



L'Enfant en prise avec l'altérité chez Elizabeth Bishop

Lhorine François

Dans ses nouvelles et poèmes, Elizabeth Bishop explore sans relâche les effets du temps et de la mémoire ainsi que l'altération de la représentation qui en résulte. Lorsque la perspective suivie est celle d'un adulte, Bishop représente ce dernier coupé de son expérience passée et confronté par là-même à un processus de défamiliarisation dans lequel le lecteur est entraîné à sa suite. Cependant, dans « Primer Class », « In the Village », « The Country Mouse », ou encore les poèmes « In the Waiting Room », et « First Death In Nova Scotia », la perspective, la voix poétique ou narrative adoptées sont celles de l'enfant. Le processus de défamiliarisation s'inscrit alors sous l'égide du regard enfantin engagé dans un rapport au monde qui n'est pas celui du lecteur adulte. Le mineur prend le pas sur le majeur : les rôles sont inversés et le regard de l'enfant guide celui du lecteur adulte.

Cet article s'attachera à montrer que de tels choix de perspective sont corrélés aux questions explorées : celles du déracinement et de la perte. En effet, nous nous pencherons sur les possibilités qu'offre une focalisation ancrée du côté du mineur. Nous verrons qu'elle permet d'exprimer l'évanescence et l'indicible (deux catégories qui par définition échappent à la représentation) et qu'elle entraîne le lecteur dans l'expérience de l'insaisissable et de l'absence d'emprise sur le monde. Nous analyserons les stratégies d'évitement spécifiquement élaborées en lien avec cette focalisation : plus qu'un art de l'esquive, le regard périphérique de l'enfant devient un point de vue qui possède le pouvoir de générer une représentation et une esthétique de l'altérité. Car si ces enfants sont impuissants à maîtriser leur destin ou la réalité à laquelle ils sont confrontés, ils conservent le pouvoir de leur imaginaire. Naïveté et imagination constituent ensemble une force créatrice qui contrecarre leur vulnérabilité, leur incompréhension – mais également celles de tout être humain – face à ce qui leur échappe ou les dépasse.

Évitement et métonymie du regard de l'enfant

L'écriture d'Elizabeth Bishop se construit bien souvent à partir de l'émergence de l'étrange qui constitue un moment de crise ou de tension autour duquel Bishop déroule des stratégies d'évitement, notamment dans les poèmes et nouvelles qui adoptent le regard d'un enfant. Elle déploie pour ce faire des métonymies qui se combinent aux parataxes et énumérations dont elle fait également usage. En effet, si l'effacement des articulations permet de créer dans le texte des failles qui semblent abriter l'indicible, une accumulation de métonymies permet

de délimiter comme en creux ce qui n'a pu être exprimé directement et n'a pu être approché que par l'évocation d'une, ou mieux, de plusieurs images connexes.

Prenons l'exemple du poème « First Death in Nova Scotia » (*Complete Poems* 125) ainsi que celui de la nouvelle « Gwendolyn » (*Collected Prose* 213). Dans les deux cas, une enfant est confrontée à l'altérité suprême qu'est la mort. Et, qui plus est, la mort d'un autre enfant. Dans le poème, l'image de son petit cousin défunt est tout simplement incompréhensible, inconcevable pour la petite fille. Si Bishop choisit d'adopter ce point de vue démuni, c'est précisément pour explorer l'impossibilité de comprendre la mort. L'évitement est suggéré par la qualité périphérique du regard de l'enfant¹. Plutôt que de poser les yeux sur le petit défunt, elle parcourt à l'entour des images figées qui, de ce fait, se substituent métonymiquement à une représentation directe du défunt. L'image du petit Arthur se dissémine en une kyrielle d'autres images également inanimées et connexes du point de vue enfantin de la voix poétique : le spectacle du petit corps sans vie d'Arthur est réifié dans les portraits de la famille royale, représentations inanimées et accrochées, fixées au mur. La mort est également désignée métonymiquement par le huard empaillé posé sur la table ou encore par l'évocation d'une poupée au visage blafard que le fabricant aurait oublié de peindre. Le texte opère ici selon le principe de représentation du sujet que Roland Barthes décrit comme suit dans *Critique et vérité* :

[L]e sujet n'est pas une plénitude individuelle qu'on a ou non le droit d'évacuer dans le langage [...] mais au contraire un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée (insérée dans une chaîne de transformation), en sorte que toute écriture *qui ne ment pas* désigne, non les attributs intérieurs du sujet, mais son absence. (Barthes 76, italiques dans le texte)

Cet entrelacs de fils métonymiques précédemment évoqués, placés sous le signe de la pâleur et de la froideur symptomatiques de la rigidité cadavérique, guide le regard du lecteur vers ce qu'il ceint, c'est-à-dire vers l'insaisissable nature de ce qui est autre. Grâce à cette multiplication d'évocations connexes à la mort, Bishop évite d'en proposer une incarnation définitive car le polymorphisme jugule toute pétrification de la représentation. Et pourtant, en se détournant de l'aspect irrémédiable du décès, l'enfant focalisatrice ne fait que ramener le lecteur à l'indicible, l'inacceptable de la mort, qui réside notamment dans ce basculement irréversible vers l'inconnu et vers l'altérité ultime. La représentation de l'indicible s'opère en

¹ Le regard enfantin est un cas particulier de la vision compensatoire que Linda Anderson identifie chez Bishop : « by concentrating on seeing, Bishop is also, it could be argued, providing a screen for what she cannot bear to look at ; her sense of detail becomes a kind of compensatory vision » (Anderson 163).

creux précisément grâce aux stratégies alternatives qu'oblige à mettre en place l'incapacité de la fillette à saisir le spectacle auquel elle est confrontée.

L'imaginaire et l'indicible

Dans la nouvelle, la petite narratrice relate ses dernières entrevues avec une camarade de jeux à la santé fragile nommée Gwendolyn, puis les funérailles de celle-ci auxquelles elle assiste à l'insu des adultes de sa famille qui souhaitent la tenir à l'écart. Habitant en face de l'église dans laquelle sont célébrées ces obsèques, elle en est le spectateur clandestin depuis la porte vitrée de sa maison. Quelque temps après, la fillette et l'un de ses cousins sont surpris en train de « jouer aux funérailles de Gwendolyn » avec une poupée :

We handled her carefully. We took off her hat and shoes and stockings, and examined every stitch of her underclothes. Then we played vaguely at “operating” on her stomach, but we were rather too much in awe of her for that to be a success. Then we had the idea of adorning her with flowers. There was a clump of Johnny-jump-ups that I thought belonged to me ; we picked them and made a wreath for the nameless doll. We laid her out in the garden path and outlined her body with Johnny-jump-ups and babies'-breath and put a pink cosmos in one limp hand. She looked perfectly beautiful. The game was more exciting than “operation.” I don't know which one of us said it first, but one of us did, with wild joy – that it was Gwendolyn's funeral, and that the doll's real name, all this time, was Gwendolyn. (*Collected Prose* 226)

La tragédie du décès de la petite Gwendolyn est arrachée à l'univers sérieux et implacable des adultes pour être transplantée dans celui du faire-semblant des enfants. Ainsi la mort est transférée dans un environnement plus acceptable pour l'enfant. Grâce à cette dérivation, la dévastation fait place à la création : celle de l'imaginaire qui se concentre sur la mise en forme, la mise en scène, avec les jolies fleurs et l'esthétique de la poupée qui touche à la perfection. Mais bien sûr, s'il paraît suffisant et satisfaisant pour les enfants de substituer à la véritable horreur de ces funérailles une jolie mise en scène, pour le lecteur adulte, cela ne fait au contraire qu'amorcer une réflexion plus profonde sur l'inacceptable association des concepts de mort et d'enfance, ainsi que sur la futilité, mais en même temps le besoin, d'une certaine mise en scène par les adultes eux-mêmes lors des funérailles dans leur ultime tentative de rendre hommage au disparu. Cela nous renvoie tous à nos tentatives désespérées de faire sens de la mort.

Cette préoccupation résonne dans les derniers vers du poème « First Death in Nova Scotia » lorsqu'après avoir imaginé que les couples royaux avaient invité Arthur à la Cour, la voix enfantine s'inquiète de ce qui va advenir de son petit cousin :

But how could Arthur go
Clutching his tiny lily,
With his eyes shut up so tight
And the roads deep in snow ?

Sur cette interrogation, la voix poétique prend congé de son lecteur et le mène dans le même mouvement vers un « ailleurs ». Il est à noter que nous sommes ici dans la seconde partie du recueil *Questions of Travel*, intitulée « Elsewhere ». Le poème nous mène hors du monde rassurant du familier et de la vie vers l'informe et le néant. Il nous accompagne jusqu'à ce seuil, cette limite de l'indicible, mais il ne peut aller au-delà : l'écriture cesse lorsqu'elle revient de manière plus directe à la description du petit Arthur et qu'elle se heurte à une aporie. Elle sera alors relayée par le lecteur auquel elle semble s'en remettre pour le prolongement de la création et de la réflexion.

Ce qui se joue dans cette dernière strophe correspond assez précisément à la trajectoire décrite par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, qui part du langage et mène vers la limite de l'humain, vers une insaisissable altérité pourtant connexe à l'humain :

De l'intérieur du langage éprouvé et parcouru comme langage, dans le jeu de ses possibilités tendues à leur point extrême, ce qui s'annonce, c'est que l'homme est « fini », et qu'en parvenant au sommet de toute parole possible, ce n'est pas au cœur de lui-même qu'il arrive, mais au bord de ce qui le limite : dans cette région où rôde la mort, où la pensée s'éteint, où la promesse de l'origine indéfiniment recule. (Foucault 394-395)

En effet, Elizabeth Bishop par cette question finale sans réponse met en tension les observations littérales et naïves de son masque poétique et l'absence de réponse lourde de sens, le silence porteur de la présence indicible de la mort pour le lecteur adulte. En nous menant au paroxysme de l'incompréhension enfantine, Elizabeth Bishop fait résonner à nos oreilles l'impuissance de l'adulte à expliquer la mort. La voix enfantine entraîne le lecteur en un lieu liminal, ainsi que l'indique Foucault, d'où il contemple sa propre incapacité à faire sens de la finitude humaine. On comprend que le mouvement vers l'intangible ne constitue pas seulement une caractérisation de la perte du petit Arthur, mais également une exploration de sa propre finitude, en tant qu'être humain, à travers le langage.

Selon un procédé en partie similaire, dans la nouvelle « The Farmer's Children » (*Collected Prose* 193), c'est de nouveau un questionnement naïf qui suspend le récit imaginaire du plus jeune des deux enfants du fermier. En plein hiver, lui et son frère sont envoyés passer la nuit dans une grange au milieu des champs pour veiller sur le matériel agricole de leur père pendant que leur belle-mère (qui les déteste) et ses filles profitent de la chaleur du foyer. Transis de froid, les deux frères s'endorment blottis l'un contre l'autre. Pendant la phase

d'endormissement, le plus jeune laisse son imagination s'emparer des outils de labour qui l'entourent. La herse devient un vaisseau viking, flanqué de boucliers, s'envolant vers la lune. Puis ne parvenant plus à suivre le fil de son monde imaginaire, l'esprit et le récit de l'enfant s'embrouillent :

But how could it be going to the moon when the moon was coming right down on the hill ? No moons ; there was a whole row of them. No, those must be the disks of the harrow. No, the moon had split into a sheaf of moons, slipping off each other sideways, off and off and off and off. (*Collected Prose* 203)

Pourtant, c'est en cet instant précis, en cette limite, que le texte devient le plus poétique. Le lecteur est entré dans la vision semi-onirique de l'enfant par l'intermédiaire d'une stratégie de style indirect libre qui permet de véhiculer sa focalisation en effaçant au maximum toute médiation. Il est placé en contact bien plus direct que ne l'aurait fait une focalisation d'adulte, avec la texture sonore du texte qui se fait l'écho du vertige dépeint. Par ce jeu de miroirs, de dédoublements, de réajustements successifs, la conscience du petit garçon glisse peu à peu vers un anéantissement dont la représentation est cependant repoussée vers un point de fuite jamais atteint, le regard du lecteur étant emporté dans la spirale infinie du « off and off and off and off ».

Quelques lignes plus bas, après avoir pudiquement dévoilé la mort des enfants (« At noon the next day their father found them in this position. The story was in all the newspapers. [...] The farmer grieved wildly for a year », *Collected Prose* 203), le récit s'éteint. La création de l'enfant semble avoir tenu en suspens pendant quelques instants sa frêle existence (de personnage). Par opposition à l'achèvement du récit, elle se révèle bien comme une force vitale, aussi vacillante fût-elle. Car si le vaisseau Viking emporte l'enfant, et avec lui le lecteur, jusqu'à la limite de la perte de conscience, tant que l'illusion de ce vaisseau est maintenue, la vie, la création, l'écriture continuent. Mais lorsqu'il redevient simple herse, survient alors la descente vers la mort, le figement mortifère.

Le pouvoir créatif de la perte

Malgré cette apparente mise en échec dans le cas des enfants du fermier, on voit par ailleurs que la narration de l'enfant recèle bien un pouvoir créateur qui s'érige contre la destruction engendrée par des situations de déracinement et de perte. C'est ainsi que dans une autre nouvelle, « The Country Mouse », la petite Elizabeth, qui a vécu jusque-là avec ses parents canadiens dans un milieu rural, est emmenée par ses grands-parents paternels américains pour vivre avec eux dans un environnement qui se veut plus riche et moins provincial. On

entre dans cette nouvelle par un début de chanson que la fillette a en tête « *My grandfather's clock was too tall for the shelf... I knew that song very well* » (*Collected Prose* 13). Cette amorce *in medias res*, en plus de nous faire entendre sa voix, nous place dans la même situation de manque de repère que la fillette. Les décalages s'accumulent ensuite.

Pour commencer, Bishop thématise la perception contrastée qu'elle a de ses grands-parents. La chanson familière « *My grandfather's clock was too tall for the shelf* » lui était chantée par son grand-père maternel auquel elle était jusque-là accoutumée, mais elle fait référence à l'autre grand-père, celui qu'elle découvre de manière malaisée, auquel elle se sent mal ajustée, tout comme l'horloge de la comptine. Ce premier décalage entre les deux figures masculines est souligné par l'usage du possessif « *my* » pour le premier, alors que le second est, lui, désigné par « *this grandfather* ». Qui plus est, ce « nouveau » grand-père lui paraît d'autant plus étrange qu'il semble inadapté, du fait de sa grande taille, aux circonstances dans lesquelles ils sont amenés à essayer de se familiariser l'un à l'autre pour la première fois, c'est à dire à l'espace restreint du wagon-lit qui les emmène à Boston.

S'ajoute également le décalage entre le registre de langue des adultes et celui de l'enfant narrateur. Les formulations impersonnelles de la grand-mère sont inadaptées aux capacités d'abstraction de la fillette, de sorte qu'elles sont accueillies par de l'incompréhension (« *She would speak of "grandma" and "little girls" and "fathers" and "being good"* », *Collected Prose* 16). Mais ces abstractions sont aussi perçues comme étranges car elles attribuent à sa propre identité des aspects insoupçonnés d'elle-même : « *there seemed to be much, much more to being a "little girl" than I had realized* » (16). Ce qu'elle est ne lui paraît plus familier, d'où un sentiment de déracinement et de défamiliarisation non seulement par rapport à sa famille mais aussi par rapport à elle-même, par rapport à tout ce qui aurait dû lui être intime. Au contraire de cette grand-mère, Bishop ne nous explique pas son expérience de la défamiliarisation par le biais d'abstractions mais elle la met en scène à travers la description de son voyage déracinant de manière à nous en donner une représentation plus vibrante, à privilégier le ressenti de l'expérience plutôt que sa compréhension.

Les décalages défamiliarisants s'invitent aussi dans la syntaxe. L'enchaînement « *The little light blinked out. We were off again (not that we had ever stopped) through the night* » joue sur le glissement de sens entre les différentes parties du discours. L'expression « *we were off again* » peut signaler, dans le contexte du voyage, un redémarrage ; mais dans l'enfilade de la phrase qui précède, il suggère l'extinction des lumières. L'ambiguïté entre les deux usages (l'usage courant et l'usage particulier dans ce discours) est soutenue et prolongée par le complément de lieu « *through the night* » qui renforce la thématisation des ténèbres en même temps qu'il réactive la désignation du mouvement.

Tous ces processus défamiliarisants constituent autant d'interrogations sur l'étrange et le familier, et, source d'anxiété bien plus grande encore, sur l'étrange dans le familier : « En tant qu'il focalisait l'inquiétude, l'étranger la territorialisait, lui donnait un nom et un visage. Mais lorsque ce même étranger fait irruption au cœur du monde familier, alors sa présence est doublement inquiétante » (Bégout 439). De sorte que si ces décalages mènent la voix narrative vers une épiphanie finale de la révélation du « moi », de la différenciation du « je » (épisode repris et transformé en poème dans « In the Waiting Room »), il s'agit d'une épiphanie douloureuse et inquiétante :

After New Year's, Aunt Jenny had to go to the dentist, and asked me to go with her. She left me in the waiting room, and gave me a copy of the *National Geographic* to look at. It was still getting dark early, and the room had grown very dark. There was a big yellow lamp in one corner, a table with magazines, and an overhead chandelier of sorts. There were others waiting, two men and a plump middle-aged lady, all bundled up. I looked at the magazine cover – I could read most of the words – shiny, glazed, yellow and white. The black letters said : FEBRUARY 1918. A feeling of absolute and utter desolation came over me. I felt... myself. In a few days it would be my seventh birthday. I felt *I, I, I*, and looked at the three strangers in panic. I was one of them too, inside my scabby body and wheezing lungs. "You're in for it now," something said. How had I got tricked into such a false position ? I would be like the woman opposite who smiled at me so falsely every once in a while. The awful sensation passed, then it came back again. "You are you," something said. "How strange you are, inside looking out. You are not Beppo [the family dog], or the chestnut tree, or Emma, you are you and you are going to be you forever." It was like coasting downhill, this thought, only much worse, and it quickly smashed into a tree. *Why was I a human being ?* (*Collected Prose* 33, italiques dans le texte)

Ici la voix de l'enfant est bien plus convaincante que ne le serait une voix d'adulte à décrire l'émergence de l'identité en tant qu'être différencié, avec tout ce que cela implique à la fois de palpitant mais aussi d'angoissant et de douloureux. Les détours qui façonnent le sentiment de déracinement nous préparent sans le dire à la survenue de l'étrangeté du moi, un cheminement que Stanley Sultan analyse comme suit : « "The Country Mouse" has the structure, not of a tale, but of a chronicle with interpolated commentary » (53). Tout comme l'interjection des commentaires infratextuels mis au jour par Stanley Sultan, détours et regard périphérique sont bien sûr des stratégies à attribuer à l'auteur adulte, mais c'est parce qu'ils empruntent la focalisation enfantine qu'ils parviennent à placer le lecteur au contact de l'altérité avec autant d'efficacité.

Le regard de l'enfant apparaît également comme une clé de lecture majeure dans « In the Village » :

Most of "In the Village" is told as by a child, and objects hold intense interest for her precisely because of what remains unspoken and unexplained. [...] The speed with

which a perilous detail [...] is only grazed, then the eye diverted by surface for its own sake, is typical of the way the story negotiates troubled waters. Bishop is concerned here with the unresolved, undetermined nature of childhood perception as a clue to survival. (Kalstone 160-161)

Ce que David Kalstone appelle une manière de « naviguer en eaux troubles » correspond à cette capacité du regard périphérique d'apprivoiser l'angoisse de l'étrange. D'où l'énumération d'innombrables objets métonymiques de la mère dans cette nouvelle : en même temps qu'ils évitent une confrontation directe avec le noyau de l'angoisse qu'incarne ce personnage, ils permettent de construire une focalisation de l'évitement qui, tacitement, en dit long sur l'intensité de cette anxiété. Cette dernière, en évitant d'être « dite », n'en est que plus fortement « ressentie » par le lecteur. Ainsi, si cela constitue une stratégie d'apprivoisement pour le personnage-narrateur-focalisateur, c'est aussi pour l'écrivain une stratégie de représentation redoutablement efficace du moment ou de l'élément de crise.

La voix de l'enfant : résurgence d'une expérience esthétique perdue

L'écriture de Bishop, cependant, prouve que la voix enfantine peut faire plus encore que de confronter efficacement le lecteur à l'étrange ou de simplement le représenter en creux. Elle a également le pouvoir de remettre le lecteur en contact avec une expérience esthétique perdue, recouverte par la patine de l'accoutumance². Dans « Primer Class », Elizabeth Bishop, nous entraîne, à la suite de la petite fille qu'elle a été et dont elle retrouve les souvenirs, à la redécouverte de l'écriture et de la langue en tant que matière première ou matière brute. Ainsi l'alphabet est une mélodie : « [A]t first I could not get past the letter g, which for some time I felt was far enough to go. *My* alphabet made a satisfying short song, and I didn't want to spoil it » (*Collected Prose* 4, italiques dans le texte). On retrouve ici le plaisir des sons, la jouissance de la sonorité de ce qui constitue la plus petite unité de composition de la langue. De même, les lettres et les chiffres ne sont pas envisagés comme des éléments utilitaires. L'évocation nous détourne de leur fonction comme pour mieux retrouver leurs courbes esthétiques :

I think I was in love with eight. One began writing it just to the right of the top and drew an S downwards. This wasn't too difficult, but the hardest part was to hit the bottom line [...] and come up again, against the grain, that is, against the desire of one's painfully cramped fingers, and at the same time not to make it a straight line, but a sort

² Bruce Bégout évoque dans *La Découverte du quotidien* ce qu'il appelle « le mensonge du quotidien » ou encore la « quotidianisation » : « L'évidence naturelle du monde quotidien est le résultat le plus obvie de la transfiguration de la contingence en nécessité, de la relativité en certitude. Avant l'opération de la quotidianisation, l'être n'était qu'un peut-être, une hésitation, une vacillation, une vague aspiration à la fermeté. Après elle, il se donne pour ce qui garantit absolument l'être de chaque étant » (Bégout 287).

of upside down and backwards S, and all this in *curves*. Eights also made the worst noise on the slate. (*Collected Prose* 5, italiques dans le texte)

On notera que ces courbes n'ont de sens (tant comme sensation physique que comme contenu cognitif) qu'à travers la perception physique qu'en a la fillette. Grâce à ce regard d'enfant qui n'a pas encore subi le processus d'habituation, pour lequel l'intégration de la signification n'a pas encore érodé la texture, la qualité du signe, on redécouvre ce dernier comme un diamant brut, pour le plaisir du rapport physique, sensuel, que l'on peut avoir dans le suivi de ses courbes, de son tracé.

En tant que retour à une essence exceptionnelle et distinctive, le retour au signe comme tracé pré-signifiant pointe en même temps du doigt la perte opérée par ce qui est devenu l'usage ordinaire de ce signe : « the ordinariness in question speaks of an intimacy with existence, and of an intimacy lost, that matches skepticism's despair of the world » (Cavell 4). Le passage par la voix de l'enfant peut être vu comme une tentative de renouer avec cette intimité perdue, recouverte, remplacée par la fausse intimité de l'adulte avec le monde qui l'entoure, celle qu'instaure « le mensonge du quotidien » pour reprendre l'expression de Bruce Bégout.

Il est ainsi donné au lecteur d'entendre simultanément deux voix. Celle qui exprime le ressenti physique de l'enfant focalisateur tout d'abord, et dont on perçoit les intonations et la concentration ardue dans l'accumulation des « and » et des « but », lesquels insistent sur la kyrielle de difficultés qu'elle doit surmonter toutes en même temps (« and all this in *curves* ») ; et celle du narrateur adulte qui se confond ici avec la voix auctoriale, et qui réactive ses souvenirs d'enfance, « d'en face » pour reprendre l'expression de Philippe Romanski dans l'ouvrage du même nom, ouvrage dans lequel il explique l'irréductible distance à l'œuvre dans l'écriture de l'enfance :

Écrire sur l'enfance et l'enfance ne peut se faire qu'à distance, proprement d'en face, chaque mot couché sur le papier n'étant que l'aveu sans cesse renouvelé de la distance qui sépare l'ici d'un là. Et pourtant, dans le même temps, le propos dit toute sa difficulté à être ici, en soulignant perpétuellement sa provenance, son point de départ. (Romanski 1, italiques dans le texte)

La voix auctoriale de « Primer Class » laisse transparaître tout le savoir faire de l'écrivain adulte, tout son art. Elle s'enroule autour de la voix enfantine pour la mettre en musique sur un fond de mélodie nostalgique en nous faisant ressentir une certaine mélancolie des souvenirs dès le début de la nouvelle au travers du rythme iambique lent et berçant des premières phrases.

Il semble que ce soit grâce à l'enchevêtrement d'une voix auctoriale parvenue à maturation et d'une focalisation enfantine que l'écriture d'Elizabeth Bishop entraîne son lecteur dans un processus de défamiliarisation à la rencontre de l'étrange. Cette focalisation enfantine devient par là-même le moyen de le (re)mettre en contact avec la matière d'origine que le regard des adultes a façonnée et émoussée dans le but de la rendre ordinaire et donc acceptable. C'est essentiellement le pouvoir de ce regard d'enfant qui redonne du relief, qui redonne ses aspérités, son altérité, à l'expérience représentée et re-présentée au lecteur sous ce nouveau jour.

Bibliographie

- Anderson, Linda. « The Story of the Eye : Elizabeth Bishop and the Limits of the Visual ». *Elizabeth Bishop : Poet of the Periphery*. Ed. Linda Anderson and Jo Shapcott. Newcastle : Bloodaxe Books / U of Newcastle, 2002. 160.
- Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- Bégout, Bruce. *La Découverte du quotidien*. Paris : Éditions Allia, 2005.
- Bishop, Elizabeth. *The Complete Poems 1927-1979*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- . *The Collected Prose*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1984.
- Cavell, Stanley. *In Quest of the Ordinary : Lines of Skepticism and Romanticism* [1988]. Chicago : U of Chicago P, 1994.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1996.
- Kalstone, David. *Becoming a Poet : Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. Ann Arbor : U of Michigan P, 2001.
- Romanski, Philippe. « D'Ailleurs, l'enfance : simulacre de babil préliminaire ». *D'Enfance, d'en face : enfance et littérature anglaise*. Romanski, Philippe (sous la dir. de). Rouen : PU de Rouen, 2002.
- Sultan, Stanley. « "The Country Mouse" : Con-Text, Para-Text, Contra-Text ». *"In Worcester, Massachusetts" – Essays on Elizabeth Bishop. From the 1997 Elizabeth Bishop Conference at WPI*. Ed. Laura Jehn Menides and Angela G. Dorenkamp. New York : Peter Lang, 1999. 53-58.