dans ce mémoire, *A View of the Harbour* et *Angel*, nous paraissaient particulièrement intéressants, car, comme un jeu de miroir, ils présentent tous les deux des personnages écrivains (Beth et Angel), poètes (Geoffrey et Nora) et peintres (Bertram et Esmé). Avant de nous lancer dans l'analyse des personnages artistes afin d'amorcer nos réflexions sur les liens entre texte et image, il nous apparaît pertinent de débiter par un résumé des romans afin de mieux comprendre leur place dans les récits.

1.3.1 *A View of the Harbour*

Elizabeth Taylor préférait les livres contenant peu de péripéties : dans une de ses correspondances, elle avoue que « my very dearest books are those in which people do hardly anything at all. » (Taylor, 1943, cité dans Beuman, 2009, p. 127) La plupart de ses romans sont d'ailleurs difficiles à résumer pour cette exacte raison : il ne se passe pas d'action qui puisse être racontée selon une suite de péripéties progressant logiquement jusqu'à un dénouement final. Taylor préférait un style moderniste qui se construit

« en scènes » selon une suite de « moments of being » (Beauman, 2009, p. 120). Cette structure laisse place aux dialogues et à l'interaction directe entre les personnages, à l'oisiveté, au quotidien et à ses chamboulements banals. Dans sa préface à *A View of the Harbour*, Sarah Waters abonde dans le même sens : « There is certainly little melodrama in Taylor's novels; there are no heroes, and improbable villains, only flawed, likeable characters negotiating the ordinary small crises of marriage, family and friendship. » (Waters, 2014, p. viii) *A View of the Harbour* se conforme à ce *modus operandi* et raconte l'histoire d'une demi-douzaine d'habitants d'une petite ville portuaire. Publié en 1947, le récit n'en est pas un d'événements, mais de points de vue — la narration passant d'un personnage à l'autre et d'une scène à l'autre dans un rythme continu et cyclique, telles les vagues qui bordent la ville. Le roman s'ouvre, comme son titre l'indique, sur une vue du port :

To the men on the boats the harbour was at first dingy and familiar, a row of buildings, shops, café, pub, with peeling plaster of apricot and sky blue; then as the boats steered purposefully from the harbour-mouth to sea, houses rose up in tiers, the church tower extricated itself from the roofs, the lettering on the shops faded and the sordid became picturesque. (AV, p. 1)

D'abord observée de près par les hommes qui travaillent sur les quais, la vue du port est ensuite décrite avec plus de recul, en prenant davantage de perspective, comme pour mieux montrer la petitesse des gens qui y vivent. Après cette description, la perspective s'emballe de nouveau, mais cette fois-ci pour faire le chemin inverse. Nous revenons donc à la hauteur du port où un peintre, Bertram, croque cette même scène dans un carnet : « 'Ideal for an artist', thought Bertram, taking out his sketch-book and running a line across the middle of the page. » (AV, p. 2) Étranger dans cette petite ville où tout le monde se connaît, Bertram se promène et observe les habitants. Il apprend à les connaître et tente de peindre un peu entre ses activités de socialisation. Même s'il entretient secrètement l'espoir d'un jour être découvert et admiré pour ses œuvres — quel

artiste n'espère pas ce moment ? —, Bertram est aussi réaliste : il sait qu'il n'a pas de talent exceptionnel et qu'il est trop âgé pour que ce moment arrive.

Il ne suffit que des vingt premières pages du roman pour que tous les personnages soient présentés : il y a Tory, une femme divorcée, dont le fils unique vient de partir en pensionnat, ce qui la laisse seule à elle-même ; Lily Wilson, une veuve dont le mari est décédé pendant la Deuxième Guerre mondiale et qui visite le pub presque quotidiennement simplement pour éviter la solitude ; la vieille Mrs Bracey, paralysée des hanches aux pieds, toujours à sa fenêtre en train d'observer les passants ; ses filles, Iris et Maisie, sont à son service et rêvent de liberté ; la romancière Beth, sans cesse envahie par son imagination, et qui n'arrive pas à voir ce qui se déroule autour d'elle : son mari, le Dr Robert Cazabon, entretient une liaison amoureuse — mais platonique — avec Tory, meilleure amie et voisine de Beth. Enfin, un peu plus tard dans le roman, une autre figure d'artiste fait son apparition : il s'agit de Geoffrey Lloyd, un jeune homme de l'âge de Prudence, la fille de Beth. Ces derniers passent assez de temps ensemble pour s'amadouer et laisser entrevoir la possibilité d'une relation amoureuse.

A View of the Harbour est un récit de regards croisés, de paraître et d'attente. Pour Nicola Bauman, le roman « focuses on the ultimate isolation of one human being from another » (Bauman, 2009, p. 166). Le thème de la solitude y est central, comme en témoigne cette scène dans laquelle Tory quitte la maison agitée de Beth pour rentrer chez elle, et se regarder devant le miroir :

[Tory] let herself out of the large, untidy house and into her own, beautiful, hyacinths-scented one. She sat down in the bay-window of her own bedroom and combed her hair before the mirror. She took it all down and built it up again, but there was no one to see what she had done. (AV, p. 7)

La narration nous désigne l'agitation de la maison de Beth comme pour mieux accentuer la tranquillité de celle de Tory. Sa solitude, d'abord banale, devient complètement asphyxiante par l'accumulation de tels passages tout au long du récit — c'est ainsi que Taylor fait apparaître le tragique dans les plus petites choses du quotidien. Pour Sarah Waters, cette tristesse qui ponctue le roman s'explique par l'époque spécifique dans laquelle il a été écrit et publié :

The sadness that saturates the novel at moments like this is in part generated by, and in part reflects on, the very specific 1940s setting. 'There had been a war on,' we are told, casually, as Bertram watches soldiers gathering up the rusty barbed wire from the beach; and the aftershocks of war course quietly but significantly throughout the book. (Waters, 2014, p. x)

La guerre a définitivement laissé sa marque dans cette petite communauté : la preuve la plus éloquente se manifeste dans l'épuisement général des choses (les devantures de magasins mal en point, les débris de fil barbelé sur la plage...) et des gens qui semblent figés dans leur solitude au point de n'être plus capables de faire un effort l'un vers l'autre — Tory ne finira pas avec le Dr. Cazabon, Lily ne dira jamais à Bertram ses sentiments, et Prudence et Geoffroy se toisent longuement, comme hostiles l'un à l'autre, avant le premier signe d'amabilité. Nous pourrions dire que le roman est un récit de non-événement, qui évoque plus qu'il n'explique la vie d'une communauté marquée par les faux-semblants et la pression sociale du paraître. Aucune véritable résolution ne conclut le texte qui se termine comme il a commencé : par une vue du port et ces mots, d'un ancien habitant de la ville qui y revient après une longue absence, « Nothing has changed » (AV, p. 304). La forme circulaire du roman ne pourrait être mise davantage en évidence.

A View of the Harbour est le deuxième roman d'Elizabeth Taylor, mais son attention portée aux détails — aux changements délicats des sentiments des protagonistes — et sa capacité de faire du non-événement un matériau riche en possibilités narratives en

fait un des récits les plus accomplis de son œuvre. L'entrelacement des personnages et des points de vue instaure dans le récit une esthétique moderniste décidément en phase avec son époque, et dont nous allons plus amplement discuter dans le chapitre deux.

1.3.2 *Angel*

Publié en 1957, soit dix ans après *A View of the Harbour*, *Angel* est probablement le roman qui contraste le plus avec le reste de l'œuvre de Taylor. Si, comme nous l'avons mentionné, la plupart de ses romans se concentrent sur une petite communauté pendant un temps donné (souvent court), *Angel* est l'exception qui confirme la règle. Ce roman relate la vie de la pompeuse et incroyable Angelica Deverell, écrivaine à succès de romans à l'eau de rose. Le récit s'étend sur cinquante ans et suit, de son adolescence à sa mort, le succès et la déchéance de celle que l'on surnomme Angel.

Angel est marquée par la profonde conviction qu'elle est un génie, et ses idées de grandeur n'ont d'égal que sa vanité et son orgueil. Alors qu'elle rentre de l'école avec des camarades de classe qui planifient déjà leur futur mariage, l'idée de l'amour traverse l'esprit d'Angel et elle la dédaigne : « Until now she had thought of love with bleak distaste. She wanted to dominate the world, not one person. » (AG, p. 17) À seulement quinze ans, Angel est animée par de grandes ambitions : elle rêve d'habiter à Paradise House, la magnifique demeure de la seule famille bourgeoise des environs. N'ayant jamais vu la maison, elle en imagine les splendeurs dans son imagination et s'invente comme la secrète héritière — ces mensonges se retournent contre elle lorsqu'ils arrivent aux oreilles de sa mère. Angel, grondée, commence à écrire son premier roman, *Lady Irania*, sur de vieux cahiers d'école et doit essayer plusieurs refus avant qu'un éditeur, Theo Gilbright, s'intéresse à son manuscrit. Angel refuse toute modification proposée à son roman et Theo décide de prendre le risque de le publier tel quel. Le livre est un succès populaire, mais une farce pour les critiques. Ce fait déconcerte Angel : « The book was selling well, but she had expected fame and praise as well as money. »

(AG, p. 81) Ce sera un motif récurrent tout au long de sa carrière : plus son succès populaire augmente, plus la critique sera acerbe à son égard. Angel prend leurs railleries pour de l'envie déguisée — or, il est clair qu'elle n'est pas une écrivaine de talent, mais bien entendu, elle ignore ce fait. Pour Angel, les vraies expériences de vie sont accessoires, voire inutiles, et elle préfère de loin vivre dans sa tête et imaginer des mondes complètement irréels que de daigner voir le vrai monde qui tourne autour d'elle.

Une fois devenue une écrivaine à succès bien établie, Angel fait la rencontre de Nora, une apprentie poète et une de ses grandes admiratrices. Nora a un frère prénommé Esmé qui possède un certain talent de peintre, mais qui est trop dissipé pour se consacrer sérieusement à son art. Il peint de façon sporadique, mais son style réussit tout de même à se préciser et à se développer. Angel tombe follement amoureuse d'Esmé et ce dernier, croulant sous les dettes de jeux, accepte de l'épouser ; dans les mots de Hilary Mantel qui signe l'introduction du roman : « Angel buys him ; he agrees to be bought. » (Mantel, 2013, p. xv) Au sommet de sa carrière, Angel décide d'acheter Paradise House, désormais abandonnée et laissée en mauvais état.

Angel dilapide sa fortune à essayer de redonner à Paradise House sa grandeur d'antan — grandeur dont elle n'a, d'ailleurs, jamais été témoin. Pendant ce temps, la Première Guerre mondiale assombrit l'horizon et Esmé décide de s'engager, au grand désarroi d'Angel. Il revient des champs de bataille blessé à la jambe ; il meurt noyé dans un lac quelque temps après son retour, probablement incapable de nager en raison de son handicap. Le reste du roman suit une Angel maintenant délaissée de son public, vieillissante et presque sénile, vivant dans un monde de rêveries et de mensonges. Un jour, un jeune critique d'art débarque à Paradise House afin de photographier des toiles d'Esmé en prévision d'une exposition londonienne. Ce passage laisse supposer que, contrairement à Angel, Esmé aura droit à une reconnaissance posthume. Nora, amie de longue date d'Angel, l'accompagne jusqu'à sa mort, quelque part dans les années 1950.

Angel est un roman difficile à cerner, à la fois tragique et humoristique — ou peut-être l'humour se dégage-t-il justement à cause de son apparente tragédie. Il détonne de l'œuvre de Taylor par sa forme linéaire qui se concentre sur un seul personnage durant la presque totalité de sa vie. De plus, son côté satirique peu évident à certains lectrices contraste avec l'habituelle précision de l'humour de Taylor. Mais par-dessus tout, *Angel* est un roman peut-être difficile à apprécier dû au manque d'humanité de ses personnages : « *Angel* has neither the psychological precision nor the human warmth of Taylor's other fiction: it is at best a lively *jeu d'esprit*, at worst a sterile exercise in improbabilities. » (Broughton, 2006) Mais pour d'autres, l'intérêt d'*Angel* réside justement dans son apparente froideur qui permet de mieux dévoiler le processus créatif : « What Elizabeth Taylor does is to de-romanticise the process of writing and show it to us close up, so that we are aware that if ten per cent of the process is exhilaration, the rest is tedium, backache and the fear of failure ». (Waters, 2014, p. xvi)

Pour écrire *Angel*, Elizabeth Taylor s'est d'ailleurs inspirée d'écrivaines réelles, Marie Corelli et Amanda McKrittick Ros (Beaman, 2009, p. 287), qui, comme son héroïne éponyme, ont connu un succès populaire de leur vivant, mais qui sont aujourd'hui quasi inconnues. Dans les deux cas, les écrivaines ont vécu de leur plume — car le succès populaire est toujours plus rentable que le succès critique —, mais elles ont été raillées par leurs pairs et elles ont clamé être incomprises. Cette inspiration à peine déguisée pourrait faire d'*Angel* un roman à clé, mais la référence permet également d'illustrer le fardeau commun aux artistes, et ce, peu importe la quantité de succès qu'ils attirent. En réalité, comme le remarque Sarah Waters, *Angel* nous montre que « good writers and bad writers, when they are talking about their art, sound remarkably the same. » (Waters, 2014, p. xi) Ainsi, peu importe le talent ou le génie, le rapport qu'un artiste entretient avec son art demeure la base et le point de départ de toute création. Avant le premier coup de pinceau, ou le premier trait d'encre, une certaine vanité doit déjà habiter l'artiste — sinon, aucune œuvre ne verrait le jour.

CHAPITRE II

PEINTRES ET ÉCRIVAINS FICTIFS : L'ART QUI REPRÉSENTE L'ART

2.1 Figures

Précédemment, nous avons parlé de *figure* de l'écrivain et de *figure* de l'artiste, sans toutefois se hasarder à en offrir une définition. Afin de bien comprendre cette notion, il nous apparaît important de nous arrêter à sa signification. Lorsque l'on se réfère au dictionnaire⁷, ce dernier nous informe que « figure » provient de la racine latine *figura* qui signifie « configuration », « choses façonnées » et « symbole ». « Figure » tire sa racine dans la même famille que *ingere* qui se traduit par « façonner » et qui signifie « se représenter, imaginer ». Plus encore, « figure » comprend aussi les sens de « feindre, de fiction et d'effigie ». En résumé, et dans son sens le plus simple, « figure » est un assemblage de caractéristiques primaires qui, mises ensemble, permettent de représenter ou d'imaginer une réalité quelconque. « Se figurer quelque chose », c'est tenter de le cerner, de le comprendre, mais surtout de *l'imaginer* : « Imagination et perception sont ainsi intimement liées, elles s'inscrivent au cœur d'une figuration en acte. » (Gervais et Lemieux, 2012, p. 2) En un sens, « figurer », c'est comprendre, c'est produire du sens, et plus important encore, c'est *organiser* ce sens en une structure assimilable pour notre conscience. Se figurer le monde est un acte naturel faisant partie intégrante de l'existence. À la lumière de ces précisions, une figure d'écrivain (ou d'artiste) serait une construction mentale — donc imaginaire — constituée de traits caractéristiques essentiels à la compréhension de leur fonction. De plus, par sa mise en scène

⁷ Nous nous référons au Petit Robert.

à même une œuvre littéraire, cette figure acquiert un statut particulier. En effet, puisqu'elle est créée *par* un écrivain réel — en tant que lectrice, nous avons un accès privilégié à la construction mentale que se fait un écrivain sur sa propre profession.

C'est ainsi que nous pouvons affirmer que la présence d'un personnage écrivain ou peintre dans une œuvre littéraire n'est jamais anodine. Pour André Belleau, « le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. » (1980, p. 23) C'est un acte qui permet l'instauration d'un discours sur la profession d'écrivain, par ceux-là mêmes qui la pratiquent. Par sa nature autoréférentielle, certains diront que ce procédé présente une part de narcissisme — et ils n'auraient pas tort. Ce n'est pas par hasard que Belleau utilise la figure de Narcisse, dans *Le romancier fictif*, pour expliquer le lien unissant le romancier réel à son écrivain de papier.

Tel Narcisse qui se penche vers le ruisseau afin d'admirer son portrait, l'écrivain réel s'amuse à s'auto-observer en plaçant dans son œuvre son double. Mais ce reflet qui prend forme sur l'eau n'est pas très net, il est parcouru de vaguelettes et de mouvements produits par le courant du ruisseau. L'image qui en résulte est une vision déplacée du sujet premier, une vision qui double, modifie, altère ou accentue certains traits. De la même façon, la présence d'un personnage écrivain dans un texte n'est pas fidèle à la réalité de son créateur — elle aussi accuse un déplacement, une altération. Il est ainsi peu étonnant de remarquer que dans *A View of the Harbour*, le personnage d'écrivaine, Beth, porte comme nom un diminutif d'Elizabeth⁸ : le double est ici clairement identifié.

⁸ Il arrive aussi à quelques reprises dans l'œuvre de Taylor que d'autres personnages soient nommés par des versions différentes d'Elizabeth (Liz, Lizzie, Lisa...) sans qu'elles ne soient écrivaines.

Bien qu'il soit important de rester prudent sur la question de la présence de l'auteur dans un récit, il reste que ce dernier n'est pas dénué d'attache⁹. Le texte provient d'un auteur et celui-ci s'insère dans son oeuvre de diverses façons (par le nom des personnages, par les thèmes choisis ou par le style), consciemment ou non. Parmi les diverses façons qu'un auteur a de témoigner sa présence dans son texte, la représentation par le biais d'un personnage est souvent la stratégie textuelle la plus évidente:

Tous les personnages [d'un récit] pourraient être envisagés, sous divers déguisements, comme des doubles, fussent-ils des « possibles » rêvés : se rappeler le fameux « Madame Bovary, c'est moi ! »... L'essentiel réside dans le fait que le personnage-écrivain, c'est le double *désigné, signalé*. (Belleau, 1980, p. 29)

Étant donné que n'importe quel personnage, selon le contexte, peut devenir un double de l'auteur, la présence d'un écrivain fictif demeure particulièrement singulière par son caractère autoréférentiel assumé. En mettant de l'avant un personnage qui crée des fictions, le récit met en relief l'acte même de création et de figuration — l'aspect démiurgique de la profession est indiqué avec emphase. Le texte semble nous dire : « Regardez comment la fiction est créée, voici comment les livres se produisent. » Ce discours des écrivains *sur* les écrivains peut nous apprendre de nombreuses choses, notamment les façons dont ceux-ci se perçoivent ou alors comment ils perçoivent leurs pairs. Ces personnages peuvent tomber dans des archétypes et reprendre des discours sociaux bien intégrés dans l'imaginaire collectif (tels l'écrivain flâneur, l'écrivain fauché ou l'intellectuel) — mais il peut aussi en dévier, contourner les stéréotypes et offrir une vision singulière de la profession.

⁹ La rupture entre l'auteur et son récit proclamée par les structuralistes (et plus précisément par Roland Barthes dans son essai *La mort de l'auteur* publié en 1967) était nécessaire afin de sortir la critique littéraire de l'anecdotique pour lui permettre de s'établir sur des bases scientifiques claires. Or, le texte demeure un travail humain subjectif qui est créé depuis un contexte social et une période temporelle précise. Il nous apparaît donc non négligeable de rappeler certains faits de ce contexte dans notre analyse afin de mieux comprendre la posture de l'auteur fictif.

Dans *A View of the Harbour* comme dans *Angel*, les personnages d'écrivains et de peintres permettent d'instaurer un dialogue sur leur pratique respective, sur la condition d'artiste et sur les tensions entre vie réelle et vie rêvée. Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur ces figures d'écrivains et de peintres : dans *A View of the Harbour*, Beth, Bertram et Geoffrey, ainsi que dans *Angel*, Angel, Esmé et Nora. Il est intéressant de constater que les figures des deux œuvres se répètent, comme dans un miroir, en mettant chacune en scène une écrivaine, un peintre et un ou une poète. Notre analyse se concentrera d'abord sur les parcours de chacun de ces personnages et sur les ressemblances et les différences qui s'établissent entre eux : quel rapport entretiennent-ils avec leur art ? Quel genre privilégient-ils ? Ont-ils du succès ? Comment leurs pairs perçoivent-ils leurs œuvres ? Est-ce que leur sexe influence leur parcours ? Ces questions guideront notre analyse et permettront un coup d'œil au-dessus du ruisseau sur lequel se penche Narcisse. Nous avons divisé en deux parties notre analyse pour chaque roman — peinture et écriture — afin de tenir compte des différentes façons dont chacune de ces pratiques est traitée, et qui comprend bien évidemment les personnages peintres et écrivains, mais pas seulement. Comme Belleau disait que n'importe quel personnage peut représenter le double (l'écrivain étant le double *désigné*), nous pensons que des marques de l'écriture et de la peinture peuvent s'insérer dans plusieurs aspects du roman — ainsi que dans des personnages qui ne sont pas nécessairement artistes.

2.2 *A View of the Harbour*

2.2.1 Peinture

Bertram Hemingway est un peintre âgé d'une cinquantaine d'années qui arrive dans la petite ville portuaire de *A View of the Harbour* pendant l'hiver, fait plutôt surprenant

étant donné que la plupart — sinon la totalité — des visiteurs ne sont vus qu'en période estivale. Bertram a l'habitude de s'installer dans une nouvelle ville ; sans attaches, il a passé sa vie à changer de lieu, à apprendre à y connaître les gens, pour ensuite mieux les quitter : « When he was kind to people he had to love them; but when he had loved them for a little while he wished only to be rid of them » (AV, p. 46). Entre deux âges (pas tout à fait vieux ni vraiment encore jeune), constamment entre deux endroits, entre le départ et l'arrivée, entre l'avènement et l'achèvement, Bertram est un véritable personnage situé aux frontières des choses. Il est d'ailleurs décrit au tout début du récit comme « stationed between sea and land » (AV, p. 1). Ce passage ne saurait mieux poser, dès les premières lignes du roman, l'ambiguïté qui est l'essence même de ce peintre vagabond.

Une dualité entre réalité et fiction est très présente dans *A View of the Harbour*, notamment par le biais de Bertram qui s'intéresse davantage à la vie réelle qu'à son art. En se liant d'amitié avec la vieille Mrs Bracey qui est paralysée des hanches aux pieds, Bertram devient son accès vers le monde extérieur : « The world came very close to Mrs Bracey as she listened to his descriptions. » (AV, p. 205) Il lui rapporte des comérages et des histoires qui permettent à la vieille de s'évader momentanément de sa condition, et Bertram découvre par la même occasion que « he, like Mrs Bracey, found life richer than fiction. » (AV, p. 91) Ainsi captivé par la vie réelle, lorsqu'il pose son regard sur le monde afin d'en capturer l'essence et de le peindre, il se trouve démuné :

Little blobs and clots of colour lay isolated over the canvas. This puzzled Bertram. The sea was composed of little strokes of colour, he had decided, and he had told himself that he had only to take things calmly, go slowly at it, and he could translate it to his canvas ... ('a dazzling little marine study by Bertram Hemingway') ... but it was as if there were mocking devils between him and his canvas, and the paint, which should have drenched the scene with light, had the congealed appearance of sealing wax. Each little blob was separate, meaningless. (AV, p. 227)

Cette description de la toile ratée se déroule en deux temps. D'un côté, elle nous est livrée sans détour, avec tous ses défauts (« Little blobs and clots of colour lay isolated over the canvas ») ; d'un autre côté, nous accédons à la pensée de Bertram et à l'image qu'il aurait voulu pouvoir transmettre (« The sea was composed of little strokes of colour, *he had decided* »). L'intervention imaginaire de la critique par le « a dazzling little marine study by Bertram Hemingway » accentue le gouffre qui se forme entre la pensée de l'artiste et sa capacité d'exécution. Bertram est bien au courant des façons dont la critique parle des œuvres et il s'imagine, lui aussi, arriver à entrer dans ce discours. Il désire faire parler de lui et obtenir par le fait même une forme de reconnaissance. Mais pour l'instant, sa toile ne donne pas justice à sa vision et la couleur y gît statiquement au lieu de permettre de créer de la lumière.

Les descriptions de peinture dans des œuvres littéraires — les ekphrasis¹⁰ — sont le lieu d'une analyse particulière, soit d'une « mise en abyme, regroupant tous les éléments, non seulement thématiques, mais aussi rhétoriques, propres à la vision du romancier. » (Labarthe-Postel, 2002, p. 11) La mise en abyme est un procédé qui nécessite une structure large, qui fait office de « cadre » (par exemple, un récit), dans laquelle s'insère une structure plus petite, qui est alors « encadrée » (par exemple, une description de tableau *dans* le récit). Cette plus petite structure réitère des mécanismes formels ou des thèmes explorés dans la structure-cadre. La mise en abyme peut prendre des formes variées, les descriptions de peinture n'étant qu'un exemple parmi tant d'autres. Labarthe-Postel, dans son *Littérature et peinture dans le roman moderne*, pose l'hypothèse que les descriptions de peinture dans les œuvres littéraires permettent l'accès à « la vision *a priori* de l'écrivain, à sa manière de voir le réel » (Labarthe-Postel, 2002, p. 10) Sans vouloir prétendre accéder aux intentions de l'auteure réelle des romans ici

¹⁰ Voir à ce sujet la section « 1.1.3 Les textes sans images: ce que nous voyons lorsque nous lisons ».

à l'étude, l'analyse des descriptions de tableaux ouvre la voie à des interprétations pertinentes non seulement pour les passages en question, mais aussi pour l'œuvre entière. C'est pourquoi nous analyserons la description du tableau raté de Bertram comme une mise en abyme, reprenant et grossissant, à l'instar d'une loupe, les éléments clés du roman.

D'abord, la confrontation entre la manière dont l'artiste imagine sa toile et comment il réussit à exécuter cette vision rappelle un thème central de *A View of the Harbour* : celui de l'écart entre nos présomptions et la réalité. Maintes fois dans le récit, les personnages s'observent et se toisent ; ils jugent leur voisin et s'imaginent ce qui se déroule derrière les rideaux tirés. Que leurs soupçons soient fondés ou non, cette pratique généralisée fait en sorte que tous les personnages développent une idée d'eux-mêmes qu'ils présentent aux autres, alors qu'en réalité, ils ne sont pas à la hauteur de leur propre apparence. Prenons comme exemple le personnage de Tory qui paraît n'être que « la divorcée respectable » de la ville. Le récit donne toutefois accès à son for intérieur, où nous pouvons découvrir qu'elle est tourmentée par l'amour qu'elle entretient pour Robert Cazabon, le mari de sa voisine et meilleure amie, Beth. Le parcours de Tory se résume ainsi : avoir une idée de sa vie toute planifiée (se marier, avoir des enfants), voir ses plans chamboulés (divorcer) et tenter d'atteindre un plus grand bonheur (vivre heureuse avec Robert), sans toutefois y arriver. Ce parcours n'est pas unique à Tory, d'autres personnages sont aussi contraints de voir leur parcours de vie modifié en raison de circonstances imprévues — la mort de son mari dans la Deuxième Guerre mondiale, dans le cas d'Iris ; ou la paralysie, dans le cas de Mrs Bracey. De façon analogue, devant son canevas blanc et vierge, le peintre est conduit à contempler l'ensemble des possibles que son œuvre pourrait devenir. Il doit faire des choix, décider de son point de départ, puis suivre où cela le mène. Pour Bertram, cette exploration se solde par un résultat peu satisfaisant : même avec la possibilité de faire de sa toile tout ce qu'il veut, il n'arrive pas à concrétiser sa vision intérieure. Avant de peindre, il avait préalablement formé sa vue du paysage : « The sea was composed of little strokes of colour, he

had decided, and he had told himself that he had only to take things calmly, go slowly at it, and he could translate it to his canvas » (AV, p. 227). Or, Bertram a beau *décider* de la façon dont il voit le monde, celui-ci lui échappe et ne se plie pas à ses exigences esthétiques. Les difficultés qu'il rencontre face à sa toile se posent comme une métaphore plus englobante des personnages du roman face à leur propre vie : devant un ensemble de possibles, leurs décisions peuvent tout de même être déviées et le résultat final peut demeurer incomplet.

Labarthe-Postel parle non seulement des éléments thématiques présents dans les descriptions de peinture, mais aussi des éléments rhétoriques. En effet, le principe de la mise en abyme « repose sur l'inclusion : il nécessite une petite structure située dans une grande structure, de sorte que l'une et l'autre aient, sinon le même sujet, ce qui est idéal, du moins la même *forme*¹¹. » (Labarthe-Postel, 2002, p. 11) Nous avons vu, avec l'exemple de la toile ratée de Bertram, comment le récit-cadre et la description encadrée ont tous les deux le même sujet, soit le sentiment d'incomplétude qui résulte des gouffres entre représentation mentale et réalité. Cette concordance des sujets entre les deux structures de la mise en abyme est une « situation idéale » selon Labarthe-Postel. Toutefois, l'élément le plus important dans la description de peinture est la *forme* qui est mise en relief — celle-ci serait plus représentative du récit-cadre que le sujet. Ceci nous amène à penser : quels aspects formels se mettent en place dans la description de peinture de Bertram ? Le premier trait qui nous saute aux yeux est la présence de « little blobs and clots of colour [that] lay isolated over the canvas ». La couleur est aussi un problème dans la toile : « the paint, which should have drenched the scene with light, had the congealed appearance of sealing wax. » Tous les éléments du tableau apparaissent figés et séparés : « Each little blob was separate, meaningless. » Selon l'idée que s'en faisait Bertram, la toile aurait dû être baignée de lumière et refléter le mouvement

¹¹ Nous soulignons.

de la mer ; or, il n'en est rien : ses éléments sont isolés, ne pouvant communiquer avec les autres et ne formant pas d'ensemble.

De façon analogue, la structure du récit-cadre est aussi formée de plusieurs éléments séparés les uns des autres. *A View of the Harbour* est composé de morceaux détachés — en effet, le roman est formé de l'accumulation de passages narratifs courts qui passent d'un personnage à l'autre. La narration externe — donc la présence d'un narrateur « omniscient » — accentue ce détachement en ne permettant pas aux personnages d'étaler pleinement leur subjectivité. Ce que nous savons sur eux nous est appris par le biais d'une autorité extérieure. La progression du roman a donc lieu par la succession des points de vue qui se croisent, mais qui restent isolés. Ainsi, un passage peut bien commencer par « Prudence knelt in the dark at her bedroom window, her arms on the dusty sill. » (AV, p. 12) Et le passage suivant débute ainsi : « Bertram had seen Prudence at the window and had been startled by her white face, wondering why she sat at the window of a dark room. » (AV, p.16) Entre les deux, la lectrice a été témoin des faits et gestes de Prudence, de la raison pour laquelle elle était à la fenêtre et des actions qui ont suivi. Ces transitions entre les points de vue des personnages mettent l'accent sur le fait qu'ils se voient, mais qu'ils ne pénètrent pas les mouvements de la conscience des autres — seule la lectrice a droit à cette intimité. Entre eux, les relations sont tendues, voire méfiantes. Non seulement les personnages sont isolés les uns des autres, mais cette solitude est aussi perceptible par les objets qui évoquent une époque révolue :

Here were the lees of a life which had receded and which no new life revived. In the shops of the harbour lay objects which, being still, taken from context, became important as symbols of the vanished life, suggestive of something greater, as a rock-pool is a microcosm of the sea; and significant as they could not be seen waveringly through crowds. Quite still, they lay, enlarged almost, like stones underneath water. (AV, p. 28)

La rock-pool est un point d'eau cerné de roches que l'on trouve typiquement le long du littoral. Elle provient de l'océan et y demeure attaché, même si elle forme son propre bassin et son propre monde. Cette crevasse rocheuse contient la même eau que la mer et les mêmes espèces (animales ou végétales) l'habitent, mais dans un environnement plus réduit et isolé. La ville de *A View of the Harbour* est soumise aux mêmes conditions que ce bassin, c'est-à-dire qu'elle forme un microcosme de ce que la vie a déjà été, sans toutefois en recréer les grandeurs. La métaphore océanique présente dans ce passage associe le mouvement du retrait des eaux à la vie qui se retire de la ville, (« Here were the lees of a life which had receded and which no new life revived. ») Comme si la ville était submergée (« Quite still, they lay, enlarged almost, like stones underneath water. »), les personnes qui y habitent se trouvent dans une lente lourdeur qui empêche la progression. Si la vivacité est retirée de la ville comme les eaux se retirent lors des sécheresses, des traces de son passage sont tout de même signifiées par les vestiges autour des habitants. La présence, par exemple, des cafés, des pubs et des attractions touristiques désormais vides fait en sorte que le lourd présent garde en mémoire son passé plus léger. La seule attraction encore ouverte au public est l'exposition de statues de cire (« the wax work exhibition ») : comme quoi l'aspect cireux et froid de la toile de Bertram se traduit même dans les divertissements offerts aux habitants.

À l'instar de la toile de Bertram dont les éléments forment un ensemble disparate, les habitants de la ville de *A View of the Harbour* sont incapables de former un ensemble harmonieux. L'incapacité à communiquer se manifeste à plusieurs reprises dans le récit, notamment par le personnage de Lily Wilson, une veuve qui a hérité de son défunt mari de l'exposition des statues de cire. Lily passe ses soirées au pub de la ville afin de se sentir entourée d'autres êtres humains, mais cette présence ne lui offre que peu de réconfort :

Lily watched then from her corner, where she sat on a high stool close to the bar, cut off from the rest of them [...], her brown ale standing before

her almost untouched and her misery amounting to panic as the time went by. Disliking beer, she shuddered at each sip. She wanted the warmth of another personality, as if her own warmth were not enough to sustain her, but she had no one, and nowhere to go. (AV, p. 40)

La recherche de la chaleur humaine ainsi que la froideur connotée par la bière et la solitude créent une dualité entre chaud et froid qui est aussi présente dans la description du tableau de Bertram. En effet, avec la toile, la couleur devait chauffer la scène de lumière, alors que le résultat démontre plutôt « the congealed appearance of sealing wax. »

De plusieurs façons, la toile de Bertram reconduit des thèmes et des aspects formels centraux au roman. De cette description du tableau raté, nous avons tiré cinq mouvements qui parcourent le récit. Premièrement, l'ekphrasis met l'accent sur l'isolement des éléments (« Little blobs and clots of colour lay *isolated* over the canvas¹². »). Deuxièmement, l'opposition entre la vision de l'artiste et sa capacité d'exécution est clairement énoncée (« but it was as if there were mocking devils between him and his canvas »). Troisièmement, au centre de cette opposition entre la vision de l'artiste et sa capacité d'exécution se trouve la possibilité d'un avenir différent, rempli de succès, dans la forme du discours imaginé de la critique (« a dazzling little marine study by Bertram Hemingway »). Quatrièmement, l'aspect figé des choses mis en évidence par la référence à la cire accentue l'inaccomplissement de l'artiste (« and the paint, which should have drenched the scene with light, had the congealed appearance of sealing wax. ») Et enfin, le cinquième et dernier mouvement, qui retourne en réalité au premier, est l'isolation et la disparité de l'ensemble (« Each little blob was separate, meaningless. ») La description du tableau de Bertram, en tant que mise en abyme du récit-cadre, reprend également la structure complète du roman. En effet, le récit adopte une forme circulaire non seulement par la narration qui passe d'un personnage à l'autre

¹² Nous soulignons.

pour revenir au premier, dans un cycle continu, comme des vagues ; mais de plus, il se termine comme il a commencé, sans que rien n'ait changé : « Nothing has changed » (AV, p. 304) s'exclame un personnage, à la toute fin du récit. La description du tableau reprend exactement cette structure : elle débute en accentuant l'isolement et en terminant aussi par celle-ci. L'inachèvement mis à l'œuvre tout au long du roman est aussi un principe central de la description du tableau de Bertram.

L'hypothèse de Labarthe-Postel se confirme avec l'exemple de la description du tableau de Bertram. Ce dernier opère effectivement une mise en abyme, en réitérant la structure du récit et en reprenant les thèmes centraux du roman. Si la description du tableau aborde des questionnements propres à la profession d'artiste, nous avons pu voir que ces mêmes interrogations peuvent, par analogie, référer à la condition humaine de façon plus large. Comme l'artiste qui tente de faire sens du monde autour de lui en créant une toile, les habitants de la petite ville de *A View of the Harbour* essaient tant bien que mal la même chose avec leur destinée ; or, les deux semblent échouer ou, à tout le moins, stagner dans leur recherche. Et c'est bien cet état d'entre-deux — entre l'espoir du meilleur et la réalité qui prouve le contraire — qui provoque un sentiment de lourdeur et d'immobilité.

2.2.2 Écriture

La dualité entre réalité et imagination prend un tout nouveau sens avec le personnage de Beth Cazabon. Si, pour Bertram, la réalité offrait des divertissements que la fiction ne pouvait égaler, pour Beth, la situation se renverse complètement et la fiction devient un monde réconfortant, « as safe as the womb » (AV, p. 226). Beth est une romancière qui connaît un succès substantiel — ses romans se vendent bien, elle reçoit à l'occasion des lettres de ses lectrices assidues et ses publications sont discutées dans les pages

littéraires des journaux : « Beth sat at breakfast among her press-cuttings. 'Her perception,' she read, 'her broad humanity.' She held the strips of paper high, sipping her coffee, rather pleased with the picture of herself which was suggested. » (AV, p. 19) Ses qualités perceptives et l'aspect humain de ses romans sont les deux caractéristiques encensées dans ces extraits de critique — deux caractéristiques qui, d'ailleurs, faisaient défaut à Bertram. Ce regard particulier et subjectif posé sur le monde permet le déploiement d'une prose vive d'esprit qui vaut à Beth des éloges de la critique. C'est justement parce qu'il connaît son succès que Geoffrey Lloyd, une recrue de l'armée de l'air et poète à ses heures, demande à Beth de le rencontrer afin qu'il puisse lui lire quelques-uns de ses vers, et ainsi obtenir des commentaires. Or, lorsque Geoffrey arrive à la résidence des Cazabon, Beth étant absente, il se trouve face à face avec Prudence, la fille aînée de la famille. Ne sachant trop quoi se dire en attendant le retour de Beth, Geoffrey lance la conversation :

'I have been reading one of your mother's books.' [...]
 'What was it like?' But Prudence felt no curiosity about her mother's books.
 'Well...you know what I mean...witty and observant and...'
 'My mother? She had never made a joke in her life. And she's as blind as a bat.' (AV, p. 63)

La surprise de Prudence face à l'agilité de la prose de sa mère montre bien comment un monde peut séparer l'œuvre de l'artiste qui la produit. Tout au long du roman, cette distance est évoquée comme pour mieux illustrer le pouvoir de l'imagination foisonnante : même chez une personne calme, tranquille, à qui rien n'arrive jamais, un monde intérieur complètement envahissant peut se développer. Ainsi, Beth médite sur la façon dont son imagination accapare son esprit :

Even if she wished to be released from it, as she sometimes did wish, she knew that she could not. The imaginary people would go on knocking at

her forehead until she died. 'Haunted!' she thought. 'I'm haunted. Inside me I am full of ghosts. But I am nothing myself — I am an empty house !'
(AV, p. 57)

Beth est comparée à une maison hantée qui permet « aux personnes imaginaires » qui habitent son esprit de prendre forme. Son imagination agit presque comme un dictateur qui la pousse à écrire sans cesse, parfois avec une telle frénésie qu'une intense douleur la traverse — « her arm cramped, her wrist throbbing » (AV, p. 304). La comparaison avec une maison hantée est particulièrement évocatrice : sans son œuvre — sans ses fantômes — Beth n'est constituée de rien d'autre : elle n'est que maison vide. Épouse et mère de famille, elle occupe ces rôles davantage par obligation et pression sociale que par choix ; et si son entourage la perçoit d'abord comme une mère et une épouse, elle-même voit sa vie par le spectre de ses romans :

She [...] could say as she turned the pages [...] : 'Here I nursed Prudence with bronchitis; here Stevie was ill for a month; here I put down my pen to bottle fruit (which fermented); there Mrs Flitcroft [the maid] forsook me.'
(AV, p. 200)

Le fil de sa vie peut être retracé par des passages de ses livres : les deux sont intimement liés. L'écriture n'est pas que centrale dans la vie de Beth, elle est le principe même de son existence : elle possède son esprit et son corps jusqu'à la rendre fictive aux yeux de son entourage : « Their mother seemed unreal to them. » (AV, p. 36) Dans un tel embourbement entre fiction et réalité, l'expérience du quotidien se renouvelle à chaque fois que Beth sort de chez elle : « [Beth] rarely went out-of-doors and consequently saw things freshly when she did, as if with the eyes of one released from a prison or sick bed. This was useful to her as a novelist. Every day things did not become dull. » (AV, pp. 56-57) Pour Beth, le réel est comme la rivière qui donne au moulin son énergie : le flot continu des stimulus extérieurs lui permet de nourrir sa prose. Mais cette situation s'apparente aussi aux conditions imposées aux prisonniers ou aux malades

alités. Son statut d'écrivaine se compare à la punition ou à la maladie ; dans les deux cas, elle est condamnée à l'isolement.

Cette frénésie avec laquelle Beth écrit ses romans est mal perçue par sa famille qui se sent délaissée au profit de personnages imaginaires. Alors que Beth décide de faire mourir un enfant dans un de ses romans, sa propre fille, Stevie, l'interrompt :

'What is it?' [Beth] asked suddenly, sharply.
Her own child stood in the doorway.
'I am home from school,' said Stevie simply.
But with the dying child still on her mind, Beth could not bring herself to
welcome this living one. (AV, p. 32)

De telles scènes se répètent à de nombreuses reprises dans le roman : Beth est constamment distraite par les voix des personnages dans sa tête au milieu d'interactions avec ses proches. Si, pour une femme, exercer la profession d'écrivaine était depuis longtemps acceptée en Angleterre à l'époque où se situe *A View of the Harbour*, les exigences sociales quant au statut de mère de famille demeurent de puissants régisseurs de la vie domestique. Cette pression se manifeste dans la façon dont l'entourage de Beth réagit à la négligence qui découle de ses crises d'écriture. Sous l'emprise de son imagination, Beth se détache du réel et, conséquemment, elle oublie d'effectuer certaines tâches ménagères. Son foyer est d'ailleurs décrit comme étant désorganisé comparé à celui de Tory¹³ — qui, elle, possède tout son temps pour mettre de l'ordre et représente en somme la femme au foyer idéale que Beth n'arrive pas à incarner. Cette charge de travail supplémentaire pèse sur Beth qui ressent de la culpabilité face à son manque d'intérêt pour tout ce qui touche à la sphère domestique. Une scène marquante

¹³ Comme dans ce passage dans lequel Tory quitte la maison de Beth pour rentrer chez elle : « [Tory] let herself out of the large, untidy house and into her own, beautiful, hyacinths-scented one. » (AV, p. 7)

de *A View of the Harbour* — et probablement l'un des passages le plus directement féministe dans l'œuvre de Taylor — a lieu lorsque Beth quitte la ville pour la journée afin d'aller rencontrer son éditrice à Londres. Avant qu'elle ne parte, sa plus jeune fille, Stevie, est prise d'une crise de larmes. Beth se rend à la gare pleine de remords, avant de soudainement réaliser le double standard dans lequel elle est empêtrée :

'When I have finished this book I will never write another word. I'll devote myself to Stevie, get Prue married somehow, turn Robert's shirt-cuffs, have the hall re-papered. I'll get a proper maid' (for the end of authorship would begin the season of miracles, she felt) [...] 'Then, perhaps, when we are all reorganized I shall be able to write a short story here and then. None of that drugged sinking into a different world. No more guilt.' [...]

'A man,' she thought suddenly 'would consider this a business outing. But, then, a man would not have to cook the meals for the day overnight, nor consign his child to a friend, nor leave half-done the ironing, nor forget the grocery order as I now discover I have forgotten it. [...] Who, if only I could have been ruthless and single-minded about my work as men are, could have been a good writer'. (AV, p. 178)

On croirait presque que Beth est ici en train de recréer le même argument que Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*. Dans cet essai publié en 1929, Woolf discute des liens entre les femmes et le roman et explique les raisons pour lesquelles la société désavantage celles qui voudraient être écrivaines, notamment grâce à l'exemple de la « sœur de Shakespeare ». Afin d'illustrer les obstacles qui se dressent sur le chemin des femmes qui souhaitent écrire, Woolf invente une sœur à Shakespeare qui aurait été dotée du même talent et de la même passion. Cependant, contrairement à son frère, elle n'aurait jamais pu bénéficier de la même éducation, il lui aurait été impossible de voyager, d'avoir du temps pour elle ou pour penser, elle aurait été mariée très jeune et, si elle avait tenté de s'enfuir, serait très probablement morte. Car la structure sociale était

faite de telle sorte qu'elle excluait les femmes et leur reniait les possibilités dévolues aux hommes ; une femme ayant le génie de Shakespeare n'aurait pu *simplement* se mettre à écrire. En effet, l'écriture est une activité qui demande du temps et du silence, qui nécessite une connaissance de la grammaire, des règles de rhétorique et des classiques. Or, aucune femme n'avait à cette époque accès à ces conditions, et pour toutes ces raisons « it would have been impossible, completely and entirely, for any woman to have written the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare.. » (Woolf, 2015, p. 35)

Évidemment, Beth se trouve dans une meilleure position que l'hypothétique sœur de Shakespeare, mais le problème reste entier : la société lui impose des tâches qui ne sont pas demandées aux hommes, et cette charge de travail supplémentaire l'empêche d'atteindre un état d'esprit complètement libéré et propice à la création. La vie de famille l'interrompt constamment dans son travail ; ainsi, même si elle se sent coupable de quitter son foyer pour aller rencontrer son éditrice, elle est impatiente de se trouver dans le calme du compartiment de train : « She yearned for the peace and quiet of the railway compartment, as Proust probably yearned for his padded, sound-proof study. » (AV, p. 175) La référence est ici à peine voilée : Beth aspire à une chambre à elle, de la même façon dont chaque grand écrivain a pu en profiter. Cette référence à l'essai de Woolf permet de relativiser la pertinence du mythe du « génie ». Pour Nick Turner, auteur de l'ouvrage *Post-War British Women Novelists and the Canon*, l'idée de « greatness » accolée aux auteurs classiques serait une construction sociale qui prendrait racine dans le romantisme allemand et dans une vision transcendante de l'inspiration et du talent. En d'autres mots, un auteur de génie serait un réceptacle traversé par une révélation universelle qui serait immédiatement perçue comme telle par tous. Ce concept est d'ailleurs éminemment masculin : Turner attire l'attention de ses lectrices sur le vocabulaire qui sert à nommer, en anglais, les chefs-d'œuvre, soit « masterwork » ou « masterpiece », deux termes évoquant l'idée d'un « maître » qui dicte sa vérité. Mais Woolf, comme Taylor, compliquent cette vision romantique de la création

littéraire en y ajoutant une composante essentielle : les conditions matérielles. La grande conclusion de Woolf dans *A Room of One's Own* est qu'une femme ne peut créer si elle n'a pas à sa disposition un peu d'argent et une chambre à elle.

Ce constat peut sembler banal, mais il est la condition *sine qua non* de la pratique d'écriture : sans revenu et sans endroit où travailler, il est difficile de s'imaginer quelqu'un capable de créer une œuvre de l'ampleur de *La recherche du temps perdu*. En ce sens, le génie ne tombe pas du ciel comme une feuille tombe d'un arbre ; il se cultive avec des conditions propices à son surgissement. Dans *A View of the Harbour*, l'autre côté de la médaille nous est présenté par le personnage de Geoffrey Lloyd, un jeune poète qui requiert à Beth un peu de son temps afin qu'elle écoute et commente ses poèmes. Geoffrey se pose comme la figure contraire de Beth : il possède tout son temps et toutes les conditions nécessaires à la création ; or, il ne semble pas posséder une once d'originalité ou de talent :

Geoffrey Lloyd sat down, holding his folder of manuscript, and waited. He had looked forward to this evening for, apart from loving the sound of his own voice he liked the titillation of what he thought of as a spiritual relationship with older women, liked the safe excitement.

'You don't mind, Geoffrey, do you, if I do some mending while I listen?' Although this was not what he had planned, he could not dissent. [...]

'The Zones of Pleasure,' he presently announced. He read calmly and with confidence. [...]

'I am rather bad at saying "How nice", or "How nasty", after each poem,' [Beth] said artfully as he turned a page. 'So I will just listen and say nothing, and you can read without interruption.' [...]

The verse was of a kind she found embarrassing to listen to. It was a great deal about sex and revolution, and the atmosphere in the room seemed to become sultry. An almost overpowering desire to laugh swept through her. 'Don't let me!' She prayed to no one in particular, weaving her grey wool in and out of Robert's socks. 'Don't let me! Don't let me!'

'Loving this world and for its sake

The hymen of the future we shall break,' (AV, pp. 123-124)

Sans réel talent, Geoffrey possède tout de même une confiance inébranlable en ses quelques vers mal tournés. Les thèmes que Beth trouve embarrassants à entendre, Geoffrey, lui, les investit avec sérieux. Il évolue dans un monde qui est construit pour lui, et s'y sent donc inclus. En adoptant naturellement des thèmes masculins valorisés par la société, Geoffrey s'insère dans une échelle de valeurs qui l'avantage : « This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawingroom. » (Woolf, 2015, p. 54) Cette citation rappelle la position dans laquelle Taylor elle-même se trouvait et dont nous discutons dans le chapitre un¹⁴, c'est-à-dire que mettre en scène des thèmes associés au féminin fait paraître une œuvre comme superficielle, insignifiante ; et au contraire, une œuvre à la prose médiocre, mais qui parle de la guerre, peut apparaître très importante. Le personnage de Geoffrey nous permet de mieux comprendre l'injustice de la situation de Beth : le monde est ouvert aux jeunes hommes comme Geoffrey qui, sans talent, peuvent tout de même apprendre à le cultiver, alors que pour Beth, le talent ne suffit pas à faire d'elle une grande écrivaine, il lui faudrait aussi des conditions matérielles idéales afin d'atteindre son plein potentiel.

A View of the Harbour se construit de façon cyclique, passant d'un personnage à l'autre et revenant sans cesse au premier. À l'extrémité de la ville, le phare se tient bien droit, toujours présent et formant un cercle de lumière autour de lui dès le crépuscule. « Nothing has changed » (AV, p. 304) pense Teddy Foyle en rentrant au port après l'avoir quitté il y a quelques années, à la toute fin du récit. Cette structure cyclique, retournée sur elle-même, est également rappelée par la présence de la mer et du son des vagues¹⁵ qui reviennent s'échouer incessamment sur le port. Ce motif crée un effet de répétition et d'emprisonnement qui permet, entre autres, d'exemplifier la répétition de l'histoire.

¹⁴ Voir la section « 1.2.3 Femmes et modernité : vers une multiplicité des représentations ».

¹⁵ Elizabeth Taylor étant une grande lectrice de Virginia Woolf, il est fort possible que *A View of the Harbour* soit en partie inspiré par *The Waves*.

Grâce au personnage de Beth, nous pouvons constater que, malgré les avancées qui ont été effectuées depuis l'époque de la sœur de Shakespeare, la société désavantage encore les femmes. Les structures sociales font en sorte que Beth ne peut laisser libre cours à sa créativité comme un homme le pourrait — mais, en tant qu'écrivaine, elle est tout de même dotée d'un pouvoir particulier. Si Beth n'est pas la seule femme à vivre des injustices dans *A View of the Harbour* (nous pensons à Tory qui est isolée par son divorce ; aux filles de Mrs Bracey qui sont prises en otage par la condition de leur mère ; à Prudence qui ne voit comme seul futur possible que le mariage), elle est la seule qui y réfléchit aussi profondément et qui formule ces injustices. Ceci nous mène à penser qu'avec le statut d'écrivaine vient un regard particulier qui lui permet de poser un jugement avisé sur le monde. Ainsi, ce passage dans lequel Beth et le gardien du phare sont les seuls à voir leur après-midi passer rapidement nous paraît témoigner de ce regard particulier :

The afternoon did indeed seem to wear on : only to Beth did it pass quickly, her hand flying over the paper, pain in the muscle above the elbow, but she could not feel it: to Beth — and to the lighthouse-keeper, for whom an hour was a short space merely between the long climb up the stairs to wind the clock in the lamp-room. (AV, p. 273)

Le rapprochement entre Beth et le gardien du phare établi dans cet extrait permet de mettre en relief une posture singulière. Dans le récit, le gardien du phare n'est cité qu'à quelques reprises. Il n'est pas un personnage principal ; d'ailleurs, nous ne connaissons pas son nom, il est réduit à sa profession. Sa mention dans ce passage crée une analogie entre Beth et lui puisque les deux sont les seuls absorbés dans leur travail durant cet après-midi. Maintenant, si nous examinons la structure physique d'un phare, nous pouvons remarquer que l'escalier, bien qu'il progresse vers le haut, tourne aussi sur lui-même comme la coquille d'un escargot. C'est dans la lente répétition cyclique que

s'instaure la progression, de la même façon dont l'histoire et la condition des femmes évoluent lentement. Si, comme le disait Belleau dans *Le romancier fictif*, tout personnage peut devenir un double de la figure de l'auteur¹⁶, nous pourrions penser que la juxtaposition entre Beth (le double signalé) et le gardien du phare permet de rapprocher leur fonction et d'instaurer entre les deux une similitude. L'importance du gardien du phare provient de son rôle, qui, comme celui de l'écrivain, est d'éclairer le réel et de mettre en lumière des zones d'ombre. Le phare guide les bateaux vers la côte, il annonce une présence. Dans cette métaphore, le rôle du gardien n'est pas loin de celui de l'écrivaine — il se comprend comme un double non désigné de la figure de l'auteure, comme un double masqué, qui permet, en retour, de mieux définir le rôle de l'écrivaine : garder le phare, c'est devoir escalader de nombreux échelons afin de s'assurer que la lumière encercle le port.

Le personnage de Beth nous montre que l'acte d'écrire n'est pas dénué d'attaches au réel : elle a beau vivre coupée du monde dans son imagination, elle est tout de même témoin des contraintes de la société dans laquelle elle évolue et elle désire s'en défaire. Bien que d'autres personnages féminins dans le roman vivent aussi des injustices liées à leur sexe, Beth est la seule qui les formule clairement. Dans *A View of the Harbour*, la figure de l'écrivaine utilise sa voix pour dénoncer ses conditions : par ces courts passages de critiques féministes qui ponctuent le roman, nous sommes momentanément éclairés sur la question, comme si le phare venait de nous surprendre.

¹⁶ « Tous les personnages pourraient être envisagés, sous divers déguisements, comme des doubles, fussent-ils des "possibles" rêvés ». (Belleau, 1980, p. 29) À ce sujet, voir la section « 2.1 Figures » de ce chapitre.

2.3 *Angel*

2.3.1 Écriture

« Madame », la maitresse de Paradise House, a choisi avec goût et distinction le prénom d'Angelica pour sa fille venant de naître. Lottie, sa femme de chambre, est éblouie par tous les choix que Madame fait et empressée sa sœur, Miss Deverell, alors enceinte, de nommer sa propre fille ainsi. Voilà que deux Angelica se trouvent à grandir dans le petit village de Norley ; l'une habitant en haut de l'épicerie familiale avec sa mère devenue veuve ; l'autre connaissant les grandeurs de Paradise House. L'Angelica de Paradise House représente le succès, le bonheur, la richesse et le pouvoir, en somme, tout ce que notre héroïne rêve de posséder elle-même — ses rêveries se tournent tout naturellement vers cette maison paradisiaque et les délices qu'une vie là-bas doit apporter. Angel s'imagine comme héritière secrète de l'endroit et elle raconte à deux petites camarades de classe, Gwen et Polly, — qu'elle doit raccompagner après l'école — les histoires de Paradise House :

Every day they listened to the story of Paradise House. It was more vivid to them than the mean streets into which the crescents and terraces dwindled and which lay nearer to their own homes. [...]

'Will you tell us some more tomorrow?' Polly asked, stopping by the railings of their little front garden.

Angel felt often jolted when the girls stopped at their gate; partly, from having forgotten them; partly, from having to transfer herself too suddenly from Paradise House to this mean district with its warehouses and factories and great brooding gas-holder. (AG, p.7)

Ces histoires qu'Angel raconte à ses camarades constituent un rituel qui se répète jour après jour — les histoires les transportent, momentanément, loin de la laideur industrielle de leur quartier. Déjà, le pouvoir de la fiction nous est signalé par sa capacité à créer un espace d'évasion. Cependant, Angel ne présente pas ces histoires comme de la fiction et elle sera accusée de menteuse. Humiliée et confinée à sa chambre, elle décide de feindre la maladie afin de ne plus jamais retourner à l'école et ainsi d'éviter ses camarades de classe. Très vite, l'ennui l'accable et elle débute une nouvelle vague de rêveries :

By the evening, she was painfully bored. [...] She longed for a different life: to be quite grown-up and beautiful and rich; to have power over many different kinds of men. To pass the time, she began to imagine herself living such life, in one scene, sharply visual, after another. (AG, p.27)

L'écriture se manifeste chez Angel comme une conséquence logique à son ennui et à sa propension à rêvasser. C'est tout naturellement qu'elle se met à poser sur papier les fantasmes qu'elle élabore durant ses périodes de solitude. « Day-dreaming had paved the way » (AG, p.30) et les mots sortent tout naturellement pour se poser sur le papier.

Angel poursuit l'écriture de son premier roman sans sortir de chez elle, écrivant majoritairement dans sa chambre qui est le seul lieu où elle ne peut se faire déranger ; mais qui est aussi le lieu du sommeil — le lieu de choix pour rêvasser et s'imaginer des histoires avant de s'endormir le soir. À de nombreuses reprises dans le roman, Angel est décrite en train d'écrire dans son lit, les draps froissés et des pages de manuscrit étalées tout autour d'elle — son lit est comme le vaisseau privilégié vers un accès à un autre univers, celui du rêve et de l'inconscient. Si Angel feint la maladie afin de commencer à écrire, bientôt, la fièvre d'écriture devient en soi une maladie : « She went on filling up her six exercise-books with a transe-like devotion. » (AG, p.42) Inquiète, sa

mère se demande si sa fille n'est pas en train de sombrer dans la folie — « Perhaps she is going mad » (AG, p.42). Et effectivement, la frénésie qui anime Angel lorsqu'elle écrit, son détachement du réel pour sombrer plus profondément dans son esprit, peut ressembler à de la folie.

Après avoir terminé son premier roman, Angel sort enfin de chez elle et absorbe le monde extérieur comme pour en retirer de l'énergie, vidée qu'elle est par ses débordements d'imagination : « The reality of the scene and of all she had noticed on her walk that morning had reduced the feverishness she had felt for the past months and had brought her to a state of convalescence. » (AG, p.45) À nouveau en contact avec le monde réel, Angel peut commencer sa *convalescence* — c'est-à-dire qu'auparavant elle était dans un état maladif. Son imagination est perçue comme un virus, un parasite, qui s'attaque au sujet et l'habite jusqu'à l'expulsion — jusqu'à la réalisation du roman. À la limite entre la suffisance et la prophétie, Angel est convaincue du succès qui l'attend de façon imminente. Sa mère s'effraie des ambitions de sa fille et si « in the past, she and Lottie had been proud of Angel's superior airs: now she was afraid of them. » (AG, p.42) Cet air de supériorité qu'affiche Angel n'est pas sans rappeler les créatures célestes que son prénom évoque. Dans la tradition judéo-chrétienne, les anges sont des êtres qui habitent le paradis et qui veillent sur les êtres humains, agissant parfois en tant que messager (« ange » provient du latin *angelus* signifiant « messager »). Cette association entre Angel et ces fameuses créatures mythiques est clairement établie dans le roman ; pensons au nom de Paradise House — le paradis —, maison qu'Angel finira par habiter ; ou encore, alors qu'elle prend une pause d'écriture, Angel « [goes] to the window and [glances] down, almost without seeing, at the unreal people walking on the pavement » (AG, p. 42). Comme un ange se pencherait pour voir déambuler les humains sous ses yeux, Angel voit ses semblables sans reconnaître leur existence : « Most people seemed unreal to her. » (AG, p.15) Mais si Angel est comparée à un ange, elle est aussi parfois assimilée à la figure de Dieu :

Angel, who had never grieved about human beings and could not be interested in Mrs Baker's Vera going to hospital with diphtheria of which she might die, now felt tears burning in her eyes for the woman in her story. At the funeral she mourned, not along with the tenants or even the family, but from a different plane: God's perhaps. (AG, pp.30-31)

Tantôt ange, messagère intermédiaire entre Dieu et les humains, tantôt Dieu, créatrice suprême du monde — Angel alterne entre ces deux postures qui disent en somme la même chose : l'écriture est une activité démiurgique comprenant un caractère divin, qui la place sur un plan différent des autres. En recourant à la métaphore de Dieu et des anges, une vision transcendante de l'inspiration se forme : la source de l'écriture proviendrait d'un lieu hors-de-ce-monde, d'un endroit divin. Dans cette perspective, les expériences extérieures ne sont pas requises à Angel pour écrire :

At sixteen experience was an unnecessary and usually baffling obstacle to her imagination. [...] A great deal of what she encountered irritated her, running contrary to her sensibilities. She had removed herself, romantically, from the evidence of her senses : the reality of what she could learn by touching, tasting, was banished as a trivial annoyance, scored out as irrelevant. (AG, p. 46)

Plus le récit avance et plus Angel se forge de fausses représentations du monde. Elle prend pour acquis que, comme un miroir, le réel reflétera sa propre vision imaginaire. Or, lorsqu'elle réalise que les images qu'elle s'est créées mentalement ne correspondent pas toujours à la réalité, elle s'en trouve déçue. En rentrant de sa lune de miel, elle pense : « Greece was especially disappointing. It was nothing like her novels. » (AG, p. 189) Toutefois, lorsqu'elle visite l'Italie, elle n'est pas aussi mécontente : « [Italy] had the advantage, but was not to have much longer, of not having been the background of one of her novels. » (AG, p. 191) La façon dont Angel appréhende le monde — en

passant d'abord par le filtre de son imagination — rappelle le mythe du « génie » tel que nous l'abordions dans la précédente section de ce chapitre¹⁷. En effet, nous évoquons la figure du « génie » telle que nous nous la représentons depuis le romantisme, c'est-à-dire une personne traversée par une révélation transcendante, voire divine, de laquelle elle tire une œuvre immédiatement reconnue comme chef-d'œuvre par tous. Dans la section précédente, nous reprenions cette figure afin de montrer que l'inspiration ne suffit pas et qu'il faut aussi des conditions matérielles minimales (de l'argent et une chambre à soi) afin de permettre à la créativité de s'exprimer ; dans le cas d'Angel, les conditions matérielles minimales sont adéquatement remplies — elle débute jeune, sans mari ni enfant, avec une chambre à elle, puis elle devient riche et ses conditions matérielles deviennent encore plus avantageuses : Nora sera là pour s'occuper de l'organisation de son foyer, et elle devra sacrifier son écriture au profit de la quiétude d'esprit d'Angel. Toutefois, même si l'inspiration d'Angel semble illimitée, elle ne produit pas des chefs-d'œuvre ; elle est raillée par la critique.

Encore ici, le mythe du génie n'est pas viable, car nous comprenons rapidement grâce au personnage d'Angel qu'il ne s'agit pas que de posséder un accès privilégié à l'inspiration divine pour créer des chefs-d'œuvre : il faut aussi que ces éléments imaginaires s'accrochent à des réalités concrètes. Angel a beau posséder une imagination foisonnante, son manque d'expérience dans le monde fait en sorte que ses romans paraissent détachés du réel. Cela constitue une force pour son public qui aime lire afin d'être transporté dans un autre monde, mais les critiques comprennent, eux, que les œuvres d'Angel ne réussissent pas à cerner le réel. Que nous apporte une œuvre littéraire qui ne dit rien sur le monde et qui n'est que fantasme et rêverie ? Angel crée des mondes imaginaires qui ne sont signifiants que pour elle-même — Esmé lui dira que « the secret

¹⁷ Voir la section « 2.2.2 Écriture ».

of your power over people is that you communicate with yourself, not with your readers. » (AG, p. 164) — et cela causera sa perte. Les bons romans sont ceux qui nous parlent du monde et qui le réactualisent à chaque lecture, ceux d'Angel ne contiennent que très peu d'attaches au réel et sont donc vite consommables — et vite oubliés. En outre, le personnage d'Angel semble nous servir d'exemple pour montrer qu'il est préférable d'écrire à partir de choses que l'on connaît, puisque cela permet de créer des œuvres plus profondes. Ainsi, alors qu'Angel raconte à Esmé une anecdote de son enfance, ce dernier pense : « I wish that she would write of things like that, instead of all that dishonest nonsense. » (AG, p. 183) Au mieux, les romans d'Angel permettent de s'évader momentanément, mais au final, ils ne créent pas une impression profonde chez les lectrices, ils ne leur révèlent rien sur le monde puisqu'ils ne réfèrent qu'à l'imaginaire — un imaginaire cloisonné qui n'évolue pas.

L'écriture a pour Angel un caractère éminemment enfantin. Elle commence à s'imaginer des histoires étant écolière, et ce qui étaient alors perçus comme des mensonges deviennent, une fois couchés sur papier, des romans d'une inventivité surprenante. Angel est assujettie à son propre esprit qui, par manque d'expérience réelle, demeure figé à l'époque où elle a commencé à écrire, soit en 1900. En effet, tout au long du roman, Angel habite une époque révolue. Ses tenues extravagantes, ses manières, ses efforts pour conserver un mode de vie noble — qui tend de plus en plus à disparaître¹⁸ — montrent comment elle réitère des façons de faire héritées d'une époque qui n'existe plus. La mort de la reine Victoria, mentionnée dans le roman¹⁹, est significative de la transition qui s'opère alors à cette époque en Angleterre — transition qui, en fait, précède amplement le décès de la reine : « Although Queen Victoria did not die until 22

¹⁸ Un exemple éloquent de la chute de ce mode de vie est mis en scène dans *Angel* par la famille qui habite initialement à Paradise House. Incapable d'entretenir la maison et de maintenir un style de vie bourgeois, ils devront se résoudre à déménager.

¹⁹ « [Aunt Lottie] was still in deep mourning for Queen Victoria [...] . » (AG, p. 50)

January 1901, the force of the nineteenth century and the Victorian Age had waned well before the end of the century and the monarch's death. » (Gillies et Mahood, 2007, p. 3) Pourtant, Angel ne remarque pas ces changements qui prennent forme autour d'elle. Elle demeure figée dans l'époque victorienne qui l'a vue naître, en 1895, et reste prisonnière de ce passé. Pour elle, le monde demeure tel qu'il était quand elle a commencé à écrire, à l'âge de quinze ans. Ainsi, lorsque sa tante vient lui rendre visite à Paradise House et qu'elle mentionne l'autre Angelica, Angel est surprise d'apprendre qu'elle est aussi vieille qu'elle : « She had not grown up in Angel's mind, and never would. » (AG, p. 254) Ce passage nous montre bien qu'effectivement, l'esprit d'Angel s'enferme dans une époque révolue.

À la fin du roman, lorsqu'un jeune critique d'art, Clive Fennelly, vient visiter Paradise House afin de photographier les œuvres d'Esmé, Angel est désormais vieille et sénile. Pour Clive, « her eccentricity [...] seemed to him so typical of the decaying aristocracy. » (AG, p. 257) Pourtant, Angel n'a jamais grandi dans un tel milieu : elle se revendique d'une époque qu'elle n'a jamais connue, mais dont elle a toujours rêvé. Pour Clive, toutefois, Angel représente un exemple de cette aristocratie qui ne veut pas voir la fin de son règne :

Perhaps she saw nothing as it was, everything as it should be, though doubtless never had been; though she retained whatever her hands had once touched: fame, love, money. Like a fortune-teller in reverse, [Clive] knew what she had been, and could tell what she had had by her assumption that it was all there still. (AG, p. 264)

L'image de la disease de bonne aventure en marche arrière résume bien la condition dans laquelle Angel se trouve à cette période de sa vie. Tout a été accompli et tout est

encore intact dans son esprit, alors qu'en vrai il n'en est rien. Lors de sa visite, Clive est invité à faire un tour dans le jardin avec Angel. Plus sauvage qu'entretenu (« Few people came to Paradise House ; those who did almost fought their way through weeds to the front door » [AG, p. 252]), la végétation apparaît aux yeux d'Angel paradisiaque et fructueuse ; Clive, lui, voit un lieu laissé à lui-même, sauvage, dont les fruits pourrissent à même les arbres :

The door of the walled garden fell off a hinge as she pushed it open. Clive walked gingerly behind her, dodging round the wasps fruit, starting with horror when a toad shifted under a rhubarb leaf. The glasshouses were stuffy and he hoped that other toads — or worse — were not lurking there. 'Tell me if you see any peaches,' Angel said, peering short-sightedly among the leaves. [...] Is that one?

It was over-ripe, half covered with a wrinkled skin of mildew, but she made him pick it. 'You can cut the bad bits out when you get back to London.' (AG, p. 265)

Tout au long du roman une métaphore du paradis et des anges se file ; ainsi, le jardin de Paradise House apparaît comme une analogie du jardin d'Éden. Avec paons, chats, chiens et autres, pour Angel, il s'agit d'un lieu paradisiaque où humains et animaux vivent en harmonie : « To have such creatures share one's home! What a privilege! » (AG, p. 264) Aucun nuage ne peut assombrir le bonheur d'Angel : « When I was a child, I could not have believed how happy my life would be » (AG, p. 264). Paradise House est comme l'apogée de sa carrière, l'ultime étape qui couronne son succès : elle a atteint, métaphoriquement, le plus haut ciel qui existe. Et par le fait même, elle réalise son plus ancien fantasme : celui d'être maîtresse de Paradise House.

Le jardin de Paradise House est perçu comme le paradis sur terre, soit tel que l'était le jardin d'Éden avant la découverte de la connaissance du bien et du mal. Or, ce jardin

n'est paradisiaque qu'en surface. Le fruit qu'Angel tend à Clive — que nous pouvons aisément comparer au fruit de la connaissance — est déjà pourri, et sa peau est complètement ridée. Angel lui suggère de retirer les mauvaises parties, de la même façon qu'elle-même a toujours cherché à retirer de son esprit les morceaux qui lui déplaisaient — comme lorsque la guerre prend fin, et qu'Esmé est enfin de retour, elle déclare : « We will pretend that it never happened » (AG, p. 213). Si dans le jardin d'Éden, le fruit est celui de la connaissance, dans *Angel*, la pêche qu'elle tend à Clive est plutôt le fruit de la *méconnaissance*. Angel ne perçoit pas le monde comme il est, mais plutôt comme elle se l'imagine : à force de vivre dans ses illusions, il est impossible qu'elle puisse atteindre un état de connaissance du réel.

De façon plus générale, le fruit est aussi un symbole du travail accompli. L'expression *Le fruit de mon labeur*, par exemple, signifie bel et bien que la somme des efforts a enfin mené à quelque chose, que le résultat peut être récolté. Si nous privilégions une telle interprétation du fruit qu'Angel tend à Clive, il devient clair que la pêche déjà gâtée prédit la chute imminente d'Angel. Le processus de décomposition du fruit est déjà entamé, tout comme la dégradation de Paradise House que Clive ne peut s'empêcher de noter : « The prodigious collapse of Paradise House he could foretell; the stains already running up the walls, brickwork at the back held together only by matted ivy, floor boards rotting, plaster crumbling. » (AG, p. 264) Le jardin d'Éden, Paradise House et Angel : de cette triade divine, au final, nous comprenons que c'est à son sommet qu'Angel est en réalité à son plus bas.

Le tragique se manifeste dans l'inconscience d'Angel face au monde qui l'entoure. Bercée par ses illusions, elle admire ses mains et les voit aussi belles qu'avant — aussi jeunes que dans le portrait qu'Esmé a peint d'elle, des années auparavant : « She raised her hands and glanced at them. They were shiny and crinkled nowadays, discoloured

and with veins on them as thick as worms. To her, they were still as smooth and white as in the painting. » (AG, pp. 255-256) Les frontières entre fiction et réalité sont brouillées et Angel continue de voir le monde — et de se voir elle-même — comme elle le désire. Angel meurt à Paradise House accompagnée de Nora qui lui a été fidèle toute sa vie. La maison est en très mauvais état et ses habitants croulent sous les dettes depuis un certain temps déjà. Ils n'auront d'autre choix que de quitter l'endroit. À sa mort, plus personne ne se souvient d'Angel, et seulement deux ou trois personnes assistent à ses funérailles. Le succès d'Angel vit, grandit et meurt avec elle. Son écriture étant étroitement liée à son imagination et à ses fantasmes, il semble que, sans Angel, ses romans ne puissent plus survivre et sombrent eux aussi dans la mort.

2.3.2 Peinture

Angel rencontre Esmé alors qu'elle est déjà une écrivaine célèbre. Elle reçoit chez elle Lord Norley — une personnalité influente dans le domaine des arts — pour le thé et ce dernier amène avec lui sa nièce et son neveu : Nora et Esmé Howe-Devinson. Nora est une grande admiratrice d'Angel et elle se jette à ses pieds dès qu'elle entre dans sa demeure. Lord Norley, gêné de cette démonstration d'affection, dirige la conversation vers le tableau de Watts²⁰ qu'Angel a généreusement offert à sa galerie d'art. Esmé, plutôt blasé, engouffre un sandwich et se met à fixer ardemment Angel :

[Esmé] settled down to a long study of Angel: he seemed to be regarding her with fascinated curiosity, with a lively, dancing look, unlike his sister's spaniel gaze. Angel was conscious of it and felt uneasy. As she poured a cup of tea, her hands were clumsy; the smallest action she was obliged to make became an ordeal.

'Why Watts?' Esmé suddenly asked, still looking intently at her. (AG, p. 106)

²⁰ George Frederic Watts (1817-1904), peintre et sculpteur symboliste anglais de l'époque victorienne très populaire de son vivant.

Dès cette première scène entre Esmé, Nora et Angel, nous pouvons tirer les grandes caractéristiques qui forgeront les caractères des personnages tout au long du livre. Esmé, décontracté, voire effronté, est décrit comme étant « fascinated with curiosity with a lively, dancing look ». Cette curiosité qui s'approche de la fascination montre bien comment, pour Esmé, le regard est source de connaissance : il tente de cerner Angel en l'observant. Au contraire d'Esmé, Nora est attribuée d'un « spaniel gaze », soit d'un « regard canin ». Cette comparaison n'est pas anodine, car Nora deviendra la femme de compagnie d'Angel : elle lui sera fidèle et loyale pendant de nombreuses années — en ce sens, la fonction de Nora dans la vie d'Angel n'est pas sans rappeler celle d'un animal de compagnie.

Angel, quant à elle, est observée avec curiosité par Esmé et avec admiration par Nora : elle est donc objet de leur regard — sa fonction dans cette triade est d'abord d'être *vue*. Ceci n'est pas un trait isolé : tout au long du roman, Angel est mise en scène de telle façon que son aspect visuel est mis de l'avant. En tant que personnage principal, elle est celle que l'on représente et qui nous est dévoilée sous toutes ses coutures, mais plus encore, elle est souvent décrite comme étant une image. Par exemple, citons ce passage au début du roman : « Angel was like a tableau of a girl fallen gracefully asleep over her sewing, the cat sleeping too, at her feet. » (AG, p. 14) Cet extrait réfère directement à un tableau : il cadre l'espace dans lequel Angel est représentée et compose une vision statique. Angel est ainsi perçue comme objet de représentation — elle forme un arrangement harmonieux. La référence à un tableau dans le texte semble toujours dirigée vers Angel, comme si elle était prédisposée à être mise en image. Ces passages montrent comment Angel est avant tout un personnage dont la fonction principale est d'être vue et représentée par les autres — que ce soit par l'écrivaine réelle à qui nous devons le roman ou alors par Esmé qui peindra son portrait. Nous y reviendrons.

Dans cette première scène entre Angel, Esmé et Nora, la dynamique qui anime ce trio s'installe rapidement et restera la même tout au long du roman. Si Angel est celle que l'on regarde, Esmé est celui qui observe. Peintre, son travail consiste à observer le monde autour de lui et à créer des visions. Pour lui, le regard est le centre de la subjectivité : c'est par lui qu'on connaît le monde et qu'on entre en contact avec les autres. La question qu'il pose ensuite à Angel (« Why Watts ? ») résonne comme une invitation à définir les raisons qui font en sorte qu'Angel a préféré ce tableau à un autre, ou pourquoi elle préfère cette vue à une autre. Les goûts artistiques sont l'un des premiers sujets de discussion entre Angel et Esmé et ceci leur permet de se dévoiler l'un à l'autre, comme si un intérêt pour une peinture en particulier révélait quelque chose à propos d'eux-mêmes, de leur âme ou de leur intériorité. Même si elle ne comprend rien à l'art, Angel aura désormais une confiance aveugle en Esmé. Ainsi, c'est lui qu'elle choisit pour réaliser son portrait, malgré les protestations de Nora qui aurait plutôt pensé à quelqu'un comme Orpen²¹ ou Sargent²² (AG, p. 161).

Angel s'imagine peinte « in one of her low-cut evening gowns or with lace to the throat, or even in what she confusedly thought of as a 'Grecian toga' » (AG, p. 158). Elle se voit représentée en portrait d'apparat, c'est-à-dire un portrait qui constitue « un hommage et une mise en scène du pouvoir. » (Bergez, 2011, p. 88) Contre toute attente, Esmé lui demande de mettre une robe banale, telle qu'elle en porte tous les jours. Angel est déçue, mais se rend complètement à la vision d'Esmé. Ce dernier semble privilégier une approche beaucoup plus intime du portrait. Car « le tableau d'apparat représente et célèbre une fonction plus qu'il n'explore une identité » (Bergez, 2011, p. 88) ; il n'est pas le moyen par lequel connaître un sujet. Afin de rendre compte de la subjectivité d'Angel, Esmé préfère un tableau dénué d'objets ou de détails extravagants : l'attention

²¹ William Orpen (1878-1931), peintre irlandais ayant surtout travaillé à Londres et connu pour ses nombreux portraits de personnalités influentes de l'époque édouardienne.

²² John Singer Sargent (1856-1925), peintre américain ayant vécu la majeure partie de sa vie en Europe. Il est un portraitiste reconnu surtout pour sa *Madame X* réalisée en 1884.

doit se porter sur Angel, et plus précisément, sur son visage qui est l'accès vers l'intériorité que le peintre cherche à exposer. Toutefois, Esmé aura du mal à cerner cette subjectivité chez Angel.

Lors de leur première séance, il effectue quelques croquis de la scène avant de commencer à peindre, et « his narrowed eyes stared at, seemed to devour [Angel's] features; yet not see her. » (AG, p. 162) Dans ce passage s'installe une différence entre « regarder » (*stared*) et « voir » (*see*). Esmé regarde son sujet, il l'étudie et le reproduit méthodiquement dans son carnet, mais il ne le *voit* pas. « Voir » prend ici le sens de connaître, ou même, de comprendre : « Voir, c'est prendre conscience du monde ambiant, c'est "savoir". » (Deonna, 1965, p. 2) Alors que, de son côté, « regarder » désigne l'acte physique de percevoir quelqu'un ou quelque chose sans que cela n'implique un processus de (re) connaissance. Bientôt, Esmé comprend que s'il ne connaît pas Angel, il n'arrivera pas à produire une œuvre significative. S'il désire reconduire sur la toile l'intériorité de son sujet, il faut que lui-même en capture l'essence. Cependant, apprendre à connaître Angel est une tâche ardue puisque celle-ci cherche sans cesse à brouiller les pistes de son passé afin de paraître plus mystérieuse. L'être tout entier d'Angel est un assemblage de fiction et de réel qu'elle agence comme bon lui semble, afin de construire sa *persona* d'écrivaine. Ces mensonges sont aux yeux de Nora « a pathetic necessity, an ingredient of genius, a part of the make-believe world from which the novels came. » (AG, p. 150) Mais pour Esmé, ces artifices l'empêchent d'accéder à la vérité et à l'honnêteté de son sujet. Au milieu de leur séance, agacé, il s'exclame : « You tell me things about yourself — your childhood, your girlhood — but they don't match. I simply cannot piece them together. Something is missing. How am I to paint you if I don't know what it is? » (AG, p. 165) C'est que pour travailler — pour peindre —, Esmé doit établir une communication entre son sujet et lui-même : ce qu'Angel ne fait jamais, puisqu'elle ne communique qu'avec elle-même lors de ses tranches d'écriture. Ce détail montre bien comment la démarche artistique des deux protagonistes diverge fondamentalement. Les paysages qu'Esmé peint nécessitent deux regards : un

premier, posé sur le monde extérieur qu'il *regarde* (dans le sens physique : la lumière qui traverse l'œil et l'image qui s'imprime sur la rétine) et un second, qui *voit* et assimile l'information pour procéder à un acte de connaissance. « Regarder » consiste à cerner l'objet dans sa forme extérieure ; le « voir » reviendrait à intérioriser cet objet et à le modeler selon sa subjectivité. Cette part du regard interne, personnel au peintre, est liée à la conception moderne de la figure de l'artiste. Pour reprendre la citation de John Middleton Murry que nous mentionnions précédemment²³, la conscience moderne est « a movement of the soul which begins with the assertion of the I AM against all external spiritual authority » (Murry cité dans Cuddy-Keane *et al*, 2014, p. 141). Cette citation nous apparaît particulièrement intéressante dans la mesure où chez Angel, l'inspiration provenait d'un ailleurs « divin », dans une vision « verticale » de l'inspiration (voir figure 2.1).

Pour Esmé, l'expérience de création se déroule hors de cette autorité extérieure, dans une vision « horizontale » de l'inspiration (voir figure 2.2). Afin de créer, il pose son regard sur le monde extérieur, puis il intériorise cette vue pour produire une image subjective qui allie regard sur le monde et vision intérieure. Les tableaux d'Esmé ne sont pas des visions ouvertes sur le monde, mais des visions de *l'artiste* sur ce monde. En ce sens, Esmé rejoint les propos de Murry qui établissent que la conscience moderne débute avec le détachement de l'artiste de toute autorité extérieure. Lorsque Nora avertit Angel qu'Esmé ne pourra la peindre adéquatement, puisque « he will make you all grey and wretched as he makes everything. » (AG, p.161), en réalité, elle met le doigt sur le regard intérieur qui caractérise Esmé en tant qu'artiste. Sa vision subjective du monde le pousse à utiliser une palette de couleur terne et une technique économe dans ses gestes, ce que Clive — le jeune critique qui visite Paradise House des années plus tard — remarque : « 'Do you see?' He asked her as they stood in front of her portrait. 'The wonderful economy in colour and composition?' » (AG, p. 255)

²³ Voir la section « 1.2.2 Modernisme et l'esthétique du regard ».

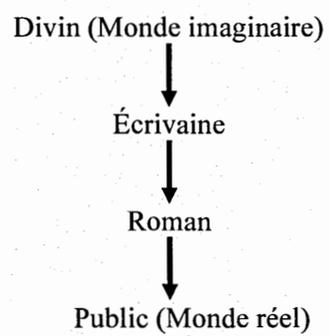


Figure 2.1 Inspiration verticale

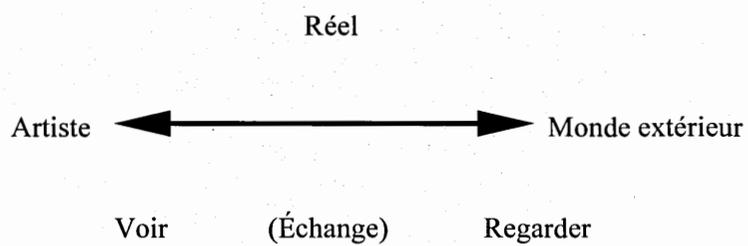


Figure 2.2 Inspiration horizontale

Si Clive s'enthousiasme des qualités esthétiques du portrait d'Angel, ce dernier n'a pas fait consensus lors de son dévoilement initial :

The portrait lacked exuberance and he had painted her in the darkest clothes against a banal background; the empty window behind her, the bare wall, emphasized the suggestion of loneliness. He had been tempted to scrawl a title upon the blank side of the canvas: 'Study In Solitary Confinement'. Her eyes and the dog's looked mournfully out of the picture; [the dog's] dully, hers reflectively. One or two critics, long after, were to note this, but at the time people thought the portrait dreary and tactless and wondered why Esmé had not the wit to modify the arch of her nose, the eccentricity of her clothes and correct her slight astigmatism, and if she would not disguise her own paler, he, on canvas, might have done so. (AG, pp. 169-170)

Le portrait qu'Esmé a produit rend justice à l'intériorité de son sujet : Angel y apparaît solitaire, devant un mur nu qui reconduit cette idée d'isolement. Son regard se pose hors de l'espace pictural, « reflectively », comme si elle pouvait voir son futur étalé devant elle et entrevoir son oubli. L'entourage d'Angel comprend mal pourquoi Esmé n'a pas embelli son sujet, car ils s'attendaient, eux aussi, à un portrait d'apparat. Mais la démarche artistique d'Esmé est tout le contraire de celle d'Angel, il cherche à rendre sur toile la vérité alors qu'elle cherche à écrire ses rêves ; le premier s'accroche au monde et la seconde le fuit. Le portrait est un moment crucial du roman puisqu'il permet de cristalliser l'image d'Angel et de nous la montrer telle qu'elle est vraiment, et non telle qu'elle souhaite se présenter. En somme, le roman en soi est comme un long portrait d'Angel, qui cherche à dévoiler ses tourments intérieurs. Loin du portrait d'apparat qui met l'accent sur la puissance et le pouvoir de la personne représentée, le récit la montre davantage comme un être solitaire. En ce sens, le portrait d'Angel est comme un microcosme — et une mise en abyme — du roman entier : en une seule image, il résume l'essence du personnage.

Si Angel est un personnage que l'on met en image — en d'autres mots dont la fonction primaire est d'être représentée — une fois cette représentation terminée, elle sombre dans l'oubli. Effectivement, le moment où Esmé peint Angel correspond à l'apogée de sa carrière. La suite des événements ne sera que dégringolade : l'achat de Paradise House causera sa ruine, l'arrivée de la Première Guerre mondiale détournera l'attention de ses romans, puis l'indifférence du public deviendra un oubli institutionnel. Et, comme si représentation et vie étaient liées, le roman débute quand Angel se met à écrire et il se termine lorsqu'elle rend l'âme. Esmé, de son côté, pourra obtenir une reconnaissance posthume : en étant « de son temps », c'est-à-dire en étant moderniste, il réussit à produire des œuvres marquantes qui seront appréciées quelques années après sa mort. Il est nécessaire d'être en contact avec le monde extérieur afin de créer des œuvres d'art significatives — que ce soit des romans ou des tableaux. L'inspiration de type horizontal, qui se détache de toute autorité extérieure, permet un échange entre l'artiste et le réel — un échange qui s'ancre dans le monde tout en laissant assez d'espace pour déployer son imagination. Là où Angel échouait en ne référant pas au monde réel, Esmé réussit en modifiant le réel à sa vision subjective — et c'est là que réside la vraie création moderniste.

2.4 Résultats d'analyse

Dans *A View of the Harbour* comme dans *Angel*, les écrivaines sont des femmes et les peintres sont des hommes ; pour ce qui est de la poésie — traitée de façon très brève dans chacun des récits —, elle est l'apanage d'un sexe comme de l'autre. Il est difficile de dire si l'attribution de professions à des sexes spécifiques est signifiante chez Elizabeth Taylor étant donné que notre échantillon d'étude est plutôt réduit ; après tout, nous ne nous attardons ici qu'à deux de ses romans sur la douzaine qu'elle a écrits. En outre, nous trouvons des contre-exemples à cette binarité des disciplines notamment dans *A Wreath of Rose* (1949) qui met en scène une femme peintre ; ou dans *Mrs Palfrey at the*

Claremont (1971), dont un des personnages est un jeune homme écrivain. Quoiqu'il en soit, les similitudes dans *A View of the Harbour* et dans *Angel* nous permettent de mettre en lumière des enjeux liés à la condition de chaque profession. Les peintres, par exemple, sont caractérisés par le mouvement : Bertram bouge de ville en ville alors qu'Esmé voyage en Italie, ou se retrouve en France pendant la guerre. De plus, un autre personnage de peintre est mentionné dans *A View of the Harbour*. Il s'agit d'un certain Mr Walker qui a offert au pub de la ville, *The Anchor*, une toile en cadeau. Le nom commun « walker » signifiant « marcheur » fait en sorte qu'encore ici, le peintre est symboliquement doté du mouvement. Cette propension au déplacement peut aisément rappeler la figure du flâneur à la Baudelaire ; or, celui-ci n'écrit pas des poèmes dans son carnet, mais peint. Sortir et voir le monde serait une activité qui permettrait davantage la création de tableaux que de récits. De son côté, l'écriture est en elle-même un moyen d'évasion, qui permet d'accéder à des réalités autrement intouchables. Beth, qui se sent parfois prisonnière de son rôle de mère et d'épouse, utilise l'écriture comme fuite de son quotidien ; Angel commence à écrire pour les mêmes raisons. L'écriture devient une forme de résistance afin de contrer l'immobilité forcée des personnages féminins. Or, lorsque le quotidien n'est *que* fuite (comme c'est le cas chez Bertram et Esmé), il n'y a pas de place pour s'installer à sa table de travail et se mettre à rédiger un premier chapitre. Et contrairement à leurs homologues féminines, les protagonistes masculins ont le loisir de fuir et de quitter leur quotidien si ce dernier ne leur convient plus : ils n'ont qu'à changer de ville afin de repartir à zéro. Leur vie en mouvement s'adapte donc mieux à la création de tableaux qu'à la création de mondes fictifs.

Dans les deux romans que nous avons étudiés, un trait commun aux écrivaines nous a particulièrement marqué sans que nous en discutions davantage : il s'agit du fait que les deux soient myopes. En effet, Beth est décrite comme étant « as blind as a bat » par sa fille, alors qu'Angel est vue « peering short-sightedly » par Clive lorsqu'ils cherchent des pêches dans le jardin de Paradise House. Cette caractéristique ne nous semble

pas anodine, et il convient de s'y arrêter afin d'étudier plus en profondeur la symbolique rattachée à « l'œil déficient » dans la littérature.

La plupart des recherches sur le sujet portent sur les personnages aveugles : si Beth et Angel ne sont pas privées complètement de leur vue, il nous semble approprié de traiter leur myopie comme étant un trouble de *perte* de la vue, ce qui les rapproche des personnages aveugles. Dans son article « Le non-regard en littérature », Sylvie Bressler désigne trois thèmes qui sont souvent liés à la mise en scène de l'aveuglement en littérature :

C'est ainsi que les questionnements induits par la représentation de la cécité s'articulent principalement autour de trois thèmes : le lien à Dieu, le rapport au savoir et la relation à autrui. Ces axes de réflexions pérennes sur le non-regard font émerger en miroir les enseignements que la littérature peut suggérer de la notion de regard et en structurent le sens. Le lien à Dieu reflète le regard comme perception immédiate et instantanée de l'infini ; le rapport au savoir renvoie au regard comme émanation d'un code individuel ou collectif ; la relation à autrui fait référence au regard comme dévoilement de soi. (Bressler, 2004 p. 136)

Si nous étudions les personnages de Beth et d'Angel dans une telle perspective, nous comprenons que leur (non) regard modifie les rapports qu'elles entretiennent avec le divin, le savoir et autrui : la cécité n'est donc pas qu'une caractéristique superficielle, mais le lieu d'une véritable construction identitaire. Commençons par le rapport à Dieu. Dans *A View of the Harbour* et dans *Angel*, les deux écrivaines ne sont pas croyantes : « Beth, however, was an atheist » (AV, p. 32) ; « In [Angel's] books only fools and hypocrites were made to believe in God » (AG, p. 90). Et dans les deux romans, un passage crée une analogie entre les écrivaines et Dieu²⁴. Comme si le fait d'écrire pour

²⁴ Dans *A View of the Harbour*, quand Beth s'apprête à tuer un de ses personnages : « This was how God might have felt, called upon to watch His children suffer, whom He might have saved but would

créer des mondes fictifs était incompatible avec la foi, Beth et Angel ne peuvent se soumettre à un pouvoir divin qui dicterait sa propre loi — ce sont *elles* qui sont dotées de capacités démiurgiques. L'écriture possède un statut particulier qui pose l'écrivaine comme seul maître des destinées de ses personnages — et en ce sens, son rôle s'approche beaucoup trop de celui de Dieu pour permettre leur cohabitation.

Pour ce qui est du lien au savoir, Beth et Angel divergent. La première a suivi une scolarité sans faille. Bonne élève, elle commençait déjà à inventer des histoires et à écrire à l'école. Une fois mariée, elle passe la majorité de son temps chez elle, et ses rares sorties lui permettent à chaque fois de renouveler son regard sur le monde. Le savoir qu'elle développe dans ses romans provient d'un mélange de réel et d'imagination : dans ses romans, Beth touche à quelque chose d'universel. Angel, quant à elle, cesse l'école dès qu'elle commence à écrire, à l'âge de quinze ans. Ses romans ne sont composés que de ses propres rêveries ; elle déploie dans ses oeuvres un savoir individuel.

Enfin, le rapport à autrui est assez similaire dans les deux cas. Beth est critiquée par son entourage pour le temps qu'elle passe à travailler sur ses romans. Sa meilleure amie, Tory, lui reproche de toujours être « dans un autre monde ». Angel entre dans des sortes de transe²⁵ lorsqu'elle écrit, et elle arrive avec de plus en plus de difficulté à différencier le réel du fictif, ce que son entourage interprète tantôt comme un trait de génie (Nora) ou comme de la malhonnêteté (Esmé). Dans les deux cas, une difficulté à entrer en contact avec le monde extérieur et à créer des liens avec les autres est prédominante.

not. » (AV, p. 32) Et dans *Angel*, alors qu'elle décrit les funérailles de son personnage principal : « At the funeral [Angel] mourned, not along with the tenants or even the family, but from a different plane: God's perhaps. » (AG, p. 31)

²⁵ D'ailleurs, l'imaginaire de la transe, de la maladie ou de la fièvre est exploité aussi bien dans *A View of the Harbour* que dans *Angel*.

Le regard défaillant de Beth et d'Angel semble être à la fois source d'une *connaissance* et source de *méconnaissance*. En effet, leur aveuglement partiel fait en sorte qu'elles acquièrent un autre regard, presque divin, qui leur permet de créer des fictions. La cécité leur donne accès à un ailleurs, à un monde différent : ce qu'elles ne voient pas dans le monde réel, elles l'imaginent dans un monde fictif. D'un autre côté, cet aveuglement partiel les coupe du monde réel — momentanément — et trouble la vision qu'elles ont d'autrui. Beth n'arrive pas à voir que son mari développe des sentiments pour sa meilleure amie ; Angel ne voit pas que Paradise House se dégrade à vue d'œil. La myopie de nos deux écrivaines apparaît comme un prix à payer pour accéder au statut démiurgique auquel elles aspirent, comme une sorte de sacrifice à la fois physique et psychique. Et en prenant cette position divine, elles coupent toute possibilité de foi ; elles sont désormais leur propre Dieu, les seules détentrices de la création

Les peintres et les écrivaines mis en scène dans *A View of the Harbour* et dans *Angel* sont des personnages de l'entre-deux, qui ne sont ni tout à fait ratés, ni tout à fait encouragés. Chacun tente de trouver sa vision intérieure subjective afin de pouvoir créer une œuvre innovatrice à son image – peu réussissent. Seulement Beth et Esmé sont réellement capables de produire de telles œuvres, et encore doivent-ils « payer » le prix de leur succès : la première en négligeant son rôle de mère et d'épouse, ce qui crée des relations ardues entre ses enfants et son mari ; le deuxième en sacrifiant sa vie, puisqu'il ne sera reconnu qu'après sa mort. En somme, l'image que Taylor dresse des artistes dans ces deux romans tente de déromanticiser le processus de création : nous voyons l'égoïsme de la réclusion, les doutes, les incertitudes, la vanité et l'orgueil qui précèdent et accompagnent la création. Les chefs-d'œuvre sont loin de tomber du ciel ; ils nécessitent beaucoup de sueur et de travail : leur création est un véritable processus. Dans *A View of the Harbour*, nous voyons Bertram errer dans la ville, à la recherche de la bonne lumière, du bon angle et de la scène parfaite pour peindre – sans succès. À

l'opposé, nous sommes témoins des tranches de Beth et d'Angel qui les coupent du monde réel et les empêchent de communiquer vraiment avec l'extérieur. L'équilibre parfait entre immersion dans l'imaginaire et participation au monde réel semble inatteignable. Pour être un bon artiste, il faut arriver à se consacrer à son art de façon égoïste, sans toutefois s'enfermer et se replier sur soi-même; il faut s'ouvrir au monde et arriver à y poser son regard, pour ensuite le traduire à notre image.

CHAPITRE III

LES FICTIONS DU VISIBLE

3.1 Les écritures du visible

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes arrêtée aux personnages de peintres et d'écrivaines afin de mieux comprendre comment ils sont mis en relation les uns avec les autres ; ce faisant, nous avons tiré de ces analyses les premiers liens entre le visible et le lisible dans nos deux romans à l'étude. Toutefois, ces rapports ne prenant en compte que les protagonistes ne constituent qu'une infime partie d'un champ d'études beaucoup plus vaste. Comme point de départ, ces analyses sont utiles afin d'aborder le sujet par un angle précis. Mais pour examiner la question plus en profondeur, il convient de s'arrêter aux multiples rapprochements entre texte et image.

Bien connu, le rapport de juxtaposition indique que le texte et l'image cohabitent dans le même espace — comme dans le cas d'un livre illustré. L'intrusion du visuel dans le littéraire peut prendre la forme de citations ; un texte peut mentionner un tableau ou un artiste réel — comme c'est le cas dans *Angel* lorsque le personnage éponyme offre un Watts à Lord Norley. Un récit peut aussi décrire une œuvre picturale ; cette forme d'écriture, l'ekphrasis, est codifiée et réitérée dans de nombreuses œuvres littéraires. Si ces passages descriptifs constituent des moments flagrants d'apparition du visible dans le lisible, il existe également des liens plus subtils qui transforment profondément la forme d'un texte.

Dans ce chapitre, nous allons étudier les façons dont le recours à un imaginaire visuel modifie l'écriture. Nous commencerons par différencier les formes d'écriture dites

« picturales » ou « *du pictural* ». Nous nous pencherons ensuite sur les « motifs visuels » et la notion de « poncif » qui permettent aux lecteurs de reconnaître dans des œuvres littéraires des figures bien connues habituellement rattachées au pictural. Nous nous arrêterons brièvement sur les théories de la réception qui nous servent à comprendre comment une lectrice peut percevoir les différents codes qui s'offrent à elle dans un texte mettant en scène peinture et littérature. Enfin, nous terminerons par une étude des influences impressionnistes dans les deux romans de Taylor dans le but de mieux concevoir comment des techniques picturales peuvent se transposer dans le littéraire.

3.1.1 Écriture *du pictural* et écriture picturale

Dans *Littérature et peinture*, Daniel Bergez explique les différentes façons dont une œuvre littéraire peut être modifiée par une œuvre picturale. Or, il arrive aussi qu'une œuvre littéraire ne contienne aucune image, et qu'elle intègre en son sein des procédés qui rappellent la peinture. Ainsi, Bergez distingue deux types d'écriture qui absorbent leur influence au cœur de leur forme : l'écriture *du pictural*, et l'écriture picturale.

La première, l'écriture *du pictural* cherche à exposer son appartenance à un imaginaire visuel, et ce, de manière plus ou moins implicite. Par exemple, le titre d'une œuvre est un bon indicateur de présence d'écriture *du pictural*. En lisant « Les tableaux parisiens » de Baudelaire, la lectrice est tout de suite avertie de la volonté de faire pictural de l'auteur — la référence à des « tableaux » annonce d'emblée une esthétique inspirée de la peinture. De façon analogue, *A View of the Harbour* contient dans son titre une image, *a view* (soit : une vue), qui appelle à un imaginaire visuel avant même que nous ayons tourné la première page. Le titre est un des premiers indicateurs d'écriture *du pictural* puisqu'il ouvre et présage la lecture : « De même que le cadre [du tableau] délimite la surface visuelle où s'inscrit l'œuvre, le titre circonscrit par avance un espace symbolique, signifiant, dans lequel la représentation prend sens. » (Bergez, 2011 p.

138) Si cette citation parle d'une œuvre picturale, cela reste vrai aussi pour une œuvre littéraire : le titre dirige la lecture et signale un thème qui risque de se retrouver dans plusieurs facettes de l'œuvre.

Mais l'écriture *du pictural* ne se manifeste pas que dans les titres, le récit entier peut arborer des caractéristiques qui réfèrent au visible. Ainsi, pour reprendre notre exemple de *A View of the Harbour*, nous y trouvons de nombreuses références aux cadres, aux fenêtres et aux miroirs : « [Tory] sat down in the bay-window of her bedroom and combed her hair before the mirror. She took it all down and built it up again, but there was no one to see what she had done. » (AV, p. 7) Ou encore : « Prudence knelt in the dark at her bedroom window, her arms on the dusty sill. » (AV, p. 12) Et quelques pages plus loin : « Bertram had seen Prudence at the window and had been startled by her white face, wondering why she sat at the window of a dark room. » (AV, p. 16) Le roman passe d'un personnage à l'autre en les posant devant des fenêtres ou des miroirs, comme pour mieux accentuer le fait qu'ils sont en représentation, que leurs faits et gestes sont cadrés, mesurés. Ces quelques exemples montrent bien comment, de façon subtile, mais répétée, un sous-texte visuel s'insère dans le *A View of the Harbour* afin d'affirmer à lectrice la volonté de *faire pictural* du récit. La présence bien marquée des fenêtres, stratégie que Bergez appelle « la technique de l'encadrement », permet justement de *cadrer* la scène et de mettre de l'avant sa ressemblance à un tableau.

La deuxième forme d'écriture, celle dite « picturale », est définie par son caractère plus implicite encore : l'écriture picturale intériorise à ce point les références au visuel qu'elle vise à rendre un effet similaire à la peinture par les mots. Reprenons l'exemple du cadrage et des fenêtres. Si, en présence de l'écriture *du pictural*, le regard est dirigé par les références répétées aux fenêtres ; en présence d'une *écriture picturale*, la référence aux cadres n'est pas exprimée clairement, elle est sous-entendue par l'utilisation

de l'écriture « en scène²⁶ ». Cette technique littéraire consiste à réduire à un minimum les interventions narratives qui transportent d'une péripétie à une autre. En ce sens, cette forme d'écriture s'oppose à l'écriture réaliste, plus conventionnelle, qui fait non seulement état des événements dans leur suite temporelle logique, mais qui les lie par des passages transitifs du genre : « quelques heures plus tard », « pendant ce temps », « et puis ». L'écriture en scène se passe de ces contraintes narratives pour situer la lectrice directement dans l'action —, directement dans « la scène ». Les scènes s'enchaînent sans que des interventions narratives soient nécessaires : seul un saut de paragraphe permet de comprendre le changement. Les informations pertinentes à la progression de l'histoire sont situées stratégiquement dans le discours des personnages ou alors connotées par des signaux indirects (par exemple, la narration peut commenter la pousse des feuilles dans les arbres afin d'annoncer l'arrivée du printemps).

Ce choix formel, qui est aussi appelé écriture par « moments of being » (Beauman, 2009, p. 120), crée un effet plus vivant et direct — nous avons l'impression d'arriver instantanément dans l'action. Les romans d'Elizabeth Taylor sont presque tous écrits de cette façon, et *A View of the Harbour* ne fait pas exception. Les passages narratifs courts, qui sautent d'un personnage à l'autre presque sans transition, permettent de cadrer l'action, de planter les protagonistes dans un décor, dans une ambiance et dans un temps précis. Cette technique rappelle également la présence du cadre : chaque scène devient son propre théâtre, unique, et agit ainsi comme un tableau.

L'écriture en scène est ici une forme d'écriture picturale de longue haleine puisqu'elle constitue l'entièreté du roman. Mais des passages plus courts peuvent aussi être qualifiés d'écriture picturale, tel que l'incipit de *A View of the Harbour* :

²⁶ Nous avons abordé cette forme d'écriture dans le chapitre 1 afin de montrer comment les romans de Taylor pouvaient être considérés comme modernistes. Voir la section « 1.3 Femmes et modernité : vers une multiplicité des représentations ».

To the men on the boats the harbour was at first dingy and familiar, a row of buildings, shops, café, pub, with peeling-plaster of apricot and sky-blue; then as the boats steered purposefully from the harbour-mouth to sea, houses rose up in tiers, the church tower extricated itself from the roofs, the lettering on the shops faded and the sordid became picturesque. (AV, p. 1)

Cette description du port se déploie en deux temps. Pour commencer, nous le voyons de près ; la scène est présentée par la perspective des chalutiers qui sont encore dans le port : « To the men on the boats the harbour was at first dingy and familiar ». Et puis, au fur et à mesure qu'ils s'éloignent en mer (« then as the boats steered purposefully from the harbour-mouth to sea »), nous suivons toujours leur regard et le port se transforme avec la distance : le familier devient plus flou et devient même *pittoresque*, terme qui — il ne faut pas oublier — signifie « qui, par sa disposition originale, son aspect séduisant, est digne d'être peint » (www.larousse.fr) D'abord décrit comme un port typique et ordinaire, il se modifie par le recul pris par les chalutiers en mer. Nous accédons ensuite à un deuxième regard, plus flou, qui fait de la somme des petits détails un tout harmonieux. L'incipit a tout d'un passage d'écriture picturale. Le récit réfère aux couleurs (l'abricot et le bleu ciel), il décrit la scène de bas en haut (premièrement avec les hommes sur les bateaux, puis le port, puis les bâtiments), pour enfin éloigner la perspective et donner une vue d'ensemble — comme avec un tableau. Ce passage vise à mettre sous les yeux de la lectrice la vue décrite : il cherche à rendre par les mots un effet similaire à celui ressenti devant une peinture. De plus, cette description étant l'incipit du roman, elle pose en quelque sorte les balises du texte à venir : un récit qui se déroulera, nous pouvons le deviner, sous l'influence du visible.

3.1.2 Motifs visuels et poncifs

Reconnaître dans une œuvre littéraire des caractéristiques qui rappellent le pictural est une activité qui nécessite la transposition des codes du visible dans le lisible. À l’instar du concept d’intertextualité²⁷, qui a servi à montrer comment chaque texte s’inspire et reconduit des aspects des textes qui le précèdent, le concept d’intersémiotique sert à décrire une situation semblable, mais qui prendrait en compte un plus vaste éventail de référents, permettant ainsi de comprendre les allers-retours et les inspirations entre peinture et littérature: « Ce qui fonde le système de représentation de l’œuvre intersémiotique [...] c’est non pas la mise en *présence* de divers codes, mais précisément leur mise en *relation*. » (Adrien *et al*, 2016) L’œuvre intersémiotique tisse des liens entre des disciplines artistiques. Dans un roman comme *A View of the Harbour*, qui ne contient aucune image, les rapports entre visible et lisible prennent place grâce à la relation auteur-narratrice/narrataire – lectrice. En d’autres termes, la mise en *relation* de la peinture et de la littérature est effectuée par la lectrice qui reconnaît les sous-textes visuels qui sont insérés dans le texte ; c’est par cet échange qu’une correspondance s’établit et transforme un récit en une œuvre intersémiotique. Selon cette perspective, avec l’incipit de *A View of the Harbour* que nous venons d’analyser — il est facile de faire un lien entre ce paysage décrit et les centaines de paysages peints que nous avons déjà pu voir dans les musées ou dans des livres d’art. Il en va de même avec le portrait : lors de la lecture d’une description de personnage, il est aisé de se représenter un tableau de ce dernier. C’est que certains sujets en peinture comme en littérature ont tellement été reproduits qu’ils deviennent de véritables « motifs » repérables d’un seul coup d’œil ou évocables par quelques mots. Ces motifs, Bergez les appelle des « poncifs » :

Le mot désigne en effet d’abord, dans le vocabulaire pictural, un dessin préparatoire piqué de petits trous afin d’être reporté sur une toile

²⁷ Voir sur le sujet : Kristeva, Julia, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, 384 pages. Nous aborderons les nuances de ce concept un peu plus loin dans notre analyse.

grâce à l'usage d'une poudre colorée. Le même mot désigne aussi plus largement un sujet traité d'innombrables fois dans l'histoire artistique et qui a perdu toute force parce que soumis à une répétition sans invention. (Bergez, 2011, p. 109)

Quelques exemples de poncifs seraient « les Vénus, les Judith, les Suzanne, les Junon, les Lucrèce, les Salomé et autres » (Leiris, cité dans Bergez, 2001, p. 109), qui pullulent dans l'art occidental. Leur présence dans une œuvre constitue « une imitation sans énergie, une reprise sans imagination, qui convoque une mémoire figée. » (Bergez, 2001, p. 110) Ces figures sont vides de sens à force d'avoir rempli l'espace d'innombrables tableaux : dans la répétition s'installe la stérilité symbolique. Si le dialogue entre les arts et au sein d'une même discipline peut, certes, donner lieu à des innovations, la notion de poncif montre le danger de la surutilisation de certaines figures. Le poncif :

souligne par la négative à quel point chaque art se constitue et se ré-invente à travers sa propre mémoire. L'ensemble des textes écrits et des tableaux peints constitue en effet, pour les écrivains et les peintres, des répertoires d'idées et de formes. (Bergez, 2011, p. 110)

Parfois, ces « répertoires d'idées et de formes » permettent des assemblages nouveaux et des alliances inédites : surtout lorsqu'un poncif pictural passe au littéraire. Vidé de sa substance dans un art, un motif peut acquérir une nouvelle visée esthétique en changeant de discipline. Sa transposition dans un autre domaine ouvre un espace de création original. Par exemple, dans *Angel*, un passage met en scène un poncif pictural :

The sun beat into the room. She had taken off her nightgown, her black hair was thrust back from her glistening shoulders and her face was damp with sweat. [Esmé] sat down in a chair by the window and watched her.

'Am I interrupting you? Tell me to go away if I am.'

'No, no' She shook her head and went on writing. The blue-black hair lay against her cream-coloured arms; the skin under her armpits was a deeper colour, of a shade near apricot. With his eyes half-closed he tried to set limits to the picture he saw, as if he were going to paint her as she sat upright among the tumbled bedclothes and the crumpled pillows. (AG, p. 232)

Cet extrait montre Angel en train d'écrire passionnément dans son lit — comme il lui arrive souvent — à la différence que, cette fois, la chaleur estivale la pousse à retirer sa robe de nuit, et qu'Esmé assiste à la scène comme spectateur ou, plutôt, comme *voyeur* — car son rôle dans cette scène est bel et bien de *voir*, de tenter de cerner l'espace et son sujet, comme s'il s'appêtait à les peindre. Cette référence à la peinture rappelle un poncif pictural bien connu : la femme nue. En effet, « in one category of European oil painting women were the principal, ever-recurring subject. That category is the nude. » (Berger, 1977 [1972], p. 47)

Le nu, forme d'art datant du V^e siècle avant J.-C.²⁸, se construit dans le rapport d'un sujet à un objet. L'objet du nu est la femme sur la toile, son sujet est le spectateur qui regarde cette toile. Le nu n'est pas nu en soi, il est nu *pour* quelqu'un, *pour* un sujet voyeur. La condition d'existence de la femme nue en art est qu'elle est là pour être regardée et admirée. Le passage de Taylor que nous venons de citer présente de prime abord toutes les caractéristiques d'un nu : un sujet observe un objet qui est dénudé. Or, quelques modifications dans cette dynamique « classique » permettent de réactiver ce poncif d'une charge symbolique.

Première modification : la nudité d'Angel nous est peut-être décrite, mais elle demeure inaccessible aux lecteurs qui, par les mots, ne peuvent acquérir le statut de *voyeurs*. Ils peuvent évidemment tenter de s'imaginer la scène ; toutefois, cet effort d'imagination

²⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage de Clark Kenneth: *Le nu, tome 1.* (1998 [1956]) Paris : Hachettes, coll. « Pluriel », 398 pages.

ne rend pas l'immédiateté du trouble qui peut s'emparer d'une personne devant l'image d'un nu. Ce paradoxe s'étend aussi dans le récit puisque Esmé regarde la scène comme s'il allait peindre Angel, comme s'il allait la transformer en tableau, sans concrétiser son projet. Être nue demeure la propriété d'Angel : elle n'est ni reproduite ni offerte en spectacle à personne d'autre.

Deuxième modification à la dynamique habituelle du nu : l'objet devient ici le sujet. En effet, si, traditionnellement « men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at » (Berger, 1977 [1972], p. 47), dans ce passage de *Angel*, « l'objet » qui est représenté dénudé est en réalité le sujet. Esmé regarde Angel, mais celle-ci ne se regarde pas en train d'être regardée, elle est complètement absorbée par son travail : elle est en plein processus créatif, elle fabrique une œuvre — alors qu'Esmé, lui, pense à la fabrication d'une toile sans faire l'effort de réellement esquisser ou de peindre la scène. De plus, en tant que personnage principal du roman, Angel observe toujours ce double rôle d'être celle qui est représentée *et* d'être celle qui agit. Nous suivons ses faits et gestes tout comme nous assistons à ses « mises en image », ces moments où elle apparaît d'abord comme un objet.

Dans ce passage de *Angel*, la narration reprend un poncif pictural bien connu — le nu féminin — pour l'intégrer à une œuvre littéraire afin de lui ajouter des dimensions esthétiques et sémantiques inédites dans son équivalent visible. Dans ce nu lisible, nous ne pouvons accéder à la position de voyeur comme il nous est possible avec une toile. La nudité est mentionnée, mais non dévoilée ; Esmé pense la peindre, mais ne s'exécute pas. Ce nu n'existe que pour Angel elle-même, qui demeure active dans cette dynamique par son absorption dans son travail. Cette scène renverse la logique de ce motif visuel bien connu afin de permettre à la femme représentée de ne pas être qu'objet de désir et de ne pas être soumise au regard des autres : le poncif ainsi repris ouvre un nouvel espace de représentation, un espace qui met les femmes responsables de leur propre image.

3.2 Lire entre les lignes

Lorsque le visible s'imisce dans le lisible, comme dans le cas d'une écriture picturale ou *du* pictural, la lectrice est confrontée à l'amalgame de ces deux disciplines et à la transposition de codes picturaux dans le littéraire. Cette transposition ne constitue pas une reproduction équivalente : une toile ne peut être recréée par une description, même si celle-ci est très précise. Il demeure que, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, l'écriture picturale ou *du* pictural tend à reprendre des codes visuels afin de rendre une impression similaire lors de la lecture. Comme une hypotypose de longue haleine, cette écriture du visible a beau être un processus volontaire de la part d'un écrivain, elle nécessite une lectrice qui en partage également les codes pour être reconnue comme telle.

Les théories de la réception permettent d'étudier ce passage entre écrivain, texte et lectrice qui constitue une chaîne de communication où circulent les différents niveaux d'interprétation. Comment la lectrice parvient-elle à faire le pont entre ce qui relève du lisible et du visible dans une œuvre littéraire ? Comment le texte évoque-t-il un *savoir-vu*, plutôt qu'un *savoir-lu* ? Nous allons tenter de répondre à ces questions grâce à la notion de la « lectrice de signes²⁹ » telle qu'elle est énoncée par Emily Bilman dans son ouvrage *Modern Ekphrasis* (Bilman, 2013). Ce concept nous permet de considérer l'acte de lecture comme un processus cognitif qui ne s'arrête pas qu'aux mots, mais qui englobe un savoir acquis visuellement.

²⁹ L'expression utilisée dans l'ouvrage de Bilman est « reader-perceiver ». Nous avons décidé de la traduire par « lectrice de signes » afin de prendre en compte la dimension plurielle (signes littéraires et picturaux) des codes qui s'offrent à une lectrice confrontée à une écriture du visible.

3.2.1 La lectrice de signes

Dans *Modern Ekphrasis*, Emily Bilman retrace le fil historique de la notion « d'ekphrasis » ainsi que les liens généraux qui unissent littérature et peinture. Elle reprend notamment la théorie de Lessing³⁰ afin de déclarer son obsolescence. En effet, une thèse démontrant la division absolue des arts est aujourd'hui incomplète : « Lessing's argument is incomplete because it excludes art's cognitive function that stimulates the processes of internalisation, identification, and recognition. » (Bilman, 2013, p. 25) Les théories de la réception ainsi que les sciences cognitives permettent de rapprocher la littérature et la peinture — surtout dans les cas où les écrivains jouent avec cette perméabilité des genres en développant une esthétique tirée du visible. Pour Bilman, il n'existe pas de frontière hermétique dans notre façon de percevoir et de recevoir des œuvres d'art. Notre conscience analyse, associe et comprend divers signes qui se présentent à elle. Ainsi, un récit peut évoquer à notre mémoire un tableau, comme une toile peut aussi nous rappeler un récit (et ceci est vrai pour toutes les formes d'art : cinéma, sculpture, poésie...) L'artiste développe dans son œuvre une vision (ou une visée) esthétique, et « the perceiver, by adding his own interpretation to the artwork, expands the significance according to his subjectivity. » (Bilman, 2013, p. 3) L'acte de lecture est un processus cognitif complexe qui permet à la lectrice d'ajouter une épaisseur sémantique à l'œuvre qu'elle lit : « Reading is a linear event, occurring in time, related to our affective memory, reinforcing our mnemonic faculties, and our mental reconstruction may depend on our projections and wish-fulfillment. » (Bilman, 2013, p. 27) Ce qu'une lectrice voit dans un texte repose en partie sur le contenu présent et *lisible* du livre, mais repose aussi, en plus grande partie, sur les projections et les associations qu'elle apporte elle-même au récit : « [...] [I]l n'y a jamais de communication

³⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) écrivain allemand. Au sujet de Lessing et de son ouvrage *Laocoon*, voir la section « 1.1.1 *Ut pictura poesis* : les deux arts sœurs ».

linguistique, au sens strict du terme, mais bien une activité sémiotique au sens large, où plusieurs systèmes de signes se complètent l'un l'autre. » (Eco, 1979, p. 65) Lors de la lecture d'un roman comme *A View of the Harbour*, la lectrice est confrontée à des signes lisibles qui réfèrent au visible. Parce que le contexte de lecture met de l'avant le pictural, la lectrice se trouve plus réceptive à puiser dans ses propres connaissances sur la question. Selon cette perspective, la lectrice agit davantage comme une « lectrice de signes ». Ce terme permet de prendre en compte l'activité de réception comme une expérience sémiotique plus vaste. La lectrice de signes n'est pas passive, elle est impliquée dans un processus d'échange, de reconnaissance et d'association qui ajoute à la portée de l'œuvre qu'elle a devant elle.

Comme les théories de l'intertextualité l'ont montré, un texte réfère sans cesse à d'autres textes: « Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (Kristeva, 1969, p. 145) La lectrice peut, si elle possède le savoir nécessaire, déceler les références qu'elle croise lors de sa lecture, mais bien souvent ces dernières sont si bien absorbées qu'elles sont indécélabiles. Toutefois, les études sur l'intertextualité ne servent pas à identifier les références cachées dans un texte, mais à comprendre les relations multiples et complexes qui s'opèrent dans les récits:

Car l'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour. (Rabau, 2002, p. 15)

Ainsi défini, le concept d'intertextualité permet d'appréhender le texte littéraire dans une perspective qui englobe les fils qui se tissent entre les œuvres. Mais les récits réfèrent aussi au réel de façon plus large — c'est-à-dire qu'ils réfèrent aussi aux images qui l'habitent et le représentent.

Tout texte est habité par les mots et les images qui forment notre perception du réel : c'est ainsi qu'un partage de savoir-vu et de savoir-lu s'instaure entre une œuvre et son lecteur. Mais nous pouvons nous demander : comment la lectrice perçoit-elle ce glissement entre le lisible et le visible ? Comment des mots peuvent-ils rappeler un savoir-vu ? Pour Judith Labarthe-Postel, la description d'une peinture dans une œuvre littéraire ramène la lectrice à « une expérience originaire de la vision » (Labarthe-Postel, 2002, p. 10). Parce qu'elle permet de voir sans l'image, cette expérience de lecture replace la lectrice de signes dans une expérience « nue » : c'est voir sans être confronté à l'image qui permet de réaliser ce qu'il faut pour voir.

La description de peinture a un statut tel qu'à la fois elle donne à voir, et révèle ce qui rend la vision possible. C'est ainsi que si le lecteur ne se rend pas compte d'habitude qu'il voit, puisque la vision est directe — pas plus qu'on ne voit la lumière qui rend visible le réel —, grâce à la représentation d'une peinture se crée comme un espace, une « distance intérieure » [...] qui permet de donner accès à la vision a priori de l'écrivain, à sa manière de voir le réel, indépendamment de ce qui est vu. De là, cet espace intérieur s'avère être le lieu crucial où se dit une expérience originaire de la vision. (Labarthe-Postel, 2013, p. 10)

Labarthe-Postel parle ici de descriptions de peinture — d'ekphrasis — mais on peut tout aussi bien inclure dans ses propos les passages plus subtils d'un texte qui évoque la peinture ou le visuel sans nécessairement le décrire d'emblée. Ce type de passage place la lectrice dans une posture singulière qui ouvre tout un champ d'interprétation : cela lui permet d'associer son savoir visuel à un savoir littéraire.

3.2.2 Moments de figuration

Jusqu'ici, nous avons relevé quelques stratégies littéraires auxquelles les écrivains peuvent recourir afin d'intégrer dans leur récit une esthétique visuelle. Par ce fait, les œuvres qui résultent de cette recherche formelle deviennent des récits hybrides qui permettent une expérience de lecture particulière. En effet, nous postulons que dans une œuvre qui présente des signes d'écriture picturale ou *du pictural*, qui contient des ekphrasis ou qui use d'hypotyposes, la lectrice devient ouverte à la réception de *moments de figuration*. Cette expression nous sert à désigner deux aspects d'un même passage littéraire : d'abord, le terme « moment » met de l'avant le caractère linéaire et temporel d'un récit — c'est-à-dire, le temps de lecture ; ensuite, son aspect complexe, qui forme et associe par une superposition mentale deux modes de signification (visuel et littéraire), est désigné par le terme de « figure ». Nous proposons cette expression afin de désigner des instants particuliers lors de la lecture d'une œuvre où la lectrice semble « échanger » avec le texte, en projetant son savoir-vu sur le récit qu'elle est en train de lire.

Ainsi, reprenons l'incipit de *A View of the Harbour*:

To the men on the boats the harbour was at first dingy and familiar, a row of buildings, shops, café, pub, with peeling-plaster of apricot and sky-blue; then as the boats steered purposefully from the harbour-mouth to sea, houses rose up in tiers, the church tower extricated itself from the roofs, the lettering on the shops faded and the sordid became picturesque. (AV, p. 1)

Nous avons déjà établi que ce passage correspond à une écriture picturale puisqu'il vise à mettre vivement sous les yeux de la lectrice un paysage pittoresque. D'emblée, dès

les premières lignes du texte, on est conduit à voir sans image — à voir *par* le texte. Mais pour que la lectrice comprenne ce sous-texte visuel, encore faut-il qu'elle possède les connaissances nécessaires afin qu'un échange de savoir s'opère. Par exemple, dans l'incipit, la description d'un port, les couleurs abricot et bleu ciel peuvent évoquer, chez une lectrice détenant une certaine connaissance de la peinture, une image telle que *Les tours vermillon* (voir figure 3.1), œuvre du peintre romantique et pré-impressionniste William Turner. Un peu plus tard dans le roman, un rayon de soleil « turneresque » est même mentionné : « Out of the swollen, gilded Turneresque sky, a shaft of blood-red sunshine struck the painted jug on the washhand-stand » (AV, p. 186).

Dans le premier cas, la référence à Turner n'est pas claire, mais elle peut tout de même être inférée par une lectrice aguerrie. Dans le deuxième cas, avec le rayon de soleil « turneresque » la référence est clairement énoncée ou confirmée pour la lectrice qui aurait déjà soupçonné une similitude entre le sous-texte et le texte. En fait, l'écriture picturale a beau être un procédé *volontaire* de la part d'un écrivain, l'effet escompté ne sera atteint que si la lectrice possède un bagage de connaissances lui permettant d'associer et de traduire les signes linguistiques en des signes visuels. Ce pont entre visible et lisible ne peut avoir lieu qu'en présence d'une lectrice modèle au sens où l'entend Umberto Eco dans son *Lector in fabula* :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. (Eco, 1979, pp. 67-68)

Pour une lectrice modèle, l'incipit de *A View of the Harbour* et l'association avec Turner représentent un exemple parfait de « moment de figuration ». Une lectrice qui joint un savoir-vu au récit qu'elle a sous les yeux crée un instant particulier de réception : sa compréhension du texte est complétée par un rapprochement tiré du pictural — une couche sémantique s'ajoute au récit grâce à cette association. Momentanément se dessine dans sa conscience une figure constituée de mots et d'images : un signe complexe à la fois visible et lisible. Lorsqu'un texte présente des caractéristiques d'écriture picturale ou *du* pictural, lorsqu'il inclut un sous-texte visuel dans son récit ou lorsqu'un passage réfère à des motifs habituellement associés au visuel (la couleur, les formes, le paysage, le portrait...), la lectrice modèle devient sensible aux moments de figuration. Plus précisément, et pour reprendre l'expression de Labarthe-Postel, nous pourrions définir ces « moments de figuration » comme une « expérience originaire de la vision » qui se produit lorsqu'une lectrice (de signes) projette son savoir visuel sur un passage littéraire.

Ainsi, il nous apparaît que deux cas de figure sont possibles lors des moments de figuration. Le premier consiste en une lectrice pour qui le texte évoque une image³¹ réelle — comme ce fut le cas avec notre exemple des *Tours vermillon*. Le deuxième cas de figure serait qu'une lectrice voit apparaître une image générique dont la source est puisée dans un bagage de connaissance picturale. Ce second type de réception est particulièrement plausible dans les cas où un texte fait appel à un poncif : dans la multitude de représentations offertes, la lectrice ne cible pas nécessairement une seule et unique toile, mais plutôt une toile générique qui en serait la somme.

³¹ L'utilisation du terme « image » pour parler d'une vision imaginaire est source de discussion. Certains préfèrent utiliser le terme « d'image mentale » alors que d'autres nient simplement la possibilité d'accoler le terme « image » à une telle production de l'imagination. Pour en savoir plus sur le sujet, nous conseillons les ouvrages suivants : Gervais et Lemieux, dirs., *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible : anthologie* (2012) ; Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986).



Figure 3.1 William Turner, *Les tours vermillon*, vers 1838

Par exemple, en lisant la scène du nu dans *Angel*³², une lectrice pourrait très bien s'imaginer un tableau représentant une femme nue sans avoir en tête un artiste ou une toile précise : c'est que ce type d'image abonde tellement que notre imagination est capable d'en faire surgir un exemple ou une version.

Enfin, la ligne entre toile réelle et toile générique peut parfois être mince, notamment lorsque la lectrice perçoit dans un passage le style d'un peintre. Dans *Angel*, nous pouvons retrouver de nombreuses mentions faites au teint clair et aux cheveux noirs du personnage éponyme : «She was vain of her strange appearance, and in fact her colouring, her green eyes, dark hair and white skin, was remarkable and dramatic » (AG, p. 11). Maintes fois répété, ce trait caractéristique réitère une vision claire obscure qui peut suggérer le style spécifique de certains peintres tels que Édouard Manet. Cet impressionniste « estimait préférable de passer brusquement du clair au sombre plutôt que d'accumuler des détails que l'oeil ne distingue pas. » (Pool, 1994, p. 90) De façon similaire, l'écriture de Taylor n'abonde pas de détails quant à la description de ses protagonistes : elle cible plutôt quelques traits marquants qui seront répétés tout au long du récit. À titre d'exemple, le contraste entre la blancheur d'Angel et l'ébène de ses cheveux est d'autant plus frappant dans ce passage où, endeuillée, elle est toute vêtue de noir:

She had put forward her cheek to be kissed and a tear sat prettily on her veil. Then [Nora] drew back and looked with anxiety at Angel. So much black accentuated her thinness and her pallor. She had discovered this accidentally, standing before her long looking-glass on the funeral afternoon, and, pleased with what she saw, decided to prolong her mourning, a convention she would have otherwise despise. (AG, p. 133)

³² Telle que nous avons citée à la page 99.



Figure 3.2 : Édouard Manet, *La parisienne*, 1876



Figure 3.3 : Édouard Manet, *La modiste*, 1881



Figure 3.4 : Édouard Manet, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872

Dans cet extrait, Angel elle-même se perçoit comme une image : devant le miroir, elle est satisfaite de la vision dramatique qu'elle compose — elle décide donc de poursuivre cet habit de deuil pour de simples raisons esthétiques. L'image qu'elle projette est la même que plusieurs autres : dans l'œuvre de Manet, nous pouvons trouver de nombreux exemples de cette femme pâle aux habits de charbon (voir les figures 3.2, 3.3 et 3.4).

En croisant de tels passages descriptifs au courant du récit, la lectrice de signes marie un savoir pictural (la connaissance de l'œuvre de Manet et de ses contrastes marquants de clairs obscurs) à un savoir littéraire (les descriptions répétées d'Angel jouant sur ces mêmes teintes de clairs-obscures). Les moments de figurations se créent dans cet espace entre connaissances réelles, imagination et interprétation. Toutes ces sphères de compréhension agissent en simultanées pour continuellement ajouter au texte, tout comme celui-ci ajoute à notre propre savoir.

3.3 Inspiration impressionniste chez Taylor

Nous comprenons désormais comment le visible est d'une importance primordiale dans l'œuvre de Taylor : l'aspect visuel est non seulement signifié par la présence de personnages peintres, mais il est aussi connoté par des passages descriptifs qui sont propices à la création de moments de figuration. Ceci nous amène à penser que le visible, chez Taylor, n'est pas qu'un thème parmi d'autres, il fait partie intégrante de son style.

Cette esthétique du visuel puise dans la tradition occidentale de la peinture des figures bien connues telles que le nu, le portrait, le paysage, etc., afin de les intégrer dans le récit. Nous avons déjà étudié la façon dont l'écriture de Taylor met en scène certains de ces clichés visuels (dont le nu) afin de les détourner. Dans cette dernière partie, nous postulons que cette esthétique visuelle, de par son volonté à mettre de l'avant l'acte de

voir dans toute sa fugacité et son immédiateté, tient de l'impressionnisme. Ainsi, il s'agira d'analyser comment, dans *A View of the Harbour* comme dans *Angel*, un parallèle avec l'impressionnisme peut être dressé.

3.3.1 Moments fugitifs

Avant de nous lancer dans la comparaison entre l'impressionnisme et les romans de Taylor, il nous apparaît pertinent de revenir sur quelques thèmes et techniques qui ont marqué ce mouvement artistique. Ayant lieu durant la dernière moitié du XIX^e siècle, l'impressionnisme est considéré comme la première grande rupture entre l'art académique et l'art moderne. Nous pourrions résumer ce schisme par l'importance désormais accordée à la primauté du « “vrai” par rapport au “beau” ». (Pool, 1994, p. 12) Les circonstances qui ont mené à cette nouvelle tendance picturale sont nombreuses, mais dans cet amas de fils, nous pouvons fortement y associer la modernité :

Comme dans l'idée de la modernité, c'était le changement incessant qui constituait le moderne, à savoir, le modernisme lorsqu'il s'agit d'importer dans le domaine des arts les valeurs de la modernité — un changement né d'une critique du présent et de la notion de progrès. (Rubin *et al*, 2012, p. 8)

Ainsi, modernisme et impressionnisme sont loin d'être étrangers l'un à l'autre : les mêmes valeurs de changement, de progrès et de mouvance se trouvent à leur racine. De plus, leurs obsessions pour le regard et pour la représentation subjective de l'artiste nous mènent à penser que, dans les récits de Taylor, l'un et l'autre font partie d'un même projet : établir une esthétique qui s'inscrit dans la modernité.

L'héritage de l'impressionnisme dans la peinture moderne est immense :

[...] L'impressionnisme [...] révolutionne l'art pictural aux plans techniques (juxtaposition des touches, usage des couleurs pures sorties du tube, pratique du décentrement...), thématique (sujets contemporains, d'inspiration populaire, avec une attention toute particulière portée aux jeux de la lumière et aux mouvements...), et même esthétique et philosophique (triomphe du point de vue, mise en cause de l'objectivité du monde au profit de la sensation...). (Bergez, 2011, p. 101)

Les peintres impressionnistes sont particulièrement influencés par le regard. En effet, ils cherchent à rendre sur leur toile ces instants éphémères et changeants qui forment une première impression. Afin de traduire cette fugacité, les traits sur la toile sont rapides et volontairement flous. Les couleurs sont superposées directement les unes sur les autres pour permettre de refléter au mieux la complexité de la lumière et de ses effets changeants. L'important consiste à reproduire le sentiment plutôt que le sujet : « Une toile impressionniste n'est donc pas une transcription précise, mais le souvenir de la réaction d'une certaine sensibilité à un moment qui ne se répétera jamais. » (Pool, 1994, p. 178) Vitesse, mouvement, lumière, fugacité : autant de qualificatifs qui peuvent être associés à ce mouvement pictural phare de la modernité. Maintenant, comment pouvons-nous parler d'impressionnisme dans un récit ? Nous pouvons d'abord scinder cette question en deux, en abordant en premier lieu les thèmes relatifs à l'impressionnisme qui peuvent se trouver également dans des récits. En deuxième lieu, nous nous attarderons davantage aux aspects formels qui nous semblent découler d'une visée impressionniste.

Nous avons déjà évoqué que les artistes impressionnistes mettent de l'avant des sujets qui n'étaient pas auparavant considérés comme dignes d'être représentés. En effet, les scènes domestiques, mondaines et en plein air sont légion dans ce courant artistique. L'artiste est conduit à trouver dans son entourage le sujet de sa toile, car c'est là qu'il évolue et que son regard se pose. Une toile impressionniste prend cette vision banale et la met en scène, pour montrer le processus optique en œuvre : « On pourrait appeler

leur façon de peindre “performative” car elle met en scène ce visuel au lieu simplement de le décrire. Elle le dramatise, en nous faisant redécouvrir à la fois la spécificité qui nous entoure et notre sens de la vue. » (Collectif, 2012, p. 12)

De façon analogue, les thèmes présents dans *A View of the Harbour* sont aussi ancrés dans le quotidien et le banal. Les protagonistes sont des femmes au foyer, des veuves, des divorcées ; en d’autres mots, il s’agit de personnes de la classe moyenne aux soucis « normaux ». Cependant, l’intérêt du récit ne réside pas tant dans la mise en scène de leurs préoccupations que dans le regard particulier qui y est exploré. En effet, le récit fait du *regard* un thème central : « For, above all, Taylor’s fascination is with the perils and the pleasure of perspective. This is a novel in which people watch each other — from doorsteps, from bar-stools or, most typically, from windows. » (Waters, 2014, p. ix). Cette mise en scène ostentatoire du regard n’est pas étrangère au projet moderniste, certes, mais elle peut également se rattacher à la fascination impressionniste pour tout ce qui touche la vision.

Le paysage est aussi central à cette esthétique. Ce genre pictural s’est vu gagner en légitimité notamment grâce aux impressionnistes (Bergez, 2011) qui l’ont beaucoup pratiqué. Parmi les sujets de prédilection des artistes de cette époque, nous retrouvons plusieurs scènes de campagne, de nature, mais plus particulièrement de ports de mer. Ce dernier sujet leur est central puisque l’eau fusionne deux composantes centrales à leur esthétique : le mouvement et la lumière. L’importance de cet élément est telle que certains critiques se basaient sur lui pour associer ou non le peintre Pissarro aux impressionnistes : « Dès 1920, un [...] critique du Burlington Magazine se demandait s’il fallait [...] ranger [Pissarro] aux côtés des impressionnistes, étant donné qu’il préférerait la terre ferme et les substances solides à la lumière et à l’eau. » (Pool, 1994, p. 38) Il n’est donc pas étonnant de se rappeler la présence constante de la mer dans *A View of the Harbour*. Tout au long du récit, nous trouvons des mentions au bruit des vagues, au vent du port ou à la couleur de la mer.

Si dans *A View of the Harbour* nous pouvons trouver de nombreux éléments thématiques qui font écho à l'esthétique impressionniste, chez *Angel*, cela s'avère moins évident. Certes, les multiples mentions de tableaux³³ permettent d'instaurer une esthétique du visuel dans le récit, mais cela ne découle pas d'une référence spécifique à l'impressionnisme — cette esthétique se présente surtout par les descriptions du travail d'Esmé. Il est dit de ce dernier qu'il peint des intérieurs sombres, des passages à niveau et la température grise de Londres. Lorsque *Angel* désire se faire peindre par Esmé, sa sœur, *Nora*, l'avertit : « He will make you all grey and wretched as he makes everything. » (AG, p. 161) *Clive Fennelly*, le jeune critique d'art qui vient voir les toiles d'Esmé après sa mort, les décrit ainsi : « 'Do you see?' He asked her, as they stood in front of her portrait. 'The wonderful economy in colour and composition?' » (AG, p. 255) Tous les détails qui permettent de donner une idée du travail d'Esmé rappellent son caractère flou, économe dans les couleurs et la composition. Les sujets qu'il choisit sont également peu communs : il s'intéresse au quotidien de la ville et à ses aspects industriels. Esmé demande d'ailleurs à *Angel* lorsqu'elle visite son atelier : « I expect you would say that when there is so much ugliness in the world, why add more to it, willfully. But I have forestalled you and said it first so now you will have to think of something else. » (AG, p. 110) Il avoue qu'il ne pratique pas un art du « beau ». À cet égard, il se rapproche du projet impressionniste et de leur préférence pour « le "vrai" par rapport au "beau" ». (Pool, 1994, p. 12) Esmé se rattache à ce projet esthétique dans ses toiles : il cherche à peindre la vérité telle qu'elle lui apparaît, pour lui. En ce sens, nous pouvons comparer son approche de la peinture à la démarche impressionniste : les deux désirent rendre la réalité telle qu'elle est vue, à un instant précis, dans toute son authenticité et sa fugacité.

³³ Les références aux tableaux servent surtout à encadrer *Angel* et à montrer qu'elle est une figure en constante représentation, comme cet exemple le montre : « Angel was like a tableau of a girl fallen gracefully asleep over her sewing, the cat sleeping too, at her feet. » (AG, p. 14)

3.3.2 La touche

Nous avons précédemment abordé les thèmes communs à l'impressionnisme et aux récits de Taylor. Nous allons désormais nous arrêter sur les aspects formels qui cherchent à rendre au texte un effet similaire à la peinture. Comme le titre de cette deuxième partie l'annonce, nous allons particulièrement nous arrêter sur la notion picturale de « touche ». La touche désigne la façon dont le pinceau se pose sur la toile afin de former un point de couleur. Les impressionnistes ont beaucoup exploré les différentes façons d'appliquer la couleur sur leur toile : « Afin de mieux capter et traduire le mouvement et la sensation de la lumière, ils apprirent à poser les touches de façon plus libre et plus souple, sans chercher à masquer les hachures des coups de brosse. » (Pool, 1994, p. 55) Cette technique permet de peindre par touches intermittentes plutôt que de laisser glisser le pinceau doucement afin de créer des lignes fluides. Selon une perspective impressionniste qui joue sur l'éphémère, le changement et le mouvement, la touche rapide et circulaire (voire, pointilliste) est souvent préférée à la continuité de la ligne, car elle donne un résultat plus éparpillé, plus brouillon.

Cette touche particulière est mentionnée à quelque reprise dans *A View of the Harbour* pour décrire le paysage environnant : « 'What a lovely day it is!' For the sea danced and glittered with little points of light, as if composed of minute strokes of colour. » (AV, p. 226) Cette citation explicite l'effet de la lumière sur l'eau, comme si la mer était en réalité composée de plusieurs petits points de couleurs. Cette courte description insère un morceau d'esthétique impressionniste dans le récit et, de par sa référence à un savoir-vu bien connu, elle est propice à la création d'un moment de figuration. Parallèlement, lorsque Bertram désire peindre la mer, il est lui-même tenté de la voir comme dans un kaléidoscope : « The sea was composed of little strokes of colour, he had decided, and he had told himself that he had only to take things calmly, go slowly at it, and he could translate it to his canvas. » (AV, p. 227) À d'autres moments, ce sont

les couleurs qui sont clairement mentionnées : « With the sun shining on them, these roofs were the colours of pigeons — the slates of rose and grey and lavender and blue. » (AV., p. 167) Un peu plus loin, une autre vue de la mer se déploie :

Then on down the cobbled streets until the sea showed in a little cup at the bottom. Far out, a white-sailed yacht ventured across the smooth stretch of glinting purple. Nearer in, the water was turquoise. In the harbour itself there was the fleet and a great congregation of gulls. (AV, p.167)

La description très pittoresque de la vue de la mer (le bateau blanc sur la mer violette, le turquoise de l'eau...) devient encore plus picturale par la mention des « cobbled streets » et des « congregation of gulls » qui rappellent les petites touches bien particulières au style impressionniste. Les rues pavées comme les agglomérations de mouettes sont des ensembles assez vastes composés de plusieurs petits détails. Sur une toile, ces éléments nécessiteraient l'accumulation de plusieurs touches afin d'être peints, à l'image des techniques impressionnistes.

Non seulement *A View of the Harbour* réfère à la touche impressionniste, mais nous pouvons aussi déceler dans la forme du roman une réitération plus globale de cette technique. L'écriture par « moments of being » (Beuman, 2009, p. 120) permet de sélectionner des fragments de la vie des personnages et de les exposer, les uns à la suite des autres, sans moments narratifs de transition ou de mise en contexte. Cette forme d'écriture moderniste évoque, par ces morceaux narratifs mis en constellation les uns avec les autres, la façon dont les artistes peintres déposent la peinture sur la toile : par touches intermittentes. De façon analogue, les pans de récits dans *A View of the Harbour* se succèdent, mais ne s'emboîtent pas toujours, ils sont plutôt une accumulation qu'un enchaînement logique. Chaque parcelle narrative est comme sa propre touche, et leur ensemble forme un récit à multiples facettes : un tableau.

Si un roman ne peut, bien entendu, produire un effet comparable à une toile (et l'inverse est vrai aussi), il demeure que dans une démarche esthétique grandement inspirée par le visuel, certains aspects lisibles semblent vouloir rappeler le visible. À cet effet, dans *A View of the Harbour* comme dans *Angel*, les récits se terminent en mettant l'accent sur la circularité, ou plutôt sur leur propre complétude. La narration effectue un retour sur elle-même comme pour mieux boucler la boucle. Ainsi, dans *Angel*, alors que notre personnage éponyme se meurt :

Then to Angel it seemed that she was not so much dead as back at the very beginning. It is to be done all over again, she thought. It would be morning soon and the drays would rattle across the cobbled Butts and into the entrance of the brewery; the factory sirens would sound and men would begin to work down Volunteer Street. [...]

The panic lifted. Angel was overwhelmed with relief. She realized that it was not to be gone through again; after all she was at home, in her own bed, with her own life behind her. (AG, pp. 311-312)

Avant sa mort, Angel se rappelle tout le chemin parcouru, de sa petite ville ouvrière jusqu'à la gloire et à l'acquisition de Paradise House. À l'idée de devoir tout recommencer, elle panique, puis elle se sent soulagée : son trajet aboutit bel et bien. Il s'agit véritablement de la fin. Cette mention du chemin parcouru sert à remettre devant les yeux de la lectrice la progression du personnage principal et la fugacité de son existence. D'un côté, nous sommes témoins de l'importance de cette vie pour Angelica, de l'autre, nous comprenons sa banalité aux yeux de l'humanité. C'est par une telle tension entre petitesse et grandeur que nous nous retrouvons à voir le portrait entier du récit sous les yeux. Par ce retour en arrière, nous sommes mis au fait de tout le récit.

De façon analogue, à la fin de *A View of the Harbour*, Beth termine d'écrire le roman sur lequel elle travaillait tout au long du récit. Déjà, la mise en abyme de l'acte d'écrire (et surtout, de la fin de l'écriture) est signifiante ici :

‘This is it,’ she thought. ‘This is the only moment and the whole reward. The ends of the circle are brought together and tied, and in the tying of the knot is perfect bliss, a second only, before all the doubts and anxieties begin again and other people step in.’ (AV, p. 304)

Alors que le roman *A View of the Harbour* se termine, Beth est aussi en train de conclure son propre roman. Cette réitération de l’acte d’écrire à même le récit vise à accentuer le fait que nous sommes dans une fiction, que ce que nous tenons entre nos mains relève de l’imaginaire — et qu’il s’agit d’un objet *construit*. Et dans ce cas-ci, la construction du récit est faite de telle sorte qu’elle se retourne sur elle-même : « The ends of the circle are brought together and tied, and in the tying of the knot is perfect bliss » (AV, p. 304). Et ainsi, après cet extrait qui nous montre Beth en train de terminer son roman, un personnage arrive dans la petite ville après de longues années, et, devant la vue du port, il s’exclame : « Nothing has changed. » (AV., p. 304) Cette volonté d’exposer l’immobilité de la ville est sans doute une façon de mettre de l’avant l’aspect pictural de l’œuvre. Comme un tableau qui présente une vue figée du monde, *A View of the Harbour* cherche en somme le même effet statique. Nulle progression ne s’insère dans la vie des personnages, le récit ne visait qu’à en dresser un portrait, ici et maintenant.

Le savoir-vu présent dans *A View of the Harbour* comme dans *Angel* est indéniablement impressionniste. Les thèmes exploités, les couleurs mentionnées et la forme particulière du texte qui rappelle la touche : tout nous mène vers le même but, c’est-à-dire développer une esthétique qui met l’accent sur la vision. En ce sens, nous avons étudié comment le courant moderniste et la question du regard sont intimement liés ; l’écriture picturale de Taylor l’illustre bien. Les deux romans que nous avons analysés entremêlent les liens entre visible et lisible jusqu’à la façon même dont ils sont présentés : comme un tout, un ensemble fini, circulaire, qui simule la complétude d’une œuvre

picturale. Mais c'est aussi par les points d'attache que nous pouvons apercevoir les grands pans de différence. Si nous avons cherché dans ce travail à mettre en lumière les zones qui se rejoignent entre picturalité et littérature, il y a également de grandes parts détachées et spécifiques qui ne pourront jamais prétendre s'équivaloir. C'est pourquoi, malgré toutes les ressemblances que nous avons pu trouver entre les romans de Taylor et le pictural, il reste que ce sont avant tout des œuvres de mots et que ces dernières offrent aux lecteurs une expérience fort différente de celle qui leur est offerte dans un musée. La question des liens entre visible et lisible est en fait une question de pont : nous avons bâti des structures qui rejoignent deux aspects similaires, mais ceux-ci sont tout de même écartés l'un de l'autre par la distance de leur discipline respective. Quoique différentes par leurs modes de représentation, ces disciplines traversent souvent de l'autre côté pour y trouver des ressources, de l'inspiration ou pour ouvrir un dialogue ; et c'est dans un tel partage que des œuvres comme *A View of the Harbour* ou *Angel* sont créées.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était d'étudier la question du visible et du lisible dans deux romans de l'écrivaine Elizabeth Taylor. Pour ce faire, nous avons traité des liens historiques entre lisible et visible, notamment en abordant la célèbre formule d'Horace : *ut pictura poesis*. Incontournable, cette petite phrase nous a permis de débiter notre analyse en retraçant (de manière non exhaustive) le fil historique des réflexions sur la question de la peinture et de la littérature. Ceci nous a permis de comprendre que chaque époque a apporté ses propres arguments à la discussion — les liens entre texte et image sont sans cesse réévalués et redéfinis, comme quoi il existe de ces sujets qui ne s'épuisent jamais et que chaque époque renouvelle. Notre explication historique s'est arrêtée plus longuement sur la modernité littéraire, période que nous avons située vers la dernière moitié du XIX^e siècle.

À la fois période historique et mouvement artistique, la modernité est marquée par des changements sociaux importants qui modifient le rapport des humains avec le réel et, par extension, avec l'art. Le modernisme est un courant artistique qui témoigne de ce déplacement de perspective : face à un monde nouveau, les artistes doivent chercher de nouvelles techniques pour le représenter. *Stream of consciousness*, écriture en scène, narration à la première personne ; ce ne sont que quelques exemples de procédés littéraires qui sont rattachés au modernisme. En outre, nous avons également mis en évidence le lien entre le modernisme et la question du regard : beaucoup de ces innovations artistiques ont à voir avec l'importance désormais accordée au regard subjectif de l'artiste.

Dans ce grand mouvement artistique, nous avons aussi questionné la place des femmes et le difficile alliage entre modernité et domesticité. Or, comme le signale Reeve, Taylor permet de problématiser cet alliage :

Taylor can clearly be regarded as a younger associate of the varied group of women writers active through the interwar years and into her own time — Elizabeth Bowen, Ivy Compton-Burnett, Rose Macaulay, Rebecca West, Rosamund Lehman [...]. Their work has obvious density and intelligence, and often poses severe imaginative challenges, but because so much of their material was drawn from the conventions of romantic or domestic fiction [...] these writers tended to be regarded as insufficiently searching and innovative to be numbered unequivocally among the modernist élite. (Reeve, 2008, p. 2)

Ainsi, les femmes qui ont souscrit à l'esthétique moderniste n'ont pas toujours été perçues comme telles : Elizabeth Taylor, parce qu'elle traitait de sujet dits « féminins », a longtemps été écartée des ouvrages traitant de la littérature d'après-guerre ou du modernisme, alors que la forme de ses romans et les techniques littéraires qu'elle utilise montrent le contraire. C'est avec une perspective féministe que nous avons cherché à aborder l'œuvre de Taylor afin de sortir des préconceptions imposées par les notions de « classique » et de « canon littéraire³⁴ » pour offrir une vision plurielle de la littérature moderniste.

Nous avons voulu montrer comment l'esthétique moderniste passe chez Taylor par l'instauration, dans ses romans, d'une réflexion sur le visible et le lisible. Pour nous pencher davantage sur ce dernier point, nous avons commencé par étudier les personnages peintres et écrivains que se trouvent en double dans *A View of the Harbour* et dans *Angel*. Nous avons pu remarquer de quelle façon, dans les deux récits, l'opposition

³⁴ Sur le sujet de la place des femmes dans le canon littéraire, voir l'ouvrage de Nick Turner, *Post-War British Women Novelists and the Canon*, London: Continuum, 2012, 202 pages.

entre le visuel et le littéraire se fonde comme une opposition de la peinture et du roman, et non, comme cela a été le cas historiquement, entre la peinture et la poésie. Occupant une place assez mineure dans les deux œuvres que nous avons étudiées, la poésie n'a donc que très peu parcouru les pages de ce travail, car nous avons préféré porter notre attention sur les personnages principaux qui, eux, sont peintres ou romancières. En comparant ces deux professions, nous avons surtout noté la dualité entre la mobilité associée aux peintres et l'immobilité rattachée aux romancières. Pour les personnages de Bertram et d'Esmé, l'évasion physique est possible et se réalise : le premier erre de ville en ville et le deuxième s'enfuit en Italie lorsqu'il est ennuyé par Londres. À l'opposé, les personnages de Beth et d'Angel sont marqués par le confinement dans l'espace domestique : leur seule possibilité d'évasion réside dans leur pouvoir d'imagination. En ce sens, l'immobilité qui les caractérise leur permet de développer un imaginaire foisonnant qui les pousse vers l'écriture. Les peintres posent leur regard sur le monde extérieur pour y trouver de l'inspiration ; les romancières, elles, ramènent leur regard vers l'intérieur pour créer à partir d'elles-mêmes.

Nous nous sommes particulièrement arrêtée sur la façon singulière de représenter les écrivaines, qui se présentent toutes deux comme étant myopes. Ce trait caractéristique divise la vision de nos protagonistes : le regard qu'elles posent sur le monde réel est trouble, elles doivent compenser ce manque d'acuité en puisant dans leur imagination. La cécité (même partielle) apparaît ainsi comme un trait fondamental de la posture d'écriture. L'acte d'écrire nécessite une attention posée *ailleurs* que sur le monde ; ceci résulte en une myopie qui empêche physiquement nos personnages de voir les choses telles qu'elles sont — et leur permet de les décrire telles qu'elles les voient. En quelque sorte, nous pourrions dire que la cécité partielle de nos écrivaines les force à développer un regard subjectif, interne, sur le monde extérieur ; et un tel regard est au cœur de l'esthétique moderniste. Pour ce qui est des peintres, Bertram et Esmé, ils sont eux aussi soumis à cet impératif de la vision personnelle de l'artiste : le premier échoue à traduire ce qu'il voit ; le deuxième y arrive et connaîtra un succès posthume. Nous

comprenons que, pour Taylor, la mise en scène de ce regard particulier est ce qui fait d'une personne un artiste ; et c'est pourquoi nous en trouvons aussi des traces dans la narration.

En effet, nous avons étudié la façon dont la narration cadre les personnages et les place dans des poses proches des portraits (les exemples les plus flagrants de ceci se trouvent d'ailleurs dans *Angel*). Ces descriptions brèves puisent dans l'imaginaire pictural afin de créer l'effet d'un tableau et, parfois même, mentionnent clairement la comparaison³⁵. Mais pour ce faire, le portrait littéraire chez Taylor ne se limite pas à une description exhaustive d'un visage : cela reviendrait à décrire mécaniquement des traits, des formes, de la chair — comme dans une photographie. En outre, Taylor connaissait bien la photographie et, si la peinture était pour elle source d'inspiration, ce n'est pas pour sa capacité à représenter le réel de façon vraisemblable, mais parce que la peinture permet un déplacement, un jeu avec la forme ; le réel transfiguré serait ainsi plus « vrai » que le réel implacable d'une photographie. En ce sens, nous ne faisons que reprendre malgré nous la définition du modernisme de Peter Childs, qui disait que « Modernism is associated with attempts to render human subjectivity in ways more real than realism » (Childs, 2000, p. 3).

Dans *A View of the Harbour* comme dans *Angel*, cette tentative de rendre la subjectivité humaine plus réelle est en partie liée à l'alliance des codes du lisible et du visible. L'écriture se permet d'user de figures de style qui réfèrent à un imaginaire visuel très fort, et, plus spécifiquement, à une esthétique impressionniste. Premier mouvement artistique qui met à l'avant-plan le regard subjectif de l'artiste, l'impressionnisme n'est pas un choix artistique anodin : il réitère le postulat moderniste de la primauté de la

³⁵ Nous pensons notamment à ces passages tirés d'*Angel* : « Angel was like a tableau of a girl fallen gracefully asleep over her sewing, the cat sleeping too, at her feet. » (AG, p. 14) ; « The two participants in the tableau seemed unaware of any other people in the room, and held their pose for what seemed to Theo to be an agonizingly long time. » (AG, p. 104)

vision humaine sur le monde et de l'artiste en tant que créateur par opposition au monde sous la tutelle d'un Dieu créateur.

L'écriture picturale et l'écriture *du* pictural permettent l'installation d'une perspective rapprochée de son objet, mais nous avons surtout porté notre attention sur des passages d'écriture du visible plus courts et plus diffus : les moments de figuration. Dans une démarche globale alliant à la fois les études sur les oeuvres intersémiotiques, les sciences cognitives et les théories de la réception, nous avons voulu montrer comment une œuvre peut déclencher chez un lecteur un type de réception qui réfère à son savoir-lu comme à son savoir-vu. Les romans de Taylor sont propices à la création de tels moments de figuration puisqu'ils déploient un imaginaire visuel fort. Que ce soit par la mise en scène de personnages peintres, par les références variées à des tableaux ou par la présence d'écriture picturale ou *du* pictural, la lectrice est prédisposée à associer ses propres connaissances en matière de pictural au texte qu'elle est en train de lire.

Certes, nous aurions pu nous entretenir longuement sur la nature exacte de ces moments de figuration. Si, dans certains cas, la lectrice peut faire « apparaître » lors de sa lecture un tableau (comme avec notre exemple des *Tours vermillon* de Turner), dans d'autres cas, elle peut plus simplement composer une vision imaginaire, dont le statut demeure ambigu. Comme Peter Mendelsund le mentionne dans son ouvrage *What Do We See when We Read*, certains lecteurs passionnés sont prompts à affirmer qu'ils peuvent très bien *voir* leurs personnages préférés. Mais lorsque Mendelsund leur demande des précisions, comme la forme du nez d'Anna Karénine par exemple, les lecteurs, perplexes, ne peuvent donner de description exacte (Mendelsund, 2014, p. 24). Ce n'est pas qu'ils imaginaient le fameux personnage de Tolstoï sans nez, mais plutôt que l'image qu'ils en ont n'avait pas la précision d'une photographie ou d'un tableau : il s'agissait d'un autre type d'image, plus floue, plus aérienne, que certains appellent une « image mentale ». Il serait intéressant de poursuivre la réflexion en étudiant les liens entre image

mentale et moments de figuration : c'est toutefois un sujet trop vaste dont nous ne pouvons traiter ici.

Jusqu'à maintenant, très peu d'études ont été réalisées sur les liens entre peinture et littérature dans l'œuvre de Taylor. Or, cette dernière a pourtant avoué : « I can't paint, but I see scenes as clearly as if I'd painted a picture. » (Taylor citée par Beauman, 2009, p. 5) Le pictural est plus qu'une inspiration pour Taylor, il est un élément fondamental de son style. Nous espérons humblement que ce travail aura permis de mettre en lumière les multiples façons dont le visible s'insère dans *A View of the Harbour* et dans *Angel*. L'œuvre de Taylor est marquée par les liens invisibles entre les humains et entre les arts et nous avons cherché à en mettre quelques-uns au grand jour. Ce sera désormais aux futurs lecteurs et lectrices d'en déceler de nouveaux.

BIBLIOGRAPHIE

Adrien, M., M. Bouchet et N. Vincent-Arnaud (dir.). (2016). « Horizons intersémiotiques : interroger l'hybridité des arts ». [En ligne]. Fabula / Les colloques, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotique. Récupéré de <http://www.fabula.org/colloques/document3822.php>

Arnheim, Rudolf. (1971). *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley : University of California Press, 485 pages.

Beauman, Nicola. (2009). *The Other Elizabeth Taylor*. Londres: Persephone Books, 464 pages.

Beyaert, Anne. (2002). « Une sémiotique du portrait ». [En ligne]. Tangence, Numéro 69, Pages 85-101. Récupéré de <http://www.erudit.org/revue/tce/2002/v/n69/008074ar.html>

Belleau, André. (1980). *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Montréal : Les presses de l'Université du Québec, 155 pages.

Berger, John. (1977 [1972]). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 166 pages.

Bergez, Daniel. (2011). *Littérature et peinture*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 256 pages.

Bilman, Emily. (2013). *Modern ekphrasis*, Bern; New York: Peter Lang, 170 pages.

Bressler, Sylvie. (2004). « Le non-regard en littérature ». [En ligne]. *Communications: Le sens du regard*, Numéro 75, pp.135-146. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_75_1_2147

Broughton, Trev. (2006). « English Taylor's Relentless Englishness ». *The Literary Supplement*. Cité par Beauman, N. (2009). *The Other Elizabeth Taylor*. Londres: Persephone Books, p. 293.

- Childs, Peter. (2000). *Modernism*. London: Routledge, 226 pages.
- Clark, Kenneth. (1998 [1956]). *Le nu. Tome I*. Paris : Hachettes, coll. « Pluriel », 398 pages.
- Cuddy-Keane, M., Hammond, A. et Peat, A. (2014). *Modernism: Keywords*. [En ligne] Oxford: Wiley Blackwell. DOI :10.1002/9781118325940
- Deonna, Waldemar. (1965). *Le symbolisme de l'oeil*. Paris: Éditions E. De Boccard, 303 pages.
- Eco, Umberto. (2012 [1979]). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur* (10^e éd.). Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 314 pages.
- Felski, Rita. (1995). *The Gender of Modernity*. Harvard University Press: Cambridge, 247 pages.
- Gasiorek, Andrzej. (1995). *Post-War British Fiction. Realism and After*. Londres: Edward Arnold, 256 pages.
- Gervais, B. et A. Lemieux (dir.). (2012). *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible : anthologie*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 303 pages.
- Gillies, M. A. et Mahood, A. (2007). *Modernist Literature. An Introduction*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 218 pages.
- Harris, Alexandra. (2010). *Romantic Moderns: English Writers, Artists and Imagination from Virginia Woolf to John Piper*, Londres: Thames and Hudson, 320 pages.
- Kristeva, Julia. (1969). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 384 pages.
- Labarthe-Postel, Judith. (2002). *Littérature et peinture dans le roman moderne: Une rhétorique de la vision*. Paris: L'Harmattan, 382 pages.
- Mantel, Hilary. (2013). « Introduction » in *Angel*. Londres: Virago Modern Classic, pp. ix-xvi.

Mendelsund, Peter. (2014). *What We See When We Read*. New York : Vintage Books, 419 pages.

Mitchell, W. J. T.. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 226 pages.

Pommier, Édouard. (1998). *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, coll. « NRF », 508 pages.

Pool, Phoebe. (1994). *L'impressionnisme*. Londres: Thames et Hudson, 287 pages.

Rabau, Sophie. (2002). « Introduction » dans *L'intertextualité*, Paris: Flammarion, coll. « Corpus », 255 pages.

Reeve, N. H. (2008). *Elizabeth Taylor*. Tavistock : Northcote, coll. « Writers and their work », 101 pages.

Gengembre, G., Leclerc, Y., Naugrette, F. (dir.), et Rubin, J. H. (2012). *Impressionnisme et littérature*, Rouen et Havre : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 234 pages.

Schwarz, Benjamin. (2007). « The Other Elizabeth Taylor. Editor's Choice: The late English writer is overdue for the recognition and readers she deserves ». [En ligne]. The Atlantic, Récupéré de <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/09/the-other-elizabeth-taylor/306125/>

Taylor, Elizabeth. (2013 [1957]). *Angel*. Londres : Virago Press, coll. « Modern Classic », 316 pages.

Taylor, Elizabeth. (2014 [1947]). *A View Of The Harbour*. Londres : Virago Press, coll. « Modern Classic », 313 pages.

Turner, Nick. (2012). *Post-War British Women Novelists and the Canon*. Londres : Continuum, 202 pages.

Waters, Sarah. (2014). « Introduction » in *A View of the Harbour*. Londres: Virago Modern Classic, pp. vii-xiv.

Woolf, Virginia. (2015 [1929]). *A Room of One's Own* [En ligne], Malden : Wiley Blackwell. DOI 10.1002/9781118299210

ŒUVRES REPRODUITES

Manet, E. (1872). *Berthe Morisot au bouquet de violettes*. [Huile sur toile]. Musée d'Orsay, Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Berthe_Morisot_au_bouquet_de_violettes

Manet, E. (1876). *La parisienne*. [Huile sur toile], Musée national de Suède, récupéré de <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/parisienne-study-of-ellen-andree-1874>

Manet, E. (1881). *La modiste*. [Huile sur toile], Musée des beaux-arts de San Francisco, Récupéré de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Édouard_Manet_-_La_modiste.jpg?uselang=fr

Turner, W. (c. 1838). *Les tours vermillon*. [Aquarelle et gouache sur papier], Les collections du Tate, Récupéré de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-coastal-terrain-and-buildings-south-of-france-or-italy-d28965>