



HAL
open science

Les espaces communs et démocratiques d'E. M. Forster : romans, nouvelles, essais

Anasthasia Castelbou

► To cite this version:

Anasthasia Castelbou. Les espaces communs et démocratiques d'E. M. Forster : romans, nouvelles, essais. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2022. Français. NNT : 2022TOU20089 . tel-04191515

HAL Id: tel-04191515

<https://theses.hal.science/tel-04191515>

Submitted on 30 Aug 2023

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

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



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Anasthasia CASTELBOU

Le 28 novembre 2022

Les espaces communs et démocratiques d'E. M. Forster : romans, nouvelles, essais

École doctorale et discipline ou spécialité

Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@) - Anglais

Unité de recherche

Cultures Anglo-Saxonnes (CAS, EA 801)

Directrice(s) ou Directeur(s) de Thèse

Monsieur le Professeur Laurent MELLET

Jury

Madame Marie LANIEL, Maîtresse de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne

Madame Catherine LANONE, Professeure à l'Université Paris Sorbonne Nouvelle

Monsieur Georges LETISSIER, Professeur émérite à l'Université de Nantes

Monsieur Laurent MELLET, Professeur à l'Université Toulouse Jean Jaurès

Madame Christine REYNIER, Professeure à l'Université de Paul Valéry Montpellier 3

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes (CAS, EA 801)

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de L'Université

Spécialité

Langues, Lettres, Civilisations Etrangères (LLCE)

Etudes anglophones

Littérature britannique

**Les espaces communs et démocratiques d'E. M.
Forster : romans, nouvelles, essais**

Anasthasia CASTELBOU

Présentée et soutenue publiquement

Le 28 novembre 2022

Directeur de Thèse

Monsieur le Professeur Laurent MELLET

Composition du jury

Madame Marie LANIEL, Maîtresse de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne

Madame Catherine LANONE, Professeure à l'Université Paris Sorbonne Nouvelle

Monsieur Georges LETISSIER, Professeur émérite à l'Université de Nantes

Monsieur Laurent MELLET, Professeur à l'Université Toulouse Jean Jaurès

Madame Christine REYNIER, Professeure à l'Université de Paul Valéry Montpellier 3

Illustration de couverture : *Portrait of E. M. Forster*, Roger Fry (1911)

À Alba

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Laurent Mellet, pour les échanges fructueux et passionnants que nous avons eus pendant ces cinq années. Ce travail n'aurait pas été possible sans sa connaissance profonde et lumineuse de l'œuvre d'E. M. Forster, ainsi que ses conseils précieux tout au long de la thèse.

Je remercie également l'équipe du Département des Etudes Anglophones, ainsi que l'ensemble des collègues du laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes, qui m'ont permis de réaliser ce doctorat dans les meilleures conditions.

Une pensée pour mes collègues doctorants, et plus spécifiquement pour Ana, Jérémy, Sophie et Solène, avec qui les joies et les peines du travail de thèse ont été partagées.

Merci à ma famille pour leur amour et leur soutien. Je pense tout particulièrement à ma mère, dont la force, le cœur et l'esprit n'ont eu de cesse de me guider.

J'aimerais exprimer ma gratitude à Laura, dont l'apport à cette thèse est inestimable sur bien des aspects. Mes pensées vont également vers Gani, Sami, Laurine, Morgane, Amélie, Charlie, Yolaine, Aurélien et Elio. Aucun projet ne peut être mené à bien sans vous.

Enfin, à Yoann et Alba, avec qui tout finit et tout commence.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	13
PARTIE 1. LES INFINIES LIMITES DE L'ECRITURE FORSTERIENNE : PENSER ET NARRER SES IDEAUX ET SES ABSOLUS DANS LA FINITUDE D'UN MONDE ET D'UNE EPOQUE.....	43
CHAPITRE 1. LA NAISSANCE DU ROMANCIER DANS UN MONDE DU DECHIREMENT : FORSTER ET LA PERIODE « INTER-REGNE ».....	49
A. La communauté de l'entre-deux	50
1. <i>Expansion des idées et du lectorat : un nouveau commun.....</i>	<i>51</i>
2. <i>Le tournant du XX^e siècle : collision et cohabitation des mondes</i>	<i>60</i>
3. <i>Forster : entre deux réalités historiques et littéraires.....</i>	<i>70</i>
B. L'art de l'ajustement	77
1. <i>Les valeurs de l'écrivain à l'épreuve du temps</i>	<i>78</i>
2. <i>L'adaptabilité du personnage forstérien.....</i>	<i>87</i>
CHAPITRE 2. FINI ET INFINI : UN DEFI FORSTERIEN.....	97
A. « Could he adapt it to the needs of daily life? »	98
1. <i>Art et vie: une coexistence en question</i>	<i>99</i>
2. <i>La pratique artistique de la vie.....</i>	<i>110</i>
B. Ecriture de la limite.....	124
1. <i>Un auteur réconcilié avec ses limites</i>	<i>125</i>
2. <i>Les impasses épistémologiques des personnages : fatalité et potentialité.....</i>	<i>134</i>
PARTIE 2. LA DEMARCHE ET LA PRATIQUE ARTISTIQUES COMME AUTORITES : FACONNER SA PLACE DANS LA COMMUNAUTE.....	149
CHAPITRE 3. L'ART DE L'AUTORITE.....	153
A. Un positionnement anti-autoritaire ?	155
1. <i>Une politique de l'isolement ?.....</i>	<i>156</i>
2. <i>« Belief in unbelief », ou l'individu comme autorité.....</i>	<i>166</i>
B. La tyrannie de l'auteur	176

1.	<i>Autorité de la voix auctoriale</i>	177
2.	<i>Les interventions narratives : une autorité renforcée et interrogée</i>	190
CHAPITRE 4. « [T]O SPEAK FOR ONESELF » : L'AGENTIVITE DE L'INDIVIDU ET DE L'ARTISTE		
		203
A.	« But our civilisation is moulded by great [personal] forces » : pouvoir et porosité de l'individu dans l'œuvre de Forster	204
1.	<i>Agentivité et auto-détermination de l'individu chez Forster</i> ...	205
2.	<i>La part de l'autre : influence et force dans la construction de l'identité</i>	218
B.	L'autorité du vulnérable	233
1.	<i>Vulnerability « as a dynamic force »</i>	233
2.	<i>La force éthique du vulnérable</i>	245
PARTIE 3. PENSER ET HABITER LE(S) MILIEU(X) PAR LE RECIT : LA QUETE DE L'ESPACE COMMUN CHEZ FORSTER		
		257
CHAPITRE 5. FORSTER : UN ECRIVAIN DE L'INDECIS ?		
		261
A.	De l'importance de la stabilité et de l'ancrage chez Forster ..	263
1.	<i>Un ancrage idéologique et narratif</i>	264
2.	<i>La bulle de l'écriture et le flot du vivant</i>	273
B.	Le chemin indécis vers l'autre : le doute comme expérience du commun.	280
1.	<i>Raison et sentiments : le remède de la fiction</i>	283
2.	<i>L'altérité : faire et défaire les repères</i>	298
CHAPITRE 6. « I WANT SOMETHING BEYOND THE FIELD OF ACTION AND BEHAVIOUR; THE WATERS OF THE RIVER THAT RISES FROM THE MIDDLE OF THE EARTH—TO JOIN THE GANGES AND THE JUMMA—WHERE THEY JOIN » : LA RECHERCHE DE LA MESURE		
		309
A.	L'insaisissable gris	318
1.	<i>La couleur du réel</i>	321
2.	<i>Pour un art de l'ordinaire</i>	331
B.	Le désordre comme mesure	337
1.	« [S]he [...] acknowledged this tangle » : l'hétérogénéité comme principe	338

2. <i>Essais, nouvelles et radio : la recherche d'un « milieu » stylistique</i>	353
PARTIE 4. LES « EFFORTS » DEMOCRATIQUES DE L'ECRITURE DE FORSTER DANS LA CONSTRUCTION D'UNE POSSIBLE COMMUNAUTE	367
CHAPITRE 7. FORSTER « INSIDE OUT » : CIRCULATION DEMOCRATIQUE ENTRE INTERIEUR ET EXTERIEUR, INNE ET ACQUIS	373
A. « [T]he real life—the real you. »	374
1. <i>Le Nouveau Libéralisme chez Forster : une nouvelle articulation entre commun et individuel</i>	375
2. <i>L'organisation sociale et la liberté individuelle : un débat libéral</i>	388
B. Significations privées et sens commun chez Forster : une circulation.....	400
1. <i>L'essai chez E. M. Forster : l'art de l'histoire collective</i>	401
2. <i>Le récit comme « espace de mise en commun » démocratique</i>	415
CHAPITRE 8. LES INDIVIDUS ET LA COMMUNAUTE : GENERALISATIONS ET CONVERSATIONS	427
A. « Generalizations are sometimes necessary »	428
1. « [A] clash of human beings » : les types forstériens et la pluralité.....	429
2. <i>La parfaite incomplétude du personnage forstérien</i>	441
B. La conversation : obstacle et fondement de la construction d'un commun démocratique.....	453
1. <i>Une conversation impossible</i>	455
2. <i>La conversation comme circulation démocratique</i>	468
CONCLUSION	483
BIBLIOGRAPHIE	493
INDEX DES ŒUVRES DE FORSTER	517

INTRODUCTION

Forster dans le temps

Durant la période édouardienne dans laquelle Forster a écrit la majorité de son œuvre fictionnelle, les révolutions intellectuelles et morales, comme sociologiques et psychologiques, le déclin de la pensée religieuse menant à des conceptions nouvelles et plus fluides de la conscience et de l'identité humaine, sont allées de pair avec certains changements sociétaux. Dans *The Modern British Novel*, Malcolm Bradbury souligne la croissance de la population urbaine, l'avancée de la technologie et donc la multiplication des outils mis à la disposition de l'homme, la démocratisation de l'éducation, les nouvelles relations entre classes sociales, et ainsi l'attention croissante portée aux classes les plus pauvres¹. On pourrait synthétiser ces transformations en parlant d'une ouverture généralisée à la pluralité et à la nuance, également notable dans le roman. Dans son œuvre, Forster s'est manifestement attaché à inclure cette pluralité qui prend forme par la recherche démocratique du « ton juste »², celui qui s'approchera au plus près des complexités de l'expérience humaine. La présence alternée du romantisme, du réalisme ou de la comédie de mœurs dans son œuvre s'offre comme l'expression de cette recherche et la traduction des différentes réalités que l'époque moderne donnait enfin à voir par sa considération de la variété et du fluctuant.

L'idée de commun a été particulièrement mise à l'épreuve par l'instabilité politique et esthétique de la période historique intermédiaire qui a d'ailleurs été qualifiée d'« interregnum »³ par Raymond Williams. Les bouleversements éthiques, esthétiques et politiques de cette époque ont rendu difficile la concevabilité d'un commun et d'une communauté. On observe en effet à cette époque une remise en question des valeurs et des codes qui faisaient à première vue du corps politique et social un ensemble homogène et consensuel. La visibilité nouvelle de certains

¹ Malcolm Bradbury. *The Modern British Novel*, London: Penguin Books, 1993, 3.

² « [L]a question de la démocratie est désormais d'arriver à avoir une expérience [...] et de trouver à l'exprimer sur un ton juste. » in Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris : La Découverte, 2014, 144.

³ Raymond Williams. *Culture and Society (1780-1950)*, London: Chatto and Windus, 1967, 161.

membres de la société, comme les femmes ou les classes pauvres, questionne les fondements institutionnels de l’Angleterre du tournant du siècle. Cette ouverture a révélé le besoin d’établir l’individu comme force instituante, mais aussi la nécessité démocratique d’articuler un commun autour de ces individualités. Pour ce faire, selon Dardot et Laval, il est impératif de rompre avec l’idée de commun comme une banque de connaissances, de biens et de règles établis à l’avance et appropriables par chacun, et de la concevoir ainsi que de l’établir comme « co-activité »⁴.

La question démocratique que le commun comme co-activité soulève est séminale chez Forster. L’écrivain s’est en effet penché de nombreuses fois sur le sujet dans ses écrits et au micro de la BBC. Une de ses œuvres s’intitule d’ailleurs *Two Cheers for Democracy*, et les différents essais qu’elle réunit ont été écrits dans un contexte de guerre imminente ou en cours, qui a mis en exergue l’importance et la portée du sujet. Non seulement l’époque, mais l’auteur lui-même est aux prises avec cette notion. D.H. Lawrence, contemporain de Forster, explore également l’idée d’égalité dans son essai « Democracy », et craint que ce concept n’induisse un nivellement par le bas⁵. Dans ses essais, et surtout dans *Two Cheers for Democracy*, Forster partage aussi sa version d’un système démocratique idéal où subsisterait ce qu’il nomme une « aristocratie du sensible » formée par les artistes. Catherine Lanone évoque par ailleurs les doutes de l’écrivain quant à la question de la démocratie : « Forster’s deep belief in, and mistrust of, democracy, as a political assemblage that may stoop to censorship and easily fall into the traps of fascism. »⁶ Ces interrogations et ces craintes mettent en évidence les complexités, voire la labilité, de l’idée de démocratie, mais également sa versatilité puisqu’elle recoupe à la fois un concept philosophique, éthique et purement politique et pragmatique au sens d’« institution de la cité »⁷.

⁴ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris : La Découverte, 2015, 48.

⁵ D.H. Lawrence. « Democracy » (1919), in *Selected Essays*, London: Penguin, 1966, 73-95, 76.

⁶ Catherine Lanone. « Rethinking Relationality: E. M. Forster’s Commitment to Democracy », *Études britanniques contemporaines*, 57 | 2019, document en ligne consulté le 08 janvier 2021, <http://journals.openedition.org/ebc/7637>

⁷ Bruno Bernardi. *Qu’est-ce qu’une décision politique ?*, Paris : J. Vrin, 2003, 32.

Certains critiques ont vu dans ces tâtonnements réflexifs l'adaptation pénible et conflictuelle de l'écrivain à son époque, question qui fera l'objet de notre première partie. Sa difficulté à s'adapter à l'époque moderne a en effet souvent été soulignée. La critique a généralement expliqué l'abandon de l'écriture d'un roman après *A Passage to India* par son incompréhension du temps dans lequel il évoluait et de ses valeurs. L'auteur exprime, dans des propos fréquemment retranscrits, sa grande nostalgie d'une Angleterre rurale perdue, et que John Colmer résume ainsi dans *The Personal Voice* : « the destruction of the older agricultural rhythms of life and the emergence of a new urban order »⁸. Cette vision idéalisée d'une Angleterre pastorale, couplée aux grandes valeurs de l'humanisme libéral auquel Forster est attaché⁹, ainsi que sa recherche du « principe éternel »¹⁰ mentionné par Rickie dans *The Longest Journey*, ne semblent à première vue pas pouvoir lui permettre l'adaptation et la modulation constante que demande l'idéal démocratique afin d'englober au mieux la multitude. Pourtant, plusieurs critiques soulignent la capacité de Forster à moduler ces cadres strictes. Jason Finch, dans *E. M. Forster and English Place: A Literary Topography*, tient à démanteler la vision d'un Forster nostalgique d'une Angleterre rurale, quasi pastorale. En reconnaissant tout de même sa vision négative de Londres et de son expansion rapide transcrite dans *Howards End*, *The Longest Journey* et *A Room with a View*, Finch met en évidence une autre facette de la pensée de l'auteur : « [c]oncentrating on the last of these, critics have tended to read Forster as a writer opposed to the metropolis, as a ruralist. However, the link in *Where Angels Fear to Tread* between London and freedom re-emerges with more force in *Maurice*. »¹¹ Il fait preuve de plus de subtilité dans l'opposition entre Angleterre rurale et urbaine présente dans l'œuvre de l'écrivain, qui attribuerait en fait à Londres une liberté

⁸ John Colmer. *E. M. Forster: The Personal Voice*, London: Routledge & Kegan Paul, 1975, 88.

⁹ « The hatred of expediency, the sympathy for the underdog, the opposition to imperialism, the fervent belief in private freedom » : Frederick C. Crews. *E. M. Forster: The Perils of Humanism*, New Jersey: Princeton University Press, 1962, 32.

¹⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey*, London: Penguin Classics, 2006 (1908), 136.

¹¹ Jason Finch. *E. M. Forster and English Place: A Literary Topography*, Åbo: Åbo Akademi University Press, 2011, 251.

n’ayant d’égale ailleurs¹². Certaines entrées de son *Commonplace Book* montrent aussi ses revirements à ce sujet : « *Peace of Countryside* too artificial to give me rest now. I used to think a grass grown lane more real than a high road, but it is an economic anachronism, kept up by people like Lord Farrer who have spare cash. »¹³ Si l’écrivain peut céder volontiers à ses élans nostalgiques, il est tout aussi capable de réexaminer ses propos et de leur apporter un éclairage nouveau. Pour Finch, la façon dont Forster met en scène les différents lieux qui reviennent systématiquement dans sa fiction (Sawston, Cambridge et Londres en tête) l’établit comme l’écrivain du multiple et de la nuance, étant un écrivain de la localité avant tout : « [w]hat appealed to him, I claim, was the local, not the rural. »¹⁴ Malgré un discours parfois transparent sur une certaine idée de l’identité nationale qui a trop souvent attiré l’œil des critiques selon Finch, Forster dévoile en fait dans son œuvre les subtiles différences entre ces différents endroits et la variété démocratique à laquelle ils donnent accès. Nostalgique d’une époque qu’il voit s’éteindre, Forster ne se réfugie pas pour autant dans celle-ci. Il savait parfaitement que les endroits qu’il affectionnait tant ne demeureraient pas intacts, et a prouvé son adaptation aux temps modernes et à l’expansion de Londres au tournant du siècle en reconnaissant sa force, son potentiel et les plus grandes possibilités et perspectives que cette nouvelle ville avait à offrir. Forster exprime sa nostalgie tout autant que ses espoirs quant aux possibles futurs de l’Angleterre et des opportunités que les changements sociétaux observés pourraient donner à l’individu.

L’un et l’autre

Une partie non négligeable et assez représentative des lieux communs de la critique forstérienne, que l’on peut retrouver chez Lionel Trilling, Frederick C. Crews, Glen Cavaliero, John Colmer, John Beer ou Stuart Christie, fait répétitivement état de la dualité d’E. M. Forster, à la fois dans les positionnements

¹² *Idem.*

¹³ E. M. Forster. *Commonplace Book* (1985), London: Wildwood House, 1988, 36.

¹⁴ Jason Finch. *E. M. Forster and English Place*, *op. cit.*, 379.

intellectuels que nous venons d'aborder, mais également dans ses choix narratifs. Ce sont néanmoins Colmer, Crews et Beer qui abordent le sujet de la manière la plus approfondie. John Colmer écrit longuement sur les différentes dualités qui caractérisent la littérature de Forster, cherchant constamment à intégrer à la fois nature et culture, le domestique et l'universel, l'éternel et le flux, le symbolisme et la critique sociale. Catherine Lanone mentionne en ce sens la présence de « deux E. M. Forster, d'une part l'héritier de Jane Austen, l'artiste de la miniature, le peintre ironique des classes moyennes, et d'autre part le mystique poursuivant sa quête herméneutique et initiatique. »¹⁵ Ces dualités affranchissent¹⁶ Forster des conventions et tendent vers une réconciliation finale de l'art avec la réalité et de la réalité intérieure, ou de la vision, comme elle est souvent appelée dans ces ouvrages critiques, avec la réalité extérieure. Pour Frederick C. Crews, tout l'intérêt de l'œuvre de Forster réside dans cette tentative d'harmonisation de grands idéaux, qui s'approcheraient d'une vérité universelle, et de la subjectivité humaine, dans toute sa variété et sa fluidité. Crews s'interroge longuement sur le rapport et l'ancrage de ces idéaux et de ces principes universels, qui correspondent souvent aux aspirations des personnages, dans le monde qui les entoure. En parlant plus spécifiquement de *The Longest Journey*, Crews écrit : « the enormous difference between man's ideal hopes and his actual circumstances is the energizing force of the novel. »¹⁷ L'auteur entreprend une réflexion autour de l'ambivalence de la relation qu'entretient cette volonté d'une vérité ultime ou d'un principe éternel, qui prendrait par exemple la forme du « [o]nly connect... » de Margaret Schlegel dans *Howards End*, avec le chaos inhérent à la vie et à la pensée humaines. Cette vision et ces idéaux informent-ils ou oblitérent-ils le réel ? L'individu doit-il lutter envers et contre celui-ci et imposer sa vision ? L'ordre doit-il prévaloir sur le désordre, l'art sur la réalité ? John Beer, dans *The Achievement of E. M. Forster*, rejoint Crews et Colmer dans l'analyse de la duplicité constamment présente dans l'œuvre de Forster et désigne en effet la pratique artistique comme ultime médiateur entre ces deux pôles.

¹⁵ Catherine Lanone. *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Frederick C. Crews. *E. M. Forster, op. cit.*, 167.

La question de pratique est longuement abordée dans l’œuvre de Dardot et Laval en rapport avec celle de démocratie. Pour les deux philosophes, la pratique s’oppose à la nature dans ce qui définit l’individu au sein de la communauté, et s’entend donc comme ce qui crée le commun. La pratique artistique, comme les pratiques individuelles, « ouvre[nt] un certain espace en définissant les règles de son fonctionnement »¹⁸. Cette *praxis* instituante est celle de la littérature de Forster qui, en opérant des allers-retours entre ces opposés, négocie de nouvelles associations et combinaisons afin de se trouver au plus proche de l’expérience vécue et ses contradictions. Si les réflexions de Forster, comme son style, semblent prendre plusieurs directions à la fois, c’est qu’il prête sérieusement attention à ce que Cavaliero, dans *A Reading of E. M. Forster*, perçoit comme étant : « other and competing claims to possess reality »¹⁹.

La pluralité des subjectivités, et des réalités qu’elles projettent, donne d’autant plus le vertige que cette confrontation des réalités prend place au sein de l’individu même. Dans sa fiction, Forster met en tension le « moi » social, qui s’opposerait au véritable « moi ». Dans *The Personal Voice*, John Colmer constate : « [a]ll of Forster’s characters are actively engaged in the process of fusing their natural and social selves »²⁰. Il explique même que ce contraste entre nature et société est fondateur pour la fiction de Forster. Dans *Maurice*, l’opposition entre Londres et la forêt qui devient le refuge final des amants illustre bien ce contraste, tout comme la bataille intérieure constante de Lucy entre le monde anglais des conventions qu’elle vient de quitter et le monde des émotions et des sensations auxquelles l’Italie l’initie dans *A Room with a View*. Une nouvelle comme « The Road from Colonus » opère le même contraste en utilisant la Grèce au lieu de l’Italie. C’est dans ce pays que Mr Lucas s’éveille à son idiosyncrasie. On peut également citer Rickie qui, dans *The Longest Journey*, tente de se détacher de la vie contraignante et normée de Sawston pour se diriger vers l’ouverture et les relations humaines permises par

¹⁸ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 581.

¹⁹ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster*, London: The Macmillan Press LTD, 1979, 105.

²⁰ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 221.

Cambridge mais aussi Wiltshire, « pagan, natural and instinctive »²¹. Bien que ces oppositions ne soient pas aussi tranchées tout au long de ces récits, puisque l'Italie, et à plus petite échelle Cambridge, possèdent leurs propres conventions et rituels sociaux, elles n'en sont pas moins présentes. Les personnages de Forster sont à la fois la source de ces divisions et le remède à celles-ci. Dans *The Achievement of E. M. Forster*, John Beer éclaire le lecteur sur le rôle de médiateur du personnage forstérien :

characters link together the visionary and realistic elements in the novels, providing a constant bridge between the steady working out of a plot dominated by the cause and effect of events in time, and the looming presence of another universe of meaning, existent in timeless moments and spatial symbols²².

On en revient encore une fois à la dualité caractéristique de l'œuvre de Forster entre le monde du sensible et de la perception et celui de la société. Les personnages servent dans ce contexte à réunir ces deux aspects de la vie auxquels l'auteur ambitionne de rendre justice dans sa fiction.

Les explorations esthétiques et intellectuelles de Forster dans cette période charnière n'ont pas été les seules à faire de l'écrivain une figure de la dualité et de la contradiction. Son engagement politique a souffert des mêmes malentendus. Lorsque Forster n'était pas critiqué pour la validité de ses opinions politiques au vu de son privilège social et économique, il l'était pour son effacement pur et simple sur la scène du politique. La critique souligne néanmoins, et majoritairement, la portée de ses actions politiques :

[i]n 1934, he became the first President of the National Council for Civil Liberties and held the same office again in 1942. He attended many international conferences of writers and addressed the Paris Conference in 1935 on the subject of Liberty in England. He was a prominent member of the Humanist Society; and his Presidential Address in 1960 provides a frank and revealing account of his early emancipation from orthodox Christianity. He was often invited to give public lectures; the best known of these are his Rede Lecture on Virginia Woolf (1941) and the Ker Lecture in 1945, on 'The Development of English Prose between 1918 and 1939'²³.

²¹ *Ibid.*, 73.

²² John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, London: Chatto & Windus, 1968, emplacement 30627 (version Kindle).

²³ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 21.

Colmer montre en quelques lignes l’étendue de son intervention sur la scène publique. On pourrait également ajouter à cette liste sa présence aux procès faits à D.H. Lawrence pour *Lady Chatterley’s Lover* ainsi qu’à Radclyffe Hall pour *The Well of Loneliness*. Dans « The Novels of E. M. Forster », Peter Burra insiste même sur l’exceptionnalité de Forster quant à l’attention portée aux questions politiques et économiques : « [h]e has never cut himself off, as most artists sooner or later do, from the political and economic question of the outer world. »²⁴ Quand l’auteur est considéré comme un artiste manifestement engagé, la particularité de son engagement et de sa pensée politique est tout de même soulignée. Colmer constate : « [h]e became an active member of numerous societies and protest groups, yet he had greater faith in a well-ordered letter to a paper or public authority than in such organized activities. »²⁵ Ce que met en avant cette remarque sur sa méfiance vis-à-vis de la politique et des organisations qui la constituent, ou qui gravitent autour, est le rapport complexe de l’auteur à la relation entre l’individuel et le commun, problématique qui semble se dégager de l’ensemble de sa fiction. *Two Cheers for Democracy* fait continuellement état de sa fervente croyance en l’individu en opposition à l’organisation étatique ou communautaire, quelle que soit la forme qu’elle prenne : « I have no mystic faith in the people. I have in the individual. He seems to me a divine achievement and I mistrust any view which belittles him. »²⁶ Tout en soulignant l’importance de la diversité des individus, sous-entendus au sein d’une communauté, Forster insiste dans son essai sur le choix qu’il ferait dans un affrontement entre l’individuel et le collectif : « [w]hen there is a collision of principles would you favor the individual at the expense of the community as I would? »²⁷ ; « [I]ove and loyalty to an individual can run counter to the claims of the State. When they do—down with the State, say I »²⁸. L’irréductibilité de l’individu,

²⁴ Peter Burra. « The Novels of E. M. Forster », in Malcolm Bradbury (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1966, 21-33, 23.

²⁵ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 21.

²⁶ E. M. Forster. « The Challenge of Our Time » (1946), in *Two Cheers for Democracy, op. cit.*, 55-60, 57.

²⁷ *Ibid.*, 58.

²⁸ *Ibid.*, 59.

son incapacité à se fondre au sein d'une communauté homogène, est célébrée par Forster. Elle est aussi ce qui le condamne au désordre et au chaos :

[t]he dictator-hero can grind down his citizens till they are all alike, but he cannot melt them into a single man. That is beyond his power. He can order them to merge, he can incite them to mass-antics, but they are obliged to be born separately, and to die separately, and, owing to these unavoidable termini, will always be running off the totalitarian rails²⁹.

Si le chaos en question est ici souhaitable puisqu'il représente un rempart contre le totalitarisme, l'artiste est tout de même forcé de trouver un moyen de le représenter et donc de canaliser et de donner un cadre à cette insaisissabilité dans son œuvre. Dans *Abinger Harvest*, Forster avoue que le choix de la littérature est un choix par défaut : « those who are, like myself, too old for communism or too conscious of the blood to be shed before its problematic victory, turn to literature, because it is disinterested. »³⁰ La littérature devient ici un moyen de faire face aux désillusions de la politique et d'atteindre, finalement, l'ordre et l'harmonie au travers de la narration. Puisque l'organisation des individus en partis politiques ou de lutte est vouée à l'échec, l'écriture devient le seul moyen de s'exposer sur la scène du commun sans compromettre sa vie ou son intégrité morale. Dans l'essai « Mrs. Grundy at the Parkers' », présent dans *Abinger Harvest*, E. M. Forster voit finalement d'un bon œil cette incapacité de l'individu à s'organiser et à faire sens en tant que communauté. En effet, le camp ennemi, s'il veut imposer sa vision, doit s'organiser. Il assure ainsi sa défaite³¹. Avec son humour si caractéristique, Forster donne ici tort aux critiques insistant sur le pessimisme caractérisant sa vision. Si ce n'est pas la politique qui sauvera l'humanité, celle-ci n'est pas en mesure non plus d'annihiler l'individu. John Beer, dans *The Achievement of E. M. Forster*, donne un avis éclairant sur ce soi-disant pessimisme : « the struggle between head and heart which is responsible for his occasional pessimism is also the touchstone of his integrity as an artist. »³² Son

²⁹ E. M. Forster. « What I Believe » (1939), in *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, 67-76, 76.

³⁰ E. M. Forster. « A Note on the Way » (1934), in *Abinger Harvest*, London: Edward Arnold & co, 1936, 71-74, 74.

³¹ « And as soon as they meet on committees... yes, I think we shall survive after all. » : E. M. Forster. « Mrs. Grundy at the Parkers' » (1932), *Abinger Harvest*, *op. cit.*, 15-20, 20.

³² John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, *op. cit.*, emplacement 626 (version Kindle)

rôle en tant qu’écrivain n’est pas d’adopter une position d’expert, comme le souligne Colmer, et de résoudre l’irréconciliabilité de l’individu et de l’organisation communale, ou les propres contradictions qui l’animent en tant qu’artiste engagé. Il s’agit pour celui-ci de les représenter et de les donner à voir afin que tout un chacun ait l’opportunité d’apporter une réponse propre à celles-ci et donc de concentrer, à travers le récit, leurs infinies variations. Il n’apporte pas de connaissance si ce n’est celle des limites mais aussi de la portée de notre perception, et de celle de Forster en premier lieu.

Son apparente incapacité à trancher et à s’offrir esthétiquement, politiquement et intellectuellement de façon univoque a poussé la critique à remettre en question la validité et la portée de son engagement et de sa vision. Pourtant, les oscillations de Forster marquent l’engagement éthique et démocratique de Forster.

Esthétique et politique du spasme

La distance qui est souvent prise par la critique lorsqu’il s’agit d’analyser l’engagement politique de l’écrivain résulte de la même méprise quant à l’« indécision » qui semble si caractéristique d’E. M. Forster, et qui sera longuement étudiée au sein du cinquième chapitre. Les commentaires d’Angus Wilson à ce propos tendent à rendre justice à l’expressivité de l’écrivain : « [b]ut E. M. F.’s indecisive, spasmodic manner seemed to me to contain (‘to mask’ would imply all sorts of intention of which I saw no sign) firm decision. »³³ Les observations parallèles de l’écrivain durant cet entretien nous livrent un portrait clair et nuancé d’un artiste qui ne peut se ranger dans une catégorie ou une autre. Wilson perçoit clairement la complexité de la posture forstérienne. Ses dualités esthétiques et politiques ne proviennent pas de son incapacité à formuler une pensée cohérente, mais de sa volonté d’être aussi précis et exhaustif que possible. Il ajoute : « E. M. F. speaks in quick, little bursts of words which end, as it seems, inconclusively, and

³³ Angus Wilson. « A Conversation with E. M. Forster », in J.H. Stape (ed.). *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, New York: St Martin’s Press, 1993, 29-38, 29.

then he usually adds one or two words more, which though they seem tangential, nevertheless are often the real core of what he is saying. »³⁴ Cette observation semble tout à fait adéquate pour parler de la difficulté à commenter et à analyser Forster et son œuvre. Chaque déclaration se dérobe et s'évanouit immédiatement devant les innombrables manques qu'elle met simultanément en lumière. Il est difficile, pour le critique qui entreprend cette tâche immense et interminable, de ne pas tomber dans les mêmes travers en devant constamment moduler son propos initial. Sa pensée politique et son œuvre fictionnelle supportent mal la généralisation. Chaque lecture nous oblige à réfuter ou compléter la précédente observation ou la moindre critique. Il faudrait attendre les quelques mots de la fin mentionnés par Wilson, ceux qui ancrent, en la faisant vaciller, la vision de Forster. Ils sont autant de spasmes qui viennent perturber, et enrichir, tout discours univoque sur l'écrivain. Le fragment et l'oscillation reviennent continuellement dans les descriptions de personnes ayant fréquenté l'écrivain de son vivant : « every time his face passed the mouthpiece I caught a high-voiced syllable or two, never a whole word, only a thin recurring sound like the wind down a chimney as Mr Forster's pleasant good countenance advanced and retreated and returned. »³⁵ L'élocution de Forster, dans l'observation de Katherine Anne Porter, est semblable à une musique expérimentale. L'écouter s'apparente à un exercice exigeant toute l'attention de celui qui prête l'oreille. Si la variation dans le volume et le rythme, mais aussi la co-existence de la rupture et continuité, sont caractéristiques de sa manière de s'exprimer, elles le sont tout autant de son écriture. Sa fiction met en forme notre accès partiel et partial à la réalité et aux individus qui nous entourent. Lady Faith Culme-Seymour estime n'avoir eu qu'un accès limité et difficile à la personnalité d'E. M. Forster malgré leur amitié³⁶, mais en est-il jamais autrement ? C'est ce que Forster semble souligner dans son œuvre. Toutefois, et comme à son habitude, l'écrivain ne prend pas un chemin unilatéral dans cette réflexion. Si son dernier roman a fait du fragment un principe esthétique et

³⁴ *Idem.*

³⁵ Katherine Anne Porter. « Paris, 1935 », in J.H. Stape (ed.). *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, 14-16, 15.

³⁶ « Forster was a difficult man to know. You got to know bits of him, sides to his character, but never the whole man » : Lady Faith Culme-Seymour. « Memories of E. M. Forster », in J.H. Stape (ed.). *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, *op. cit.*, 80-87, 81.

épistémologique, Forster ne perd pas de vue l’importance de donner une vision d’ensemble. Il évalue d’ailleurs sa réussite en tant que romancier à travers le critère de la totalité : « [o]ne of the worst feelings I have in the early stages of writing a novel is that whole aspects of my vision of life are being omitted... »³⁷, déclare-t-il à Angus Wilson durant leur entretien. L’écrivain se confronte souvent à ses limites tout comme à celles des moyens qu’il utilise pour s’exprimer, que ce soit le langage oral ou l’écriture. Les mots, et l’œuvre qui les assemble, ne peuvent pas tout contenir et sa vision n’apparaît que de manière spasmodique.

La première partie de cette thèse s’attache justement à analyser la tension entre un monde fini, souvent figuré par les déterminismes de l’environnement géographique, social et humain, et l’aspiration jamais satisfaite d’une forme à la fois totale et harmonieuse, mais aussi ouverte. Cette œuvre parfaite permettrait l’inclusion des « un ou deux mots supplémentaires » mentionnés par Wilson, et qui viendraient continuellement enrichir le texte ainsi que la perspective et défier ses frontières et ses restrictions. Harry Kemp et Laura Harding confirment dans *The Left Heresy of Literature and Life* que cette volonté de totalité du poète est ce qui sépare le politique de l’esthétique :

the poet’s interest of order is an all inclusive one, not merely an interest of social order; the order which it is his responsibility to define cannot be stated in political terms. It must be an order for the entire scope of life ... it must be impelled from within, begin in the mind. The politician has no aim of providing a complete picture of existence ... his subject is that of social equilibrium order in its temporal, physical aspects³⁸.

Le politique semble ici limité par de nombreux déterminismes temporels, sociaux et physiques qui ne seraient pas compatibles avec la globalité et l’exhaustivité voulues par le poète. Dans *A Passage to India*, Forster voit la nécessité d’exploiter la fragmentation pour atteindre cette totalité. En effet, les réalités matérielle et immatérielle de l’Inde sont constamment associées et caractérisées par leur nature fragmentaire. Au sein du chapitre 34 du roman, le narrateur tente de définir l’hindouisme : « [t]he fissures in the Indian soil are infinite : Hinduism, so solid from

³⁷ Angus Wilson. « A Conversation with E. M. Forster », art. cit., 34.

³⁸ Harry Kemp, and Laura Harding. *The Left Heresy of Literature and Life*, London: Methuen, 1939, 11.

a distance, is riven into sects and clans which radiate and join, and change their names according to the aspect from which they are approached. »³⁹ Les fissures ainsi que les sectes et clans, mais également la nature changeante des noms, suggèrent l'éclatement et le morcellement. Ceux-ci sont l'occasion de nouvelles connexions et de perpétuelles variations. En effet, si tout se disloque, tout est aussi capable de se rejoindre et d'irradier. L'éclatement, l'informaté et l'ineffable apparaissent ici comme l'envers de la multitude et de la variété. Cependant, l'instabilité qui est ici soulignée par les constants spasmes de la perspective n'exclut pas la formation d'un tout cohérent dans lequel tous les morceaux peuvent coïncider et coexister. L'uniformité et la variété ne se neutralisent pas et trouvent dans le récit un espace où cohabiter.

L'écart en commun

Le récit se propose souvent comme remède aux ruptures sociales autour desquelles les intrigues se construisent. Dans *Howards End*, les divisions matérielles et culturelles laissent peu de place au partage démocratique et à la formation d'un commun. Au sein du roman, ce qui se transpose et se transmet d'individu en individu est avant tout le bien foncier et matériel. Dans le roman, « share » est principalement utilisé pour désigner ce type de transaction : « Helen will have her share of the goods wherever she goes—possibly more than her share »⁴⁰ ; « [h]e had helped to shorten its long tidal trough by taking shares in the lock at Teddington »⁴¹ ; « I was telling him I have shares in a currant-farm near Calamata »⁴² ; « [a]s regards Wickham Place and my share of the furniture, you and she are to do exactly as you like »⁴³. Dans la classe bourgeoise anglaise qu'évoque E. M. Forster dans le roman, ce qui est partagé est ce qui sépare et distingue cette classe du reste de la société, dont Leonard Bast. Le personnage tente d'ailleurs de maîtriser une des caractéristiques fondant le commun

³⁹ E. M. Forster. *A Passage to India* (1924), London: Penguin Classics, 2005, 261.

⁴⁰ E. M. Forster. *Howards End* (1910), London: Penguin Classics, 2000, 261.

⁴¹ *Ibid.*, 112.

⁴² *Ibid.*, 152.

⁴³ *Ibid.*, 214.

de cette classe, la connaissance, et plus particulièrement ici, celle d’une certaine culture littéraire :

Leonard was trying to form his style on Ruskin: he understood him to be the greatest master of English Prose. He read forward steadily, occasionally making a few notes. ‘Let us consider a little each of these characters in succession, and first (for of the shafts enough has been said already), what is very peculiar to this church—its luminousness.’⁴⁴

On note dans cet extrait la grande difficulté du personnage à se saisir et s’approprier les références communes de la classe à laquelle les Schlegel appartiennent. Le verbe « understand » est utilisé dans le but de montrer son incompréhension. Il n’est pas suivi d’un nom qui le complèterait et déterminerait l’objet de cette compréhension, mais par la forme fixe de l’infinitif « to be ». Ce qu’il comprend est la perception de cette classe dominante sur l’auteur et le statut qui lui a été donné par celle-ci. Les discussions entre Mr Bons et le jeune garçon, dans la nouvelle « The Celestial Omnibus », mettent aussi en évidence le besoin d’établir un rapport plus instinctif et moins normé à la culture. On perçoit d’ailleurs dans *Howards End* une volonté de faire de cette connaissance la base d’un commun partagé de façon non-exclusive : « the thousand little poets whose voices shall pass into our common talk. »⁴⁵ Si le modal « shall » fait voir au lecteur l’ineffectivité de cette espérance, l’écrivain dessine aussi l’idéal d’une voix qui les contienne toutes et qui puisse faire valoir les critères que chacun possède d’un « ordre du juste »⁴⁶, comme Yves Mongeau le formule dans *Libérer la démocratie*. Ces critères forment ce que Tristan Garcia nomme un « calque » sur la « vision du monde des autres »⁴⁷. On voit bien ici comment le commun prend racine dans cet écart à l’autre. C’est ce calque qui opère des découpages et dessine alors les contours du « nous » cherchant à se rendre visible et qui, selon Garcia, en même temps de circonscrire, ouvre à des « variations infinies, des modulations, des dégradés. »⁴⁸ Le commun défini ici semble alors se résumer au

⁴⁴ *Ibid.*, 42.

⁴⁵ *Ibid.*, 228.

⁴⁶ Yves Mongeau. « Libérer la démocratie », *Encyclopédie de L’Agora*, document en ligne consulté le 20 août, 2019, <http://agora.qc.ca/documents/politique--liberer-la-democratie-par-yves-mongeau>

⁴⁷ Tristan Garcia. *Nous*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2016, 9-10.

⁴⁸ *Ibid.*, 94.

règne de l'asymétrie qui, de façon paradoxale, s'appuie sur une perception égalitaire de chaque « nous » (« égalité dans l'inégalité » est d'ailleurs le nom d'un des chapitres de l'ouvrage de Tristan Garcia). Jacques Rancière, dans *La Méésentente*, prend à bras le corps ce sujet de l'infinie asymétrie du commun et de l'articulation de l'égalité et de l'inégalité. Dans une même vision de l'inséparabilité du politique et du commun, mais aussi dans une ultime tentative de ne pas définitivement souscrire le commun à la fatalité d'une asymétrie fondamentale, il écrit :

[u]ne communauté politique n'est pas l'actualisation de l'essence commune ou de l'essence du commun. Elle est la mise en commun de ce qui n'est pas donné comme en-commun : entre du visible et de l'invisible, du proche et du lointain, du présent et de l'absent. Cette mise en commun pose la construction des liens qui rattachent le donné au non-donné, le commun au privé, le propre à l'impropre. C'est dans cette construction que la commune humanité s'argumente, se manifeste et fait effet⁴⁹.

Ici, le commun se présente comme avant tout « mise en commun », c'est-à-dire comme acte, comme geste. La mise en place du calque et donc de l'asymétrie est aussi ce qui fonde le commun. Il ne réside plus donc dans les contours de ce calque, il est aussi l'écart même que celui-ci dessine. Autrement, nous ne ferions face qu'aux îlots de richesse vacillants évoqués par Margaret dans *Howards End*⁵⁰. On se rapproche ici de la définition du commun comme expression d'une éthique qui se construit et se donne à voir en rapport avec une expression différente de celle-ci. Cette question de l'éthique semble être de celle du mythe, posée par Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée* :

[L]e mythe opère les partages ou les partitions qui distribuent une communauté, qui la distinguent pour elle-même et qui l'articulent en elle-même. Ni dialogue ni monologue, le mythe est la parole unique de plusieurs, qui se reconnaissent ainsi, qui communiquent et qui communient dans le mythe⁵¹.

L'éthique énoncée par la communauté, cette vision d'un « ordre juste » qu'il faudrait faire valoir, constituerait ici le mythe mentionné par Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire cette « parole unique de plusieurs » par laquelle la communauté se crée

⁴⁹ Jacques Rancière. *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995, 186-187.

⁵⁰ « You and I and the Wilcoxes stand upon money as upon islands » : E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 52.

⁵¹ Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1999, 143.

(« communient ») puisque se distingue d’une autre vision de l’ordre juste et donc permet leur interaction (« communiquent »).

Fidèle à l’idée d’une démocratie narrative, Forster montre que plusieurs autorités, qui seront étudiées dans la deuxième partie de cette thèse, peuvent se rassembler et communiquer dans le récit. La spécificité et la versatilité de sa voix narrative le permet. Le ton comique de l’auteur est, par exemple, un des moyens pour l’auteur de contredire son autorité ou du moins d’inciter le lecteur à remettre en question la narration et de concevoir d’autres voix. Trilling, Crews, Beer et Bradbury se penchent de façon significative sur cet aspect de la littérature de Forster. Malcolm Bradbury, pour qui *Howards End* est dominé par cette tonalité comique, estime que celle-ci est d’abord un moyen de porter atteinte à sa légitimité auprès du lecteur : « [o]ne of the main functions of the comic tone in the book is to enforce this feeling, to enable Forster to introduce a mode of skepticism about himself. »⁵² La distance qu’instaure la comédie avec son sujet permet un recul à la fois de l’auteur et du lecteur sur son propre entendement : « it continually refreshed his awareness of the world’s intractability to private patterns of meaning »⁵³. Les lecteurs peuvent donc apprécier une certaine perspective sur les situations présentées au fil de la narration, situations qui sont souvent d’ordre moral. C’est d’ailleurs une des critiques récurrentes au sujet de l’écrivain : sa superposition du ton comique et des questions de moralité, considérés incompatibles par la plupart. John Beer reconnaît dans ce sens les « problèmes de style »⁵⁴ de l’auteur dans son ouvrage critique.

Malgré quelques regrets quant à son utilisation simultanée de ces deux modes, les critiques considèrent également la richesse et la complexité que la comédie apporte aux dilemmes moraux des personnages et à la réalité présentée par ceux-ci. La distance imposée par le ton comique entre une situation et son appréciation permet l’intercalage de différents niveaux de sens et d’interprétation,

⁵² Malcolm Bradbury. « Howards End », in Malcolm Bradbury (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, op. cit., 128-143, 130.

⁵³ Frederick C. Crews. *E. M. Forster*, op. cit., 92.

⁵⁴ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 3359 (version Kindle)

puisqu'elle remet en question les valeurs habituellement prêtées à tel ou tel événement. Il permet de faire co-exister, sans forcément les réconcilier, des éléments considérés inconciliables. Lionel Trilling parle en ce sens de l'« incongru » qui vient définir le comique. La comédie vient donc traduire l'incongruité qui réside au cœur de l'œuvre de Forster, celle entre le réel et la vision : « [c]omedy, we are a often told, depends on incongruity. [...] The incongruity is between the real and the unreal »⁵⁵. La comédie agit à tous les niveaux, intra-diégétique et extra-diégétique, pour y diffuser le doute quant au récit qui nous est présenté et au narrateur, mais également quant aux valeurs défendues par les personnages. Ainsi, Forster ancre le roman dans le réel en pointant vers la perspective autre, en dehors de celle qui est donnée au lecteur.

Les inconstances de cette voix narrative constituent la preuve que le récit forstérien est l'espace privilégié du dissensus cher à l'idéal démocratique. La littérature s'oppose ainsi à la politique comme récit consensuel dans sa recherche de ce qui dépasse du cadre exposé au lecteur, c'est-à-dire de ce qui le fait exister. Contrairement à la politique, la littérature se veut être la mesure de l'irreprésenté et de l'irreprésentable :

[c]'est la forme spécifique du dissensus que la littérature pratique avec ses mots. La politique pratique le dissensus sous la forme de la parole collectivement prise par ceux qui entendent donner la preuve qu'ils parlent. La littérature, elle, donne une parole singulière à ceux qui ne peuvent pas faire cette preuve, à ceux qui ne peuvent absolument pas parler⁵⁶.

Les « incomptés » et la « part des sans parts » semblent ici l'affaire de la littérature. Elle comprend la voix de ceux qui n'accèdent même pas à la validation de celle-ci au sein du débat. Si la critique a vivement condamné les tentatives de Forster sur ce point avec Leonard Bast⁵⁷, il est indiscutable que la voix narrative de l'écrivain

⁵⁵ Lionel Trilling. *E. M. Forster: A Study*, London: The Hogarth Press, 1951, 85.

⁵⁶ Jacques Rancière. *Aux bords du politique*, Paris : Gallimard, 2004, 170.

⁵⁷ Daniel Born fait un condensé des critiques faites à l'égard du personnage : « [c]ommentators have called Bast 'one of the most interesting and least convincing characters in the book,' 'an inspired guess at an unknown class,' and 'Forster's one outstanding failure.' Peter Widdowson, [...] accuses Forster of both condescension and ignorance about people like Bast » : Daniel Born. « Private Gardens, Public Swamps:

s'évertue à mettre en lumière les idées et pensées qui se confrontent et interrogent le cadre social strict dans lequel les personnages évoluent. Le récit s'offre comme espace d'exposition du dissensus, incommensurable et donc inacceptable par la politique : « [m]ais que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans une condition d'appartenance représentable [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer »⁵⁸. Giorgio Agamben, dans *La Communauté qui vient*, constate l'impossibilité de la politique de considérer l'unité de cette multiplicité dissensuelle. Le récit fait toutefois plus qu'exposer ce qui sort des conventions sociales ou des principes moraux de l'époque dans laquelle il s'inscrit. En livrant les chemins réflexifs de ses personnages, et leur confrontation à leur environnement social et humain, la fiction de Forster se fait celle de « la considération des êtres parlants comme tels »⁵⁹ avant tout. Ainsi, la capacité, ou l'incapacité des personnages à faire part ou à mettre des mots sur les mouvements intérieurs qui les agitent, dessinent les manques démocratiques de la société dépeinte dans sa fiction.

Le récit forstérien : espace de l'indéterminé et voix du silence

La perte d'un centre normatif et régulateur, et le déséquilibre créé par son absence, rappellent les vers de Yeats dans « The Second Coming » : « [t]hings fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world »⁶⁰. Ce chaos n'est pas imputable au dissensus, mais justement à l'oubli de ce sur quoi doit s'organiser et se construire le commun, c'est-à-dire la voix individuelle et sa capacité instituante. On se retrouve face à la complexité d'un ordre démocratique, qu'il s'applique à l'œuvre d'art ou à l'« institution de la cité », qui exige la multitude et le désordre comme forces institutionnelles. Dans *Two Cheers for Democracy*, Forster

'Howards End' and the Revaluation of Liberal Guilt. », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 25.2, 1992, 141-159, 148-149.

⁵⁸ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris : Seuil, 1990, 88-89

⁵⁹ Jacques Rancière. *La Mésentente*, op. cit., 79.

⁶⁰ W.B. Yeats. « The Second Coming », in *The Collected Poems of W.B. Yeats*, New York: Macmillan, 1989, 187.

décrit un espace où ces forces peuvent régner : l'intervalle. L'intervalle repousse « the humdrum »⁶¹ évoqué dans *The Longest Journey*, c'est-à-dire la continuité et la monotonie qui semblent caractériser et limiter la vie quotidienne, pour épouser et révéler le monde en tant que désordre originel. « 'What has happened?' 'A tangle of things' »⁶², répond Agnes à Herbert Pembroke, exposant ainsi « le brouhaha des mondes »⁶³ évoqué par Marielle Macé dans *Styles*. Dans le même roman, la réaction de Rickie à la possibilité d'investir l'intervalle, désigné comme « golden mean »⁶⁴, nous mène cependant à penser que cette option est difficilement envisageable si ce n'est dans le domaine du rêve. Il semble difficile de concevoir le monde dans l'espace réconciliateur de l'intervalle, de voir la vie dans la faille et l'écart⁶⁵, comme le formule Mr. Pembroke. Le « royaume du continu »⁶⁶, évoqué par Tristan Garcia dans *Nous*, se place en opposition au royaume du discontinu et donc de la rupture qui permet de voir la modulation au lieu de la division, et construit du lien au lieu de creuser les écarts. Face aux principes fixes⁶⁷ et aux antagonismes du rassurant⁶⁸ « royaume du continu » qui présente aux individus des commandements immuables, les contours d'un « royaume du [dis]continu » naissent de l'informe et de l'indéfini. La répétition de « shapeless »⁶⁹ dans le roman coïncide avec un moment de connexion entre Rickie et Stephen durant leur excursion à Cadover, mais aussi entre Rickie et Agnes. En effet, c'est au milieu, entre ce morceau de terre et les nuages informes, que le personnage principal se voit éternellement uni avec Agnes : « he and Agnes were floating alone and for ever »⁷⁰. Dans « The Story of a Panic », c'est

⁶¹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 161.

⁶² *Ibid.*, 200.

⁶³ Marielle Macé. *Styles*, Paris : Gallimard, 2016, p. 279.

⁶⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 161.

⁶⁵ « You think you see life because you see the chasms in it » : E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 173.

⁶⁶ Tristan Garcia. *Nous*, *op. cit.*, 144.

⁶⁷ « He has grown up without fixed principles. He has always followed his inclinations, and one knows the result of that. » : E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 200-201.

⁶⁸ Rickie constate : « one loves all continuity » : *Ibid.*, 129.

⁶⁹ « [T]he shapeless earth and the shapeless clouds » : *Ibid.*, 110.

⁷⁰ *Idem.*

la liberté gagnée par Eustace qui échappe à toute description, matérielle ou sonore⁷¹. Dans *Maurice*, l'informe, ou le « nondescript » comme il est répété dans la description d'un des rêves du héros, est ce qui l'introduit à la réalité de sa nature au début du roman : « [i]n the first dream he felt very cross. He was playing football with a nondescript whose existence he resented. He made an effort and the nondescript turned into George, that garden boy. »⁷² L'informe et le flou du rêve permettent à Maurice de modeler ses représentations et de donner à voir le « je » qu'on lui force à cacher. Lien à soi ou à l'autre, l'intervalle démocratique défendu par Forster par l'informe et l'indécis est avant tout lieu d'épanouissement et de coexistence.

L'intervalle pourrait être le lieu d'imbrication des « carrés et cercles » que dessine et imbrique Widdrington, un camarade de Cambridge, dans *The Longest Journey*. Toutefois, certains personnages s'inquiètent de l'intégrité des espaces de chaque côté de cette ligne médiane : « I have long wanted to hear what is said on the other side »⁷³, dit Mrs. Wilcox à Margaret dans *Howards End*. L'équilibre nécessaire à la prise en compte de la singularité de chaque expérience ne peut être trouvé que dans la constante oscillation et l'exploration de ces différents espaces. Le récit lui-même, celui que Forster présente au lecteur, semble figurer le « golden mean » qui, au lieu de créer un espace intermédiaire stérile, devient un instrument d'exploration des différents espaces que chaque singularité dessine. Il est le seul moyen dont dispose Forster pour être au plus près de la réalité vécue si l'on considère, comme il le dit dans son émission BBC « Some Books » diffusée en mai 1945, que l'art, en

⁷¹ « [I]n the uncertain light of the stars the thing took all manner of curious shapes. Now it was a great dog, now an enormous white bat, now a mass of quickly travelling cloud. It would bounce like a ball, or take short flights like a bird, or glide slowly like a wraith. It gave no sound—save the pattering sound of what, after all, must be human feet. » : « The Story of a Panic », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories*, London: Penguin Books, 2001, 1-23, 15.

⁷² E. M. Forster. *Maurice*, London: Penguin Classics, 2005 (1971), 16.

⁷³ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 65.

réorganisant, « presents us with order in a disorderly world »⁷⁴. La littérature, plus spécifiquement, fait entrer des singularités ignorées dans cet ordre : « [elle] donne une parole singulière à ceux qui ne peuvent pas faire cette preuve, à ceux qui ne peuvent absolument pas parler »⁷⁵, écrit Rancière dans *Les Bords de la fiction*, ou aux sentiments et idées qui ne peuvent pas être formulés dans certains contextes sociaux. Le potentiel démocratique de la littérature est manifeste dans cette prise en charge de la voix censurée ou inaudible. Elle en devient la garante. C'est d'ailleurs cette question de la responsabilité qui est au cœur de l'éthique démocratique, et qui est également centrale à la pensée libérale qui irradie l'œuvre fictionnelle et essayistique de Forster.

Les valeurs libérales guident les choix esthétiques et éthiques de l'écrivain dans sa réflexion continue sur la place de l'individu dans la société, mais aussi celle de l'artiste. Forster se pose la question de sa responsabilité envers la société et de celle de son œuvre dans sa représentation de l'individu. Les questions éthiques et esthétiques posées par le libéralisme entrent ainsi naturellement en jeu dans ce travail sur le commun et la démocratie chez Forster. Le contexte politique de l'auteur, avec la montée du Nouveau Libéralisme, a agité et enrichi cette idéologie mouvante et versatile. De Maine de Biran à Hobhouse en passant par John Stuart Mill et Jeremy Bentham, on remarque qu'au-delà de quelques fondamentaux, le libéralisme est une notion malléable aux nombreuses nuances. Le fait que celle-ci s'applique au domaine politique tout autant qu'économique participe également à la versatilité du concept. On y retrouve les utilitaristes qui observent les bénéfices de cette pensée sur la société dans son ensemble, ceux qui défendent l'idée d'une liberté individuelle comme droit naturel et ceux, comme Hobhouse, qui renversent le rapport entre société et liberté en analysant les conditions sociales favorables au déploiement et à l'exercice de cette liberté individuelle. A la fin du XIX^e siècle, le rôle du Nouveau Libéralisme a été d'articuler ces visions en insistant sur la question de responsabilité,

⁷⁴ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, 1929-1960: A Selected Edition*, Columbia: University of Missouri Press, 2008, 335.

⁷⁵ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, Paris : Seuil, 2017, 170.

celle des citoyens entre eux, mais aussi celle de l’État. Elle met en avant la question démocratique du pouvoir décisionnaire de tout individu. Forster a, de la même manière, toujours prôné un libéralisme politique conciliant liberté d’expression, épanouissement personnel ⁷⁶, et tolérance. Emmanuel Mounier résume cette corrélation lorsqu’il mentionne la notion de « liberté responsable »⁷⁷. Cette liberté n’est envisageable que dans sa considération pour autrui, qu’elle se manifeste à travers les relations personnelles louées par Forster, ou simplement par le biais d’un des grands conducteurs de sa pensée politique : la tolérance.

Dans un roman tel que *The Longest Journey*, Forster formule l’espoir d’une tolérance inconditionnelle : « [o]ur duty to acknowledge each man accurately, however vile he is. And apart from ideals »⁷⁸. Cette phrase, prononcée par Rickie dans le chapitre 14, résume l’idéal forstérien d’une civilisation digne de ce nom, maintes fois discutée dans ses essais, de *Abinger Harvest* à *Two Cheers for Democracy*. Si les individus sont condamnés à se détester les uns les autres⁷⁹, ils se doivent néanmoins de reconnaître et de tolérer l’existence d’autres singularités. L’« Esprit de l’Humanité »⁸⁰ évoqué dans *The Longest Journey* ne peut s’incarner que dans le monde gouverné « by brand new laws »⁸¹ décrit par Ansell. Dans ce monde-là, chaque individu serait à l’origine de la loi. La nécessité de respecter l’intégrité de chaque individualité est le sujet de conversation de Herbert Pembroke et Rickie dans le chapitre 17, durant laquelle ce dernier affirme son droit inaliénable à la singularité : « [I]et them accept or refuse me as that. That’s the only attitude we shall any of us profit by in the end. »⁸² Michael, dans la nouvelle « The Point of It », semble également incarner à lui seul l’idéal de tolérance désiré par Forster,

⁷⁶ « To express oneself, to develop one’s personality, to have a good time—these activities are still pleasant but they are no longer reputable » : E. M. Forster. « Three Generations » (1940), Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic*, Toronto: Dundurn Press, 2008, 99-107, 106.

⁷⁷ Emmanuel Mounier. *Le Personnalisme*, Paris : PUF, 1961, 9.

⁷⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 137.

⁷⁹ « Your father and I hated each other » : *Ibid.*, 92 ; « Boys do hate each other » : *Ibid.*, 169.

⁸⁰ *Ibid.*, 165.

⁸¹ *Ibid.*, 181

⁸² *Ibid.*, 160.

répondant toujours à l'adversité par la compréhension et la remise en question de soi⁸³. L'écrivain donne au lecteur les clés de sa société civilisée malgré et grâce à la difficile appréhension de l'altérité par ses personnages. L'idéal démocratique ne peut être atteint que si l'attitude décrite par Rickie, et qui peut se résumer par la maxime de son demi-frère Stephen : « [h]ere am I [...] and there are you »⁸⁴, est réciproque. Nous verrons d'ailleurs dans le sixième chapitre de cette thèse, notamment à l'aide du travail de Paul B. Armstrong sur le sujet, la manière dont la notion de tolérance résonne avec l'œuvre et la pensée de Forster dans son exploration d'un commun dissensuel.

*

**

La dimension politique de ce sujet a nécessité l'inclusion d'ouvrages de sciences sociales dans le corpus théorique. Celui de Dardot et Laval sobrement intitulé *Commun*, a été déterminant pour comprendre la portée de cette notion et, par la suite, pouvoir la faire converser avec les études littéraires. Le lien du politique, c'est-à-dire du choix d'un certain ordre sociétal, avec le littéraire, a dû être éclairci. Pour ce faire, il était particulièrement intéressant de confronter les écrits théoriques des différents critiques et philosophes contemporains tels que Jacques Rancière, Maurice Blanchot, Michael Oakeshott, ou Derek Attridge, à ceux d'E. M. Forster qui, dans des œuvres comme *Two Cheers for Democracy*, articule une vision politique qu'il est nécessaire de comprendre afin de saisir la portée éthique de son œuvre fictionnelle. Néanmoins, la prolifération de sa pensée au sein de ses essais donne

⁸³ « He, in particular, made endless allowances, for toleration and sympathy were becoming the cardinal points of his nature. If his wife was unfair to the official mind, or if his brother-in-law, an atheist, denounced religion, he would say to himself, 'They cannot help it; they are made thus, and have the qualities of their defects. Let me rather think of my own, and strive for a wider outlook ceaselessly.' » : « The Point of It », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories, op. cit.*, 124-146, 128.

⁸⁴ *Ibid.*, 257.

l’opportunité non négligeable de ne pas seulement déduire de sa fiction la substance de sa pensée théorique et éthique. Son texte fictionnel n’est pas forcé d’être uniquement confronté et éclairé par des œuvres théoriques extérieures à sa bibliographie, et le critique n’est pas contraint de faire parler son œuvre à travers celles-ci. Il est ici possible de faire communiquer sa fiction avec ses essais et donc de rester au plus près de sa pensée et de sa voix. Ses émissions pour la BBC sont aussi d’un grand intérêt, d’un point de vue thématique mais aussi théorique. En effet, celles-ci attestent la présence de l’auteur sur une scène du commun autrement accessible que celle de son œuvre littéraire. L’analyse de ses *BBC Talks* donne lieu à une étude de l’engagement de l’artiste et de sa place dans le/la politique, qui représente un des axes de réflexion de cette thèse.

Si esthétique et politique sont souvent analysés parallèlement, il s’agira ici de les penser ensemble. L’art, qui se propose souvent comme remède au chaos du réel en faisant sens de l’événement et de l’expérience vécue, représente malgré tout un autre cadre. L’attachement remarqué de l’écrivain à certains sujets, à certaines techniques narratives, à des motifs et des symboles, comme celui de sa pensée politique et morale à des valeurs et des idéaux humanistes et libéraux souvent caricaturés, impose de prime abord une structure rigide. Toutefois, Forster met à disposition les outils que la fiction, les essais, mais aussi le médium radiophonique, lui offrent pour traduire le caractère pluriel et polymorphe de la perspective et faire de ces formes et formats des espaces de circulation démocratique.

Cette thèse ne se réduit pas à l’œuvre fictionnelle de Forster en raison de la grande richesse des réflexions de l’écrivain sur les liens et les articulations entre politique et esthétique dans ses essais, ainsi que dans ses *BBC Talks*. Ces formes intermédiaires, qui jouent sur les limites de l’écriture et de l’oralité, de la réalité et de la fiction, offrent des réflexions riches et complexes sur la dichotomie traditionnelle du politique et de l’esthétique. Ces formats nous font reconsidérer les caractéristiques traditionnelles attribuées à un objet politique et à un objet esthétique. Les émissions BBC et les essais de l’écrivain peuvent-ils être considérés comme des moyens d’expression artistiques ? Des enjeux esthétiques y sont-ils présents ? Se résument-ils au relais de l’information ou de l’opinion ? Nous verrons que ces formes sont à la croisée de ces chemins. Mary Lago, qui a contribué à la transcription et à la

publication des *BBC Talks* de Forster, décrit plutôt un glissement entre le factuel et l'artistique : « the talk is educational, to be sure, but he will establish connections from the factual to the creative. »⁸⁵ Dans *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*, Christine Reynier décrit également de cette manière les essais de Woolf : « a more committed form of writing while retaining a poetic approach. »⁸⁶ Les deux écrivains semblent se retrouver dans cette approche hybride de l'écriture essayistique.

Les questions qui peuvent surgir à la lecture ou à l'écoute de ces formats enrichissent la problématique de cette thèse sur les espaces communs et démocratiques de Forster. Il est évident que l'exploitation de ces formes par l'écrivain traduit un souci de l'accessibilité et de la prise de position sur la scène politique et sociale. La pluralité des moyens d'expression mobilisés par Forster témoignent d'une réflexion non interrompue sur la manière dont le travail et les réflexions de l'artiste peuvent prendre place sur cette scène. Forster exploite les potentiels formels et esthétiques de la littérature, de l'essai et de la radio pour en faire des espaces conversationnels, qui ouvrent les significations en façonnant et en exposant leur interconnectivité et leur interdépendance.

La première partie de ce travail visera à analyser et réévaluer l'entre-deux forstérien, qu'il soit temporel, idéologique, ou esthétique. Nous observerons la manière dont Forster ne rejette pas les limites qui contraignent son œuvre et son époque dans ses écrits, mais les exploite. Il sera possible de s'interroger sur la manière dont Forster contourne les hiatus traditionnels entre fini et infini, idéal et réalité, art et vie en adoptant une éthique et une esthétique de l'ajustement qui touche également ses personnages. L'adaptation et l'ajustement seront étudiés comme des aspects déterminants de la pensée éthique de Forster et de la richesse esthétique de

⁸⁵ Mary Lago. *E. M. Forster: A Literary Life*, London: MacMillan, 1995, 102.

⁸⁶ Christine Reynier. *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*, London: Routledge, 2019, 12.

son œuvre, notamment à travers l’étude parallèle de *A Passage to India* et *A Room with a View*.

La deuxième partie de cette étude nous permettra d’aborder la question de l’autorité au sein de la fiction et de l’œuvre radiophonique mais aussi essayistique de l’écrivain. Le positionnement anti-autoritaire de Forster s’est construit en réaction à la montée du fascisme dans les années 30 ainsi qu’à la censure, réponse aux progrès techniques et aux réflexions morales progressistes de l’époque édouardienne, mais également par sa crainte d’être associé et donc limité à toute école de pensée ou parti politique. Nous verrons la manière dont Forster rompt avec les idées de hiérarchie et de coercition qui émergent instinctivement de la notion d’autorité pour l’associer à l’intégrité de la voix individuelle, dans toute sa fragilité et sa fugacité. Ce travail s’appuiera principalement sur les essais présents dans *Two Cheers for Democracy*, ceux de *Abinger Harvest* mais aussi sur les *BBC Talks* de Forster. Les relations entre les personnages fictionnels de Forster démontrent la suprématie des rapports de force au sein de la sphère sociale. Ses récits exposent néanmoins, et également, le potentiel de puissance de la voix vulnérable. *Howards End* ainsi que *A Room with a View* permettront d’analyser ce point, même si *Maurice* et *The Longest Journey* apparaîtront de manière significative dans cette réflexion. En ce qui concerne les nouvelles, « The Other Side of the Hedge » et « Other Kingdom », abordent également le sujet. Forster pense ainsi, à travers sa fiction et ses essais, une société véritablement démocratique en ce qu’elle s’attacherait à protéger et à faire valoir la vulnérabilité de la voix individuelle en en faisant l’ultime autorité qui construit et régule le commun ainsi que son récit.

Comme nous le verrons dans la troisième partie, les espaces communs explorés par Forster ne se limitent pas à l’entre-deux, ou au haut et au bas que la question d’autorité met en avant. En effet, la zone médiane est également déterminante dans sa recherche esthétique et dans le façonnement de sa pensée politique. Cette partie se proposera de réexaminer l’indécision et l’oscillation stylistique et idéologique forstérienne, souvent mises en avant pour mieux être critiquées. La stabilité qu’apportent l’écriture et ses conventions n’interdit pas au

récit de refléter les tâtonnements réflexifs et esthétiques de l'écrivain et des personnages forstériens. *Howards End* et *A Passage to India* seront particulièrement exploités dans cette analyse, même si *Maurice* le sera de manière plus ciblée dans le cinquième chapitre. Les nouvelles « The Curate's Friend », « The Point of It » et « Other Kingdom » feront aussi une apparition. Nous pourrions ici évaluer la manière dont l'ancrage de l'écrivain dans une tradition littéraire et une pensée libérale et humaniste du XIX^e siècle coexiste chez Forster avec une écriture de la nuance. Celle-ci sera observée grâce à son utilisation de la couleur grise, et son exploitation de l'idée de désordre, figuré dans sa fiction par le « muddle » si souvent évoqué, et érigé en principe réflexif et formel au sein de ses émissions radiophoniques et de ses essais. Ainsi, l'hétérogénéité et la multiplicité s'offrent comme principes démocratiques fondateurs de son œuvre dans ses aspects esthétiques et politiques.

La dernière partie sera consacrée à l'analyse des « efforts démocratiques » de Forster. Cette formule, empruntée à l'un de ses plus notables critiques, Malcolm Bradbury, résume parfaitement la complexité de son approche esthétique et de son engagement politique. L'effort de réconciliation entre le dedans et le dehors conclura l'exploration des espaces communs et démocratiques d'E. M. Forster. En évaluant d'abord les rapports et les ruptures qui définissent le rapport de l'existence sociale et de la vie intime de l'individu qui agit sa fiction mais aussi la pensée libérale de son époque, nous verrons comment Forster tente de résoudre ce conflit par la notion de circulation. Il ne s'agit pas de réconcilier ces deux paramètres, ou de les faire parfaitement coïncider, mais de créer une circulation entre les significations résultant de nos expériences individuelles et celles liées à notre appartenance à un tout social, culturel et humain. Forster exploite ainsi chaque format et les outils qu'il offre dans la mise en place de cette circulation. Si tous les romans auront été analysés, cette partie mettra en avant *The Longest Journey* et *A Passage to India*. On étudiera également « The Machine Stops » et « The Eternal Moment ». Les essais de *The Creator as Critic* ainsi que les *BBC Talks* seront particulièrement utiles dans cette réflexion sur la circulation chez l'écrivain. Le récit forstérien devient le geste de mise en commun de l'expérience individuelle sur laquelle l'idéal démocratique se fonde, notamment à travers la conversation. Le dernier chapitre, en se concentrant plus

spécifiquement sur *Howards End*, s'attachera en effet à évaluer les limites et le potentiel de la conversation dans la circulation démocratique de l'expérience intime.

PARTIE 1.
LES INFINIES LIMITES DE
L'ECRITURE FORSTERIENNE :
PENSER ET NARRER SES IDEAUX ET
SES ABSOLUS DANS LA FINITUDE
D'UN MONDE ET D'UNE EPOQUE

La critique forstérienne n'a eu de cesse de souligner la difficile réconciliation, chez l'auteur, du monde invisible de l'« Infini », refuge des idéaux uniquement traduisibles dans un langage poétique, et le monde social et matériel de la société édouardienne dans laquelle la carrière de romancier d'E. M. Forster a commencé. Dans *The Personal Voice*, John Colmer décrit distinctement ces deux sphères en faisant part de leur harmonie momentanée dans *A Room with a View* : « [t]he mysterious, the elemental, and the unseen are thus accommodated within the rational world of Edwardian comedy »⁸⁷. La critique de la deuxième moitié du vingtième siècle, dont Colmer fait partie avec Wilfred Stone ou encore Richard Martin, décrit généralement un esprit et une écriture à la recherche d'idées absolues. Celles-ci sont, pour eux, confrontées aux limites politiques et narratives de l'auteur mises sur le compte de son statut social et de l'hybridité de son style. Richard Martin intitulera même de manière significative son ouvrage sur Forster *The Love that Failed: Ideal and Reality in the Writings of E. M. Forster*. On parle souvent dans ces études des limites de sa perspective politique, induite par sa formation intellectuelle privilégiée à Cambridge et par le milieu social que son héritage lui a permis de fréquenter. Les idéaux de l'auteur, dont on trouve la substance dans les idées universalistes et humanistes formulées dans des essais tels que ceux contenus dans *Two Cheers for Democracy*, traduisent une volonté de voir et englober le « tout » maintes fois mentionné dans sa fiction : « [t]o see life steadily and to see it whole »⁸⁸. On retrouve la maxime, empruntée à Matthew Arnold, de façon notoire dans *Howards End*. Sa présence répétée tout au long du roman en fait même un motif. La formule apparaît avec quelques modifications au chapitre 6 : « [t]o see life steadily and to see it whole was not for the likes of him »⁸⁹, 18 : « [i]t is impossible to see modern life steadily and see it whole »⁹⁰, 33 : « [i]n these English farms, if anywhere, one might see life steadily and see it whole »⁹¹ et 41 : « business men, who saw life more steadily,

⁸⁷ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 53.

⁸⁸ E. M. Forster. *Howards End* (1910), London: Penguin Classics, 2000, 47.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, 138.

⁹¹ *Ibid.*, 229.

though with the steadiness of the half-closed eye. »⁹² La régularité de ces apparitions, environ tous les dix chapitres, ainsi que l’adaptation de cette formule aux différents contextes et personnages qui l’informent ou la déforment, créent un motif fertile.

On peut également observer la présence du *dictum*, bien que de manière plus diffuse et aléatoire, dans *A Room with a View*. Cet idéal d’unité surgit dans les esprits et les mots de Lucy Honeychurch, du narrateur mais aussi du personnage de Mr. Emerson qui sont conduits à l’interroger à travers leurs expériences et interactions. L’unité rêvée se voit complémentée par des adjectifs tendant à montrer sa pénible manifestation dans la vie des personnages : « disorganized »⁹³ ; « pale and void of its original meaning. »⁹⁴ A la fin du roman, Mr. Emerson en vient même à mettre Lucy face à son constat pessimiste quant à la possibilité d’une vision harmonieuse, c’est-à-dire unifiée et unifiante, de la vie : « I used to think I could teach young people the whole of life, but I know better now, and all my teaching of George has come down to this: beware of muddle. »⁹⁵

La leçon de vie donnée par le personnage donne lieu à un glissement entre deux motifs forstériens par la mention du désordre régulièrement évoqué dans ses œuvres. L’utilisation du *present perfect* à la fin de la prise de parole du personnage vient marquer ce lien entre une période passée et le présent évoqués par les temps verbaux ainsi que l’utilisation de l’adverbe « now ». En se concluant sur l’utilisation de la forme impérative, l’expérience de Mr. Emerson devient à son tour maxime et s’attribue par conséquent la place donnée aux mots d’Arnold. L’idéal d’unité est balayé et remplacé par une mise en garde ouvrant la perspective de la jeune Lucy que le narrateur commence à tordre dès le début du roman. Encore une fois, ce changement s’opère durant une discussion entretenue avec Mr. Emerson : « suddenly collapsing and again seeing the whole of life in a new perspective »⁹⁶. Les différentes temporalités que dessinent les adverbes « suddenly », « again » et « new » qui entourent l’adjectif « whole » viennent de nouveau interroger et complexifier la

⁹² *Ibid.*, 276.

⁹³ E. M. Forster. *A Room with a View* (1908), London: Penguin English Library, 2012, 32.

⁹⁴ *Ibid.*, 43.

⁹⁵ *Ibid.*, 211.

⁹⁶ *Ibid.*, 29.

vision englobante et unifiée à laquelle la jeune fille tente d'avoir accès. C'est finalement le désordre qui semble primer dans le récit de Forster et qui devient le lien figuré par le *present perfect* qui l'introduit dans la mise en garde de Mr. Emerson. Le passé et le présent, mais également les personnages, se voient pris dans la confusion que « muddle » installe.

CHAPITRE 1.

La naissance du romancier dans un monde du déchirement : Forster et la période « inter-règne »

Si les romans de l'écrivain reposent sur une temporalité perturbée et une difficulté certaine à harmoniser l'idéal d'une perspective unique et unifiante avec la réalité sensible et sociale des individus que Forster met en récit, c'est que la période durant laquelle il écrit ses fictions se caractérise par ce même désordre. Pour traduire la position intermédiaire et transitoire de cette époque, Raymond Williams utilise le mot « interregnum » qui véhicule à la fois l'idée générale d'instabilité avec celle, plus pragmatique, du passage d'un règne à un autre, c'est-à-dire de celui de la reine Victoria (1837-1901) à celui significativement plus bref du roi Edouard VII (1901-1910) :

we tend to look at the period 1880-1914 as a kind of interregnum. It is not the period of the masters, of Coleridge or of George Eliot. Nor yet is it the period of our contemporaries, of writers who address themselves, in our kind of language, to the common problems that we recognize⁹⁷.

Tous les romans de l'écrivain, mis à part *A Passage to India* qui prend de par bien d'autres aspects une place particulière dans l'œuvre fictionnelle de l'écrivain, sont nés de la plume de l'auteur en cette période. L'époque édouardienne se caractérise dans les mots de Williams, de la même manière que l'Inde dans *A Passage to India*, par la négation et donc l'absence. Les « neither...nor » et « not » qui viennent systématiquement ponctuer le roman, de la toute première description de la ville de Chandrapore à la dernière phrase du récit, ont également leur place dans le tableau nébuleux que fait Williams de cette période de l'histoire. Il précise par ailleurs qu'aucune figure du canon littéraire anglais ne s'y est développée, rappelant ainsi les critiques faites à un auteur dont les lacunes et les manques ont été régulièrement et

⁹⁷ Raymond Williams. *Culture and Society*, op. cit., 161.

répétitivement soulignés dans le temps. Lionel Trilling fait part de sa frustration dans son ouvrage critique consacré à l’écrivain : « [h]e is sometimes irritating in his refusal to be great. »⁹⁸ La définition de « great » donnée à la suite transformera néanmoins le commentaire en un aveu de ses qualités⁹⁹. Si la période n’est donc pas celle des grands noms de la littérature, ce n’est pas non plus, nous dit-on, la « nôtre ». Ils ne sont pas « nos » contemporains, ils ne parlent pas « notre » langue et n’ont pas connu « nos » difficultés. A cause des bouleversements éthiques, esthétiques et politiques que cette période « entre-deux » a provoqués, la concevabilité d’un commun, entendu ici comme les caractéristiques sociales et culturelles liées à une appartenance nationale, est rendue plus compliquée par cette instabilité perçue de prime abord.

Il s’agira dans cette partie de réfléchir à la pertinence de la notion de « commun », qu’on peut ici redéfinir comme « les images et les gestes »¹⁰⁰ partagés et compris par les membres d’une certaine société, et à la possibilité de sa mise en récit à ce moment-là de l’histoire littéraire, politique et sociale.

A. La communauté de l’entre-deux

Les nouvelles représentations dues aux changements institutionnels, politiques, scientifiques, sociaux et donc artistiques font naître un nouveau commun. Le commun s’entend ici comme les principes et propriétés communes régulées par le marché, l’appareil étatique et toute institution rattachée à celui-ci. Les institutions mentionnées se lient aux « images et gestes » véhiculés par les individus en les régulant. Avec la fin du règne de Victoria, ce sont donc tous les principes et

⁹⁸ Lionel Trilling. *E. M. Forster, op. cit.*, 68.

⁹⁹ « Greatness in literature, even in comedy, seems to have some affinity with greatness in government and war, suggesting power, a certain sternness, a touch of the imperial and imperious. » : *Idem.*

¹⁰⁰ Marielle Macé. *Styles, op. cit.*, 35.

propriétés rattachés à son gouvernement et au système de valeurs lui étant propre qui entament une mutation.

1. Expansion des idées et du lectorat : un nouveau commun

En ce qui concerne les changements qui ont affecté les auteurs dans leur manière de concevoir des œuvres, c'est évidemment l'expansion du lectorat qui vient à l'esprit en premier lieu. Selon les convictions des écrivains, elle a dessiné un nouveau public à prendre, ou pas, en compte. Ce développement représente les prémisses de ce qui deviendra l'industrie du livre. La communauté constituée par les auteurs et ses lecteurs s'agrandit. La loi sur l'éducation de 1902 marque très clairement, comme Samuel Hynes le souligne, une expansion du lectorat qui va de pair avec une expansion des idées :

[L]ate-Victorian education acts had increased the literacy rate [...], free libraries were increasing in number and circulating more volumes, and publishers were experimenting with cheap editions of books that had previously been restricted in circulation by price. And more books were being written that questioned conventional ideas of religion, politics and sex¹⁰¹.

Avec cette nouvelle communauté d'individus et d'idées, un marché florissant voit le jour. David Trotter, dans *The English Novel in History*, décrit : « a dramatic expansion and diversification of the market for fiction. »¹⁰² Ce nouveau « marché de la fiction » marque les débuts d'une nouvelle économie mais aussi d'une nouvelle société voulant faire sens des expériences inédites auxquelles elle est confrontée au début du XX^e siècle. Raymond Williams, dans *Culture and Society*, fait directement le lien entre l'idée de commun et celle de culture : « to think about culture can only be to think about common experience. »¹⁰³ L'auteur rejoint ici Pierre Dardot et Christian Laval dans leur appréciation du commun en tant que co-activité. Il faut, selon eux, rompre avec la conception du commun comme « face-à-face

¹⁰¹ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, New Jersey: Princeton University Press, 1971, 254.

¹⁰² David Trotter. *The English Novel in History*, London: Routledge, 1993, 1.

¹⁰³ Raymond Williams. *Culture and Society*, *op. cit.*, 193.

métaphysique du sujet libre et de la chose matérielle offerte à la prise souveraine du sujet »¹⁰⁴ pour enfin aborder le commun comme « co-activité, et non comme co-appartenance, co-propriété ou co-possession »¹⁰⁵. Si le commun n’est pas envisageable sans l’action des sujets qui le constituent, nombre d’auteurs de l’époque édouardienne ont montré leur méfiance envers ces nouveaux participants, voire leur opposition frontale :

[t]he most common critical response to this mass and bulk has been a rigid demarcation between highbrow (James, Conrad, Lawrence, Forster), middlebrow (Wells, Bennett, Galsworthy, Forster) and lowbrow (names too numerous and repellent to mention). There are scrupulous and imaginative histories available which assess the first group critically, summarize the second sympathetically, and ignore the third¹⁰⁶.

David Trotter parle bien ici de ce qu’on peut à ce stade identifier comme le début de la « culture de masse » qui préoccupera incontestablement les écrivains et critiques de ce début de vingtième siècle. La naissance de celle-ci les obligera à reconsidérer leurs conceptions à propos de la nature et du rôle de la culture dans la société. Paradoxalement, mais sans surprise, l’inclusion et la prise en compte de nouveaux individus et donc de nouvelles expériences a donné lieu à de nouvelles divisions et classifications. On distinguera alors la culture « highbrow » des initiés, « middlebrow » des classes moyennes ayant nouvellement accès à une éducation et la « lowbrow » qui, comme l’affirme Trotter, ne mérite pas, selon les individus concernés par les deux premières catégories, la moindre reconnaissance. La présence remarquable de Forster chez les « highbrow » et « middlebrow » nous confronte encore une fois à la position incertaine de l’auteur dans la critique ainsi que dans le canon littéraire britannique. On peut assurément rappeler ici les propos de Forster dans *Two Cheers for Democracy* quant à la nécessité de garants du monde des idées et de l’expression artistique qui se constitueraient en une « aristocratie du sensible »¹⁰⁷. L’oscillation et les contradictions de Forster dans sa double allégeance à la démocratie et à une certaine rigueur intellectuelle sont analysées par Stuart Christie dans son ouvrage consacré à la question du pastoral chez l’écrivain :

¹⁰⁴ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 2015, 49.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 48

¹⁰⁶ David Trotter. *The English Novel in History, op. cit.*, 1.

¹⁰⁷ E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 73.

[a]s one consequence of these transformations, discourses of ‘high’ art, sophisticated travel, and collectorship—that tradition articulated most effectively in the post-Romantic works of John Ruskin—are brought into squeamish contact with the emergent grubbiness of popular culture. Forster neither openly disparaged nor endorsed this transformation within modernism, a broadening he may have viewed as the inevitable collision between the changing form and variable content of fast-changing twentieth century representations. Nevertheless, he struggled with his own resistance to the resulting aesthetic¹⁰⁸.

Christie constate ici les mêmes retombées réactionnaires liées à l’ouverture démocratique provoquée par la progressive prise en compte intellectuelle et politique de nouvelles couches de la société. Le discours intellectuel élitiste, rappelée rapidement par Christie au début de la citation, provoque des réactions contradictoires chez Forster. L’avis de l’écrivain est énoncé par le biais d’une forme négative (« neither...nor ») qui signale finalement son absence. La négation permet d’apporter nuance et profondeur aux perspectives de Forster qui, tout en donnant de la valeur à cette tradition intellectuelle dans laquelle il s’est formé, se refuse à assimiler ces individus à une masse informe et barbare. Dans « Frenchman and France », essai figurant dans *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, E. M. Forster évoque et condamne les « ignorant armies that clash by night »¹⁰⁹ que l’écrivain attribue à l’imagination de Mrs Wharton. Ce n’est pas tant le mouvement de démocratisation induit par l’attention à des expériences et des perspectives jusque-là ignorées que regrette Forster, mais la fin d’une certaine attention à l’individu : « [i]t has turned from the individual, the only reliable unit, to masses of individuals »¹¹⁰. Williams résume clairement l’inquiétude des intellectuels de ce temps : « [t]he masses, on this evidence, formed the perpetual threat to culture. Mass-thinking, mass-suggestion, mass-prejudice would threaten to swamp considered individual thinking and feeling. »¹¹¹ La dichotomie entre individu et masse populaire se trouve généralement attachée au discours des écrivains modernistes du début du vingtième siècle. Dans un article dédié à la radiodiffusion

¹⁰⁸ Stuart Christie. *Worlding Forster: The Passage from Pastoral*, London: Routledge, 2005, 87.

¹⁰⁹ E. M. Forster. « Frenchman and France » (1920), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, London: Penguin Books, 1998, 39-42, 39.

¹¹⁰ *Ibid.*, 40.

¹¹¹ Raymond Williams. *Culture and Society*, *op. cit.*, 298.

en lien avec E. M. Forster, Daniel Ryan Morse tente de nuancer cette idée reçue. L’écrivain, au contraire, trouve en la BBC le moyen de créer un espace d’intimité¹¹² propre aux relations d’individu à individu au sein même de l’espace public où « la masse » s’incarne. Morse montre par ailleurs que Forster ne fait pas office d’exception :

the presumed divide between modernist writers and mass media, looking more specifically at how a number of British writers—including Virginia Woolf, T.S. Eliot and H.G. Wells—turned to the airwaves to disseminate their political and aesthetic ideas, often clashing with administrators by attempting to push the boundaries of accepted topics of discussion¹¹³.

L’enfermement intellectuel et social des écrivains identifiés comme modernistes se retrouve ici questionné puisque la présence de Woolf, Forster, ou encore Eliot sur les ondes britanniques atteste une volonté d’ouvrir leurs idées et discours à un public plus large que celui de leur lectorat et donc d’ouvrir de nouveaux débats à un niveau national. Ces écrivains répondent à la définition de la démocratie donnée par John Dewey et résumée dans *Le Principe démocratie* : « cette entreprise collective de production de connaissances »¹¹⁴. La perte des repères provoquée par la transition politique, économique, sociale et intellectuelle qui caractérise le début du vingtième siècle en Angleterre est propice à cette redéfinition collective de connaissances en constante et rapide mutation.

Dans *The Modern British Novel*, Malcolm Bradbury rappelle les nombreux facteurs matériels, économiques et sociaux qui ont amené à cette expansion du domaine des idées et donc à une perte des repères¹¹⁵. Les révolutions intellectuelles ont bien sûr accompagné ces changements sociétaux, dont l’avancée de la sociologie et de la psychologie ainsi que le déclin de la pensée religieuse qui ont mené à des conceptions nouvelles et plus fluides de la conscience et de l’identité humaines.

¹¹² « [H]ow Forster took advantage of the intimate address of broadcasting to cultivate a sense of personal connection » : Daniel Ryan Morse. « Only Connecting?: E. M. Forster, Empire Broadcasting and the Ethics of Distance. », *Journal of Modern Literature*, 34.3, 2011, 87-105, 102.

¹¹³ *Ibid.*, 89.

¹¹⁴ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 110.

¹¹⁵ Voir *supra*, note 1.

David Cannadine rappelle dans *Class in Britain* que ces changements n'ont pas eu lieu du jour au lendemain avec la mort de la reine Victoria mais ont débuté avec le développement du capitalisme au XVII^e siècle, la révolution industrielle à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, ainsi qu'avec l'émergence de nouvelles technologies au tournant du XX^e siècle¹¹⁶. La particularité de ce début de siècle réside dans l'ouverture démocratique évoquée par Cannadine : « Britain entered the age of mass, democratic politics »¹¹⁷.

Samuel Hynes précise que les édouardiens sont à l'origine des plus significatives et importantes études sociologiques de la pauvreté urbaine en Angleterre¹¹⁸. Législativement, la période édouardienne est celle de la loi sur le Budget du peuple de 1909 qui non seulement a pour la première fois utilisé l'impôt comme moyen de redistribuer les richesses mais a également, par son lien avec la loi parlementaire de 1911, mené à une redistribution plus égalitaire du pouvoir au sein du gouvernement anglais. A cette époque, les membres des classes laborieuses et pauvres n'en demeurent pas moins ignorés par les autres classes sociales et le pouvoir en place. Les adjectifs utilisés par Hynes désignent bien une perspective encore limitée et mythologisante. Il ne manque pas néanmoins de souligner le poids politique nouveau de ces classes : « a mysterious and frightening new force »¹¹⁹. Cette ignorance n'était pas limitée à la connaissance des classes pauvres et Hynes rappelle finalement qu'aucune classe sociale ne désignait un tout homogène où chaque individu répondait aux mêmes caractéristiques :

it was not simply the Upper Classes vs. the Middle and Lower Classes. Neither side of the opposition was homogeneous enough to make the usual easy metaphors appropriate—they were not camps, or armies, or even wings, but simply two large categories of people, both composed of heterogeneous elements that were quite distinct and often incompatible with each other¹²⁰.

Dans cette confusion généralisée, la « masse » demeure l'élément sémantique le plus occulte. Longtemps confondue avec les classes pauvres, la « masse » est définie par Raymond Williams dans la conclusion de son ouvrage :

¹¹⁶ David Cannadine. *Class in Britain*, London: Penguin Books, 1998, 8.

¹¹⁷ *Ibid.*, 106.

¹¹⁸ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, *op. cit.*, 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, 63.

¹²⁰ *Ibid.*, 8.

I do not think of my relatives, friends, neighbours, colleagues, acquaintances, as masses; we none of us can or do. The masses are always the others, whom we don’t know, and can’t know. Yet now, in our kind of society, we see these others regularly, in their myriad variations; stand, physically, beside them. [...]. To other people, we also are masses. Masses are other people¹²¹.

Cette non-définition de la masse en est pourtant son appréhension la plus réaliste. Seul l’autre fait partie de la masse puisqu’aucun individu ne s’identifie comme « lambda », ou comme « the man in the street », dira Hynes. L’intérêt des émissions radiophoniques chez Forster et de la radio en général à cette période tient en ce qu’elle pose la question de l’identité de la masse. Comment s’adresser à tous les autres ? Comment unir, à travers la voix individuelle, les entités floues que les classes sociales désignent et la masse qu’elles forment ensemble ? Le medium radiophonique met l’interlocuteur face à des questions complexes sur lesquelles E. M. Forster, comptabilisant 145 adresses radiophoniques de 1928 à 1963 sur la BBC, s’est continuellement penché.

La diversité et l’hétérogénéité du public (mot que l’on pourrait d’ailleurs assimiler ici à celui de « masse » dans sa difficile appréhension) auquel il s’adresse était constamment à l’esprit de l’écrivain. Celui-ci savait d’ailleurs qu’il s’adressait certes à plusieurs couches sociales, mais aussi à plusieurs nations. Mary Lago, Linda K. Hugues et Elizabeth McLeod Walls, dans l’introduction des retranscriptions de ses émissions BBC, font état de cette multiplicité : « [h]e addressed all audiences—Indian, British, educated, and uneducated—in the same manner: with the energetic purpose of an academic, the confidence of an artist, and the humility of a student eager, as always, to study and appreciate all that is human. »¹²² Mots qui ne sont pas sans nous rappeler ceux de Margaret Schlegel dans *Howards End* : « I don’t believe in suiting my conversation to my company. »¹²³ La voix de Forster fait office de trait d’union entre les différentes strates sociales et nationales décrites. Celle-ci refuse de faire un choix entre exigence intellectuelle et accessibilité : « Forster used the mass medium of radio to insist on the importance of removing barriers to the interested

¹²¹ Raymond Williams. *Culture and Society*, op. cit., 299-300.

¹²² Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, 1929-1960: A Selected Edition*, Columbia: University of Missouri Press, 2008, 40.

¹²³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 132.

listener—to foster an intimate broadcast style that invited all audiences to access high culture. »¹²⁴ L'écrivain résiste aux discours conservateurs de l'élite intellectuelle quant à un patrimoine culturel menacé par les élans démocratiques édouardiens affectant également les arts sans pour autant renoncer à l'exigence intellectuelle mentionnée plus haut. Le medium radiophonique fait écho à toutes les dichotomies et à tous les tiraillements philosophiques de la période qui transparaissent dans la hantise d'une supposée menace proférée par la masse à l'existence idiosyncrasique. Bruno Bernardi rappelle que cette idée d'une masse dépourvue de rationalité, et plus spécifiquement de « rationalité de la décision », est contredite par Aristote : « Aristote lui répond qu'une compétence est nécessaire pour gouverner, et que la masse en est détentrice. Ce n'est pas un savoir que chacun aurait mais que tous ont ensemble. »¹²⁵ La masse n'est pas, comme le formulent Jean-François Bouthors et Jean-Luc Nancy, une « juxtaposition d'individus, sans sens ni vouloir »¹²⁶. Son sens est justement attaché à cette juxtaposition.

La radio, telle que Forster la conçoit, fait de la masse une entité connaissable et précise en liant par l'écoute les différents individus qu'elle concerne : « [f]or Forster, the mandate to commune with the individual listener was in perfect accord with his own values: namely, the primacy of maintaining individualism and, somewhat paradoxically, the importance of fostering connection among otherwise discrete individuals. »¹²⁷ Mary Lago, Linda K. Hugues et Elizabeth McLeod Walls parlent bien de « ponts » construits par l'artiste entre les classes et les cultures afin de combler les vides de cette période « inter-règne » déchirée.

Le format auquel répond le *Commonplace Book* de Forster peut être assimilé à celui des émissions radiophoniques de l'écrivain dans leur mise en avant et mise en forme d'expériences quotidiennes et à première vue insignifiantes. Parfois

¹²⁴ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 8.

¹²⁵ Bruno Bernardi. *Qu'est-ce qu'une décision politique ?*, op. cit., 61.

¹²⁶ Jean-François Bouthors et Jean-Luc Nancy. *Démocratie ! : hic et nunc*, Paris : François Bourin, 2019, 92.

¹²⁷ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 2.

assimilables à un journal intime, d’autres fois à un recueil d’essais ou encore à un ouvrage critique, ces écrits portent la marque les traits d’esprit de l’écrivain dans le récit d’expériences quotidiennes et triviales parfois très confidentielles. Dans la préface, l’œuvre est décrite comme une archive des lectures et de la mémoire de l’écrivain¹²⁸. L’introduction mentionne également les deux principaux composants du *Commonplace Book* que sont la littérature et la vie : « responses to literature are to be found throughout the Commonplace Book, so too are responses to ‘life’ »¹²⁹. Malgré une formulation qui place celles-ci dans des conversations différentes et opposées, l’écriture de Forster donne l’impression d’un tout indivisible que Christie discerne bien : « the seamless humdrum of existence that earn them a museum-like eternity »¹³⁰. On retrouve tout de même dans cette description une division qui met l’existence dans le domaine du chaos et du désordre et l’écriture dans celui de la fixité, de l’ordre et de l’éternité. De la même manière, la connaissance (« museum ») et la confusion, voire l’opacité (« humdrum »)), s’opposent dans une division qui est par ailleurs d’ordre temporel. La difficulté de créer un commun dans cette période intermédiaire met Forster en quête d’une voix narrative qui permettrait de lier un siècle assimilé à celui des certitudes et d’un savoir établi au siècle du doute : « [m]y duty is plain enough: to talk to this late nineteenth century stuff in a twenty [*sic*] century voice »¹³¹. Dans *E. M. Forster’s Modernism*, David Medalie fait de cette dernière déclaration un résumé du modernisme de Forster :

[i]t is the telling that Forster sees this optimism as an attempt to reconcile past and present, to make ‘the past a little more like the present’, for his modernism proceeds, as we have seen, precisely from a belief that a fundamental disjuncture between past and present has taken place, and that no overarching scheme or ideological framework can be made to encompass them both¹³².

Les mots de Medalie et de Forster, en insistant sur la voix qui dit et raconte, résonnent avec ceux du narrateur de *A Passage to India* qui fait de l’expression à travers les mots la marque de l’imperfection humaine :

¹²⁸ Philip Gardner. « Introduction », in E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., xiii-xxiii, xvi.

¹²⁹ *Ibid.*, xvi.

¹³⁰ Stuart Christie. *Worlding Forster*, op. cit., 74.

¹³¹ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 118.

¹³² David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, New York: Palgrave, 2002, 196.

[t]here are periods in the most thrilling day during which nothing happens, and though we continue to exclaim, "I do enjoy myself," or, "I am horrified," we are insincere. "As far as I feel anything, it is enjoyment, horror"—it's no more than that really, and a perfectly adjusted organism would be silent¹³³.

L'utilisation de la forme conditionnelle à la fin de la citation montre bien le refus de l'écrivain et de l'être humain en général à se résoudre au silence et sa volonté de tisser, à l'aide du langage, des liens entre soi et le monde extérieur. Pour Derek Attridge, notre pratique individuelle du langage est bien ce qui nous mène à l'autre : « what we recognize and enjoy as the unique configurations of language, the individual deployment of the rich cultural materials that—in our different and changing ways—we share, are always inventive welcomings of the other. »¹³⁴

Pris entre silence et langage mais aussi deux époques et deux manières de percevoir et de concevoir le monde ainsi que nos propres expériences à l'intérieur de celui-ci, l'écrivain se décide à tordre dans un même mouvement le temps et le langage. Ainsi, Forster crée des passerelles entre eux afin de cheminer non seulement vers soi mais aussi vers l'autre que le nom de « masse » dissimule :

'the spirit of English prose', which suggests that the tradition of English letters is in itself almost ineluctably anti-populist and undemocratic; like so much else which the past has ostensibly handed down to the present, it will not readily bend itself to meet contemporary needs¹³⁵.

Les pratiques artistiques de l'écrivain dénotent un besoin d'embrasser l'élan démocratique de son temps, bien que ses idéaux humanistes et collectivistes en soient le terreau initial. Wilfred Stone parle d'un style littéraire qu'on ne peut envisager sans son humanisme : « the style of a democratic common man, colloquial and unpretentious, combined with the wit and delicate ironies of his own ideal aristocrat. This manner is inseparable from his humanism »¹³⁶.

Les contradictions et chevauchements politiques et philosophiques de la période édouardienne ont révélé que le commun ne réside pas dans des principes et des propriétés liés à l'appartenance à une certaine société ou un certain marché.

¹³³ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 117.

¹³⁴ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, London: Routledge Classics, 2017, 168.

¹³⁵ David Medalie. *E. M. Forster's Modernism*, op. cit., 48.

¹³⁶ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster*, Oxford: Oxford University Press, 1966, 348.

Forster a tenté, dans ces années « entre-deux », d’incarner le trait d’union visible ici et de trouver des moyens narratifs et parfois matériels (avec la radio) d’explorer des façons d’être, de faire et de percevoir à première vue dissonantes :

Masterman defined the ‘Condition of England’ as a set of contradictions, where it seemed impossible to reconcile old interests and new politics, past institutions and new vitality, the instincts of individualism and the demands of welfare, the desires of culture and the needs of the nation-state in a time of fast change, political uncertainty, and rising international competition¹³⁷.

Le monde d’avant n’a pas cessé d’exister, et il était impossible, contrairement à ce que la maxime des modernistes nous porte à croire, de tout renouveler (« make it new »). Il était néanmoins nécessaire de trouver un moyen de le greffer à celui qui se dessinait devant eux.

2. *Le tournant du XX^e siècle : collision et cohabitation des mondes*

L’idée d’une rupture totale entre l’époque victorienne et ce qui a suivi est inexacte. Dans *The Edwardian Turn of Mind*, Samuel Hynes parle d’une période édouardienne où subsistent des valeurs victoriennes tenaces. L’idée qu’on se fait de l’individu édouardien est en réalité héritée de l’âge victorien : « [t]his image of the average Englishman—ordinary, philistine, independent, dutiful—is essentially a Victorian one »¹³⁸. L’identité édouardienne se fait manifestement évasive, et lorsqu’une identité propre commence à se dessiner, elle ne le fait que dans une volonté de se libérer du carcan moral de cette époque et de se distinguer des victoriens :

[t]his sense of the time as one of liberation from the Victorian past was very strong among advanced groups, and it must be understood if one is properly to understand the Edwardian period. But it is also necessary to note that liberation was often the only thing that these liberating movements had in common; together they did not add up to a coherent system of beliefs or define a large common goal¹³⁹.

L’impossible appréhension de la société édouardienne à travers des caractéristiques morales et philosophiques claires revient encore une fois dans les mots de Hynes. Le

¹³⁷ Malcolm Bradbury. *The Modern English Novel*, op. cit., 74.

¹³⁸ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, op. cit., 349.

¹³⁹ *Ibid.*, 9.

manque de stabilité et de cohérence commenté par l'auteur s'oppose au sentiment de sécurité et de stabilité que le règne de Victoria véhiculait¹⁴⁰. La partie de la population nostalgique de ce temps et effrayée par les changements récents en termes de mœurs a fait en sorte de maintenir des remparts législatifs à ces évolutions. L'influence de The Obscene Publications Act, The Indecent Advertisements Act et de la National Vigilance Association de 1885, qui a perduré durant la première moitié du XX^e siècle, traduisent une inquiétude grandissante au tournant du siècle et pendant la période édouardienne d'un déclin moral de la nation que la littérature des modernes incarnait selon les censeurs¹⁴¹. Celle-ci se manifeste nettement dans l'attaque de Cecil Vyse dans *A Room with a View* : « [a]ll modern books are bad »¹⁴². Le personnage conclut par ailleurs son invective en faisant état de la lucrativité grandissante du marché du livre.

Si la période édouardienne s'est démarquée dans le domaine de la censure, c'est par l'influence remarquable de groupes et d'associations qui s'organisent afin de veiller aux valeurs morales de la culture produite en ce temps. Hynes mentionne la Public Morals Conference organisée en Juillet 1910, la conférence du National Council of Public Morals qui s'est tenue en février 1911 ainsi qu'en novembre 1913. En Juillet 1912, c'est la Dublin Vigilance Committee qui se réunit autour du sujet de la littérature et des images immorales¹⁴³. David Trotter commente ce même état de fait dans *The English Novel in History* : « [t]he bodies which appear in Edwardian fiction appear by grace of the censor. »¹⁴⁴ Toutefois, la ténacité des valeurs de pureté et de décence portés par la reine Victoria ne constitue pas l'unique fil rouge liant la période victorienne à l'époque édouardienne.

La culture, encore très policée, n'est également encore accessible qu'à une petite partie de la société. Dans « Does Culture Matter? », Forster met le lecteur face

¹⁴⁰ *Ibid.*, 15-16.

¹⁴¹ *Ibid.*, 295.

¹⁴² E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 165.

¹⁴³ *Ibid.*, 303.

¹⁴⁴ David Trotter. *The English Novel in History*, *op. cit.*, 203.

au monde restreint et impénétrable auquel lui et ses semblables, en tant qu’artistes, appartiennent :

[a]ll the same, we are a drop in the ocean. Few people share our enjoyment so far. Strictly between ourselves, and keeping our limited circulation in mind, let us put our heads together and consider for a moment our special problem, our special blessings, our special woes. No one need listen to us who does not want to. We whisper in the corner of a world which is full of other noises, and louder ones¹⁴⁵.

L’utilisation répétée de l’adjectif possessif « our » atteste la conscience qu’à l’auteur des privilèges dont ils jouissent et de l’étroitesse du milieu dans lequel ils évoluent. On lit par ailleurs dans ces lignes une certaine humilité quant à leur influence. Il semble difficile de discerner les mots « murmurés » par lui et ses amis qui ignorent finalement les « autres » sons plus bruyants émis par la majorité de la population. Forster semble ici témoigner de sa conscience « des situations de distance sociale, de mépris, d’exclusion »¹⁴⁶ vécues par les individus ne faisant pas parti d’un certain ordre aristocratique. C’est d’ailleurs l’expérience de ces situations qui a, pour Pierre Rosanvallon, fait naître et structuré « [l]’aspiration à constituer une société de semblables »¹⁴⁷.

Dans *The Longest Journey*, la culture, qui apparaît comme une affaire de sélection, empêche la naissance d’une « société de semblables » : « [h]e passed for a cultured man because he knew how to select »¹⁴⁸. Cette sélection implique un esprit éclairé dont les goûts ont été façonnés par l’élite culturelle que Rickie fréquente à Cambridge dans la première partie du roman. Au sein de ce deuxième chapitre, le narrateur met dos à dos l’idée de la culture comme sélection à celles de beauté et de valeur dont les mots de Rickie sont jusque-là dénués selon lui¹⁴⁹. Les connaissances d’ordre intime et familial que le narrateur invoque juste avant la sélection de livres et d’images opérée par le personnage sapent l’autorité des connaissances culturelles que Rickie et son monde universitaire priorisent. Sans ces informations d’ordre

¹⁴⁵ E. M. Forster. « Does Culture Matter? » (1940), in *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, 100-107, 104.

¹⁴⁶ Pierre Rosanvallon. *La Société des égaux*, Paris : Seuil, 2011, 30.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 24.

¹⁴⁹ « In reality he never did or said or thought one single thing that had the slightest beauty or value. »: *Idem.*

personnel, son savoir ne se résume d'ailleurs à rien. Le narrateur relève les manques du personnage sur ce point : « [h]e was never told anything »¹⁵⁰. Dans ce domaine, Rickie Elliot a tout découvert par lui-même : « he discovered for himself that his father and mother did not love each other, and that his mother was lovable. He discovered that Mr. Elliot had dubbed him Rickie because he was rickety, that he took pleasure in alluding to his son's deformity »¹⁵¹. Forster s'est souvent exprimé sur l'importance de Cambridge, et plus particulièrement de King's College, dans sa vie et du rôle que l'institution a joué dans sa formation en tant que citoyen, intellectuel, artiste et être humain. C'est un lieu d'émulation et d'échanges dont l'ouverture au monde reste toutefois limitée :

I don't think it is a place in which a writer ought to remain. I am quite sure he ought to go out into the world and meet more types, I was going to say meet people of more classes, but of course in Cambridge you can now meet people of all classes, but mostly selected intellectuals. It's most necessary for the writer and for everyone else to go all over the place¹⁵².

En 1958, E. M. Forster parle rétrospectivement d'une institution qu'il faut finir par quitter afin de prendre contact avec le « vrai » monde, que l'écrivain associe volontiers aux relations personnelles, fondement de sa pensée éthique et philosophique. *The Longest Journey* montre bien qu'en l'absence de liens interpersonnels significatifs, l'être humain (ici Rickie) est condamné.

La nouvelle de Forster intitulée « The Celestial Omnibus » délivre un message similaire : « 'I am the means and not the end. I am the food and not the life. Stand by yourself, as that boy has stood. I cannot save you. For poetry is a spirit; and they that would worship it must worship in spirit and in truth.' »¹⁵³ Le récit oppose le protagoniste, un jeune garçon passionné à l'imagination riche, à Mr Septimus Bons, président d'un club littéraire pour qui la littérature se résume à une liste de noms prestigieux. Embarqués dans un voyage à travers le temps et l'espace qui les confrontera aux plus grandes figures historiques et littéraires, le garçon

¹⁵⁰ *Ibid.*, 23.

¹⁵¹ *Ibid.*, 23-24.

¹⁵² E. M. Forster. « E. M. Forster at Cambridge, 1958 », in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic, op. cit.*, 317-318, 317.

¹⁵³ E. M. Forster. « The Celestial Omnibus », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories, op. cit.*, 30-46, 45.

significativement anonyme et Mr Bons entretiennent une relation maître-élève qui s'inversera finalement. Délivrée par le conducteur de l'omnibus, qui n'est autre que Dante Alighieri en personne, la morale qui conclut le voyage des deux personnages rappelle les dangers de l'arrogance intellectuelle provenant d'une relation artificielle à l'art. Plusieurs personnages secondaires forstériens tels que Mr Eager dans *A Room with a View* ou Tibby Wilcox dans *Howards End* rappellent Mr Bons et constituent une base de « flat characters » dans lequel il puise pour sa fiction. Lucy Honeychurch représente néanmoins un exemple de personnage principal, un « round character », victime de cette vision élitiste et superficielle de la culture au début du roman. Incapable d'apprécier une œuvre d'art sans mention de l'artiste et sans guide officiel, la jeune fille se rend peu à peu compte des failles de son éducation. Dès le quatrième chapitre, elle en vient même à reconsidérer Mr Eager : « [s]he doubted that Mr. Eager was as full of spirituality and culture as she had been led to suppose. »¹⁵⁴ Les temps du passé instaurent une distance avec le chapelain et sa perspective. Le choix du verbe « suppose » témoigne du vide sur lequel se fonde la respectabilité d'un nom. L'éducation de Lucy a amené la jeune fille à partir du principe que certaines personnalités, souvent attachées à des occupations particulières, méritent d'être considérées et louées. Avec le verbe « suppose », le narrateur désigne le domaine de l'hypothèse et non de la connaissance et de l'expérience. Mr Eager est aussitôt exposé par les remarques du narrateur qui se confondent ici, et à plusieurs reprises dans le roman, avec les pensées de Lucy : « [b]ut Mr. Eager proceeded to tell Miss Honeychurch that on the right lived Mr. Someone Something, an American of the best type—so rare!—and that the Somebody Elses were farther down the hill. »¹⁵⁵ Le crédit démesuré donné aux patronymes et à la réputation qui leur est attachée, passé au filtre de l'esprit de Lucy/du narrateur, est immédiatement décrié. A ces deux voix est également ajoutée celle de Mr Eager lui-même qu'on reconnaît dans l'exclamation (« so rare! ») qui entrecoupe la proposition. George H. Thomson renseigne le lecteur sur ce mélange des voix rendu possible par l'utilisation du discours indirect libre : « the perspective offered by the inner life of the character

¹⁵⁴ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 54.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 62.

very often changes to that of Forster, or the two perspectives become inextricably blended. »¹⁵⁶ La multiplicité des voix vient donner une alternative aux discours monolithiques des guides Baedeker et ses personnifications dans les romans de l'écrivain.

Forster pointe du doigt les dérives élitistes et sectaires des classes privilégiées qui, dans un élan conservateur, persistent et vont à l'encontre de la démocratisation de la culture du début du vingtième siècle. L'auteur ne se montre néanmoins pas défaitiste. La culture n'est pas uniquement l'affaire des élites, et la musique en est la preuve : « [t]he kingdom of music is not the kingdom of this world; it will accept those whom breeding and intellect and culture have alike rejected. »¹⁵⁷ Forme d'art démocratique par excellence, la musique est selon lui celle qui définit le vingtième siècle :

[a]fter all, what is the use of old objects ? They breathe their dead words into too dead an ear. It was different in the Renaissance, which did get some stimulus. It was important that the Laocoon should be found. But the discovery of the Hermes of Praxiteles and the loss of the sculptures of Sargon II. are equally meaningless to the modern world. Our age is industrial, and it is also musical, and one or two nice things; but its interest in the past is mainly faked¹⁵⁸.

Dans cet extrait de « For the Museum's Sake », Forster oscille entre regret et acceptation d'une société qui avance et n'a plus les mêmes intérêts et demandes en termes de culture. Si la mention du « monde moderne » (« the modern world ») à la fin de la citation peut être perçue comme une technique de distanciation de l'écrivain face à celui-ci, Forster s'y inscrit finalement en précisant que cette époque est aussi la sienne (« [o]ur age »). L'auteur habite un âge de démocratie (du moins dans les réflexions politiques et philosophiques de l'époque) et de musique.

Il reconnaît, sans amertume, que l'art n'est pas détaché des individus qui l'expérimentent, contrairement à l'idée véhiculée par les conservateurs culturels. Anthea Trodd, dans *A Reader's Guide to Edwardian Literature*, explique également

¹⁵⁶ George H. Thomson. « The Italian Romances », in E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 223-237, 224.

¹⁵⁷ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 30.

¹⁵⁸ E. M. Forster. « For the Museum's Sake » (1920), in *Abinger Harvest*, *op. cit.*, 278-284, 281.

les origines de ces idées réactionnaires : « [a]s English literature was a major part of the supreme national heritage, it was important to establish a precise tradition, and to assert its continuity. »¹⁵⁹ Le rayonnement et le prestige attribués à la littérature anglaise, représentant une partie importante de l’identité nationale, ont rendu le passage à d’autres expériences littéraires, ou plutôt leur approbation, difficile. Forster tente de réconcilier quant à lui ce prétendu âge d’or de la culture anglaise avec les ouvertures formelles et théoriques qui se dessinent durant l’époque édouardienne. Il reconnaît toujours son attachement à une tradition artistique tout en accueillant les potentialités offertes par le nouvel âge (qualifié de « moderne » dans « For the Museum’s Sake ») qui s’ouvre devant lui.

Pour Christie, les romans de Forster n’en demeurent pas moins conservateurs dans leur maintien d’un certain découpage social : « culling a little bit of working-class virtue here, a dose of middle-class conscience there, and a dash of aristocratic *noblesse oblige* everywhere to construct an entirely new model for upper-middle ascendancy. »¹⁶⁰ Malgré cette nouvelle considération des « autres » de la masse, le « partage du sensible » reste le même et aucune intention révolutionnaire n’est prêtée à l’écrivain. Le critique retrace une filiation bien connue entre la philosophie de Matthew Arnold et les œuvres d’E. M. Forster¹⁶¹. Même si on peut discerner un accord commun sur le rôle social de la culture, Forster s’est évertué, dans sa fiction et ses essais, à rejeter l’élitisme et la hiérarchisation sociale prônés par Arnold :

[i]n his 1945 broadcast Forster had conceded that in ‘weaker moments’ Matthew Arnold projected a sense of superiority. As might be expected of anyone who read Arnold with a ‘thrill,’ Forster did not (perhaps could not) question the fundamental distinction between high and popular culture and the clear superiority of the former.

¹⁵⁹ Anthea Trodd. *A Reader’s Guide to Edwardian Literature*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991, 3.

¹⁶⁰ Stuart Christie. *Worlding Forster*, *op. cit.*, 28.

¹⁶¹ Marie Laniel constate : « E. M. Forster fait de nombreux emprunts à l’œuvre poétique et à la pensée critique de Matthew Arnold. » Elle souligne par la suite la manière dont Forster s’est inspiré du libéralisme humaniste d’Arnold, en particulier dans *Two Cheers for Democracy*. Toutefois, elle rappelle que Forster n’était pas seulement un héritier d’Arnold mais un « lecteur critique » de ce dernier. Sa mise en évidence de « l’anachronisme de la politique culturelle » d’Arnold et sa défense d’un rapport moins rigide et plus instinctif à la culture le distinguent nettement de celui-ci : Marie Laniel. *Espaces habités : Les récritures de l’appartenance dans l’œuvre de E. M. Forster et de Virginia Woolf*, thèse de doctorat dirigée par André Topia, Université Sorbonne-Nouvelle, 2008, 117 et 120.

But Forster's defense of 'this' aristocracy' did not necessarily emerge from the same class politics that underlay *Culture and Anarchy*¹⁶².

Dans l'introduction aux *BBC Talks* d'E. M. Forster, Mary Lago, Linda K. Hugues et Elizabeth McLeod Walls font bien la distinction entre les philosophies des deux hommes qui diffèrent dans leur utilisation du mot « aristocratie ». Forster explique clairement sa position dans l'émission qui marque le cinquième anniversaire du « Third Programme » : « erudition is not culture, only one of its instruments. Let the Third be difficult. Let it even dare to be dry. But don't let it be undigested or indigestible. »¹⁶³ Forster fait encore la preuve de sa position intermédiaire, qui ne doit pas être interprétée comme la marque de son incertitude ou de son incapacité à se situer dans le débat. L'écrivain refuse d'assimiler l'émergence de la culture populaire, ou de « masse », à un relâchement intellectuel généralisé. Il rejette un discours et une culture volontairement hermétiques et uniquement accessibles aux initiés tout en exigeant leur « difficulté ». Forster demande ici l'investissement du spectateur/lecteur/auditeur dans sa démarche de connaissance qui doit suivre celui de l'artiste qui produit le contenu culturel. L'auteur mentionne effectivement, en utilisant la négation, une culture « digérée », c'est-à-dire approprié et assimilée par les individus qui produisent et/ou reçoivent les connaissances émises. Pour Walter Benjamin, l'idée d'une culture appropriée est propre à la relation des « masses » à l'art :

[o]n le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots¹⁶⁴.

Le philosophe distingue deux types de recueillement face à l'œuvre d'art. Celui de la masse, qui permet une certaine porosité et interpénétration entre l'œuvre et l'individu

¹⁶² Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 32.

¹⁶³ *Ibid.*, 413.

¹⁶⁴ Walter Benjamin. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), trad. Frédéric Joly, Paris : Allia, 2011, 63.

qui la recueille, est valorisé. L’initié, qu’on peut reconnaître sous les traits du premier individu décrit, entretient un rapport univoque avec l’œuvre. Celle-ci demeure inaltérée par la présence et la conscience de l’observateur, aucune vie n’y est insufflée. On pourrait mettre en parallèle le premier rapport à l’art analysé ici à celui de Mr Bons dans « The Celestial Omnibus » et le deuxième à celui du jeune protagoniste de la nouvelle de Forster. Tandis que Bons se limite à la vénération muette et stérile des figures littéraires et historiques illustres qu’il vient à rencontrer, (Mr Bons, de son propre aveu, n’a fait qu’« honorer » et « citer »¹⁶⁵ Keats et Shelley), le héros réussit à capter « la vérité essentielle de la Poésie »¹⁶⁶ en dialoguant avec ces compagnons de voyage. Il n’hésite pas par exemple à interpeller Sir Thomas Browne sur des bruits d’arc-en-ciel qu’il perçoit. Le jeune voyageur est une figure de réconciliation et d’harmonie. Toutes ses observations sont des expériences synesthésiques qui invoquent en même temps le son et l’image, le solide et l’immatériel (il parle d’éléments « plus solides qu’un nuage »¹⁶⁷), l’abîme et les sommets (« A precipice?—or was it a castle? »¹⁶⁸). Sous son regard, toute chose trouve une existence nouvelle et intime.

Si une certaine continuité avec la période victorienne définit l’époque édouardienne, sur un plan culturel, la transition qui s’opère est entre un savoir toujours exigeant mais qui se doit d’être appropriable et approprié par les individus qu’il instruit. Diffusée en 1951, l’émission anniversaire de Forster commente un phénomène de transition déjà bien entamé. Les vœux par lesquels il entame celle-ci concernent un rapport idéal entre passé et présent : « [The Third Programme] wants us to lead fuller lives through the past out of which the human race has come, and through the future into which it is going. The backward look at achievements, the forward look at possibilities: the double vision of Janus. »¹⁶⁹ En dépit de ses propres biais, en tant qu’artiste et rentier évoluant dans les cercles artistiques les plus avant-

¹⁶⁵ E. M. Forster. « The Celestial Omnibus », art. cit., 45.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 40.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 37.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 38.

¹⁶⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 411.

gardistes de son temps, Forster ne renonce pas à interroger sa position. Il réussit à envisager ce qui vient à l'encontre de sa vision et de son opinion.

Anthea Trodd met cet essor de la double vision sur le compte de la fin d'un consensus que l'époque victorienne incarnait, observable aussi bien sur le plan des valeurs morales que dans la pratique et la perception des arts. En se référant aux écrivains édouardiens, elle écrit :

[t]hey had also recognized a breakdown of consensus about what English literature was, and who produced it for whom. They saw themselves as witnessing the beginning of the greatest change that humanity has ever undergone'. Their major works attempted to come to terms with such recognitions¹⁷⁰.

Selon Trodd, la fin de ce consensus représente le plus gros changement entre les victoriens et les édouardiens. Les mutations mentionnées, qu'elles soient d'ordre politique, social, économique, moral, esthétique ou philosophique, ont sommé les artistes de ce tournant du vingtième siècle à ré-évaluer les fondements de leur pratique artistique et du rôle de l'héritage culturel et esthétique qui les a façonnés. Le dissensus provoqué par la multiplicité des réponses est également analysé par Paul B. Armstrong dans son article « The Narrator in the Closet: the Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End' » : « a battle of cultural meanings »¹⁷¹ Le conflit qu'il mentionne est parfaitement illustré, selon lui, par la collision entre les valeurs conservatrices et essentialistes de l'Angleterre rurale et le cosmopolitisme ainsi que la modernité technologique et matérielle de l'Angleterre urbaine narrée dans le roman : « [s]pace is not only where opposing worlds meet but also where they act out their conflicts in their different constructions of it. »¹⁷² Forster offre dans *Howards End* le récit de constructions idéologiques et philosophiques se disputant le cœur de la nation. Il ne s'agit pas ici de deux réalités qui s'affrontent mais de deux façons de penser l'Angleterre incarnées par les différents personnages du roman. Dans la citation d'Armstrong, le mot « espace » aurait tout aussi bien être remplacé par celui de « littérature ».

¹⁷⁰ Anthea Trodd. *A Reader's Guide to Edwardian Literature*, op. cit., 112.

¹⁷¹ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End.' », *Modern Fiction Studies*, 47.2, 2001, 306-328, 316.

¹⁷² *Idem.*

L’espace littéraire ne fait pas ici qu’illustrer ou refléter les débats de l’époque édouardienne, il est celui qui les fait, les façonne en leur donnant un lieu d’expression. Il s’agit ici d’apprécier la manière dont ces différentes perspectives historiques et esthétiques prennent vie chez Forster.

3. *Forster : entre deux réalités historiques et littéraires*

Dans *The Cave and the Mountain*, Wilfred Stone fait de *Howards End* l’expression du passage d’une Angleterre comme puissance industrielle à une nation devenue puissance financière :

Howards End reflects a critical stage that the problem reached around the turn of the century. Between 1880 and 1910 England gradually changed from the leading industrial power in Europe into the leading financial power, and along with this change went an ethical shift from what might be called Victorian work values to Edwardian money values¹⁷³.

Les valeurs attachées à l’une et l’autre Angleterre prennent corps dans le roman de Forster. L’argent, valeur que la période édouardienne a rendue hégémonique selon Stone, imprègne tous les aspects de la vie des personnages au point de déterminer les expériences idiosyncrasiques des individus. Le narrateur de *Howards End* observe : « [t]o trust people is a luxury in which only the wealthy can indulge; the poor cannot afford it. »¹⁷⁴ Il organise et caractérise différentes sphères sociales à travers lesquelles les individus circulent dans un schéma bien déterminé dont certains contours ont manifestement été occultés. Les sœurs Schlegel ainsi que les Wilcox se tiennent sur des « îles d’argent » qui les protègent de l’abysse au bord duquel se tient Leonard Bast. Même si le roman ne présente aucun personnage de la classe ouvrière, Leonard se doit tout de même, contrairement aux Wilcox et aux Schlegel, de se lever tous les matins pour accomplir un travail répétitif au sein de la compagnie d’assurance dans laquelle il est employé. C’est Helen qui se charge de défendre les « valeurs de travail » de l’époque victorienne durant ses harangues avec les Wilcox concernant le sort de Leonard Bast. Margaret, et à travers elle Forster, ne tardent pas cependant à

¹⁷³ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, op. cit., 249-250.

¹⁷⁴ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 30.

souligner le paternalisme et l'hypocrisie de Helen qui se donne pour mission de sauver l'individu de sa condition sociale et financière précaire. Cet aveuglement est souligné par Forster qui implique la responsabilité des insulaires dans la disparition des hommes et femmes abyssaux, ou des « ordres inférieurs » comme ils sont nommés au sein du troisième chapitre. Celle-ci n'est jamais mentionnée dans leurs échanges sur le sujet, tout comme leur passivité face à leur situation. Forster fait ici le portrait d'une époque sourde aux préoccupations éthiques.

Dans « *The Butler Legacy* », Forster constate l'avènement de la malhonnêteté : « [t]oday, no one in Great Britain can amass a fortune unless he is prepared to do so dishonestly. The honest man, who makes a truthful income tax return, can never become wealthy for he will be relieved of his gains by the super-tax. »¹⁷⁵ L'essai, bien que rédigé en 1952, s'applique ici à la période édouardienne qui a amorcé ces changements. L'enrichissement des Wilcox, dû à leurs activités dans les colonies, prouve également qu'éthique et richesse s'opposent à cette époque. Les allégeances divisées de l'auteur sont mentionnées par Richard Martin dans *The Love that Failed*. Il voit chez Forster le mélange entre une tradition libérale héritée de Stuart Mill centrée sur la liberté et l'individualité, et des préoccupations éthiques nées à Cambridge de l'influence opérée par G.E. Moore et le Bloomsbury Group : « [t]he union of tradition with Moore/Bloomsbury ethics provided Forster with a vision of what we shall call the Ideal. »¹⁷⁶ L'hybridité temporelle et philosophique de l'idéal forstérien est la preuve de son ancrage dans les contextes historiques qui l'ont nourri. Paul B. Armstrong, dans son article consacré aux circonvolutions qui caractérisent son style, explique :

Forster's coy, elusive manner as an essayist stages the contradictions of liberalism in order to educate the reader through its twists and turns not only about the pragmatic necessity of liberal values like tolerance but also about how these values can go wrong, fall short, and undermine themselves. Forster's indirection is also a way of acknowledging that his discourse is necessarily entangled in the workings of power it criticizes¹⁷⁷.

¹⁷⁵ E. M. Forster. « *The Butler Legacy* » (1952), in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic, op. cit.*, 312-316, 315.

¹⁷⁶ Richard Martin. *The Love that Failed: Ideal and Reality in the Writings of E. M. Forster*, The Hague: Mouton, 1974, 13.

¹⁷⁷ Paul. B. Armstrong. « Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster's Ironic Liberalism and the Indirections of Style. » *Modernism/modernity*, 16.2, 2009, 281-299, 285.

Les « tours et détours » décrits par Armstrong, que ceux-ci se présentent sous la forme d’anecdotes, de sauts chronologiques ou de situations imaginées, mettent à l’épreuve les idéaux de l’écrivain. Ainsi, Forster reconnaît que ceux-ci ne peuvent exister en dehors du contexte dans lequel ils sont formulés et qu’ils n’échappent pas aux critiques qui condamnent le système en place à ce moment-là. La lucidité de Forster sur la portée de ses valeurs, et plus spécifiquement son libéralisme, est résumée par Armstrong : « it was not a universal ideal but a contingent social practice and an ideology that could be exclusionary and oppressive. »¹⁷⁸

La période édouardienne, entre-deux historique que Jefferson Hunter qualifiera de « complexe » et « insaisissable », affecte de la même manière le style de l’écrivain au sein de sa fiction. Encore attachés à un passé et des traditions philosophiques et politiques, les édouardiens pouvaient également pressentir que les doutes et questionnements qui les animaient annonçaient des changements plus radicaux : « they were living in a period marked off from the past, who countenanced the complex and elusive character of the period, and who sensed, in 1910 or 1914, that another and more troubling age was about to succeed »¹⁷⁹. Dans les essais qui constituent *The Prince’s Tale*, ou bien ceux d’*Abinger Harvest*, Forster déloge le lecteur chronologiquement et spatialement, pour mieux lui présenter les idées avancées. En réévaluant des écrivains et des artistes allant de Cowper, Coleridge ou Tolstoy dans *The Prince’s Tale*, à Henrik Ibsen, Forrest Reid ou encore Gemistus Pletho dans *Abinger Harvest*, Forster offre au détour une perspective éclairante et nouvelle sur son temps. Les *BBC Talks* répondent au même schéma, et les émissions intitulées « Books » permettent à l’écrivain d’opérer des sauts temporels similaires en abordant Jane Austen ou encore Samuel Butler. Les voyages auxquels nous convie l’écrivain dessinent de multiples chemins qui traduisent l’existence spirituelle suspendue de l’écrivain, à la croisée de différents lieux, de différentes périodes et des esprits qui les ont habités. Ainsi Forster fait passer le lecteur de la campagne anglaise

¹⁷⁸ *Ibid.*, 284.

¹⁷⁹ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, London: Harvard University Press, 1982, 4.

à Picadilly dans « Battersea Rise » et « Green Pastures and Picadilly », en passant par Nassenheide (« Recollections of Nassenheide ») ou encore les contrées visitées par Forster en Inde (« The Mind of the Indian State » ; « The Art and Architecture of India »). Un essai comme « Woodlander on Devi » croise même les perspectives en partant de l'expérience d'une lecture de Hardy en Inde. On peut également citer *Aspects of the Novel* qui débute sur une requête faite au lecteur. Il lui demande d'imaginer tous les écrivains mentionnés rédigeant simultanément autour d'une même table¹⁸⁰.

Dans « Woodlanders on Devi », la juxtaposition du roman de l'écrivain anglais Thomas Hardy avec le paysage indien environnant lui révèle l'incapacité de l'individu occidental à ne faire qu'un avec son environnement. Les fonctions officielles prises en Inde par Forster l'ont mené à devoir prendre des décisions d'ordre pratique dont une est décrite dans l'essai. Ne trouvant aucune solution à son problème, la source d'eau disponible se trouvant trop loin du jardin dont il doit s'occuper, Forster finit par projeter les arbres décrits dans le roman de Hardy sur la colline désertique de Devi qui lui fait face : « [o]ne day, as I raised my eyes to it, the trees I had been reading about transplanted themselves to its slopes and hung for a moment in a film of green. Not a vision, only a literary fancy... »¹⁸¹ Ses déplacements spatiaux et temporels nous confrontent finalement à un moment de communauté manqué et que l'opposition entre « they », « these people » et « I » renforce tout au long du récit. Forster, qui ne quitte que rarement le lecteur sur une note pessimiste, lui propose dans cet essai une perspective nouvelle. L'expérience lui a d'autre part fait reconsidérer l'ordre qui caractériserait l'occident, souvent signe de pratiques déplorables : « I give their untidiness a good mark too. For the last ten years have taught me that tidy streets, spotless railway stations and penalties for rubbish are often the outward signs of clean-ups and cruelty. »¹⁸² Aussi est-il possible

¹⁸⁰ « We are to visualize the English novelists not as floating down that stream which bears all its sons away unless they are careful, but as seated together in a room, a circular room, a sort of British Museum reading-room—all writing their novels simultaneously. » : E. M. Forster. *Aspects of the Novel* (1927), New York: RosettaBooks, 2010, 27.

¹⁸¹ E. M. Forster. « Woodlanders on Devi » (1939), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 252-255, 255.

¹⁸² *Ibid.*, 254.

de voir dans son « délire » littéraire final la possible union des deux nations au moyen de l’expérience littéraire. Forster et ses récits ne prennent pas seulement racine dans un moment historique et littéraire intermédiaire mais aussi dans des réalités liminales qui émergent des visions de l’écrivain dans son récit. Pour Irène Langlet, la forme essayistique est à même de traduire le « moi » transitoire de l’auteur : « [c]e moi est incertain et changeant, comme le texte est hétérogène et disparate, mais aussi comme son rapport au monde est inégal, chaque objet suscite une prise de conscience où l’individu se dévoile légèrement différent de ce qu’il était dans un autre contexte »¹⁸³. Les « tours et détours » forstériens font bien part de prises de consciences qui ne se manifestent jamais linéairement et à travers une pensée et un style monolithiques.

La description faite par John Colmer de l’hybridité du style fictionnel d’E. M. Forster traduit le même partage entre idéal et réalité, volonté de traduire un passé dont certaines valeurs et réalités esthétiques et politiques subsistent et un présent incertain que seul un style composite peut commenter :

[f]rom Jane Austen, he learned ‘the possibilities of domestic comedy’, but ‘I was more ambitious,’ he adds, ‘and tried to hitch it onto something else’, to prophecy and visionary symbolism, in fact. From Meredith, he took ‘the romantic possibilities of scenery’ and the ‘Comic Spirit’; but he found that the first led to falsity and the second to mannered archness and soon moved away from Meredith...¹⁸⁴

En mélangeant différentes traditions littéraires, et plus précisément ici une comédie sociale héritée de Jane Austen à un ton prophétique symboliste, Forster crée un style que Bradbury qualifiera d’« oblique ». Les romans de Forster, même si *A Passage to India* échappe à cette catégorisation, mettent en scène des conflits idéologiques et sociaux entre familles de la classe moyenne supérieure. *A Room with a View* et *Howards End* répondent de façon notable à ce schéma et *Where Angels Fear to Tread*, par le mariage de Lilia Herriton et d’un Italien d’une classe sociale inférieure, n’y est pas étranger non plus. Dans *The Longest Journey*, ce conflit social s’exprime également au sein d’une seule et même cellule familiale avec la découverte d’un

¹⁸³ Irène Langlet. *L’Abeille et la balance*, Paris : Classiques Garnier, 2015, 221.

¹⁸⁴ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 18.

de mi-frère illégitime du fait du rang social inavouable de son père. Néanmoins, ces considérations d'ordres sociale et politique sont traversées par des réflexions métaphysiques et philosophiques se manifestant dans des moments intimes de vision parfois épiphaniques. On peut citer dans ce sens le « [o]nly connect... » de Margaret Schlegel, l'apparition des goblins dans l'esprit de Helen Schlegel durant le concert du chapitre 5 de *Howards End*, mais aussi la découverte par Lucy Honeychurch des sens cachés dans chaque chose qui l'amènent à comprendre « la nature des fantômes »¹⁸⁵ à la suite du meurtre dont elle est témoin au quatrième chapitre de *A Room with a View*.

Peter Widdowson attribue ce style à ses volontés divisées : « [o]n the one hand, he wishes to propagate a vision [...]—and for which he needs myth, pattern, symbolism [...]. On the other hand, he must try and convince us of the 'reality' of the vision »¹⁸⁶. Forster apparaît en effet dans nombre d'écrits critiques comme l'écrivain de la multitude en raison de ses influences littéraires et des différents styles utilisés dans ses romans et nouvelles allant de la comédie sociale au fantastique, en passant par le romantisme et le symbolisme. Tout ceci, couplé au modernisme de son écriture créé par les interventions de l'auteur, sa réflexion sur la temporalité, l'utilisation du style indirect libre et l'attachement à une pluralité des points de vue, offre au lecteur un récit polymorphe souvent condamné par la critique. En effet, tous mentionnent le caractère divisé de sa pensée et des effets créés par son style. Pour plusieurs des critiques mentionnés, certains outils narratifs et styles ne sont pas compatibles et contrecarrent même souvent les effets de l'autre. Virginia Woolf a commenté de façon notable le caractère « schizophrène » de sa littérature à l'aide de l'image du dormeur constamment perturbé dans son sommeil : « [t]he poet is twitched away by the satirist; the comedian is tapped on the shoulder by the moralist; he never loses himself or forgets himself for long in sheer delight in the beauty or the interest of things as they are. »¹⁸⁷ Lionel Trilling fait aussi état de l'échec de Forster à

¹⁸⁵ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 48.

¹⁸⁶ Peter Widdowson. *E. M. Forster's Howards End, Fiction as History*, Brighton: Sussex University Press, 1977, 97.

¹⁸⁷ Virginia Woolf. « The Novels of E. M. Forster », in *The Death of the Moth and Other Uncollected Writings*, London: Harcourt Brace, 1942, 162-175, 171-172.

réconcilier de façon harmonieuse sa vision poétique et sa critique sociale. John Beer, dans *The Achievement of E. M. Forster* se rallie à cet avis : « [w]e have seen again and again, however, that his double aim of being true to both visionary and realistic elements leads to a peculiar duality of effect. »¹⁸⁸

Jacques Rancière, dans *Les Bords de la fiction*, parle de la fiction comme lieu du rapport entre des lieux temporels et spatiaux : « [a]insi la fiction se déroule-t-elle non comme enchaînement des temps mais comme rapport entre des lieux. Mais aussi chaque lieu est-il plusieurs choses à la fois, et la fiction se construit-elle comme un rapport entre plusieurs formes de réalité. »¹⁸⁹ Dans cette question du récit fictionnel, Rancière distingue enchaînement et rapport. La fiction de Forster répond à cette définition en entretenant des rapports entre des lieux temporels, et donc épistémologiques et esthétiques, assimilés chez Rancière à des « formes de réalité ». La place de l’héritage dans la création littéraire est perçue de façon similaire par le philosophe :

la fiction n’est pas le trésor que les simples se transmettent d’âge en âge avec les meubles de famille et les traditions du terroir. Elle est la capacité de recommencer à chaque fois le saut dans le non-commencé, de franchir à nouveau le bord pour entrer dans des espaces où tout un sens du réel se perd avec ses identités et ses repères¹⁹⁰.

L’hybridité du style, reflétant les changements qui s’opèrent en ce début de XX^e siècle, permet à Forster de jouer avec la perte des identités et des repères de son époque. La fiction de l’écrivain n’est pas une manifestation tremblante et incertaine de cette instabilité. Elle figure un saut dans des espaces littéraires et épistémologiques inédits.

Les injonctions à s’adapter aux nouvelles circonstances se traduit par ailleurs dans le tiraillement des personnages, pris entre deux époques et deux Angleterres, l’une héritée des victoriens, et l’autre en pleine mutation. Cet entre-deux est manifestement problématique dans la formation d’un commun, envisagé ici comme les propriétés et principes communs régulé par les institutions liées au marché ou à

¹⁸⁸ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 3532 (version Kindle).

¹⁸⁹ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, Paris : Seuil, 2017, 133.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 178.

l'état¹⁹¹. Les changements sociétaux, subordonnés selon Paul Ricœur au « mécanisme économique »¹⁹² dans « Ethique et politique », affectent et transforment la communauté, définie comme « les échanges marqués par l'histoire des mœurs et des coutumes. »¹⁹³

Pour mettre en lumière la nature intermédiaire de cette période, il peut être intéressant de soumettre à l'étude deux romans qui mettent en évidence ce passage temporel et donc philosophique, politique, social, esthétique et formel : *A Room with a View* et *A Passage to India*. Après la Grande Guerre, le caractère narrable, dicible, pensable ou descriptible de certains événements, de certaines expériences et sensations, est mis en doute. L'horreur de la guerre, mais aussi l'agitation sociale et politique générale que Jefferson Hunter résume en ces quelques points : « [t]he drop in real wages, the appearance of militant suffragettes, the inability of authorities to cope with London slums, the spread of the motor-car industry, the growth of the Labour Party, the inefficiencies in the management of the Boer War »¹⁹⁴, représentent autant d'écueils que de potentialités et d'ouvertures pour la création fictionnelle.

B. L'art de l'ajustement

L'ajustement des grandes valeurs libérales et humanistes de l'écrivain au contexte de son époque, et aux déterminismes du monde sensible et social dans lequel il évolue, est un processus que Forster a transposé dans sa fiction. Ainsi, l'écrivain tente d'appréhender le temps d'un récit mais aussi de construire grâce à celui-ci, le rapport entre les lieux temporels et épistémologiques décrits par Rancière dans *Les Bords de la fiction*. Il s'agira ici de présenter Forster non plus comme l'écrivain du déchirement mais celui du rapport.

¹⁹¹ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun*, op. cit., 177.

¹⁹² Paul Ricœur. « Ethique et politique », *Les Cahiers du christianisme social*, n°5, 1985, 58-70, 59.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, op. cit., 5.

1. *Les valeurs de l’écrivain à l’épreuve du temps*

Dans *The Cave and the Mountain*, Wilfred Stone dresse le portrait d’un écrivain déchiré : « [i]n short, Forster’s program has been to keep alive in the present world a much old-time liberalism as can survive in our alien and hostile climate. »¹⁹⁵ Le travail de l’auteur se résumerait ici à la survivance des idéaux libéraux hérités de Mill dans un monde étranger à ceux-ci et qui seraient incompatibles avec l’âge de la mécanisation massive et du capitalisme exacerbé. Dans « Mrs. Grundy at the Parkers’ », essai figurant dans *Abinger Harvest*, Forster semble bien admettre que certains événements et discours ne peuvent plus advenir au XX^e siècle. Dans un dialogue entre Edith Grundy et Amelia Parker, cette dernière lui fait remarquer que sa manière d’être relève de l’anachronisme :

[y]ou don’t interfere with people in quite the right way, you know. You are too desultory and impetuous. That was all right in the nineteenth century, when life was slow, and one could point to one impropriety after another with one’s umbrella as they crossed the street—but to-day!¹⁹⁶

Faisant ici référence à *Howards End* et au parapluie de Leonard Bast subtilisé par mégarde par Helen Schlegel, Forster admet également que son roman appartient à une époque révolue. « Liberty in England », autre écrit figurant dans *Abinger Harvest*, est consacré à la question de l’ajustement de ses valeurs au contexte matériel et intellectuel du XX^e siècle :

[d]uty and self-abnegation have been praised too, but freedom has won the larger chorus. And if we writers to-day could carry this tradition on, if we could assert, under modern conditions, what has been asserted by Milton in his century and by Shelley and by Dickens in theirs, we should have no fear for our liberties¹⁹⁷.

L’héritage littéraire et philosophique de l’écrivain s’apparente ici à un fardeau (« carry ») que Forster et ses semblables tentent difficilement de faire subsister. Rachel Potter souligne à son tour l’impasse dans laquelle se trouve Forster : « Forster and Hobhouse believe that there is a fundamental contradiction at the heart of modern liberalism, between the expansionist economic forces which drive the British

¹⁹⁵ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, op. cit., 360.

¹⁹⁶ E. M. Forster. « Mrs. Grundy at the Parkers’ », art. cit., 15.

¹⁹⁷ E. M. Forster. « Liberty in England » (1935), in *Abinger Harvest*, op. cit., 62-68, 62.

economy and core liberal cultural values. »¹⁹⁸ S'éloigne toujours un peu plus ici la vision d'un écrivain du rapport et de la connexion. Alan Wilde souligne la présence de Forster dans un camp bien délimité, celui de la peur : « Forster stands for the small, the personal, the unorganized and unmechanized, and it is the passing of these that he fears. »¹⁹⁹ On peut sans risque associer l'auteur à ces idées qu'il défendait bel et bien, mais en faire un être isolé et incapable de percevoir sa part de responsabilité dans les évolutions sociales qu'il observait autour de lui semble incorrect. Dans « The Story of a Panic », le personnage qui prend le contrôle de la narration au début de celle-ci avoue : « [i]t is through us, and to our shame, that the Nereids have left the waters and the Oreads the mountains, that the woods no longer give shelter to Pan. »²⁰⁰ On retrouve ici l'idéal forstérien d'une Angleterre rurale où les divinités telles que Pan n'ont pas été réduites au néant par les machines mortifères de l'époque moderne. Si cette Angleterre est favorisée par Forster, c'est parce qu'elle représente pour lui un lieu où l'absolu peut s'exprimer quand l'époque moderne n'offre que contingences et impermanence. Pour Sandra Laugier et Albert Olgien, ces aspirations sont celles du romantisme qui n'est en fait que « [l]a recherche de la justesse, de l'expression absolue » qui « conjugue langage, politique et éthique. »²⁰¹ Cette « expression absolue », qui serait celle des idéaux, véhicule l'idée de globalité et de « tout » que la maxime de Matthew Arnold prônait, et qui pourrait être remplacée ici par « [s]peak life steadily and as a whole ». L'expression absolue est celle qui tisse « langage, politique et éthique » ensemble et ne permet plus de les distinguer. Elle ferait idéalement coïncider le mot, le principe, et sa mise en application au sein de la cité.

Cette volonté d'ajuster ensemble et d'allier les différentes formes par lesquelles le vivant se manifeste et évolue (pensée, langage et action) est mentionnée par Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée*. Le philosophe y voit la manifestation d'une « nouvelle mythologie » qui viendrait dessiner un destin

¹⁹⁸ Rachel Potter. *Modernism and Democracy, Literary Culture, 1900-1930*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 6.

¹⁹⁹ Alan Wilde. *Art and Order: A Study of E. M. Forster*, New York: New York University Press, 1964, 8.

²⁰⁰ E. M. Forster. « The Story of a Panic », art. cit., 4.

²⁰¹ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 248.

commun : « la ‘nouvelle’ mythologie consiste au fond essentiellement dans la production d’une parole qui viendrait unir, totaliser et ainsi (re)mettre au monde l’ensemble des paroles, des discours et des chants d’une humanité en train de s’accomplir (ou de s’achever). »²⁰² Durant cette période édouardienne, les récits de Forster décrivent une humanité à la fois en train de s’accomplir, celle des « télégrammes et de la colère »²⁰³, et de s’achever, celle de la reine Victoria. La question du salut est en tout cas centrale chez l’écrivain, et celui des personnages est corrélé à celui de « son » Angleterre et des valeurs morales auxquelles il est attaché. On dépasse ici l’idée d’un commun dépendant des institutions propres à un certain système et à une certaine époque qui souhaiteraient le définir, pour dessiner une communauté unie dans le partage et le dessein d’un sort commun.

Certains personnages de Forster, écrit Frederick C. Crews, accompagnent l’écrivain dans sa recherche d’absolu et incarnent la « nouvelle mythologie » décrite par Nancy : « Forster’s best characters yearn for sure knowledge and a sense of absolute order; they would like to become ‘sacred and separate’ from the chaos of nature. »²⁰⁴ Pour Lucy Honeychurch, la quête de cet absolu repose sur les épaules des Emerson :

‘Truth counts, Truth does count.’ ‘You kiss me,’ said the girl. ‘You kiss me. I will try.’ He gave her a sense of deities reconciled, a feeling that, in gaining the man she loved, she would gain something for the whole world. [...]. She ‘never exactly understood,’ she would say in after years, ‘how he managed to strengthen her. It was as if he had made her see the whole of everything at once.’²⁰⁵

La juxtaposition des mots et des perceptions du passé et du présent déstabilise la temporalité du récit. Ici, passé (« understood », « managed »), présent (« Truth counts »), futur (« I will try »), *past perfect* (« had made her see »), mais aussi structures interrogatives (« how he managed ») et comparatives (« as if ») se mêlent dans la description d’un moment impossible à borner. L’utilisation des guillemets dans la description narrative fait de ce moment hors du temps, un moment

²⁰² Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*, op. cit., 129.

²⁰³ « [T]he time for telegrams and anger » et « the outer life of telegrams and anger » sont continuellement mentionnés dans *Howards End*.

²⁰⁴ Frederick C. Crews. *E. M. Forster*, op. cit., 33.

²⁰⁵ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 215.

inassignable. La voix de Lucy et celle du narrateur s'interpénètrent dans la construction de cet instant rendu absolu (« the whole of everything ») par l'amour et la réalisation de son importance. Cet extrait s'accorde à la définition de l'expression romantique donnée par Laugier et Olgien. Le langage, le monde environnant et le principe (ici, l'amour) s'harmonisent dans le récit de Forster. Roman sans compromis ou les idéaux du protagoniste s'incarnent finalement dans sa vie, *A Room with a View* diffère nettement de *A Passage to India* dans la manière d'aborder l'ajustement des idéaux des personnages à la réalité de leur temps. L'écart temporel entre eux explique aisément cette différence de traitement. *A Passage to India* est le dernier roman publié par Forster en 1924, une décennie après le début de la Première Guerre mondiale. Dans « Pessimism in Literature », Forster, sans renier son œuvre, questionne la validité de la fin harmonieuse et heureuse proposée dans *A Room with a View* : « [b]ut the modern novelist wants to end his book on a note of permanence, and where shall he find it? [...] Where shall such a man find rest with honour? Scarcely in a happy ending. »²⁰⁶ Pour l'écrivain, ce début de XX^e siècle ne permet pas au récit de s'engager dans cette tradition littéraire. Barbara Rosecrance éclaire le lecteur sur le positionnement intellectuel de Forster à ce sujet :

[t]he unease of the modern world requires separation, not celebration, and in his awareness of what he considered an outmoded solution Forster demonstrates both the distance he has traveled from the Victorian novel and his realization that, in his mature acceptance of an earlier logic, he has written a novel whose atmosphere and solutions are closer to the nineteenth century than to the twentieth²⁰⁷.

Il raconte un monde discordant que Gertrude M. White décrit ainsi : « tension, hatred, strife and disunion »²⁰⁸. Dans le roman, Aziz devient la voix d'un certain désenchantement face à la survivance des absolus : « [h]e was not the unattainable friend, either of men or birds or other suns, he was not the eternal promise, the never-withdrawn suggestion that haunts our consciousness; he was merely a creature, like

²⁰⁶ E. M. Forster. « Pessimism in Literature » (1906), cité dans Barbara Rosecrance. *Forster's Narrative Vision*, Ithaca: Cornell University Press, 1982, 84.

²⁰⁷ Barbara Rosecrance. *Forster's Narrative Vision*, op. cit., 88-89.

²⁰⁸ Gertrude M. White. « *A Passage to India: Analysis and Revaluation* », in V.A. Shahane (ed.). *Perspectives on E. M. Forster's A Passage to India: A Collection of Critical Essays*, New York: Barnes&Noble, 1968, 1-17, 16.

the rest, and so debarred from glory. »²⁰⁹ L’ajustement d’Aziz à la réalité est amorcé par la réalisation de la finitude humaine et de son inadéquation face à l’absolu. Maurice Blanchot, dans son dialogue avec Jean-Luc Nancy, réitère l’argument de ce dernier sur la finitude humaine comme socle ultime de la communauté que représente l’humanité : « [u]ne communauté est la présentation à ses ‘membres’ de leur vérité mortelle (autant dire qu’il n’y a pas de communauté d’êtres immortels...). Elle est la présentation de la finitude et de l’excès sans retour qui fonde l’être-fini... »²¹⁰ Aziz rejoint Blanchot en opposant l’être humain, devenu simple « créature », à l’« inatteignable », l’« éternel » et au « glorieux » et donc à l’absolu qui s’apparente ici au divin. La « suggestion » est également la forme de discours qui se rapproche le plus de la parole divine puisqu’en n’affirmant rien et en préférant l’évocation, elle ouvre l’infini des significations possibles. La présence omnisciente que « never-withdrawn suggestion » invoque va également dans ce sens, bien que par des chemins détournés. L’écrivain ne parle en effet pas de la suggestion « toujours-présente » mais celle qui n’est « jamais-soustraite », ajustant par la même occasion le langage à cette finitude humaine qui ne peut être exprimée en des termes qui évoquent l’absolu. Si la négation figure ici la seule façon d’articuler un monde post-guerre qui ne se prête pas aux idéaux et absolus (« the war has bequeathed to England a mistrust of idealism »²¹¹), la mortalité et la finitude humaine ne sont pas les seuls traits communs qui permettraient de rallier les êtres humains. Forster affirme également la potentialité de la vie dans la formation d’une communauté.

Dans *Where Angels Fear to Tread*, la mission de sauvetage orchestrée par Mrs Herriton devient un moyen pour Caroline Abbott de réévaluer les principes qui régnaient sur le réel de la société à Sawston face à la vibrante manifestation de vie du nourrisson : « [i]t did not stand for a principle any longer. It was so much flesh and blood, so many inches and ounces of life—a glorious, unquestionable fact, which a

²⁰⁹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 99.

²¹⁰ Maurice Blanchot. *La Communauté inavouable*, Paris : Minuit, 1983, 24.

²¹¹ E. M. Forster. « English Literature since the War » (1921), in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic*, op. cit., 56-60, 60.

man and another woman had given to the world. »²¹² En parlant de Lilia en tant qu'autre, et plus précisément en tant que femme qui n'est pas elle-même, Miss Abbott souligne son interchangeabilité avec n'importe quelle femme. Le nourrisson est le produit de Gino et Lilia comme il aurait pu être celui de n'importe quel homme et n'importe quelle femme, elle-même incluse. Que cela concerne Philip Herriton ou Caroline Abbott, les personnages ont bien une chance de salut. Selon la formule de Forster : « [h]uman beings have their great chance in the novel. »²¹³ A travers les relations personnelles, ces personnages se voient offrir une chance de remettre en question leurs manières d'être et de faire. *Where Angels Fear to Tread*, premier roman de Forster publié en 1905, peut ainsi se ranger du côté des œuvres de l'écrivain dont l'ancrage dans le XX^e siècle n'est pas totalement accompli. En effet, l'accès final au salut du personnage et la linéarité du parcours vers celui-ci, qui dessine la trame du récit, témoignent de conceptions morales du XIX^e siècle : « [t]he concept of salvation declares Forster's fundamental concern with moral states and with a journey of the soul. »²¹⁴ Le roman suivant, *The Longest Journey*, marque déjà l'évolution de Forster sur ces questions : « where Philip's limited attempt to participate in life resulted in his 'salvation,' Rickie's more complex and fuller effort ends in disaster. »²¹⁵ Rosecrance constate la conscience grandissante de l'écrivain d'une époque où ces révélations épiphoniques n'ont plus leur place.

A Passage To India montre bel et bien le cheminement intellectuel et moral de Forster. Ses idéaux prennent une tout autre teinte au début de ce XX^e siècle : « [s]he was only recommending the universal brotherhood he sometimes dreamed of, but as soon as it was put into prose it became untrue. »²¹⁶ Mrs. Moore partage ici une vision d'unité qui ne survit pas à sa formulation. Pour Stuart Christie, celle-ci appartient à une autre époque et représente à ce moment précis une extravagance : « fantasies of cross-cultural connection in liberal humanist mode »²¹⁷. L'expérience

²¹² E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 95.

²¹³ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 149.

²¹⁴ Barbara Rosecrance. *Forster's Narrative Vision*, op. cit., 25.

²¹⁵ *Ibid.*, 53.

²¹⁶ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 128.

²¹⁷ Stuart Christie. *Worlding Forster*, op. cit., 159.

de la souffrance n’a pas fait accéder Mrs Moore et Aziz, comme Perseus, Judith, Hercules ou encore Thusnelda, à l’immortalité mais à l’instabilité et au doute :

Perseus and Judith, Hercules and Thusnelda, they have done or suffered something, and though they are immortal, immortality has come to them after experience, not before. Here, not only in the solitude of Nature, might a hero meet a goddess, or a heroine a god²¹⁸.

Dans *A Room with a View*, l’absolu a toujours sa place. Forster précise néanmoins le prix à payer pour celui-ci : l’expérience. Le roman, qui a souvent été perçu comme une relique du XIX^e siècle par la comédie sociale teintée de romantisme qu’il présente, n’est pas non plus la vision innocente d’un artiste aveuglé par ses idéaux. Si la clarté est finalement promise à ceux qui ont souffert, *A Passage to India* brise cette promesse des années plus tard en créant un récit de l’indécision.

Bien que « rien [ne soit] identifiable »²¹⁹ autour des personnages du roman, mettant le doute sur l’identification de n’importe quel paysage ou animal l’habitant, et que notre discours n’est que transitoire, l’individu arrive à leur donner des formes et des significations différentes en accord avec la variété et la pluralité de leurs perceptions : « ‘by the side of the everlasting Why there is a Yes—a transitory Yes if you like, but a Yes.’ »²²⁰, dit Mr. Emerson à Lucy au début du roman. Inquiet pour son fils qui ne veut pas accepter le désordre inhérent à la vie (« things won’t fit »²²¹), Mr. Emerson désespère de faire comprendre à son fils que l’instabilité du sens (« everlasting Why ») n’est pas le signe de son absence mais simplement de sa nature changeante et que chaque réponse donnée n’en est pas moins valide.

A Passage to India et *A Room with a View* entrent rétrospectivement dans un dialogue qui ne donne pas forcément le dernier mot au dernier roman de Forster. Les personnages de *A Room with a View* ne font pas que transporter les trivialités du XIX^e siècle (« eggs and boilers, guest rooms and maid »²²²). On a voulu réduire la portée du roman (« smaller », « lighter », « airier »²²³, dira Trilling) alors que celui-ci présente une vision morale plus complexe qu’il n’y paraît : « more rounded picture

²¹⁸ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 59.

²¹⁹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 73.

²²⁰ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 28.

²²¹ *Ibid.*, 27.

²²² George H. Thomson. « The Italian Romances », art. cit., 229.

²²³ Lionel Trilling. *E. M. Forster*, op. cit., 85.

of the moral dilemmas »²²⁴. Lucy est poussée à la réflexion par ses interactions avec le cercle des Emerson. Elle nuance, à leur contact, les dichotomies que son éducation a mises en avant. La jeune femme en vient à interroger les notions de bien et de mal : « she was accustomed to have her thoughts confirmed by others or, at all events, contradicted; it was too dreadful not to know whether she was thinking right or wrong. »²²⁵ Le partage manichéen des personnages du roman est contrarié par les Emerson mais aussi par des figures telle que Miss Bartlett dont l'opposition à l'union entre George et Lucy ne peut être avancée aussi rapidement qu'on le voudrait. Se prononçant d'abord à l'encontre de l'union des deux personnages, elle participe en fait à celle-ci par de petits gestes, comme lorsqu'elle laisse consciemment entrer Lucy dans le bureau du père Emerson : « [t]hese unexpected touches make Miss Bartlett a 'round' character in Forster's sense of the words »²²⁶, écrit John Beer dans *The Achievement of E. M. Forster*.

A Passage to India répond également aux notions d'équilibre et de nuance (« rounded ») convoquées par Glen Cavaliero dans son appréciation de *A Room with a View* en faisant du récit une série d'allers-retours entre descriptions minutieuses et impossibilité d'identifier et de nommer. La fameuse description de Chandrapore sur laquelle s'ouvre le roman oscille entre indications précises et négations occultantes. On connaît les distances précises qui la séparent du Gange et des grottes de Marabar et de sa situation il y a deux cents ans. En parallèle, les mentions de ce qui manque ou de ce que la ville ne présente pas encombrant et désorientent les propos du narrateur ainsi que la compréhension du lecteur. Certaines observations évasives, à la manière du « [w]hatever had happened had happened »²²⁷ de la fin du chapitre 35, tranchent avec la volonté remarquable du narrateur de nous faire visualiser de manière schématique, simple et donc efficace le paysage qui entoure les personnages :

²²⁴ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster*, op. cit., 93.

²²⁵ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 47.

²²⁶ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 234 (version Kindle).

²²⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 282.

India is the country, fields, fields, then hills, jungle, hills, and more fields. The branch line stops, the road is only practicable for cars to a point, the bullock-carts lumber down the side tracks, paths fray out into the cultivation, and disappear near a splash of red paint²²⁸.

La description asyndétique de l’Inde et son caractère impressionniste justifient le qualificatif de moderniste que l’on peut donner à ces passages. Le mouvement dessiné par la circulation représentée des véhicules dans la ville nous plonge de façon immersive dans celle-ci. L’éclaboussure de peinture rouge qui vient conclure cet extrait marque la fin de la vision donnée au lecteur qui ne peut plus suivre le char à bœuf dans sa déambulation. Cette description est à l’image du roman : le caractère suggestif de la description n’empêche pas sa clarté. On peut même dire que cet aspect du récit permet au lecteur, en laissant des zones à combler, de mieux y entrer et d’y apporter un supplément de sens. On retrouve ici l’idée de suggestion également exploitée par James Mc Conkey pour parler des grottes de Marabar. Elles figurent une entrée vers d’autres significations ou bien vers l’absence de signification appréhensible pour l’esprit humain : « [y]et the caves suggest, too, that a reality exists beyond time and space to which man’s consciousness cannot fully reach »²²⁹.

Un commun résiderait alors éventuellement en dehors des institutions du temps et de l’espace qui contiennent les personnages des romans de Forster, ou en dehors même de notre entendement. Peut-être est-il inutile de s’ajuster aux nouvelles conditions matérielles et intellectuelles du vingtième siècle et faut-il accepter l’incapacité de notre conscience et de notre entendement, dont la grandeur est censée être mesurée aux valeurs libérales et humanistes du XIX^e siècle, à saisir et à ordonner le réel. Forster décide néanmoins d’offrir sa fiction comme territoire d’observation et de façonnement de l’être transitoire du tournant du siècle.

²²⁸ *Ibid.*, 120.

²²⁹ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, New York: Cornell University Press, 1957, 148.

2. *L'adaptabilité du personnage forstérien*

La difficulté manifeste de Forster à s'adapter aux conditions technologiques et matérielles du début du vingtième siècle est symptomatique, selon Samuel Hynes, de l'époque édouardienne, et plus particulièrement des individus qui ont vécu la transition entre l'Angleterre rurale des siècles précédents et celle qui se dessine au moment où Forster écrit ses premiers romans : « the problem of accepting the idea of a twentieth-century, urban, industrial England. »²³⁰ C'est dans *Howards End* que ce problème est le plus largement abordé.

Le titre du roman, qui désigne la demeure rurale anglaise par excellence, indique même la centralité de celui-ci. Helen et Tibby partagent le même avis sur la question : « [t]he feudal ownership of land did bring dignity, whereas the modern ownership of movables is reducing us again to a nomadic horde. We are reverting to the civilisation of luggage, and historians of the future will note how the middle classes accreted possessions without taking root in the earth »²³¹. Le parallélisme observable dans cette phrase entre l'accession à la propriété à l'époque féodale et la propriété à l'âge moderne dessinent deux camps et deux manières de faire et de penser. Helen et Tibby s'opposent de manière notable à la mobilité et à l'impermanence de l'époque moderne pour se placer du côté de la stabilité et de l'ancrage territorial. La tension est transcrite dans l'oxymoron que la formule « ownership of movables » crée. Margaret, quant à elle, est bien trop occupée avec l'agent immobilier pour participer au débat. Le narrateur met ainsi le personnage du côté de l'action et de l'adaptabilité. Malgré leur appartenance à la même classe sociale, et plus encore à la même famille, le narrateur ne peut en faire un tout cohérent et homogène. Il reviendra à l'historien de faire de ces individus la partie d'un tout qui figure dans la citation sous le nom de « civilisation of luggage ».

En 1937, E. M. Forster revient sur sa carrière littéraire dans « Three Generations » et constate : « [m]y aim has been historical: to analyse the civilisations through which I've lived. »²³² Il clame par la même occasion la fin d'une certaine

²³⁰ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, op. cit., 63.

²³¹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 128.

²³² E. M. Forster. « Three Generations », art. cit., 107.

communauté, entendue ici comme société, où l’individualité de chaque membre était valorisée et constituante de cette communauté : « [t]hey were at one time valuable to the community and important to themselves, but in an age where everyone is joining up and getting together they have become unseasonable. So I’ll take my leave. »²³³ En se faisant donc historien, même si son objet d’étude est une communauté mourante et regrettée, Forster reste témoin de la formation d’une autre communauté. Le sens pris par l’histoire ne convient manifestement pas à l’écrivain des relations personnelles et de l’individu, et si Forster fait mine de se retirer à la fin de cet aveu de déception, c’est avant tout parce qu’il connaît les dérives éthiques d’une telle pensée nostalgique. Giorgio Agamben les explique dans *La Communauté qui vient* :

[L]e fait dont tout discours sur l’éthique doit partir, c’est qu’il n’existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l’homme devrait conquérir ou réaliser. C’est la seule raison pour laquelle quelque chose comme une éthique peut exister : car il est clair que si l’homme était ou devait être telle ou telle substance, tel ou tel destin, il n’y aurait aucune expérience éthique possible – il n’y aurait que des devoirs à accomplir²³⁴.

E. M. Forster a formulé plusieurs fois dans son œuvre, dans ses essais aussi bien que dans sa fiction ou ses *BBC Talks*, ses espérances quant à un certain futur de l’Angleterre. Celles-ci ont souvent été explicitées à travers la triste observation de leur incompatibilité avec l’actualité dont il était témoin. Un essai comme « The Challenge of our Time », figurant dans *Two Cheers for Democracy*, décrit le combat que l’« ancienne moralité » perd contre la « nouvelle économie »²³⁵. La mondialisation va à l’encontre de l’attention au local caractéristique de la fiction forstérienne et de la tradition littéraire anglaise. Dans « Masterpieces of English Literature », émission diffusée en 1942 sur la BBC, Forster évoque le Wessex, Egdon Heath et Dorsetshire, ces « petits coins »²³⁶ d’Angleterre qui sont la substance de la grande littérature nationale, et notamment des romans de Thomas Hardy. Cela ne l’empêche pourtant pas d’accepter cette « nouvelle économie », et donc une

²³³ *Idem.*

²³⁴ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient, op. cit.*, 47.

²³⁵ « [W]e must manage to combine the new economy and the old morality »: E.M. Forster. « The Challenge of Our Time », art. cit., 57.

²³⁶ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 164.

nouvelle géographie, qui lui permet d'entrevoir la nouvelle communauté mondiale à laquelle ce statut supranational pourrait lui faire accéder :

when a culture is genuinely national, as ours has been, it is capable, when the hour strikes, of becoming supernational and contributing to the general good of humanity [...] It is not confined by political or geographical boundaries, it does not fidget about purity of race [...] We did not want England to be England for ever, it seemed to us a meagre destiny. We hoped for a world to which, when it had been made one by science, England could contribute²³⁷.

Forster adopte ici une vision éthique selon les critères d'Agamben. Malgré sa nostalgie, l'écrivain refuse de demeurer dans la stase qu'implique un destin répondant à des critères précis. La référence au « bien de l'humanité », qui serait ici la conséquence positive souhaitée du décloisonnement économique et culturel de l'Angleterre, introduit la notion de « bien commun ». Celle-ci prend une tout autre dimension au tournant du siècle avec les relations internationales que les nouveaux échanges commerciaux et les avancées technologiques développent. Dardot et Laval rappellent que le bien commun qui « s'identifie à l'universel »²³⁸ peut donner lieu à des rapports de domination : « [l]oin de pouvoir servir d'emblème à l'émancipation, la notion pourrait bien toujours couvrir et justifier des formes de domination archaïques, dans la mesure même où une institution comme l'Église prétend encore détenir la connaissance du bien commun »²³⁹, ou établir des liens quand il suppose une action collective et ainsi « le nouage entre l'institution démocratique de l'agir commun et la production du commun comme finalité à laquelle s'ordonne l'action »²⁴⁰.

C'est l'exercice de la domination que le lecteur identifie dès les premiers moments de *A Room with a View*. Dans l'espace strictement ordonné de l'incipit, aucune action collective n'est envisageable. Miss Bartlett hiérarchise les individus, se plaçant au-dessus des Emerson dont la position sociale inférieure et les manières font de la perte de la chambre avec vue qui leur avait été promise un événement inacceptable. L'expérience éthique, qui nécessite selon Agamben l'adversité et la

²³⁷ E. M. Forster. *Nordic Twilight*, London: Macmillan, 1940, 9, cité dans *Ibid.*, 25.

²³⁸ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 45.

²³⁹ *Ibid.*, 31.

²⁴⁰ *Ibid.*, 501.

diversité, ne peut prendre place sous la tutelle des figures représentées dans les cadres qui entourent Lucy Honeychurch au début du roman :

[s]he looked at the two rows of English people who were sitting at the table; at the row of white bottles of water and red bottles of wine that ran between the English people; at the portraits of the late Queen and the late Poet Laureate that hung behind the English people, heavily framed...²⁴¹

L’ordre domine cette scène où la lourdeur des cadres et les rangées régulières de bouteilles d’eau et de vin, mais aussi de citoyens anglais à la pension, empêchent toute manifestation subjective. Le parallélisme créé entre les individus et les bouteilles agencés de la même manière dans l’espace et au sein de la phrase fige ces deux derniers. La bigarrure que figure le mélange du rouge et du noir et des lignes formées par les bouteilles et les individus n’est pas celle de la diversité mais plutôt celle de la monotonie et de l’immobilisme. Les seuls sujets décrits sont des individus disparus dont les visages encadrés veillent au respect des conventions. La répétition de « late », avant la mention de la reine Victoria et de son poète officiel, bloque la perspective que le regard de Lucy tente de capter. Ses yeux, qui veulent s’aventurer hors des rangées de concitoyens et de contenants, ne peuvent se poser au-delà des cadres qui font office d’horizon.

L’insularité semble affecter la perception des personnages tutélaires anglais tels que Mr Eager ou Miss Bartlett qui, dans les romans de Forster, éprouvent des difficultés à s’ouvrir à ce qui se trouve au dehors. Rien qui se trouve au-delà des frontières bien tracées de leur pays et des lignes de conduite propres à leur nationalité et leur position sociale ne semble trouver grâce à leurs yeux. Leur monde est celui de la stagnation qui menace Lucy à travers l’image de la « dame médiévale » et de l’éternel féminin. Le personnage, tout en reconnaissant leur rôle dans son éducation, mesure rapidement la distance qui la sépare de ces idéaux : « she would like to drop the august title of the Eternal Woman, and go there as her transitory self. »²⁴² Ces « titres » ne recoupent donc aucune réalité tangible et aucune forme de vie. Le vivant implique l’instabilité qui est incarnée dans le roman par Lucy Honeychurch, être « transitoire ». Le personnage, tout comme le roman, marque en effet le passage vers

²⁴¹ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 3.

²⁴² *Ibid.*, 41.

une autre époque. Encore ancrés dans des idéaux, schémas et figures victoriens, le personnage et le roman entament une progression vers le monde du vingtième siècle que le train, objet de transit, vient régulièrement symboliser.

Pour les personnages « médiévaux » et immobilistes du roman, dont Cecil Vyse est un représentant notable, l'amélioration du système ferroviaire et la démocratisation de ce moyen de transport sont une avancée « fatale »²⁴³. Il refuse les connexions nouvelles que celui-ci permet, autant sur un plan géographique qu'humain. Le train est valorisé par des individus tels que Margaret Schlegel dans *Howards End*. Le regret exprimé quant à la nouvelle civilisation des « télégrammes et de la colère » ne l'empêche pourtant pas de percevoir les nouveaux horizons offerts par cette modernité technologique : « Margaret appreciates that it is a train—originating from King's Cross, the gateway to 'Infinity'—that will convey her to Howards End, as well as toward 'the eternal differences' that constitute a varied palette on a broader canvas of Englishness »²⁴⁴. En faisant coïncider le local et l'universel, le train s'offre comme instrument d'ajustement ultime. L'essai « Iron Horses in India » expose la réflexion de Forster sur le train comme instrument de convergence et de démocratie : « [a]nd as the Indian train goes forward, traversing an immense monotony and bearing every variety of class, race and creed within its sun-baked walls »²⁴⁵. Le système de caste indien est remis en cause, selon l'auteur, par l'usage du train dans le pays : « the train has brought them together after so many centuries and is dragging them towards one goal »²⁴⁶. Le lecteur est en droit de remettre en question l'optimisme démesuré de l'écrivain quant au pouvoir de ce moyen de transport dans la résolution de conflits internationaux et intra-nationaux, en particulier lorsqu'il mentionne la troisième classe populaire, bondée mais « heureuse » de voyager ainsi. Même si le partage d'une destination unique n'est peut-être pas suffisant à la création d'une communauté solidaire et égalitaire, le train a indéniablement participé à une certaine forme de démocratie par la convergence

²⁴³ *Ibid.*, 107.

²⁴⁴ Stuart Christie. *Worlding Forster*, op. cit., 146.

²⁴⁵ E. M. Forster. « Iron Horses in India » (1913), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 218-221, 221.

²⁴⁶ *Idem.*

des individus qu’il a permise : « [o]f the two and a half million souls who converged on Allahabad for the bathing fair of 1912, nearly all must have come by train »²⁴⁷.

Le train est une figure de l’entre-deux édouardien. Jonction entre le local et l’international, la division des classes et la démocratie, le train représente le passage littéral et symbolique vers une autre époque. Son rôle diégétique est également souligné par Jason Finch dans *E. M. Forster and English Place*. Il prend en exemple le rôle structurant des trois voyages en Italie dans *Where Angels Fear to Tread*. Deux se déroulent dans le temps du récit tandis que le dernier est une référence à un voyage de Philip deux ans avant le début du récit²⁴⁸.

Forster est indéniablement attaché à de grands idéaux liés aux valeurs d’une certaine tradition libérale « apolitique »²⁴⁹. Frederick C. Crews désigne ici le libéralisme de « Walter Bagehot and T.H. Green, and more pertinently of Matthew Arnold and Samuel Butler »²⁵⁰. Il ajoute : « [s]uch a liberalism does not concern itself with adaptation to new economic and social conditions but with the protection of a fixed ideal of individual freedom. It fears the rule of the mob as well as the rule of the few »²⁵¹. On l’a vu avec Agamben, une « essence » ou « vocation spirituelle » qui ne s’embarrasse pas du réel et donc du politique, c’est-à-dire de l’institution de la cité dans laquelle les individus vivent et s’organisent, va à l’encontre de son objectif initial en ne permettant aucune forme d’expérience éthique. Sandra Laugier et Albert Olgien ne disent pas autre chose lorsqu’ils font l’éloge de l’insatisfaction des idéaux : « [c]ette insatisfaction permanente est le propre de cette version du perfectionnisme qui admet que les critères de satisfaction ne doivent pas être définis à partir d’un modèle idéal de ce qu’est la ‘vie bonne’ »²⁵².

Le défi éthique réside dans l’adaptabilité de l’idéal à la réalité politique et sensible des individus qui ont la capacité de le rendre tangible. Cecil Vyse formule cette problématique dans *A Room with a View* : « would he but translate his visions

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ Jason Finch. *E. M. Forster and English Place, op. cit.*, 90-91.

²⁴⁹ Frederick C. Crews. *E. M. Forster, op. cit.*, 27.

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, op. cit.*, 277.

into human words, and his experiences into human actions. Perhaps he cannot »²⁵³. Cette incapacité est finalement une bonne chose si l'on considère les déclarations d'Agamben ainsi que celles de Laugier et Olgien. La pertinence de cette réflexion peut étonner le lecteur qui ne s'attend pas à un tel raisonnement de la part d'un personnage que l'on pourrait ranger à première vue dans les « flat characters » de Forster. La friction entre l'idée et le réel est un leitmotif dans le roman italien de l'écrivain : « [w]as this the reception his action would get from the world? Of course, he despised the world as a whole; every thoughtful man should; it is almost a test of refinement. But he was sensitive to the successive particles of it which he encountered. »²⁵⁴ La déception de Mr Beebe lorsqu'il apprend les fiançailles de Cecil avec Lucy révèle/fait affleurer le poids des interactions humaines dans cette friction. Le monde que Cecil Vyse abhorre est celui de Walter Bagehot, T.H. Green, Matthew Arnold et Samuel Butler, un monde unifié (« whole ») par de grands principes et idéaux. Vyse habite de manière plus concrète le monde des « particules ». Ce monde est celui de l'écart et de la discordance, celui des comportements et des discours inadaptés et inattendus. Pour Jacques Rancière, le roman prend sa source dans cette interrogation sur l'écart et la continuité :

les débuts de romans qui donnent non pas simplement les éléments d'une intrigue mais la texture même d'un monde d'êtres, de choses et d'événements et son rapport de continuité ou d'écart avec le monde que l'on dit réel ; les descriptions qui ne campent pas seulement le décor d'une action mais installent un mode de visibilité en harmonie ou en rupture avec les rapports que l'ordre normal du monde établit entre les choses et les mots²⁵⁵.

Si les personnages s'interrogent sur la possible harmonisation des pensées avec le monde extérieur, la mission du roman est de transformer celles-ci, par le biais du récit, en « modes de visibilité » afin de mettre à l'épreuve la validité de l'« ordre normal » du monde extérieur.

Forster entraîne le lecteur dans une navigation constante entre différents mondes, différentes époques et différents idéaux qu'on peut associer aux sphères

²⁵³ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 30.

²⁵⁴ *Ibid.*, 97.

²⁵⁵ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 23.

(« realms »²⁵⁶) mentionnés dans *Howards End* et étudiés ici à travers le double exemple de *A Room with a View* et *A Passage to India*. Cette instabilité informe celle de l’écriture fictionnelle de Forster prise entre un besoin de proximité et de fidélité au monde sensible et aux idéaux qui l’animent. La question de l’articulation d’un idéal avec sa mise en place politique est finalement celle de la démocratie qui désigne un ordre idéal souhaité ainsi qu’une pratique politique. La démocratie, en tant que réflexion sur la possible combinaison de « modes de visibilité » divergents, « des conceptions différentes, voire opposées, de la liberté et de l’égalité »²⁵⁷, écrit Alain Ehrenberg dans *L’Individu incertain*, répond aux problématiques de la forme littéraire. Le récit, en tant que mode de visibilité, se place entre le lecteur et le monde, mais également ici entre l’époque victorienne et l’époque édouardienne, afin de montrer la variété des destins souhaités et souhaitables. L’idéal ne peut donc que mettre en évidence le morcellement du monde des « particules » et non l’unifier sous une vision monolithique.

La question du réalisme vient se placer au centre du débat en mettant en évidence les transitions politiques, éthiques et esthétiques de la période édouardienne. La remise en question par les écrivains édouardiens et modernistes du récit réaliste hérité du XIX^e siècle est celle de la reproductibilité du réel à un moment transitoire de l’histoire où les repères sont plus difficilement identifiables. La prise en compte d’éléments du réel jusque-là ignorés dans la fiction et dans la société comme les classes pauvres et les événements dits « inscrutables » vécus au quotidien bouleversent cette notion de réalisme : « [t]he emphasis on causality and consequence, so central to realism, is thus replaced by a stress upon that which is inscrutable »²⁵⁸, écrit Medalie. Le « vrai » réside-t-il dans cette dynamique des causes et conséquences ou dans les sensations et perceptions individuelles ? Pour Medalie, Forster offre un réalisme plus « authentique »²⁵⁹ en l’interrogeant en tant que norme fictionnelle. Daniel Born entame une réflexion similaire en soulignant que le réalisme est avant tout un « effet » créé par l’auteur : « ‘Realism’ is always an

²⁵⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 166.

²⁵⁷ Alain Ehrenberg. *L’Individu incertain*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, 27.

²⁵⁸ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, op. cit., 85.

²⁵⁹ *Ibid.*, 111.

illusion, its effect of objectivity achieved by excluding overt reference to the subjective vantage point and biases of the observer. »²⁶⁰ Forster passe de la comédie de mœurs de Jane Austen, avec ses individus aux systèmes de valeurs bien reconnaissables et catégorisés, à une instabilité esthétique et éthique dont le paroxysme se trouve dans l'écriture moderniste de *A Passage to India*. Il a été néanmoins observé, à travers les réflexions de Cecil Vyse et Lucy Honeychurch, que le roman italien de Forster entamait déjà cette transition.

Ce que teste Forster avec sa fiction, c'est la capacité de l'art à répondre aux nouveaux enjeux esthétiques et politiques de son temps en faisant sens, grâce à l'harmonie interne du récit, du chaos et de l'instabilité.

²⁶⁰ Daniel Born. « Private Gardens, Public Swamps: 'Howards End' and the Revaluation of Liberal Guilt. », art. cit., 149.

CHAPITRE 2.

Fini et infini : un défi forstérien

Dans « The Narrator in the Closet: the Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End' », Paul B. Armstrong se penche sur la dualité du narrateur forstérien et révèle les contradictions qui caractérisent sa fiction et constituent la particularité de sa voix narrative. Le double mouvement de résistance et de conformité aux conventions du roman figure les principales contradictions qui viennent définir sa fiction. Il tente en effet de représenter l'infini et la pluralité de la vision personnelle dans le cadre limité de sa pensée et des outils discursifs et narratifs utilisés. Forster ne perçoit pas l'aspect fini d'une chose ou d'un individu comme une fatalité mais plutôt comme un point de départ.

Dans ses essais et sa fiction, il considère les points de friction qu'entretiennent la vie et l'art, censé remédier aux bornes imposées par le réel. Il donne non seulement à voir les façons dont ceux-ci s'opposent, mais également leurs interpénétrations. L'écrivain dévoile à la fois la poésie attachée au vivant et l'utilité de la forme artistique dans la vie quotidienne. Il ne manque pas non plus d'interroger la finitude des formes artistiques qu'il utilise, et en particulier de l'essai et de la fiction, afin d'explorer ces intersections entre art et vie. L'utilisation des deux formes représentait justement un moyen pour Forster de mettre à profit, en les conciliant, les capacités et les limites de son esprit créatif et de son esprit critique. Dans *Aspects of the Novel*, Forster s'attache d'ailleurs à évaluer tous les carcans imposés par la forme du roman et étudie les manières de faire coïncider au mieux art et expérience individuelle du monde.

Il convient également d'étudier le rapport de l'essai aux idées d'infini et de limite. L'ancrage dans un certain espace-temps de la forme essayistique, qui se fait souvent commentaire de celui-ci, ne signifie pas pour autant la fin de toute ouverture sur d'autres perspectives et espaces-temps. Comme l'a compris Forster et comme l'écrit David I. Joseph : « [o]nly through the insignificant and commonplace can we approach the vast and the infinite, we must begin at a small point specifically located

in space and time and open out to some larger, more expansive vision. »²⁶¹ Cette tension est aussi celle, explique Maurice Blanchot, de la communauté :

l’existence de chaque être appelle l’autre ou une pluralité d’autres [...]. Il appelle, par là, une communauté : communauté finie, car elle a, à son tour, son principe dans la finitude des êtres qui la composent et qui ne supporteraient pas que celle-ci (la communauté) oublie de porter à un plus haut degré de tension la finitude qui les constitue²⁶².

La pluralité, avec les infinis points de vue qu’elle suppose, se doit, non d’effacer le particulier et l’individuel qui la fonde, mais de brandir comme un étendard ces finitudes. Ce n’est qu’en prenant place dans la communauté que la finitude de l’individu peut sortir de la confidentialité pour devenir un objet politique, c’est-à-dire capable de modifier les « modes d’organisation de la vie quotidienne. »²⁶³

A. « Could he adapt it to the needs of daily life? »²⁶⁴

La question posée par le narrateur à Leonard Bast alors en pleine lecture de Ruskin interroge à la fois le lecteur et l’écrivain lui-même sur la nature des rapports entre l’expérience pragmatique et sensible du monde, ou « réalité », avec la forme artistique. L’écrivain évalue la possibilité d’une harmonie et d’une adhérence totale des deux éléments : « [c]ould he adapt it to the needs of daily life? » Le personnage, motivé par la volonté d’acquérir et de maîtriser le capital culturel de la classe moyenne supérieure dont font partie les Schlegel, porte cette réflexion dans le roman de Forster. Sa quête le mène en effet à appréhender la distance entre sa vie dans le petit appartement « sombre et encombré »²⁶⁵ des quartiers populaires de Londres dans lequel il réside et les phrases de Ruskin, tout autant au niveau du style que du contenu. La lecture dissonante de Ruskin dans l’appartement de Leonard soulève ce

²⁶¹ David I. Joseph. *The Art of Rearrangement: E. M. Forster’s Abinger Harvest*, New Haven: Yale University Press, 1964, 101.

²⁶² Maurice Blanchot. *La Communauté inavouable*, op. cit., 16-17.

²⁶³ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 115.

²⁶⁴ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 42.

²⁶⁵ *Idem*.

que Laurent Mellet définit comme « les ambivalences de l’ancrage du texte littéraire dans l’espace. »²⁶⁶ La question de l’adaptation est posée non seulement à Leonard mais également à l’écrivain lui-même qui s’interroge sur ses propres capacités et celles de son œuvre, ainsi que de toute œuvre en général, à présenter « une synthèse harmonieuse entre le dehors et le dedans, l’enveloppe et le contenu, le texte et le monde, le décor et son envers. »²⁶⁷ Si Forster semble à première vue démontrer l’impossibilité de cette synthèse et l’incompatibilité entre la vie de Leonard Bast et l’art, son ambition littéraire a justement toujours tenu à l’ajustement d’expériences dissemblables du réel.

1. Art et vie: une coexistence en question

La philosophie classique, avec Platon, postule l’antagonisme de l’art avec la vérité du monde « réel ». Alain Badiou, dans son *Petit manuel d’inesthétique* nous présente ce schème qu’il nomme « didactique »²⁶⁸ : « [l]a thèse en est que l’art est incapable de vérité, ou que toute vérité lui est extérieure. »²⁶⁹ Pour Platon, l’individu qui s’en tient à l’« imitation de l’effet de vérité » (appelé aussi « charme ») ne peut posséder aucune connaissance des principes qui régissent le réel : « nous perdrons la force du labeur dialectique, de la lente argumentation qui prépare la remontée au Principe. »²⁷⁰ La vérité, celle qui n’est pas « délestée de tout réel »²⁷¹, s’oppose à l’art dans les temporalités que les connaissances qui en émanent créent. Alors que la vérité qui fait accéder à la connaissance demande un long processus de réflexion, l’art se définit par l’immédiateté de ses effets. Cette critique faite à l’art s’apparente à celle de Lucy Honeychurch à l’égard de Cecil au moment de la rupture des

²⁶⁶ Laurent Mellet. « ‘Without form, how can there be beauty?’ Dernières inversions de l’écriture devant la forme impossible du décor chez E. M. Forster », *Études britanniques contemporaines*, 34 | 2008, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/7113>

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ Alain Badiou. *Petit manuel d’inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, 10.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ *Ibid.*, 14.

fiançailles : « you may understand beautiful things, but you don’t know how to use them; and you wrap yourself up in art and books and music »²⁷². L’art permet peut-être à Mr. Vyse de « comprendre », mais il empêche d’atteindre le « comment » qui demande un travail analytique décrit plus haut par Badiou. Dans le roman, l’art est d’ailleurs très souvent associé à une surface quand il est uniquement apprécié à travers ses codes et normes à la manière de Cecil Vyse, Mr Beebe ou même Lucy au début du roman.

La vision utilitariste de l’art formulée par Lucy, et qui permettrait selon elle de le faire coïncider avec le réel, est pourtant contredite dans certains essais de l’écrivain. En 1943, Forster se réclame de la philosophie de l’art pour l’art : « this impulse to create for the sake of creating—not because it’s useful—is peculiar to the human race, and I think it has helped to lead us out of the darkness. Hence my fanaticism about art. »²⁷³ La pratique artistique désintéressée et seulement soucieuse de ses processus internes en vient même ici à devenir une caractéristique propre à l’espèce humaine. L’aveuglement et l’irrationalité véhiculés par l’utilisation du mot « fanatisme » par Forster tranche remarquablement avec la théorie platonicienne prônant l’argumentation et le labeur dialectique. La perspective de Forster sépare bien, pour Wilfred Stone, art et réel : « [h]e is on the one hand a private sensibility, a unique individual talent, with esthetic allegiances outside of history and society—even in repudiation of them. Art, to him, means otherworldliness »²⁷⁴. L’art appartient au domaine de l’esprit, ce qui n’exclut pas le réel tel que Platon le conçoit, mais bien l’art comme outil permettant d’agir sur le monde que Lucy privilégie dans son discours. Stone finit d’expliquer : « [p]oetry is a humanist’s term for what is holy in a secular world. [...] far from being just a literary exercise, it has to do with the entire ethical and spiritual life of man. »²⁷⁵ L’expression poétique propre à l’art se distingue du réel de par son caractère sacré, c’est-à-dire de sa séparation et de son asymétrie vis-à-vis de ce et ceux qui le consacrent, individus et environnement. C’est

²⁷² E. M. Forster; *A Room with a View*, *op. cit.*, 181.

²⁷³ E. M. Forster. « The World We Want: What Must We Give to Get It? » (1943), in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic*, *op. cit.*, 273-275, 275.

²⁷⁴ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, *op. cit.*, 8.

²⁷⁵ *Ibid.*, 7.

la notion d'ordre qui informe de manière significative le rapport de Forster à l'art et permet la continuité des analogies religieuses puisque l'origine du mot est cléricale. Frederick Crews paraît s'attaquer aux limites de l'écrivain lorsqu'il mentionne sa « dépendance » à l'art pour aborder et faire sens de son environnement social et politique : « Forster's dependence on the orderliness of art and his disaffiliation from the unmanageable world of politics »²⁷⁶. Le critique en parle presque comme une mauvaise habitude de l'écrivain : « the habit of responding to life as if it had the permanence and fixity, the shape and coherence of a work of art »²⁷⁷. Pour que le « monde inarticulé »²⁷⁸ puisse présenter une certaine cohérence au sein de l'œuvre, l'auteur doit présumer l'existence d'un contexte stable sur lequel ses mots peuvent s'inscrire : « Heaven, Hell, Annihilation—one or other of those large things, that huge scenic background of stars, fires, blue or black air. »²⁷⁹ Encore une fois ici, une imagerie religieuse est convoquée dans cette réflexion sur l'art comme ordre. Le narrateur continue : « [a]ll heroic endeavour, and all that is known as art, assumes that there is such a background »²⁸⁰. C'est dans le roman du doute et de l'instabilité que la présence en Inde, dont la complexité tient aussi à la multiplicité et diversité de ses pratiques sociales et religieuses, est d'autant plus déterminante pour son propos. Malgré son éducation religieuse, Forster a toujours exprimé, et en particulier dans ses essais, ses désillusions quant au christianisme et son hostilité vis-à-vis du clergé. Glen Cavaliero explique néanmoins l'attachement de l'écrivain à l'idée de religion : « he has a tenderness for religion because it expresses, though it does not solve, the human mystery »²⁸¹. A la fois véhicule du « mystère humain » et garant d'un ordre qui permet de lui donner forme et sens, la pratique artistique se définit elle aussi par la diversité de sa nature et de ses effets.

C'est en raison de sa finitude que l'art s'offre également comme expression absolue et rapproche l'individu de l'infini. L'œuvre d'art, rappelle Alain Badiou par le biais de la pensée classique, est finie de par trois aspects : « elle s'expose comme

²⁷⁶ Fredrick C. Crews. *E. M. Forster, op. cit.*, 35.

²⁷⁷ Alan Wilde. *Art and Order, op. cit.*, 11.

²⁷⁸ E. M. Forster. *A Passage to India, op. cit.*, 98.

²⁷⁹ *Ibid.*, 184.

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster, op. cit.*, 152.

objectivité finie dans l'espace et/ou dans le temps » ; « elle se meut dans le comblement de sa propre limite » ; « elle instruit en elle-même la question de sa propre fin »²⁸². Sa finitude, imposée par le réel de l'espace et du temps de création, devient la condition de sa capacité à instruire et à se mouvoir au-delà de celle-ci. Le philosophe désigne d'ailleurs l'œuvre d'art comme « l'infini-vrai dans la finitude »²⁸³. Dans la citation précédente extraite de *A Passage to India*, Forster montre l'impuissance d'un art « délest[é] de tout réel », c'est-à-dire de sa finitude et de ses déterminismes. Les personnages du roman sont dans l'impossibilité de se délester de ce réel : « 'Poetry,' he said, with tears in his eyes. [...] I am a doctor, who has won a case and has three children to support, and whose chief subject of conversation is official plans. »²⁸⁴ Dans cet extrait, toute « réalité poétique » est évacuée par un individu, Aziz, dont la situation familiale et sociale ne lui permet pas de s'y attarder. *The Longest Journey* présente des personnages qui ont le loisir de s'attarder sur questionnements métaphysiques à propos de la nature du réel :

[d]id it never strike you that phenomena may be of two kinds: one, those which have a real existence, such as the cow; two, those which are the subjective product of a diseased imagination, and which, to our destruction, we invest with the semblance of reality?²⁸⁵

Rickie se pose ici la question de la nature divisée du réel et de la possible compatibilité entre un phénomène d'ordre matériel et tangible, comme l'existence de la vache qui se trouve devant moi, et un phénomène subjectif, fruit de l'imagination d'un individu et de son esprit. La notion de vraisemblance, mentionnée à la fin de l'extrait, nous dirige lentement vers l'œuvre d'art comme troisième phénomène et troisième forme de réalité. Badiou la nomme « 'imaginarisation' d'une vérité »²⁸⁶. A la fin de la Première Guerre mondiale, au moment de la montée du fascisme en Europe, la violence de la réalité politique, économique et sociale ne permet plus à l'individu d'en considérer d'autres formes. C'est durant cette période, décrite comme

²⁸² Alain Badiou. *Petit manuel d'inesthétique*, op. cit., 23.

²⁸³ *Ibid.*, 23.

²⁸⁴ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 245.

²⁸⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 17.

²⁸⁶ Alain Badiou. *Petit manuel d'inesthétique*, op. cit., 14.

« the fag-end of a vanished civilisation »²⁸⁷ dans *The Hill of Devi*, que Forster reprend l'écriture de *A Passage to India* entamée en 1913. Il n'est plus possible de contempler son environnement et de se demander, à la manière de Rickie : « [d]o such things actually happen? »²⁸⁸ A ce moment du récit, Gerald et Agnes sont observés durant un moment intime par Rickie dont la double vision trouble ses perceptions. Il ne sait pas si ce qu'il vient de voir est de l'ordre du réel ou le fruit de l'imagerie romantique acquise dans ses lectures. Norman Page donne la réponse au lecteur : « Agnes and Gerald are visions, the products of his romantic idealism »²⁸⁹. Ici, les œuvres d'art sont plaquées sur le réel et éloignent l'individu d'une véritable compréhension des phénomènes dont il ou elle est témoin. C'est ainsi que Lucy est assimilée aux peintures de Leonard de Vinci dans *A Room with a View*, ou que Philip Herriton refusera d'admettre l'existence de dentistes en Italie, renommée « fairyland » par le personnage dans *Where Angels Fear to Tread*. Le même rapport à l'œuvre d'art est narré dans « The Eternal Moment », nouvelle dans laquelle le roman écrit par Miss Raby fige le village des Alpes italiennes et ses habitants dans une réalité de sa confection qu'elle ne se résout pas à abandonner lorsqu'elle y retourne des années plus tard : « [i]n England, nearly twenty years before, she had altered his figure as well as his character. He was one of the products of 'The Eternal Moment'. »²⁹⁰ Ces errances philosophiques et esthétiques ne semblent à première vue plus avoir leur place, ou plus de la même manière, au moment de l'écriture de *A Passage to India*. L'écrivain, tout comme Lucy Honeychurch dans *A Room with a View*, sera guidé par la question du « comment ». Il ne s'agit plus de se demander si les choses arrivent mais de savoir comment elles viennent à exister.

Dans un discours prononcé à Cambridge durant l'été 1959 intitulé « How I Lost my Faith », l'écrivain explique le tournant pris par sa fiction : « [o]ne further note on the subject of salvation. I used to be very keen on this and it figures in most

²⁸⁷ E. M. Forster. *The Hill of Devi* (1953), London: Penguin, 1965, 67.

²⁸⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 39.

²⁸⁹ Norman Page. *E. M. Forster*, London: Macmillan, 1987, 59.

²⁹⁰ E. M. Forster. « The Eternal Moment », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories*, op. cit., 161-191, 182-183.

of my early short stories, and a little in my novels up to *A Passage to India*, from which it has almost disappeared. It has now disappeared from my thoughts, like other absolutes. »²⁹¹ L’idée d’absolu est malmenée dans le dernier roman de l’écrivain qui détourne les discours monolithiques du christianisme et ceux sur la toute-puissance de l’art. *A Passage to India* nuance certaines des prises de position de Forster dans *Two Cheers for Democracy* quand il avance que la formation d’une civilisation digne de ce nom tient à la libre expression des artistes et au partage de leur art²⁹² : « [c]ivilisation strays about like a ghost here, revisiting the ruins of empire, and is to be found not in great works of art or mighty deeds, but in the gestures well-bred Indians make when they sit or lie down. »²⁹³ Dans cet extrait, l’art est associé aux « grands accomplissements » sous lesquels la conquête coloniale peut être aussi rangée. La destruction (« ruins ») et la mort (« ghosts ») attachés à la construction de l’empire et à la religion transmettent à l’art leurs connotations négatives, et plus spécifiquement aux « grandes œuvres d’art » qui ont aidé à légitimer la culture imposée aux colonisés. Les résonances de l’imagerie religieuse sont versatiles, ici symbole de domination et de destruction, là évocatrice du « mystère humain »²⁹⁴ dont la mise en récit est un des moteurs de l’écrivain. Cette variabilité reflète les oscillations philosophiques de l’écrivain quant à la capacité de l’art à prendre une place concrète dans la vie quotidienne des individus et à ses contradictions inhérentes. Les gestes évoqués dans la citation amènent le lecteur à considérer les plus petites manifestations individuelles comme des ressorts artistiques, à la manière de Hegel qui voit l’art dans les ricochets d’une pierre lancée par un enfant sur l’eau. Jacques Rancière, dans *Malaise dans l’esthétique*, explique cette image :

[l]’origine de l’art, dit Hegel, c’est le geste de l’enfant qui fait des ricochets pour transformer la surface de l’eau, celle des apparences « naturelles », en surface de manifestation de sa seule volonté. Mais cet enfant qui fait des ricochets est aussi celui dont la capacité artistique naît de la pure contingence des bruits du voisinage, des bruits mêlés de la nature et de la vie matérielle sans art. On ne peut penser cet enfant à double face sans contradiction. Mais qui veut supprimer la contradiction de

²⁹¹ E. M. Forster. « How I Lost my Faith » (1963), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 310-319, 318.

²⁹² E. M. Forster. « Culture and Freedom » (1940), in *Two Cheers for Democracy*, op. cit., 31-43, 33.

²⁹³ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 222.

²⁹⁴ Voir *supra*, note 281.

la pensée supprime aussi l'art et le sentiment esthétique qu'il croit ainsi préserver...²⁹⁵

La distorsion du réel opérée par l'art s'appuie naturellement, pour reprendre un élément sémantique utilisé avec précaution par Rancière, sur ce même réel. Le geste tisse donc la vie matérielle et la « pure contingence » à la volonté humaine, ou « mystère humain » comme le formule Cavaliero. Le geste assemble et rassemble. Pour Marielle Macé, le geste, ou « styl[e] de présenc[e] »²⁹⁶, en donnant « une idée des sujets », livre également « une idée de communauté »²⁹⁷. En se manifestant au-delà de la sphère individuelle, il figure une « prise de possession spirituelle d'une portion de l'espace public »²⁹⁸. L'idéal de communauté que le geste à l'origine de l'art fait naître se retrouve dans les analyses du narrateur de *A Passage to India* :

[t]he poem had done no 'good' to anyone, but it was a passing reminder, a breath from the divine lips of beauty, a nightingale between two worlds of dust. Less explicit than the call to Krishna, it voiced our loneliness nevertheless, our isolation, our need for the Friend who never comes yet is not entirely disproved²⁹⁹.

Le geste initié par la récitation du poème de Ghalib par Aziz est « à double face », comme le formule Rancière, dans la création d'une communauté. En effet, si l'adresse reste lettre morte comme en témoigne le manque de réaction des interlocuteurs qui ne tirent apparemment aucun « bénéfice » de celle-ci, elle n'en demeure pas moins un témoignage d'une préoccupation commune exprimée dans la répétition de l'adjectif possessif « our ». Ni explicite, ni tangible, le poème représente tout de même un appel à l'autre (« our need for the Friend ») et donc une demande de communauté malgré son échec dans le roman.

Le paradoxe de l'écriture forstérienne tient ici à l'utilisation d'un ton lyrique pour faire état de l'intrusion ratée de l'expression poétique dans la vie des personnages. Le poème, comme toute œuvre d'art, au moment de sa formulation ou de son exposition, reste piégé dans un lieu entre-deux qui n'est cependant pas

²⁹⁵ Jacques Rancière. *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004, 22.

²⁹⁶ Marielle Macé. *Styles*, op. cit., 87.

²⁹⁷ *Ibid.*, 35.

²⁹⁸ *Ibid.*, 136.

²⁹⁹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 91.

condamné à l’impuissance. Fredric Jameson, dans *The Political Unconscious*, fait du roman l’espace du possible :

[t]he novel is, however, more complicated than this, and if it inscribes the irrevocable brute facts of empirical history—the July Revolution, for Balzac a fall into the secular corruption of a middle-class age—it does so in order the more surely to ‘manage’ those facts and to open up a space in which they are no longer quite so irreparable, no longer quite so definitive³⁰⁰.

Présente entre deux « mondes de poussière », que l’on suppose être celui des idées et celui des faits empiriques, l’œuvre d’art ouvre un lieu performatif pour l’homme. Les événements « bruts » du réel sont à la portée des individus, enfin capables de leur donner de nouvelles significations et de les faire adhérer à leur vie intérieure. Dans *A Passage to India*, l’écrivain ainsi que Cyril Fielding et Aziz, n’ont pas abandonné l’idée d’un art existant au plus près de la vie humaine. Dans une discussion avec Aziz, Fielding acquiesce : « ‘[y]ou are quite right in thinking that poetry must touch life.’ »³⁰¹ La dernière œuvre fictionnelle de Forster n’est pas seulement, comme il a été formulé ici et dans la critique forstérienne en général, celle de l’indécision. Elle est également le lieu d’affirmations quant à la performativité de l’art. Dans la citation précédente, Fielding ne peut exprimer plus clairement et fermement sa vision de la poésie qui devient dans le roman un élément sensible (« touch »). Celle-ci « doit » adhérer à la vie. Lorsque le narrateur, qui suit les pensées de Fielding, déclare : « [t]he Mediterranean is the human norm »³⁰², l’utilisation du présent simple véhicule la même certitude quant à la tangibilité de l’idée et du possible idéal qu’elle véhicule : « the harmony between the works of man and the earth that upholds them, the civilisation that has escaped muddle, the spirit in a reasonable form, with flesh and blood subsisting. »³⁰³ Celle-ci peut devenir la norme, le centre perceptif d’un individu, et donc le réel. Si l’aphorisme met en évidence l’étroitesse de la perception de Fielding pour David Medalie et Rustom Bharucha (« [i]t is a provocatively excluding observation »³⁰⁴ ; « [g]ood old Fielding remains committed to his

³⁰⁰ Fredric Jameson. *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Routledge, 1983, 151.

³⁰¹ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 247.

³⁰² *Ibid.*, 250.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, *op. cit.*, 152.

‘Mediterranean norm’ »³⁰⁵), il est aussi l’expression de l’universel : « the desire for a particular object is at one and the same time allegorical for all desire in general »³⁰⁶. La communauté de désirants décrite par Jameson est composée par ces êtres « singulier pluriel » théorisés par Nancy : « [i]l en est l’exposant, mais ce qu’il expose ainsi, ce n’est donc pas lui-même, l’homme, mais le monde »³⁰⁷. Si l’individu désirant expose tout possible désir individuel, c’est parce que sa nature est celle d’un exposant. Son existence est forcément ancrée dans un espace et un temps où d’autres individus prennent place et à travers lesquels ils se représentent. Les manifestations de chaque individu ne sont ainsi qu’un écho à celles des autres qui les rendent possibles. Sans interlocuteur, pas de représentation. La condition de l’individu est ainsi définie par sa nature d’exposant. Toute particularité émanant de celui-ci confirme l’existence de l’autre et la tangibilité de ses propres déterminismes. Le désir d’harmonie formulé par Fielding est ainsi la porte d’entrée vers les formes infinies qu’il peut prendre. *A Passage to India*, et la période de l’entre-deux guerres, ne marquent pas la fin des idéaux forstériens, pas plus que celle d’une croyance en l’expression artistique pour répondre aux problématiques contemporaines, contrairement à ce qu’annonce Rosecrance : « the radical change in Forster’s view of man, and his acceptance of humanism’s insufficiency to cope with a world of apocalypse »³⁰⁸. Forster ne se résigne pourtant pas aux limites de l’humanisme et, pourrait-on ajouter, de l’art.

Dans *A Room with a View*, c’est l’art qui permet à Lucy d’appréhender le monde qui l’entoure ainsi que ses propres sensations. Il n’est pas seulement le représentant du monde décrit par Rosecrance : « a world of artifice that includes the medieval lady, the Meredithian subtitles that characterize and direct the action, and the scrollwork of mythology and fantasy. »³⁰⁹ L’art ne sert pas uniquement à cacher ou à déguiser le réel dans le roman, il est le point de départ d’une connaissance de celui-ci dans le cas de Lucy. Bien que maladroitement canalisées, ses connaissances

³⁰⁵ Rustom Bharucha. « Forster’s Friends », in Jeremy Tambling (ed.). *E. M. Forster*, London: Macmillan, 1995, 115-132, 129.

³⁰⁶ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*, op. cit., 143.

³⁰⁷ Jean-Luc Nancy. *Être singulier pluriel*, op. cit., 109.

³⁰⁸ Barbara Rosecrance. *Forster’s Narrative Vision*, op. cit., 243.

³⁰⁹ *Ibid.*, 106-107.

culturelles permettent au personnage d’appréhender son nouvel environnement et en constituent une première approche : « [f]or Lucy, Baedeker is necessary as an introduction to Italy »³¹⁰, observe David I. Joseph. Dans la nouvelle « Other Kingdom », l’utilisation de la figure de Pan par Forster fait plus que donner un aperçu du « monde mytho-poétique » de l’écrivain qui viendrait compléter le réel ou lui procurer une transcendance. Pan représente pour le personnage une échappatoire vers un monde plus « authentique »³¹¹. « The Story of a Panic » est habité de la même manière par ce dieu hellénique qui permet à Eustace de ne pas seulement « see the land in terms of art »³¹², mais de s’éveiller à son environnement et à son désir et donc de réconcilier les deux « mondes de poussière » que sont vies intérieure et extérieure. Son envie incontrôlable de disparaître dans la nature est la manifestation d’une quête universelle : « the attainment of desire »³¹³. Forster donne une vision similaire de l’œuvre d’art dans « Notes on the Way », écrit en 1935. Dans cet essai, les poussières deviennent des cours d’eau qui se joignent grâce aux notes de musique. A l’aube de la Deuxième Guerre mondiale, l’écrivain trouve un certain réconfort dans l’œuvre d’art musicale qui offre de façon paradoxale un lieu de refuge et permet également un retour au réel :

[t]hey throw back to the beginning and make the two streams into one. And this, it seems to me, is what great art does in these worrying times. It solves none of our bothers, personal or political, but it reveals a world where they might have been solved. Nor is this the end of the mystery; instead of being tantalized and irritated by such elusiveness and unpracticability, we are actually comforted, and return to what we choose to call ‘actual life’ with a better heart³¹⁴.

Aucune stabilité n’est offerte par l’œuvre d’art qui ne résout aucun mystère et n’apporte aucune réponse définitive. Elle permet une certaine liberté à l’individu qui peut la transférer au réel afin de ne pas s’en délester. Le « retour » au réel mentionné par Forster nous indique néanmoins une certaine distance à parcourir entre celui-ci et

³¹⁰ David I. Joseph. *The Art of Rearrangement*, op. cit., 43.

³¹¹ J.H.D. Scourfield. « Classical Land/scapes: Transformative Geography in E. M. Forster’s Early Short Fiction », *Caliban*, 58 | 2017, document en ligne consulté le 2 août 2019, <http://journals.openedition.org/caliban/4797>

³¹² *Idem.*

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ E. M. Forster. « Notes on the Way » (1935), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 286-290, 290.

l'œuvre d'art. Elle apparaît dans la citation comme un soulagement temporaire et un remède à la lassitude provoquée par les « faits bruts de l'histoire empirique ».

La littérature n'est jamais pure abstraction et elle n'est sûrement pas à l'abri des événements extérieurs. Dans son émission « Bookshelf » diffusée en 1938, Forster mesure l'impact de la guerre sur l'esprit des écrivains et par conséquent sur les œuvres littéraires produites :

[t]he events of the last eight years or so are gradually sinking into the minds of writers, and upsetting them, making them political and spoiling their work. It's absurd to blame the writers for this. They can't help it. How can they keep away from politics when politics won't keep away from them?³¹⁵

En soulignant la porosité critiquée du monde des lettres avec celui de la politique, l'écrivain expose une certaine tradition philosophique prônant la transcendance et l'imperméabilité de l'art au monde alentour. Forster s'exprime également sur le sujet en 1921 lors d'un discours intitulé « English Literature since the War ». Il décrit un changement dans l'état d'esprit des écrivains qui ne peuvent plus accéder au désir : « [a]spiration was always desirable, there was always a goal, life was always a pilgrimage [...]. But aspirations do not exist, at least for the younger generation. »³¹⁶ L'esprit de l'écrivain qui s'est formé durant ces années de guerre, selon Forster, erre sans but, incapable de créer en se projetant au-delà de ces « faits bruts de l'histoire empirique ». La stabilité et la pérennité sur lesquelles il insiste avec la répétition de l'adverbe « always », et qui sont normalement associées à l'œuvre d'art, disparaissent peu à peu pour laisser place à l'oscillation et l'impermanence. Fielding, dans *A Passage to India*, incarne cet individu peu à peu incapable de manifester une quelconque élévation spirituelle : « [h]e experienced nothing himself; it was as if someone had told him there was such a moment, and he was obliged to believe. »³¹⁷ En conflit avec ses pairs, c'est-à-dire la communauté Anglo-Indienne, qui veulent croire en la culpabilité d'Aziz, le personnage ne peut accéder au « moment exquis » de la vision d'un monde unifié dans les collines qui lui font face : « the cool benediction of the night descended, the stars sparkled, and the whole universe was a

³¹⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 139.

³¹⁶ E. M. Forster. « English Literature since the War », art. cit., 57.

³¹⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 169.

hill. Lovely, exquisite moment—but passing the Englishman with averted face and on swift wings. »³¹⁸ La société divisée que Major Callendar tient à maintenir interdit l’expression de toute vision de transcendance et d’harmonie. L’individualité du personnage est oblitérée par le « someone » régissant son imagination en berne. La deuxième partie du roman, intitulée « Caves », narre cette progressive incapacité des individus à projeter toute perception : « ‘[b]ut at a time like this there’s no room for—well—personal views’ »³¹⁹, annonce Mr McBryde à Fielding lorsqu’il réclame une entrevue avec Adela Quested après l’incident des grottes de Marabar. La notion de commun prend ici un tournant politique en imposant un récit unique. Dans *Les Bords de la fiction*, Rancière rappelle le lien fondamental existant entre la politique, qu’il identifie à une « fiction inavoué[e] », et la littérature, c’est-à-dire la volonté de « construire avec des phrases les formes perceptibles et pensables d’un monde commun »³²⁰. La différence entre ces deux fictions tiendrait à la volonté du politique de créer un récit univoque sur lequel un consensus doit s’établir pour organiser la société. Ce récit est celui des institutions qui organisent le *res communis* « selon des règles d’usage, de partage ou de coproduction »³²¹. Les régulations en question nécessitent donc un consensus afin d’être présentées de manière uniforme et univoque aux sujets qui y sont soumis. McBryde, lorsqu’il refuse l’entrevue entre Adela et Fielding, souhaite ainsi que la domination et la colonisation britannique en Inde continuent à être justifiées à travers le récit d’un Indien dangereux menaçant des membres soi-disant vulnérables de la communauté.

2. *La pratique artistique de la vie*

L’individu et sa créativité ne sont toutefois pas les seuls à connaître des changements et des difficultés durant cette période, et Forster observe comment l’esprit critique des individus est également affecté par ces événements : « [w]ar is

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Ibid.*, 152.

³²⁰ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 13.

³²¹ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun*, *op. cit.*, 148.

declared, and books written by the enemy immediately become either Satanic or contemptible, while books written by the allies are revealed as the utterances of angels. »³²² Les dichotomies qui fondent la politique en temps de guerre contaminent à son grand regret notre perception des œuvres d'art qui devraient « suspendre » ces dualismes. Jacques Rancière, dans *Aux bords du politique*, décrit « un mode d'être de la littérature comme mode suspensif de la parole. J'appelle suspensive, en général, une existence qui n'a pas de place dans une répartition des propriétés et des corps. »³²³ Dans une Inde sous gouvernance britannique, ces répartitions affectent tous les aspects de la vie des personnages qui affirment le caractère illusoire de cette suspension :

'[b]ut it has made me remember that we must all die: all these personal relations we try to live by are temporary. I used to feel death selected people, it is a notion one gets from novels, because some of the characters are usually left talking at the end. Now 'death spares no one' begins to be real.'³²⁴

L'œuvre littéraire, et plus spécifiquement ici le roman, est identifiée comme l'origine de fausses conceptions quant à la réalité sociale vécue à Chandrapore. La mort de Mrs Moore, dont la connexion spirituelle avec Aziz en fait une figure réconciliatrice, porte atteinte aux pouvoirs du littéraire. Le narrateur fait croire à un monde où rien n'est laissé au hasard et où chaque élément participe à un tout harmonieux et cohérent. Adela ne peut plus se permettre de transférer ces mécanismes à sa réalité. Il plane sur ce texte, et sur Forster, une certaine inquiétude quant au chaos et à la mort, conséquence d'une guerre qui n'a « épargné » et n'épargnera personne. Le récit doit alors laisser place à l'information : « [g]reat is information, » pense Fielding à la fin du vingtième chapitre, « and she shall prevail. »³²⁵ L'information, évacuée de toute intervention d'un sujet, est finalement privilégiée par le personnage qui défendait plus tôt l'importance de cette intervention auprès de McBryde. En effet, Fielding pense que son entretien avec Adela pourrait changer sa version des faits : « '[b]ut I wanted to ask her. I want someone who believes in him to ask her.' 'What difference

³²² E. M. Forster. « Almost Too Sad? » (1919), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 28-31, 28.

³²³ Jacques Rancière. *Aux bords du politique*, Paris : Gallimard, 2004, 190.

³²⁴ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 234.

³²⁵ *Ibid.*, 169.

does that make?’ ‘She is among people who disbelieve in Indians.’ ‘Well, she tells her own story, doesn’t she?’ ‘I know, but she tells it to you.’ »³²⁶ En l’absence d’informations claires sur les événements des grottes de Marabar, les différents récits des personnages prennent le relais. Ceux-ci, trop dépendants de l’identité et de la subjectivité des individus à leur source et des individus à qui ils s’adressent, sont condamnés par McBryde. Dans *A Room with a View*, l’information est toujours connotée négativement. C’est elle qui empêche Lucy Honeychurch de s’épanouir : « [t]hen the pernicious charm of Italy worked on her, and, instead of acquiring information, she began to be happy. »³²⁷ En laissant de côté le nom des artistes et la date des œuvres d’art que l’Italie offre à sa vue, la jeune femme laisse libre cours à ses émotions. Le narrateur annonce ce tournant dès le début du roman lorsqu’il contredit entre parenthèses l’information donnée : « [t]he men on the river were fishing. (Untrue; but then, so is most information.) »³²⁸ Le roman pousse le lecteur à ne prendre que le commentaire et la perspective du narrateur, qui signale sa présence avec l’introduction des parenthèses, comme vérité. Son émission « Talks for Sixth Forms » diffusée en 1937 ne minimise pas l’importance de l’information : « [w]e want to know what’s going on in the world and what has gone in it, and we can very often get the information out of a book. I call this sort of books ‘Books That Teach’, and we read them in order to learn something—something practical. »³²⁹ Les livres qui délivrent de l’information sont utiles à la compréhension de son environnement. Les livres qui collectent et communiquent ces informations diffèrent de la littérature qui, elle, véhicule une « image » : « it creates picture »³³⁰. L’information se reçoit et s’assimile tandis que la littérature demande la participation du lecteur dans la création du sens. *A Room with a View* favorise la présence du sujet et de ses affects dans la formation du récit à travers la présence du narrateur. La citation du roman précédente nous montre en effet qu’aucune information n’échappe à sa perspective :

³²⁶ *Ibid.*, 151.

³²⁷ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 21.

³²⁸ *Ibid.*, 17.

³²⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 130.

³³⁰ *Ibid.*, 131.

« description and information often turn into commentary and judgment. »³³¹ *A Passage to India* met en exergue ce que Jefferson Hunter décrit comme le déclin de la figure du narrateur et, partant, celui du récit fictif :

there were earlier, more literary causes, including the rise of the novel and of printed information in general, the widespread dissemination of information, and the growing complexity of life that stories had to reflect. Edwardian Englishmen were so placed in history as to be forced to see these early changes and the resulting decline of the storyteller with particular clarity. [...] They grew to distrust the speaking voice, which might lie or twist reality to suit its own purposes³³².

Le manque de confiance de McBryde quant au récit que pourrait possiblement faire Fielding à Adela concernant les événements des grottes de Marabar est symptomatique de cette méfiance édouardienne.

La précision des descriptions présentes dans les romans édouardiens et la quantité de détails qui entourent la vie matérielle des personnages sont le résultat de la primauté donnée à l'honnêteté et la transparence de l'information : « [o]ne of the things that characterizes the Edwardian novel is the density of the detail out of which it constructs a fictional world. »³³³ Cette dimension de la littérature édouardienne a été notoirement critiquée par Virginia Woolf dans « Mr Bennett and Mrs Brown ». S'imaginant demander conseil à ses confrères édouardiens, elle écrit :

I asked them—they are my elders and betters—How shall I begin to describe this woman's character? And they said, 'Begin by saying that her father kept a shop in Harrogate. Ascertain the rent. Ascertain the wages of shop assistants in the year 1878. Discover what her mother died of. Describe cancer. Describe calico. Describe——'³³⁴

Même si Woolf range Forster du côté des écrivains georgiens, la romancière regrette qu'il se soit servi des méthodes narratives édouardiennes dans l'écriture de ses premiers romans³³⁵. La nature périssable du roman édouardien, adhérent de trop près à son contexte matériel et historique, est finalement celle de la matière romanesque

³³¹ George H. Thomson. « The Italian Romances », art. cit., 224.

³³² Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, op. cit., 29.

³³³ David Trotter. *The English novel in History*, op. cit., 80.

³³⁴ Virginia Woolf. « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924), in *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London: The Hogarth Press, 1950, 90-111, 105.

³³⁵ *Ibid.*, 107.

en général : « [t]he poor, dead novel! The poor, poor, little thing! »³³⁶, s’exclame Forster dans son essai « The Fiction Factory » La vulnérabilité du roman témoigne d’une époque où un récit en particulier a pu se développer et s’écrire dans son attachement aux manières de faire et d’être, mais aussi à la vie matérielle de l’époque dans laquelle il s’est construit. Woolf reconnaît d’ailleurs la pertinence de ce déterminisme : « the convention worked admirably, [...]. For that age and generation, the convention was a good one. »³³⁷ David Trotter voit la littérature édouardienne de manière plus nuancée. Il observe en effet que cette attention au détail et à la réalité matérielle des personnages, que l’on peut par exemple retrouver dans la longue description de l’appartement de Leonard Bast au sein du chapitre 6 de *Howards End*, est complétée par d’autres types d’information : « [t]his information is structured in such a way that we can combine it with the information stored in memory—including, of course, information about other novels—and so hinder an author’s intention. »³³⁸ L’intertextualité du récit édouardien (« information about other novels ») et son appel au propre récit du lecteur (« the information stored in memory ») élargissent sa portée que Woolf pensait limitée.

Ce sont les essais et émissions radiophoniques qui ont remarquablement aidé l’écrivain à se saisir de ces faits et pallier le présumé manque d’adhérence à la vie de la littérature. La volonté de Forster de privilégier la radio ainsi que l’essai afin de commenter les événements historiques liés à la Deuxième Guerre mondiale résonne avec les mots d’Adorno qui postulait en 1949 l’impossibilité de faire des vers après Auschwitz³³⁹. L’essai se présente souvent comme forme permettant l’expression directe de témoignages et de pensées appartenant à un espace-temps bien particulier et identifié volontairement. La gravité des événements commentés au micro de la BBC et dans les essais demanderait, si l’on suit ce raisonnement, un langage « authentique » n’entretenant aucune distance esthétique avec le réel : « [l]’essai peut

³³⁶ E. M. Forster. « The Fiction Factory » (1919), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 192-194, 192.

³³⁷ Virginia Woolf. « Mr Bennett and Mrs Brown », art. cit., 104-105.

³³⁸ David Trotter. *The English novel in History*, op. cit., 80.

³³⁹ Theodor W. Adorno. *Prisms*, trans. by Samuel Weber and Shierry Weber, London: Neville Spearman, 1967, 34.

être utilisé par l'écrivain de fiction, mais pour rédiger ses pensées effectives »³⁴⁰, écrit Irène Langlet. La pensée de l'écrivain ne semble produire du réel que dans l'essai qui efface la distance entre cette pensée et sa formulation. Langlet décrit celui-ci comme « le moment d'illumination au cours duquel une pensée rencontre sa formulation »³⁴¹. Elle rappelle une certaine tradition du discours sur l'essai comme forme stable et honnête à travers la pensée de Robert Musil : « les autres formes d'expression altèrent l'expérience de la vie pleine »³⁴². Anne-Laure Fortin-Tournès, qui analyse les essais de Martin Amis, fait d'ailleurs de la notion de « fidélité » un trait caractéristique de l'essai critique que Forster a également largement pratiqué. Selon elle, il est « un nouveau mode discursif qui se constitue dans un processus de fidélité à un événement de lecture. »³⁴³ L'essai est non seulement fidèle à cet événement mais également à « l'objet qu'il commente »³⁴⁴ et à « la façon dont un autre sujet habite la langue. »³⁴⁵ L'essai est ainsi authentique par rapport à sa propre expérience et à celle de l'autre qui transparaît dans son utilisation de la langue.

La perspective d'une forme essayistique authentique dans le langage utilisé et exhaustive (« la vie pleine ») dans son rapport à la vie limite toutefois la portée philosophique et esthétique de cette forme qui fut privilégiée par l'écrivain après l'écriture de son dernier roman. Son ancrage temporel et spatial fait également partie des caractéristiques de cette forme. Dans son émission de 1942 « Some Books », E. M. Forster soulève les problèmes de toute perspective à court-terme. Elle l'oppose à la vision plus complète sur le long terme de la notion de tolérance : « [b]ut this is the short-term view. Take the long-term view. »³⁴⁶ Dans « The School Feast », essai figurant dans *The Prince's Tale*, il exprime même son inquiétude quant à la place grandissante de cette perspective dans la société dans laquelle il évolue : « [I]iving as

³⁴⁰ Irène Langlet. *L'Abeille et la balance*, op. cit., 9.

³⁴¹ *Ibid.*, 26.

³⁴² *Ibid.*, 104.

³⁴³ Anne-Laure Fortin-Tournès. « *The War Against Cliché* de Martin Amis : l'essai critique comme embrassement amoureux de la littérature », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3208>

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 174.

we do in the backrush and onrush of immeasurable tides, is it likely that any words we utter about the past will be durable?»³⁴⁷ La temporalité particulièrement mouvementée décrite par Forster en 1920 (« backrush and onrush ») lui fait craindre la disparition de toute perspective sur le passé. L’écriture est idéalement pour lui un moyen de jouer avec le temps, de le manipuler à sa guise afin d’enrichir et d’élargir notre existence dans un lieu et un temps délimités. Elle doit permettre l’ouverture à l’infini en déplaçant notre vision du présent. Les témoignages individuels qui composent les essais accèdent à l’éternité en apportant l’inspiration nécessaire à la création, notamment littéraire : « [t]he past has often been helpful to men of letters. When they do not feel quite up to the mark they can look at a chronicle or a museum, and ten to one some little creative spurt will result. »³⁴⁸ Il poursuit et résume : « they raise emotions appropriate to a creative work »³⁴⁹. Le rôle du passé dans les essais de Forster pourrait être analysé de la même manière. Nous avons vu précédemment comment la critique d’ouvrages plus ou moins éloignés du présent ou de lieux visités auparavant, ainsi que des événements et des personnalités qui l’ont marqué, constituent le cœur de son œuvre essayistique. L’infini ne demande pas le déplacement mais l’attachement à des particuliers. C’est ce que disait Badiou par « l’infini-vrai dans la finitude », définissant pour Forster l’œuvre de Forrest Reid : « [h]e is always harking back to some lonely varden or sombre grove, to some deserted house whose entrance is indeed narrow but whose passage stretch to infinity »³⁵⁰. Dans le cas de l’essai comme de l’œuvre littéraire traditionnelle, le lien à des lieux et des temps précis et identifiés oblige les lecteurs à passer par les « passages étroits » mentionnés par l’écrivain. Ils permettent de cette manière un accès à l’infini de possibles autres passages. Pour Derek Attridge, cet enracinement : « holds out the possibility of a repeated encounter with alterity. »³⁵¹ L’essai sort ainsi de la sphère du « moi » ici et maintenant pour tendre vers un commun fondé sur le

³⁴⁷ E. M. Forster. « The School Feast » (1920), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 51-54, 53.

³⁴⁸ E. M. Forster. « Literature and History » (1920), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 36-38, 36.

³⁴⁹ *Ibid.*, 37.

³⁵⁰ E. M. Forster. « Forrest Reid » (1919), in *Abinger Harvest*, op. cit., 75-80, 79-80.

³⁵¹ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 38.

partage de l'altérité. La définition de Dardot et Laval du commun comme co-activité refait ici surface puisque le rôle de l'individu se tient au partage de sa pratique du monde. L'essai encourage le commun par sa mise en avant de l'être qui, pour reprendre les mots de Maurice Blanchot, « cherche, non pas à être reconnu, mais à être contesté : il va, pour exister, vers l'autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu'il ne commence d'être que dans cette privation qui le rend conscient [...] de l'impossibilité d'être lui-même »³⁵². Dans les adresses directes que lui permettent l'essai et l'émission radiophonique, Forster ne peut plus s'effacer derrière la figure du représentant de « l'art des mots »³⁵³ et se sent obligé, dans ce contexte, de se dévoiler et de marquer sa position dans l'espace et le temps. C'est à l'aune de ce contexte discursif particulier qu'il faut interpréter des déclarations comme « I belong to the fag-end of Victorian liberalism »³⁵⁴ dans « The Challenge of our Time » ou alors « I am what my age and my upbringing have made me, a bourgeois who adheres to the British constitution »³⁵⁵ dans *Abinger Harvest*. Ses émissions à la BBC désignent encore plus spécifiquement sa position. Le lieu d'énonciation se restreint jusqu'à atteindre l'intérieur du studio d'enregistrement dans lequel il se trouve : « I am sitting in a studio »³⁵⁶ ; « I am recording »³⁵⁷. Il semblerait que l'étroitesse de l'espace et du temps qui contiennent Forster soit proportionnelle à la proximité entre l'auteur et la totalité de ses auditeurs qui en résulte. Les confidences de Forster dans le *Commonplace Book* décrivent de la même manière ce passage de soi à l'humanité tout entière :

[h]ow my life has been cumbered with rubbish, all the same. By how much am I surrounded which I never summoned and can't manage to throw away! There are moments when this house seems an evil genius. By the time I am free of it I shall be too old to do anything with my freedom. I am humanity-sogged³⁵⁸.

³⁵² Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., 16.

³⁵³ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 307.

³⁵⁴ E. M. Forster. « The Challenge of our Time », art. cit., 56.

³⁵⁵ E. M. Forster. « Liberty in England », art. cit., 63.

³⁵⁶ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 187.

³⁵⁷ *Ibid.*, 231.

³⁵⁸ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 159.

L’écrivain fait part de son accablement face à l’accumulation des objets qui restreignent de plus en plus son espace ainsi que sa liberté. Ce passage se conclut pourtant par l’impression de l’écrivain d’être submergé, non par son environnement et sa personne, mais par l’humanité. Ce sont finalement les particularités et les finitudes de sa propre vie qui rapprochent l’individu des infinies particularités de la communauté humaine.

La forme de l’essai en elle-même pose la question de la dualité fini/infini : « l’essai constitue comme texte la dialectique que le fragment établit entre la clôture formelle et l’ouverture sur l’infini de l’œuvre absolue »³⁵⁹. Dans un recueil comme *Abinger Harvest*, Forster exploite cette tension que la structure fragmentaire d’un tel format met en avant. L’ordre présenté par les différentes parties de l’œuvre (« The Present », « The Past », « Books » et « The East ») est contrebalancé par la diversité des sujets abordés dans chaque section et la multiplicité des formes sous lesquelles les pensées de l’auteur se présentent sur la page. « The Present » contient par exemple des écrits sur la politique et l’histoire de l’Angleterre (« Our Graves in Gallipoli », « Liberty in England ») ou sur la littérature et ses figures nationales. On pense ici, par exemple, à la nécrologie de Roger Fry. Tous constituent des jaillissements réflexifs de l’auteur qui joue également sur la forme. Un essai comme « ‘It is Different for Me’ », qui est construit en vers, s’avère en fait être un poème. L’ordre apparent du sommaire n’empêche pas le lecteur de pouvoir arranger et réarranger ces fragments divers à sa guise. Les possibilités de lecture qu’offrent de tels ouvrages mettent aussi en lumière la flexibilité et la malléabilité qui définissent le processus d’écriture de Forster : « looking at his own nature and rearranging his experiences. »³⁶⁰ L’hybridité des essais, qui traduisent une « tension entre la prose et la poésie, tension entre l’art et la science, voire entre l’inconscient et le conscient »³⁶¹, permet à l’artiste, non d’évacuer ou de dépasser les questions formelles, mais de s’en emparer. Forster examine lui-même sa pratique de l’essai dans « Literature and History » : « [e]ssays like these are, in fact, not quite on the square; they are neither

³⁵⁹ Irène Langlet. *L’Abeille et la balance*, op. cit., 293.

³⁶⁰ David I. Joseph. *The Art of Rearrangement*, op. cit., 133.

³⁶¹ Irène Langlet. *L’Abeille et la balance*, op. cit., 91.

history nor art, yet dodge criticism by hiding alternately under the robes of either. »³⁶² En permettant plus de spontanéité et de donc de simplicité, la forme essayistique fait accéder à un idéal artistique formulé par Forster : « [a]rt should be simple »³⁶³. La description du *Commonplace Book* par Stuart Christie comme « textualized experience »³⁶⁴ dans *Worlding Forster* peut s'appliquer aux essais de l'écrivain. La tension qu'elle capte entre le texte et l'expérience est celle du « moi » fictif avec le « moi » réel qui peuvent enfin cohabiter grâce à cette forme : « l'essai comme texte prend place entre ces deux dynamiques, et ménage leur double possibilité. »³⁶⁵ Dans la forme hybride de l'essai, pratique artistique et vie s'entremêlent.

L'art et la vie ne peuvent coïncider qu'en admettant et en écrivant les limites de l'un et de l'autre. Gary Day se met du côté de l'art, qu'il considère être la condition de notre liberté : « [w]e need to appreciate that the order of art is quite different to the order of society: one is a condition of freedom, the other is a means of curtailing it. »³⁶⁶ Toutefois, sans la matière du réel et sa finitude, aucune liberté ne peut s'exercer. Le rapport du réel à la pratique artistique est celui du volet avec l'individu décrit dans le poème de Francis Ponge. La liberté et le mouvement de l'objet n'est perçu que par son attache au mur qui le soutient. Tout comme la personne qui, lassée du vacarme du volet battant contre le mur, le cloue contre celui-ci : « [m]ais quand il nous a assez fatigués, on le cloue »³⁶⁷, l'écrivain s'empare un instant des « faits bruts de l'histoire empirique » grâce à ses mots et les plie ainsi à sa volonté : « on le cloue alors grand ouvert ou tout à fait fermé. »³⁶⁸ L'art pérennise en accordant l'éternité au réel qui soudain « stands for some eternal principle »³⁶⁹, comme le formule Rickie dans *The Longest Journey*. Grâce aux outils narratifs qui

³⁶² E. M. Forster. « Literature and History », art. cit., 36.

³⁶³ E. M. Forster. « Where There is Nothing » (1920), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 47-50, 47.

³⁶⁴ Stuart Christie, *Worlding Forster*, op. cit., 75.

³⁶⁵ Irène Langlet. *L'Abeille et la balance*, op. cit., 223.

³⁶⁶ Gary Day. « Forster as a Literary Critic », in David Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 223-234, 233.

³⁶⁷ Francis Ponge. « Le Volet » (1948), in *Le Grand Recueil. Pièces*, Paris : Gallimard, 1961, 116-119, 117.

³⁶⁸ *Idem*.

³⁶⁹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 136.

viennent transformer la matière périssable propre au réel, individus et événements deviennent personnages et intrigues. Walter Benjamin rappelle dans *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* que les origines de la pratique artistique sont liées à cette notion d’éternité :

[l]es Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction technique des œuvres d’art : la fonte et la gravure. Les bronzes, les terres cuites et les pièces de monnaie étaient les seules œuvres d’art qui pouvaient être fabriquées par eux en séries³⁷⁰.

Si l’éternité de l’art est ici liée à un problème technique, ce que tente d’accomplir la littérature est bien de se saisir d’un moment unique et irréproductible, et de le transférer sur la page. Le lecteur ainsi que l’écrivain doivent cependant accepter que celui-ci ne ressemble finalement en rien au moment vécu une fois sur le papier. Telle Miss Raby dans « The Eternal Moment », le village italien et le garçon de son roman ne sont pas ceux qu’elle retrouve à son retour des décennies plus tard, et ne l’ont jamais été. L’incompréhension du jeune Italien en témoigne. C’est la pratique artistique qui, selon la volonté de l’artiste, nous rapproche du réel ou nous en éloigne. Pour Wilde, l’art doit nous en rapproche en l’éloignant puisque rien n’existe selon lui en dehors de la perception de l’individu. Idée qui rappelle le débat de la « vache objective » dans *The Longest Journey*. A Cambridge, Rickie, Ansell, Tilliard et Widdrington s’interrogent sur la possibilité de l’existence de la vache loin du regard de quiconque. Oscar Wilde écrit à ce propos dans *The Decay of Lying* :

[t]hings are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects³⁷¹.

Il condamne par la suite un « excès » d’art : « [n]ow, it must be admitted, fogs are carried to excess. They have become the mere mannerism of a clique, and the exaggerated realism of their method gives dull people bronchitis. »³⁷² Wilde met ici

³⁷⁰ Walter Benjamin. *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., 21.

³⁷¹ Oscar Wilde. *Intentions: The Decay of Lying; Pen, Pencil and Poison; The Critic as Artist; The Truth of Masks*, New York: Brentano’s, 1905, 12.

³⁷² *Ibid.*, 13.

en garde le spectateur. L'art, aussi près se veut-il du réel (« exaggerated realism »), ne doit jamais prétendre s'y substituer. Il doit être considéré comme ce qu'il est, une inscription de l'expérience du brouillard.

Dans son émission consacrée à Matthew Arnold du 20 juin 1945, Forster reconnaît que les véritables réconciliateurs ne sont effectivement pas les peintres mais les poètes : « the uniters are the poets and those akin to poetry, whenever and wherever they lived, and however little they may have been recognized by the world. »³⁷³ La répétition des pronoms interrogatifs met l'accent sur l'insaisissabilité du « poétique » et de sa suprématie. Wilfred Stone dans *The Cave and the Mountain*, consacre un chapitre aux considérations esthétiques de l'écrivain. Il cite A.C. Bradley qui dans ses *Oxford Lectures on Poetry* décrit le poétique comme un « monde » : « a world by itself, independent, complete, autonomous »³⁷⁴. Il s'oppose au « cocon » mentionné par Forster dans *A Passage to India*, ce tissu externe et opaque (« cocoon of work or social obligation »³⁷⁵) qui est également identifié par Bradley : « the other world of reality ». Pour Stone, la présence couplée de ces deux mondes est caractéristique de la littérature forstérienne :

[t]he existence of those two worlds is a fundamental presupposition of Forster's art and criticism, and the dualism gets labeled in different ways. The dichotomy between the critical and the creative state of mind is one. The critical mind is in this world, conscious, cerebral, knowing; the creative mind moves out of this world to an autonomous realm, and takes direction from the unconscious as well as from the conscious³⁷⁶.

Si Wilfred Stone est ici dans une simple observation de cette tendance chez l'écrivain, la plupart des critiques, dont I.A Richards, Peter Burra, Katherine Mansfield mais aussi Virginia Woolf, ont commenté de façon virulente cette dualité propre à sa fiction. Si l'« autonomie » et l'unité interviennent souvent pour venir définir le poétique, Forster affirme pourtant que vie quotidienne et spirituelle ne sont pas condamnées à la dissidence : « [i]f you write good poetry, [...], or appreciate it, [...], you get into a state of mind where a new view of daily life is possible. And that

³⁷³ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 342.

³⁷⁴ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, op. cit., 106.

³⁷⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 117.

³⁷⁶ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, op. cit., 106.

is what he means by his phrase ‘Poetry is a criticism of life’. It doesn’t say ‘Vote Radical’ or ‘Vote Tory’. It rearranges. »³⁷⁷ Puisque l’émission est dédiée à Matthew Arnold, Forster met en avant le grand « réconciliateur » qu’est ce poète et critique à ses yeux en citant une de ses « maximes » : « Poetry is a criticism of life ». Le domaine des idées et de la beauté poétique ne se superpose pas à la vie. Il pénètre et donne une nouvelle forme au domaine de la vie régie par les relations et normes sociales ou bien des faits observables pour y faire surgir le sens. C’est ainsi que dans *A Room with a View*, Mr Emerson interroge l’austère Mr Eager sur ce qui sépare le printemps observable dans la nature et celui qui se produit à l’intérieur de l’être humain : « ‘[d]o you suppose there’s any difference between Spring in nature and Spring in man? But there we go, praising the one and condemning the other as improper, ashamed that the same laws work eternally through both.’ »³⁷⁸ Pour Albert Olgien et Sandra Laugier, les individus et leurs expériences doivent être à l’origine des lois qui les régissent car la question de l’autonomie est celle du démocratique :

‘[I]e pouvoir de deviner ce qu’on a pas vu à partir du visible, de suivre les implications des choses, de juger l’ensemble par son motif, l’état où vous ressentez si complètement la vie en général que vous êtes en bonne voie pour en connaître les moindres recoins – on peut presque dire que cet agrégat de dons constitue l’expérience.’ Cette attention au particulier – lorsqu’on la tient pour immanente à l’expérience – définit la vision éthique, mais également le chemin difficile vers l’autonomie : se constituer par l’intérêt porté en permanence au réel et aux autres, sans décider a priori de ce qui est important ou pas. Car – encore une formulation du principe démocratie – toute personne doit être tenue pour la mieux placée pour dire ce qui est important pour elle, et donc ce qui compte³⁷⁹.

L’artiste, en inscrivant l’expérience individuelle et le particulier au sein de son œuvre, accomplit une tâche démocratique. Il accomplit le « principe démocratie » en se plaçant comme unique évaluateur de « ce qui compte » dans l’expérience vécue et donc de ce qui se retrouve sur la page/toile/scène/écran.

Stone oppose, dans la citation donnée, l’esprit créatif à l’esprit critique. Cette distinction est aussi faite par Forster dans « The Creator as Critic » en 1931 lorsqu’il

³⁷⁷ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 343

³⁷⁸ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 66.

³⁷⁹ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 110.

compare les mécanismes de la création à ceux du rêve³⁸⁰ et qu'il range la critique du côté de l'interprétation, de la formulation de règles générales et va jusqu'à l'associer à des questions judiciaires³⁸¹. Même si son idéal réside dans l'union des deux activités : « Arnold and Tolstoy lie near together from the standpoint of our enquiry: they both combined the creative instinct with the habit of reflecting on social problems »³⁸², la critique prolifique de l'écrivain expose son besoin de maintenir les deux activités séparées. Toutefois, un roman comme *Howards End*, dans sa critique du Londres du début du XX^e siècle, fait preuve de sa capacité à faire cohabiter avec succès critique sociale et création littéraire. La pratique séparée de ces formes d'écriture par l'auteur montre finalement les insuffisances de celles-ci comme autant de qualités. Forster maintient l'idéal d'écriture qu'il attribue à Tolstoy en opérant des allers-retours entre les deux formes. L'abandon de l'écriture fictionnelle après *A Passage to India* met malgré tout en évidence la difficulté de Forster de se projeter dans ce qu'il identifie comme le domaine du rêve après les événements traumatiques de la guerre passée et la montée du fascisme à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. L'urbanisation et la mécanisation rapide l'en ont aussi, de son propre aveu, éloigné. Toutefois, l'écrivain n'a pas renoncé à l'écriture et donc à son idéal de commun formulé dans sa maxime « [o]nly connect... ». Son identité composite, en tant que critique et écrivain de fiction, lui permet de tester les potentialités de chaque forme mais aussi leurs limites. La définition de l'esprit créatif par Derek Attridge peut tout aussi bien s'appliquer à la critique forstérienne où les mêmes tensions peuvent être observées :

[t]he creative mind can work only with the materials to which it has access, and it can have no certain knowledge beyond these; it therefore has to operate without being sure of where it is going, probing the limits of the culture's givens, taking advantage of their contradictions and tensions, seeking hints of the exclusions on which they depend for their existence, exploring the effects upon them of encounters with the products and practices of other [forms]³⁸³.

³⁸⁰ E. M. Forster. « The Creator as Critic » (1931), in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic*, op. cit., 64-98, 67.

³⁸¹ *Ibid.*, 70.

³⁸² *Ibid.*, 86.

³⁸³ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, op. cit., 27.

A l’intérieur de chaque forme, et entre sa critique et sa fiction, Forster cherche bien à explorer les « contradictions et tensions » évoquées. Chez lui, l’écriture est une pratique démocratique du commun quand elle part à la recherche de ce qui la remet en question.

Il convient alors d’examiner comment l’écrivain s’accommode de ce qui échappe à sa connaissance et à son champ d’expertise pour atteindre l’idéal démocratique défini par Olgien et Laugier comme l’« obligation d’admettre la légitimité de tous les modes de vie et de permettre à chaque voix de se faire entendre dans la détermination du présent et du futur de la collectivité. »³⁸⁴

B. Ecriture de la limite

Nombre de critiques ont pointé du doigt la manière de Forster de décrire les classes pauvres, et plus précisément de représenter le personnage de Leonard Bast. Daniel Born dans « Private Gardens, Public Swamps: ‘Howards End’ and the Revaluation of Liberal Guilt » nous offre un condensé des reproches fait à l’écrivain quant à son personnage : « [c]ommentators have called Bast ‘one of the most interesting and least convincing characters in the book,’ ‘an inspired guess at an unknown class,’ and ‘Forster’s one outstanding failure.’ »³⁸⁵ Il mentionne également Peter Widdowson « who accuses Forster of both condescension and ignorance about people like Bast »³⁸⁶. En reconnaissant toutefois les erreurs commises par le narrateur dans son attitude envers le personnage, Born nous éclaire également sur la volonté de Forster d’être, à travers cette même ignorance, au plus près de la vérité : « Forster’s willingness to reveal his own position vis-a-vis Leonard Bast displays not ignorance of Bast, but in fact necessary recognition that ‘realism’ about Bast is problematic. »³⁸⁷

³⁸⁴ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, op. cit.*, 25.

³⁸⁵ Daniel Born. « Private Gardens, Public Swamps: ‘Howards End’ and the Revaluation of Liberal Guilt. », art. cit., 148.

³⁸⁶ *Idem.*

³⁸⁷ *Idem.*

Bien que sa connaissance des classes auxquelles appartiennent les Schlegel et les Wilcox ne puisse être remise en cause, celle de personnages tels que Leonard et Jacky Bast pose question. Dans l'émission « Some Books » consacrée à Jane Austen et la littérature indienne, l'affirmation faite à propos du cercle social restreint dépeint dans les récits de l'écrivaine semble parfaitement apte à décrire la littérature de Forster : « [s]he keeps to what she understands, to middle class comedy of a high type, to the little square of ivory as it has been called—and that's why she is one of our great novelists. »³⁸⁸ L'écrivain nous donne ici les critères qui font selon lui la grandeur d'un écrivain, non seulement de fiction mais aussi d'essais : un regard limité et donc expert.

1. *Un auteur réconcilié avec ses limites*

Forster réitère cette conviction dans « How I Lost my Faith » en déclarant à ses pairs de Cambridge : « I must keep to my small subject »³⁸⁹. La figure tutélaire de Austen revient dans « New Books », diffusée en 1932 : « [t]he social outlook of the letters and the novels is the same, we move in each case among refined middle class people who are living on their own estates in the English countryside »³⁹⁰. Même si Forster finit par déplacer ses personnages dans le centre d'un Londres en pleine urbanisation dans *Howards End*, preuve du changement de siècle et de préoccupations qu'il partage avec Austen, le milieu social examiné dans ses romans ne varie que peu. Les conditions de vie de la classe pauvre restent en effet « abyssales » pour lui puisqu'il n'en a jamais fait l'expérience. Les procédés d'occultation mis en place dans les romans montrent bien que cette classe demeure incompréhensible et inconcevable pour la classe moyenne supérieure évoluant dans ses récits : « [t]hey are unthinkable »³⁹¹, nous dit le narrateur de *Howards End*. *A Room with a View* n'utilise pas le motif de l'obscurité pour mentionner l'existence de

³⁸⁸ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 294.

³⁸⁹ E. M. Forster. « How I Lost my Faith », art. cit., 310.

³⁹⁰ *Ibid.*, 106.

³⁹¹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 38.

ces classes. Les personnages mentionnent tous les individus demeurant en dehors de leur cercle par la répétition de l’adjectif « dreadful » : « ‘[i]t is dreadful to be entangled with low-class people.’ »³⁹² ; « [i]t is so dreadful for Charlotte, being poor.’ »³⁹³ Généralement, le mot est utilisé pour toute chose échappant à la connaissance et à la compréhension de Lucy. Ainsi, le meurtre auquel elle assiste, son attirance pour George Emerson et son ignorance sur les choses de la vie sont qualifiées de « dreadful ». Que ce soit à travers la répétition d’images ou d’éléments sémantiques, Forster trace les limites entre le monde qui se trouve à la portée de sa conscience et celle qui demeure en dehors de celle-ci. Dans le chapitre 4 de *A Passage to India*, le narrateur finit de tracer ses limites qui apparaissent sous la forme d’un cercle :

[a]nd there were circles even beyond these—people who wore nothing but a loincloth, people who wore not even that, and spent their lives in knocking two sticks together before a scarlet doll—humanity grading and drifting beyond the educated vision, until no earthly invitation can embrace it³⁹⁴.

L’invitation de Mr Turton au club de Chandrapore à quelques éminents membres de la société indienne conduit le narrateur à se demander pourquoi certains en ont été exclus. Son imagination erre au-delà des individus n’ayant pas reçu d’invitation, comme les missionnaires Mr Sorley et Mr Graysford, pour atteindre une communauté primitive imaginée. Les limites évidentes de cette vision qui réduit des individus à un groupe uniforme partageant qui plus est des caractéristiques réductrices et fantasmées sont un témoignage, pour David Cannadine, de la période édouardienne. L’auteur de *Class in Britain* y observe en effet une tendance à homogénéiser les classes les plus modestes : « a pronounced feature of Edwardian political rhetoric: insisting that an entire social group was behaving in a corrupt way. »³⁹⁵ La terminologie utilisée par les personnages de *A Room with a View* pour décrire les Emerson, et plus particulièrement par Mrs. Honeychurch, Miss Bartlett ou

³⁹² E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 73.

³⁹³ *Ibid.*, 10.

³⁹⁴ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 29-30.

³⁹⁵ David Cannadine. *Class in Britain*, op. cit., 120.

Cecil Vyse, en est un exemple frappant. Ces personnages veulent absolument se distinguer de « the ranks of the ill-behaved »³⁹⁶.

Le très décrié passage de *Howards End* : « [w]e are not concerned with the very poor »³⁹⁷ est en fait la marque de l'honnêteté de Forster. Il sait parfaitement bien que la condition des individus que Bast représente lui est totalement étrangère et son ambition dans *Howards End* ne réside pas dans un portrait naturaliste de celle-ci. Dans « Does Culture Matter ? », l'écrivain avoue très simplement : « I know a few working-class people who enjoy culture, but as a rule I am afraid to bore them with it lest I lose the pleasure of their acquaintance. »³⁹⁸ Il reconnaît ici l'incompatibilité de leurs intérêts qui rend toute fréquentation difficile. Le rapport avec la culture, et plus spécifiquement avec la grande littérature, semble être déterminant dans cet éloignement :

[n]o one who is really poor—poor in Tolstoy's sense— would spend twopence on the New Leader, and consequently no one who is really poor will read these remarks. I address them as a capitalist to capitalists, and we shall mean by 'poor' those people who have not enough money to buy themselves food or clothing. We capitalists have enough³⁹⁹.

Le fait que Forster ne puisse pas considérer la pauvreté sans se référer à Tolstoy et la manière dont il la traite dans sa fiction (« poor in Tolstoy's sense ») nous en dit assez sur les limites de sa perspective. L'écrivain finit toujours par contextualiser ses remarques. Il s'identifie, ainsi que son lecteur, comme membres de l'intelligentsia puis comme capitalistes dont les moyens permettent d'écrire et de réfléchir à ces questions, n'ayant pas à se soucier de besoins primaires (« food or clothing »). Dans ses essais comme dans sa fiction, Forster montre sa pleine conscience de la portée restreinte de son regard. La sélection qui est pratiquée à l'entrée du club de Chandrapore dans *A Passage to India* est celle qui origine tout récit, et en particulier celui de Forster. Jefferson Hunter explique dans *Edwardian Fiction* :

[h]is vision is more selective. He is occupied with only some of the important issues of the day: motoring, but not women's suffrage; the growth of London, but not labor

³⁹⁶ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 142.

³⁹⁷ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 38.

³⁹⁸ E. M. Forster. « Does Culture Matter? », art. cit., 105.

³⁹⁹ E. M. Forster. « Poverty's Challenge: The Terrible Tolstoy » (1925), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 84-88, 84.

unrest. He undertakes no investigation of different social classes because his business, as he admits, is with gentlesfolk or those obliged to pretend they are gentlesfolk. More generally, Forster’s business with his middle-class characters is always the clear exposition of their diversity as individuals, and then the possibility of connection between them⁴⁰⁰.

Finalemeht, Leonard Bast n’est ihtgré à la narration que parce qu’il prétend à l’existence dont jouit la classe moyenne supérieure. Forster insiste bien néanmoins, comme l’écrit Hunter, sur les différences qui séparent les Bast, les Schlegel et les Wilcox et mesure ainsi leur capacité de connexion. L’écrivain espère lui-même créer cette connexion avec ses auditeurs en soulignant la distance qui le sépare sûrement d’eux et d’elles. Dans son émission intitulée « Some Books » abordant le sujet des livres sur la Deuxième Guerre mondiale, E. M. Forster confesse de façon humoristique ne jamais avoir été confronté à une menace : « I haven’t so far been injured in the war himself, or lost any of my property, indeed the nearest I have come to danger was last year when I was feeding some chickens in the country, and a shell burst up in the sky. »⁴⁰¹ Il poursuit et admet plus sérieusement : « [p]eople’s sufferings, bodily and mental, their heroism, even their brutality—it’s something I don’t know about. »⁴⁰² Forster devance les critiques qui pourraient être faites quant aux observations, commentaires et analyses faites dans le cadre de ses *BBC Talks* en posant le cadre culturel et social dans lequel il formule ceux-ci. Forster est conscient que le support radiophonique a élargi son public et, dans une volonté de prendre en compte la diversité des oreilles attentives à son émission, souligne la résonance limitée de sa voix et sa perspective. C’est en évaluant « ce qui se trouve entre moi et le reste du monde, et par quoi plusieurs sujets se situent, se limitent » et « négocient ce qu’ils ont d’identique et de différent » que les individus « font de la politique »⁴⁰³, écrit Tristan Garcia dans *Nous*. Ce n’est qu’ainsi que les individus peuvent discuter des critères de l’« ordre du juste »⁴⁰⁴, objet du politique.

⁴⁰⁰ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, *op. cit.*, 245.

⁴⁰¹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 325.

⁴⁰² *Idem*.

⁴⁰³ Tristan Garcia. *Nous*, *op. cit.*, 9-10.

⁴⁰⁴ Voir *supra*, note 46.

Les contemporains de Forster ont remis en doute le rôle que certains des membres du Bloomsbury Group se sont attribué dans ce débat à travers leurs émissions radiophoniques. Dans *Radio Modernism*, Todd Avery rappelle l'implication non seulement d'E. M. Forster mais aussi de Virginia Woolf et de son mari Leonard Woolf, de John Maynard Keynes ou encore Desmond MacCarthy, Roger Fry et Clive Bell au sein de la BBC. Celle-ci fut, selon Avery, largement regardée avec suspicion : « a lingering critical assumption that the Bloomsbury artists and writers themselves were unrepentant upper-class aesthetes who sought refuge from the vulgarities of modern mass and popular culture »⁴⁰⁵. La niche culturelle et sociale de cette élite paraît inconciliable avec la pensée fondatrice de John Reith qui, en créant la BBC, s'est donné pour but d'atteindre le plus grand nombre. Forster, dans son *Commonplace Book*, s'oppose d'ailleurs aux commentateurs « en phase » avec le monde contemporain. Il écrit en 1928 :

[m]ost of my words and thoughts are about conditions and states of mind that are past; and such of my fellow creatures as speak and think are similarly out of date. Those in touch are practical & uneducated. Specialists. Opposed to wireless etc. are passports etc.—the desperate attempt of humanity to raise new barriers, which, as far as it isn't due to commercial causes, is very interesting⁴⁰⁶.

On devine les autres membres du Bloomsbury Group derrière les « fellow creatures » qu'il mentionne. L'écrivain ne nie pas ici faire partie d'une catégorie à part qui, à la fin des années 20, perd selon lui de sa pertinence. Le regard étroit et expert commenté précédemment n'est pas celui des « spécialistes » dont Forster se méfie manifestement dans cette entrée de son *Commonplace Book*. Le spécialiste peut aussi se présenter sous les traits de l'individu qui cloisonne et divise le savoir. L'écrivain dénonce les « nouvelles barrières » dressées non seulement par le spécialiste dans le domaine des connaissances, mais aussi géographiquement par les états vainqueurs après la Première Guerre mondiale qui instaurent de nouvelles frontières dans une Europe redessinée par de nombreux traités. Reith a pourtant conçu la BBC dans une perspective d'ouverture :

⁴⁰⁵ Todd Avery. *Radio Modernism. Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Aldershot: Ashgate, 2006, 34.

⁴⁰⁶ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 38.

he set himself the simultaneously spiritual and utilitarian goal of creating an institution whose political, social, cultural and moral purpose would be to place the largest possible population into instantaneous contact with a carefully governed version of the best expressions of British and international thought⁴⁰⁷.

On remarque ici les multiples contradictions et paradoxes présents dans la vision du fondateur de la BBC. Les tensions entre le local et l’international, le public et le privé, le spirituel et le pragmatique, la liberté et le contrôle ainsi que la perspective d’une pensée pointue accessible à tous font toute la complexité et l’intérêt de ce support médiatique. L’idéal de la radio résiderait ici dans une voix individuelle et donc restreinte qui réussirait l’exploit d’être à la fois englobante et accessible.

La BBC devrait se présenter comme un « service public de la beauté », pour reprendre les mots utilisés par l’écrivain : « [t]here is so little public beauty in the world. It is nearly always personal and subterranean »⁴⁰⁸. Dans son essai « A Birth in the Desert », Forster réfléchit à la possibilité de considérer la notion de beauté débarrassée de toute confidentialité, et sans portée limitée. Comment offrir une idée de la beauté, forcément dépendante d’un regard particulier et étroit, dans le domaine public ? Comment faire de la perspective particulière un bien commun ? Forster offre une réponse quelque peu pessimiste : « [w]hen it seeks not its own but the good or ordinary men, and strives to express what is latent in their minds—then its frustration has something tragic about it. »⁴⁰⁹ Il apparaît alors impossible de rester fidèle à soi-même et aux autres simultanément et de formuler une idée ou partager une vision qui puisse satisfaire les deux parties. Blanchot fait cependant de cet écart la condition de formation du groupe : « [c]haque membre ne forme groupe que par l’absolu de la séparation »⁴¹⁰. Selon Irène Langlet, l’exercice de l’essai pourrait résoudre cet « absolu de la séparation » grâce à la nature particulière du « je » dans l’écriture de cette forme. Elle décrit en effet « le JE protéiforme de l’essayiste » qui « ne se saisit

⁴⁰⁷ Todd Avery. *Radio Modernism, 1922-1938*, op. cit., 13.

⁴⁰⁸ E. M. Forster. « A Birth in the Desert » (1924), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 208-212, 210.

⁴⁰⁹ *Idem.*

⁴¹⁰ Maurice Blanchot. *La Communauté inavouable*, op. cit., 28.

qu'en processus, a-méthodiquement »⁴¹¹. L'essai donne à lire « un moment rhétorique de la pensée »⁴¹², un instantané de la réflexion de l'individu, sans considération de sa pérennité ou de sa pertinence quant aux autres moments de la sorte dont l'esprit de l'écrivain a pu donner un aperçu. Il rend l'idée de beauté accessible car il expose le moment de sa formation. La beauté constitue un cadre privilégié d'observation de la tension entre fini et infini chez Forster. En effet, celle-ci convoque instinctivement l'idée d'abstraction tout en étant soumise à des questions formelles et normatives sur le plan artistique. Elle nous ramène également à l'idée de communauté lorsqu'on analyse la possibilité de sa communicabilité et du lien qu'elle peut tisser entre individuel et collectif.

Dans *Aspects of the Novel*, Forster écrit que la beauté ne peut représenter un but à atteindre et ne peut résider en une idée précise ou identifiable : « beauty at which a novelist should never aim, though he fails if he does not achieve it. »⁴¹³ Derek Attridge définit également la beauté comme processus : « whereas we may experience beauty in a number of entities, natural or humanly constructed, the artwork enables us to live through the process of beauty-making, of the becoming-beautiful—and sometimes the ceasing-to-be-beautiful. »⁴¹⁴ Ce processus est uniquement perceptible dans l'œuvre d'art qui ouvre le lecteur aux mystères de cette construction individuelle. Lorsque le narrateur de *A Passage to India* évoque la notion de beauté, la tension entre individuel et collectif fait surface. Elle est parfois ce qui supprime toute particularité dans le roman : « [w]hen the villagers broke cordon for a glimpse of the silver image, a most beautiful and radiant expression came into their faces, a beauty in which there was nothing personal, for it caused them all to resemble one another during the moment of its indwelling »⁴¹⁵. Dans la ville de Mau, où l'on célèbre au début de la troisième partie du roman la naissance du dieu Krishna, l'expression des habitants devant les festivités crée une harmonie parfaite entre eux. C'est de cette unité qu'émerge la beauté à ce moment précis.

⁴¹¹ Irène Langlet. *L'Abeille et la balance*, op. cit., 344.

⁴¹² *Ibid.*, 301.

⁴¹³ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 89.

⁴¹⁴ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 136.

⁴¹⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 253.

Lorsqu’elle est attachée à l’individu et plus précisément à son corps, elle met en évidence les jugements inopportuns des personnages : « [i]t enraged him that he had been accused by a woman who had no personal beauty »⁴¹⁶. Fielding sera d’ailleurs marqué et surpris par la suffisance de la réaction d’Aziz face aux accusations d’Adela. Forster admet que la beauté doit prendre une certaine forme et ne peut s’offrir comme simple concept. Lorsqu’elle se présente de manière immatérielle et symbolique, la beauté n’atteint personne. Seul le narrateur la perçoit sous les traits d’une divinité au moment où Aziz entame la récitation de son poème, devenant ainsi « a breath from the divine lips of beauty »⁴¹⁷. Aucun individu en sa présence n’est sensible à cette beauté éphémère et évanescence. Fielding semble affirmer, tout en la questionnant, la relation étroite existant entre beauté et forme : « [h]e had forgotten the beauty of form among idol temples and lumpy hills; indeed, without form, how can there be beauty? »⁴¹⁸ Cette question porte, pour Laurent Mellet, les considérations formelles et conceptuelles de l’écrivain à cette époque : « le dernier opus de cet écrivain à mi-chemin entre littérature édouardienne et tentations modernistes constitue le point d’orgue de l’œuvre entier »⁴¹⁹. L’écriture du roman n’apportera pourtant aucune réponse définitive à l’auteur : « en suggérant que la forme est seule garante de l’émergence de la beauté, et en excluant cette forme et ce décor de son écriture, Forster renonce à la représentation par l’écrit et forge un hiatus définitif entre l’émotion et l’intellect. »⁴²⁰ Si Forster exclut la forme de son écriture, Fielding l’exploite largement dans ses descriptions. Le voyage du personnage en Méditerranée le ramène en effet à une certaine forme de beauté esthétique et architecturale. Les descriptions de Venise, d’Alexandrie mais aussi de la Crète abondent en détails picturaux. Le regard du personnage s’arrête sur les couleurs et lignes qui font les paysages de ces villes : « a green strip of carpet » ; « bright blue sky » ; « clean low coast-line »⁴²¹. Fielding compare finalement ces terres à celles de

⁴¹⁶ *Ibid.*, 214.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 91.

⁴¹⁸ *Ibid.*, 250.

⁴¹⁹ Laurent Mellet. « ‘Without form, how can there be beauty?’ Dernières inversions de l’écriture devant la forme impossible du décor chez E. M. Forster », art. cit.

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit. 250.

l'Inde : « [t]he buildings of Venice, like the mountains of Crete and the fields of Egypt, stood in the right place, whereas in poor India everything was placed wrong. »⁴²² La netteté et la précision avec lesquelles ces villes s'offrent à son regard fondent pour Fielding leur valeur et leur beauté. L'Inde apparaît comme mesure du chaos. L'écart est la norme dans ce pays où tout se trouve « à côté ». Alors qu'une force divine semble ordonner les objets et individus des terres se trouvant le long de la Méditerranée, l'Inde échappe paradoxalement à ce contrôle. L'image des barrières revient encore une fois dans les réflexions de Fielding : « [w]riting picture post-cards to his Indian friends, he felt that all of them would miss the joys he experienced now, the joys of form, and that this constituted a serious barrier. »⁴²³ La beauté comme forme devient pour Fielding celle qui engendre la désunion entre les cultures et les individus à travers lesquels elles se manifestent. Le contact de « that » avec « this » marque cette tension entre proximité et distance qui définit la relation du personnage aux Anglo-Indiens et aux Indiens. Parfois plus proche philosophiquement des Hindous que de ses pairs Anglo-Indiens, le personnage trouve ici un point de scission entre sa vision et celle des Indiens.

Dans *A Room with a View*, Lucy Honeychurch va plus loin que Fielding en manifestant sa volonté de rompre avec les codes régissant le beau en Occident : « [t]hough she was hopeless about pictures, and though she dressed so unevenly—oh, that cerise frock yesterday at church!—she must see some beauty in life »⁴²⁴. La renommée et la grandeur des images qui ornent la vie de la jeune femme, de Botticelli à de Vinci, ainsi que la régularité et l'équilibre visuel des tenues qu'elle porte traduisent un sens esthétique hérité de son éducation artistique et morale qu'elle remet en question. Lucy aimerait les évacuer de son appréhension du beau. Le contexte historique qui a marqué l'écriture de *A Passage to India* est peut-être à la source de ce retour de Fielding aux critères esthétiques occidentaux. Dans son émission « New Year's Greeting » diffusée en janvier 1943, Forster fait part de la soif de « beauté visuelle » que la guerre a engendrée : « [d]uring the last three years,

⁴²² *Idem.*

⁴²³ *Idem.*

⁴²⁴ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 185.

nothing has been so much impaired as visual beauty. »⁴²⁵ Malgré ces circonstances, Daniel Carnie critique vivement le positionnement intellectuel de Forster dans le roman. Son article intitulé « The Modern Middle Class » condamne tout d’abord sa représentation des classes laborieuses : « [t]he lower classes appear only as inefficient and faceless servants, or as symbols of the notoriously eternal East »⁴²⁶. Contrairement à Munshi Premchand, également étudié dans l’article, « E. M. Forster [...] might have never seen a peasant. »⁴²⁷ Lorsqu’il commente par la suite le chapitre 32 de *A Passage to India* où Fielding voyage en Méditerranée, Carnie écrit non sans réprover : « English aesthetics demand order, dignity and honesty; the English sense the lack of order, dignity and honesty. »⁴²⁸

L’idéal de Forster réside en une beauté de nature collective et plurielle qu’il parvient à exploiter et à développer dans la pratique des essais et dans le cadre de ses émissions sur la BBC. En effet, ses formats permettent à la voix auctoriale de repenser ses pratiques. En tant que pensée qui se saisit dans son processus, pour reprendre les mots de Langlet, les émissions et les essais de Forster donnent à voir au lecteur les mécanismes qui font ou défont le beau aux yeux d’un individu. L’écrivain ne peut faire autrement dans sa fiction que d’exposer les écueils de sa conception de la beauté. Ceux-ci sont indissociables de l’écriture que ces biais et ces limites perceptives ont façonnée et qui en font tout l’intérêt. Les personnages de Forster donnent de la même façon un aperçu de l’individu aux prises avec ses présupposés.

2. *Les impasses épistémologiques des personnages : fatalité et potentialité*

Dans *A Passage to India*, Fielding ne comprend pas pourquoi il lui est impossible d’être ami avec Aziz à la fin du roman. Le personnage ne perçoit pas les écueils de sa vision biaisée en tant que citoyen britannique en Inde. A la fin du

⁴²⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 220.

⁴²⁶ Daniel Carnie. « The Modern Middle Class: In Premchand and in Forster. », *Indian Literature*, 17.1/2, 1974, 25-33, 29.

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ *Idem.*

chapitre 20, les événements des grottes et la réunion des Anglo-Indiens au club de Chandrapore mènent Fielding à réfléchir à sa position :

[a]fter forty years' experience, he had learnt to manage his life and make the best of it on advanced European lines, had developed his personality, explored his limitations, controlled his passions—and he had done it all without becoming either pedantic or worldly. A creditable achievement, but as the moment passed, he felt he ought to have been working at something else the whole time,—he didn't know at what, never would know, never could know, and that was why he felt sad⁴²⁹.

La perspective du personnage sur sa vie semble à première vue positive. Tout en reconnaissant son identité européenne et les limites que celle-ci imposent à sa perception, Cyril Fielding pense avoir tiré le meilleur parti des obstacles. C'est un individu en pleine possession de ses moyens et en constante évolution qui est ici décrit. Les verbes « développer », « explorer » et « contrôler » vont pourtant à contre-courant de la dernière phrase du chapitre où ces certitudes s'évaporent soudainement. Le verbe au *preterit* « felt » fait passer le personnage ainsi que le lecteur dans le domaine du subjectif. L'assurance de l'universitaire qui évaluait jusque-là son expérience de quarante ans de vie en Inde et mettait en perspective ses apprentissages laisse place au doute. Les propositions relatives indirectes qui font apparaître « what » et « why » ainsi que l'utilisation de la forme négative et la répétition de « never » empêchent personnage et lecteur de tirer la moindre conclusion. Les modaux « could » et « would » insistent également sur la vision finalement très limitée de Fielding. La présence répétée du verbe « know » ne fait que souligner l'incapacité de celui-ci à parvenir à une conclusion sur son parcours en Inde, si ce n'est qu'il aurait dû savoir « quelque chose ». Le pronom démonstratif « that » ne désigne de façon paradoxale aucun sujet identifiable. L'objet de sa tristesse demeure inconnu. Gertrude M. White explique : « [t]hough he comes to realize the uselessness of attempts at friendship and union, he never apprehends the real significance of his own ordeal nor related it to the ordeal of India and of the whole world. »⁴³⁰ Le développement individuel et les relations personnelles chères à l'écrivain sont mis en perspective dans son dernier roman. Ces idéaux sont ici perçus comme autant de barrières qui empêchent Fielding de percevoir les raisons profondes

⁴²⁹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 169.

⁴³⁰ Gertrude M. White. « *A Passage to India: Analysis and Revaluation* », art. cit., 14.

de son malaise : « Forster invites us, if we can, to go on from the point Fielding reached and beyond which he could not proceed. »⁴³¹ L’écrivain nous enjoint, comme Hugh Maclean l’indique, à prendre cette limite comme point de départ de l’analyse du lecteur, si ses propres aveuglements ne l’en empêchent pas (« if we can »). Ce sont bien des capacités et des insuffisances de tout un chacun que parle Forster dans le roman : « the knowledge of one’s limitations and biases as well as of one’s power »⁴³², comme le formule Frederick C. Crews. Le « rien », dans *A Passage to India*, est parfois ce qui compense cette incapacité à faire sens. L’inaptitude à appréhender l’expérience vécue met souvent en évidence les failles des personnages : « ‘[a]n accident?’ she cried. ‘Nothing; no one hurt.’ »⁴³³ Dans le chapitre 8, Ronny, vague quant aux raisons de l’accident de voiture, répond par la simple utilisation du pronom « nothing ». La négation ne sert pas à dissimuler ou à formuler l’absence dans *A Passage to India*, mais à dessiner une nouvelle épistémologie. Adela attribue donc l’accident à la présence d’une hyène sur la route. De retour sur les lieux de l’accident, Adela rappelle que « sa » hyène se tenait dans les alentours au moment de l’impact : « [w]e can’t be far from the place where my hyena was. »⁴³⁴ L’ajout de l’adjectif possessif trahit la relativité de l’information donnée par le personnage et sa tentative de contrôle sur son expérience de l’accident de voiture et de l’Inde en général. Des phrases telles que « [i]t was probably a hyena, as a matter of fact »⁴³⁵ figurent tout au long du roman les tentatives de compensation du personnage. La « probable » présence de la hyène devient ici un fait, celui construit par Adela. Les négations et tournures de phrases étudiées permettent souvent au narrateur et aux personnages de faire apparaître dans le corps du texte ce qu’il ne peut normalement pas contenir, c’est-à-dire la limite perceptive, et figure donc un vide qui n’en est pas tout à fait un : « [le presque rien] est l’exacte mesure de ce qui n’est pas rien, de ce qui ne cède pas au néant »⁴³⁶, écrit Dominique Rabaté dans *Le Roman et le sens de la*

⁴³¹ Hugh Maclean. « The Structure of *A Passage to India* », in V.A. Shahane (ed.). *Perspectives on E. M. Forster’s A Passage to India*, op. cit., 19-33, 29.

⁴³² Frederick C. Crews. *E. M. Forster*, op. cit., 169.

⁴³³ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 83.

⁴³⁴ *Ibid.*, 120.

⁴³⁵ *Ibid.*, 84.

⁴³⁶ Dominique Rabaté. *Le Roman et le sens de la vie*, Paris : J. Corti, 2010, 71.

vie. Adela choisit en effet de ne pas céder au néant que son incapacité à appréhender l'Inde dessine.

Lucy se confronte régulièrement à sa perception lacunaire dans *A Room with a View*. Dans cette œuvre qui peut s'apparenter à un *Bildungsroman*, la jeune femme au cœur de l'apprentissage est mise face à ses limites. Son éducation lui a en effet inculqué le « comment » sans se soucier du « pourquoi » : « 'I only know what it is that's wrong with him; not why it is.' »⁴³⁷ Les raisons de cette ignorance résident dans l'enfermement du cercle de Lucy Honeychurch en Italie :

[I]iving in delicate seclusion, some in furnished flats, others in Renaissance villas on Fiesole's slope, they read, wrote, studied, and exchanged ideas, thus attaining to that intimate knowledge, or rather perception, of Florence which is denied to all who carry in their pockets the coupons of Cook⁴³⁸.

Mr Eager a certes accès à une Italie que les visiteurs britanniques lambda ne connaissent pas, mais qui souffre des mêmes limites spatiales, économiques et culturelles que Charlotte Bartlett ou Miss Lavish. Les préconçus de Mr Eager sont à l'image des appartements déjà meublés dans lesquels ils élisent résidence. Les connaissances soi-disant « intimes » de l'Italie qu'il a acquises dans ce contexte particulièrement privilégié sont directement questionnées par le narrateur qui transforme cette description en commentaire et en fait ainsi des « perceptions ». Les limites des touristes italiens sont ici moins condamnées que celles de Mr Eager, incapable d'être lucide sur les biais qui sont les siens. Dans son article « Forster's Trespasses: Tourism and Cultural Politics. », James Buzard explique que tout discours autour du tourisme est une critique des déterminismes individuels : « discourse of tourism, provides a critical view of the conditions and strictures of the ideological boundaries. »⁴³⁹ La présence des Anglais en Italie met en évidence les contextes idéologiques et culturels dans lesquels ils ont été élevés. Le pays étranger et inconnu permet de distinguer les limites imposées par l'éducation et l'appartenance à une certaine culture, et celles qui émanent du sujet :

⁴³⁷ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 27.

⁴³⁸ *Ibid.*, 51.

⁴³⁹ James Michael Buzard. « Forster's Trespasses: Tourism and Cultural Politics. », *Twentieth Century Literature*, 34.2, 1988, 155-79, 159.

‘[w]ell,’ said he, ‘I cannot help it if they do disapprove of me. There are certain irremovable barriers between myself and them, and I must accept them.’ ‘We all have our limitations, I suppose,’ said wise Lucy. ‘Sometimes they are forced on us, though,’ said Cecil, who saw from her remark that she did not quite understand his position. ‘How?’ ‘It makes a difference doesn’t it, whether we fully fence ourselves in, or whether we are fenced out by the barriers of others?’⁴⁴⁰

Cecil et Lucy s’engagent dans un débat philosophique qui les mènent à réfléchir à la part de l’inné et de l’acquis dans leur existence. Les deux personnages semblent se résigner à cette déconnexion fondamentale avec autrui en raison des infinies limites (« barriers ») qui séparent un individu d’un autre, qu’elles soient d’ordre culturel, d’ordre économique ou d’ordre social. Cecil espère néanmoins trouver un coupable à son existence restreinte et solitaire. L’Italie ne libère pas Cecil de ses carcans malgré les questionnements que sa présence à Florence fait jaillir. L’activité touristique ne sert pas uniquement à identifier les limites des individus qui se déplacent. Elle peut aussi être le déclencheur d’une libération chez Forster : « Forster’s liberating project: for [...] tourism can offer its clients the enthralling opportunity to indulge their fantasies without ordinary limitations domestic life imposes. »⁴⁴¹ Catherine Lanone note également l’importance du « lieu exploré, même sous la forme dégradée du tourisme », qui « constitue toujours pour lui l’espace du détournement, de l’attente et de la rencontre »⁴⁴². L’Italie et l’Inde permettent surtout à l’écrivain d’élargir ses perspectives narratives et celles de ses personnages. L’expérience de l’extériorité dialogue de cette manière avec les espaces et les points de vue qui leur sont familiers.

Les limites individuelles se matérialisent dans sa fiction par des « clôtures » qui surgissent souvent dans les discours des personnages. Dans la nouvelle « Other Kingdom », réécriture du mythe de Daphne et Apollo dans les *Métamorphoses* d’Ovide, le personnage de Evelyn Beaumont refuse l’installation de clôtures destinées à délimiter le terrain offert par Harcourt Worters comme cadeau de mariage : « ‘[o]h, fence me out if you like! Fence me out as much as you like! But never in. Oh Harcourt, never in. I must be on the outside, I must be where any one

⁴⁴⁰ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 101.

⁴⁴¹ James Michael Buzard. « Forster’s Trespasses: Tourism and Cultural Politics. », art. cit., 160.

⁴⁴² Catherine Lanone. *Odyssée d’une écriture*, op. cit., 10.

can reach me.»⁴⁴³ Dans ce récit, Forster vise encore une fois les démarches entrepreneuriales d'hommes d'affaires avides menaçant l'Angleterre rurale et mystique de Forster. Le désir de Miss Beaumont d'être au dehors de ces clôtures est lié à celui de son accessibilité à autrui. Les clôtures permettent effectivement de séparer les individus dans *The Longest Journey*. La description du Jardin de Shelthrope au sein du chapitre 3 nous donne à voir un espace contraint et contraignant : « [t]he front gate and the servants' entrance were both at the side, and in the remaining space the gardener had contrived a little lawn where one could sit concealed from the road by a fence, from the neighbour by a fence, from the house by a tree, and from the path by a bush. »⁴⁴⁴ Les espaces décrits ici sont liés aux deux sphères sur lesquelles la perspective de Rickie Elliott est limitée : celle de l'intime et du social. La description commence par la mention de l'entrée réservée aux domestiques séparée de l'entrée principale utilisée par les résidents puis glisse vers l'espace intime délimité par les clôtures puis l'arbre et le buisson que Agnes désigne comme le « lovers' bower »⁴⁴⁵ à Rickie. Les grands enjeux auxquels celui-ci est confronté concernent ces deux domaines. En effet, ce sont sa relation avec Agnes ainsi que celle avec son demi-frère, issu d'une classe sociale inférieure, qui sont à l'origine des grandes douleurs et des plus importants questionnements du personnage ainsi que de sa mort. Les *hortus conclusus* sont nombreux dans le roman de Forster et informent également Cadover : « [a] bank of grass enclosed a ring of turnips, which enclosed a second bank of grass, which enclosed more turnips, and in the middle of the pattern grew one small tree. »⁴⁴⁶ L'architecture stricte du jardin traduit spatialement les délimitations claires établies entre les différents personnages et les différents espaces sociaux et moraux qu'ils habitent ou sont en droit, ou non, d'habiter au sein du roman. Dans *Maurice*, le refuge que deviendra la forêt pour le personnage principal et son amant Alec est opposé à l'espace clôturé au sein duquel

⁴⁴³ E. M. Forster. « Other Kingdom », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories, op. cit.*, 47-70, 58.

⁴⁴⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 35.

⁴⁴⁵ *Idem.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 97.

résident les hommes « normaux » (« the congregation of normal man »⁴⁴⁷) : « [h]e was not afraid or ashamed any more. After all, the forests and the night were on his side, not theirs; they, not he, were inside a ring fence »⁴⁴⁸. La visite infructueuse chez Lasker Jones précipite ici son échappée Shakespearienne dans l’espace ouvert de la forêt.

Dans les récits forstériens, les expériences des personnages sont malgré tout plus souvent déterminées par leur appartenance sociale, et donc leur accès à une éducation, ainsi que leur situation financière et matérielle, que par une certaine identité sexuelle. La classe sociale apparaît dans les romans de l’auteur comme une limite indépassable : « Tilliard’s couche sociale permitted experiences »⁴⁴⁹, avoue le narrateur de *The Longest Journey* à propos de Mr. Tilliard, étudiant à Cambridge au même titre que le personnage principal, et qui, à ce moment précis du récit, hiérarchise les individus participant à la conversation en cours. Le lecteur devient complice de cette évaluation des personnages à l’aide de détails qui permettent à Tilliard d’établir des frontières entre lui et sa classe sociale, et le reste du monde. Dans ce cas, c’est la manière dont Agnes fait son entrée dans le restaurant où ils se trouvent qui retient l’attention du personnage. Certains gestes et certaines attitudes, qui peuvent être compris dans les « expériences » mentionnées par le narrateur, sont exclusifs à des groupes sociaux particuliers. Dans *Howards End*, Margaret Schlegel, bien que de manière moins cruelle, fait preuve de la même conscience sociale dans ses paroles : « [a]nd all our thoughts are the thoughts of six-hundred-pounders »⁴⁵⁰. L’appartenance sociale délimite non seulement le corps, l’espace, mais aussi la pensée.

L’appartenance nationale et la langue attachée à celle-ci cloisonnent aussi les systèmes de valeur des personnages :

[h]e pressed his finger-tips to his forehead and then pushed them towards her, as if oozing with visible extract of knowledge. More seemed necessary. What was the

⁴⁴⁷ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 190

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 190.

⁴⁴⁹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 143.

⁴⁵⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 52.

Italian for ‘clergyman’? ‘Dove buoni uomini?’ said she at last. Good? Scarcely the adjective for those noble beings! He showed her his cigar⁴⁵¹.

Lorsque Lucy se met à la recherche de Mr Beebe au chapitre 6, elle demande à un cocher italien de lui indiquer où sont les « hommes bons », faute d’une meilleure traduction pour « homme d’église ». Le cocher utilise quant à lui les gestes, expression plus « directe »⁴⁵², comme le souligne la jeune femme, afin de se faire comprendre. Le passage d’une langue à l’autre montre la perception naïve et biaisée que la jeune Lucy impose au cocher au début du roman. Jean-Jacques Lecercle souligne dans son article consacré à l’étude des mots étrangers dans la littérature de Myra Buttle : « language is committed to the historical conjuncture and to the social evaluations it produces »⁴⁵³. On observe bien ici comment Lucy transpose les conceptions sociales et morales de son pays d’origine dans la langue italienne, résultant finalement dans le confus « buoni uomini ». Forster tourne en ridicule cette tentative de communication dans une langue étrangère : « ‘[u]no—piu—piccolo,’ was her next remark, implying ‘Has the cigar been given to you by Mr. Beebe, the smaller of the two good men?’ She was correct as usual. »⁴⁵⁴ La description physique à laquelle s’essaie Lucy auprès du cocher contrecarre quelque peu sa première appréciation du personnage. Elle qui voulait insister sur la bonté, qu’elle considère d’ailleurs comme un euphémisme (« [s]carcely the adjective for those noble beings! »), de ces hommes d’église et donc sur leur grandeur d’esprit, finit par décrire un homme de petite taille. Cette connaissance des limites et de la vision biaisée de tout un chacun est convoquée, comme souvent dans ses romans, par le ton comique de l’auteur. Pour Philip Herriton, le passage dans la langue étrangère représente une occasion de se détacher des manques et des travers de sa langue maternelle :

[f]or the barrier of language is sometimes a blessed barrier, which only lets pass what is good. Or—to put the thing less cynically—we may be better in new clean

⁴⁵¹ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 68-69.

⁴⁵² *Ibid.*, 69.

⁴⁵³ Jean-Jacques Lecercle. « Autonomy Versus Commitment: Eliot, Adorno, Bakhtin and Foreign Words », in Christine Reynier, et Jean-Michel Ganteau (dirs.). *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, 15-30, 28.

⁴⁵⁴ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 69.

words, which have never tainted by our pettiness or vice. Philip, at all events, lived more graciously in Italian, the very phrases of which entice one to be happy and kind. It was horrible to think of the English of Harriet whose every word would be as hard, as distinct and as unfinished as a lump of coal⁴⁵⁵.

Dans le cas de Lucy Honeychurch, la traduction italienne n’a littéralement fait passer que ce qui était « bon » (« buoni ») chez ces hommes d’église. La « barrière » de la langue, pour encore une fois utiliser l’image de la clôture, est une occasion de s’exprimer avec des mots « neufs » qui ne portent pas le poids moral et culturel de l’anglais de Harriet Herriton. La rudesse et la nature incomplète et cloisonnée (« distinct ») de son anglais sont opposés à la grâce et à la pureté de l’italien. La phrase italienne a pour lui un pouvoir performatif en distillant immédiatement dans sa vie la bonté, la grâce et la joie. Philip fantasme cette langue qu’il pense exempte de tout biais ou défaut et donc de toute histoire. Si l’italien rêvé du personnage ne semble aucunement limité par le contexte historique que Lecercle considère déterminant dans la formation d’une langue, sa vision de l’Italie est la preuve des clichés et donc des barrières perceptives que sa culture a produites.

Julie Chevaux commente la présence d’une certaine culture touristique chez Forster et les membres du Bloomsbury Group : « [l]a culture touristique crée un système de repères, destiné à délimiter une voie praticable en terre dangereuse »⁴⁵⁶. Forster utilise le trope touristique afin de mettre en évidence les frontières physiques, culturelles et morales qui définissent les personnages et permettent d’évaluer leur capacité, si ce n’est à en sortir, du moins à poser un regard critique sur celles-ci. L’Italie et l’Inde sont bien ces « terres dangereuses » mentionnées par Julie Chevaux, et que la culture des Anglais qui viennent y séjourner ou y habiter tentent de contenir par leurs découpages moraux et sociaux. Lucy assiste effectivement à un meurtre en Italie au début de *A Room with a View*, l’accident qui mettra fin à la vie du nourrisson de Gino et Lilia dans *Where Angels Fear to Tread* intervient également en Italie, et le supposé viol d’Adela dans les grottes de Marabar se passe en Inde. L’assassinat de Cocoonut par Lionel en mer dans la nouvelle « The Other Boat » est

⁴⁵⁵ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 113.

⁴⁵⁶ Julie Chevaux. *L’« esthétique pratique » du Bloomsbury Group : parentés artistiques et recherche générique chez E. M. Forster, Roger Fry, Clive Bell et Virginia Woolf*, thèse de doctorat dirigée par Catherine Lanone, Université Sorbonne-Nouvelle, 2021, 144.

un autre exemple de ce schéma. Dans *The English Novel in History*, David Trotter rappelle dans ce sens le rôle des romans policiers anglais et des meurtres commis par des étrangers en Angleterre au centre de leur intrigue au début du siècle :

[i]mported crimes served to clarify and strengthen the Englishness they had momentarily disrupted. By the 1920s detective fiction had taken over rural, country-house England; it became a part of the heritage industry. W.H. Auden, an addict, said he could only read stories set in ‘rural England’⁴⁵⁷.

Forster détourne ces intrigues en blâmant le citoyen anglais pour des tragédies ayant lieu à l'étranger. Les Herriton sont, quoique indirectement, coupables de la mort du bébé de la défunte Lilia et le récit fait passer Adela du statut de victime à celui de bourreau lorsqu'elle retire sa plainte contre Aziz, et avoue ainsi son accusation hâtive qui a failli détruire la vie du personnage. L'écrivain profite également du statut particulier de l'Inde, en tant que colonie anglaise, pour jouer sur la dichotomie domestique/étranger et sur les schémas narratifs des romans policiers du tournant du siècle. Les romans de Forster peuvent tout aussi bien offrir une vue sur un pays lointain que sur l'Angleterre rurale à laquelle Auden tenait tout autant que Forster. Sa perspective sur cette ruralité ne limite pourtant pas les personnages et le lecteur : « [t]here is no reason to expand the spaces of one's fiction when one's most intelligent characters can open imaginative spaces for themselves, as Margaret ‘doubles her kingdom’ merely by opening a door in *Howards End*. »⁴⁵⁸ Jefferson Hunter souligne la manière dont Forster joue avec les distances entre différents lieux bien délimités. En mentionnant tout aussi bien l'entrée de la demeure ainsi que sa cuisine, puis le Wessex et enfin l'Afrique et les empires visibles sur des cartes⁴⁵⁹, Margaret crée différentes échelles de distance et dessine des frontières nouvelles. *Howards End* n'est alors plus réduit à une propriété rurale aux contours bien délimités et devient un royaume tout entier ouvert sur le reste du monde, à l'image de l'esprit de Margaret. Le personnage perçoit les limites de chacun, non comme des constructions sociales, mais comme une chose « naturelle » :

[i]t was natural that Henry should do this and cause Helen to do that, and then think her wrong for doing it; natural that she herself should think him wrong; natural that

⁴⁵⁷ David Trotter. *The English Novel in History*, op. cit., 221.

⁴⁵⁸ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, op. cit., 252.

⁴⁵⁹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 172.

Leonard should want to know how Helen was, and come, and Charles be angry with him for coming...⁴⁶⁰

A la suite de la mort de Leonard Bast, Margaret fait le point sur les événements qui ont finalement mené à cet incident tragique. L’indétermination des pronoms « this », « that » et « it » décrivant la chaîne des causes et conséquences ayant mené à la situation présente s’opposent ici aux déterminismes des circonstances individuelles de Henry, Helen, Leonard et Charles à la source de la tragédie. L’impuissance fondamentale à échapper à ces circonstances, appuyée par la répétition de « should », est constatée par Margaret qui continue néanmoins à croire en une certaine transcendance : « there were truer relationships beyond the limits that fetter us now. »⁴⁶¹ L’individu ne peut échapper aux conjonctures qui l’attachent au moment présent, malgré la tentative de Margaret de voir « au-delà ». Le narrateur adopte cette même perspective tout au long du roman. Daniel Born exprimera d’ailleurs dans son article la difficulté de distinguer la voix de Margaret de celle du narrateur : « [y]et part of the problem of reading the book is discovering where Forster’s voice separates from Margaret’s »⁴⁶². Lorsque les Wilcox prennent la décision de ne pas respecter les vœux formulés par Ruth concernant l’héritage de Howards End, qu’elle veut léguer à Margaret, le narrateur conclut : « [n]o; the Wilcoxes are not to be blamed. The problem is too terrific, and they could not even perceive a problem. No; it is natural »⁴⁶³. Ces mots auraient tout aussi bien pu être attribués à Margaret qui s’efforce toujours de faire des « excursions »⁴⁶⁴ dans les vies de chacun. En appréhendant leurs limites, Margaret perçoit que les circonstances qui la distinguent de l’autre constituent également ce qui l’« attache » à cet autre :

[l]a ‘distinction’ implique donc une pensée de la limite, où une chose, une classe, un être, se définissent avant tout par une séparation d’ordre statutaire d’avec un autre, impliquant une possibilité de classement et un travail de positionnement, dans un double effet d’attachement (à des propriétés et à des places qui les incarnent) et d’arrachement (aux autres)...⁴⁶⁵

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 281.

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² Daniel Born. « Private Gardens, Public Swamps: ‘Howards End’ and the Revaluation of Liberal Guilt. », art. cit., 145.

⁴⁶³ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 84.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 166.

⁴⁶⁵ Marielle Macé. *Styles*, *op. cit.*, 141.

Les Wilcox font des déterminismes de chacun des critères permettant un classement et une hiérarchisation des individus tandis qu'ils ramènent le narrateur et Margaret aux leurs : « [t]he practical moralist may acquit them absolutely. He who strives to look deeper may acquit them—almost. »⁴⁶⁶ Le narrateur considère longuement le choix fait par les Wilcox d'ignorer le testament de Ruth. Sa réflexion le pousse à considérer les points de vue qui permettraient de comprendre la prise de position discutable de la famille. Ainsi, la perspective d'un moraliste pragmatique ou d'un individu à la recherche d'absolu pourraient expliquer ce choix, ou presque. Le « almost » rajouté par le narrateur limite l'ouverture à laquelle l'esprit d'un individu peut prétendre. Tout en considérant la possibilité d'excuser les Wilcox, Forster réinstalle finalement les frontières perceptives qui séparent un individu d'un autre.

Dans *Aspects of the Novel*, l'écrivain fait de la nature limitée de l'individu un des enjeux principaux de l'écriture romanesque : « [n]early every one can be summed up in a sentence, and yet there is this wonderful feeling of human depth. »⁴⁶⁷ Cette phrase fait écho au narrateur de *Howards End* mentionnant l'existence de « truer relationships » et d'individus capables de voir plus loin (« [h]e who strives to look deeper ») que ce qui apparaît devant lui/elle ou que la phrase qui réussit à contenir l'identité de quelqu'un. Ici, Forster se dit à la recherche de « truer [selves] » et d'une profondeur inaccessible au premier abord. Encore une fois ici, la tension entre fini et infini se place au cœur des préoccupations littéraires et philosophiques de l'écrivain. Le récit doit à la fois pouvoir contenir l'identité humaine dans ses contours matériels et sociaux tout en rendant compte de l'infinie complexité de ses débordements sensibles et moraux. L'écrivain part de deux constats : celui des limites de l'auteur en tant qu'individu prenant place dans un certain espace-temps, et celui des possibilités réduites de la mise en récit des personnages. Au début de *Aspects of the Novel*, Forster demande au lecteur d'imaginer les grands noms de la littérature tels que Tolstoy ou Proust assis à la même table, affairés simultanément à la rédaction d'une œuvre de fiction : « [t]hey do not, as they sit there, think 'I live

⁴⁶⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 85.

⁴⁶⁷ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 76.

under Queen Victoria, I under Anne, I carry on the tradition of Trollope, I am reacting against Aldous Huxley.’ The fact that their pens are in their hands is far more vivid to them. »⁴⁶⁸ Toutes les circonstances qui déterminent leur existence et leur écriture, ici l’existence des écrits de Trollope ou d’Aldous Huxley ou le règne de Victoria mais aussi celui d’Anne, décrivent un temps linéaire identifié comme « ennemi »⁴⁶⁹ par Forster. Tout en acceptant l’« étroitesse » de la vision de tout artiste : « the narrowness which is the frequent prerogative of the artist »⁴⁷⁰, Forster aimerait attirer l’attention de son lecteur/auditeur sur les raisons plus primordiales qui poussent ces grandes plumes à écrire : « their sorrows and joys »⁴⁷¹. Ces sentiments ne peuvent, quant à eux, pas être « résumés en une phrase ». Dans le deuxième cas de figure, qui concerne l’écriture des personnages, l’auteur constate : « there are certain limits, and those limits are being overstepped. Characters must not brood too long, they must not waste time running up and down ladders in their own insides, they must contribute, or higher interests will be jeopardised. »⁴⁷² Certains non-événements n’ont pas leur place dans le roman. Si, dans la vie de tous les jours, ceux-ci prennent une part considérable du quotidien, il est impossible pour le récit de s’en accommoder. Chaque parole, pensée ou action décrite doit servir une finalité sur laquelle l’écrivain se fixe en amont.

La fiction ne peut alors que difficilement se présenter comme vecteur de communauté. Si on entend ses membres, à la manière de Dardot et Laval, comme acteurs à « la coproduction des règles qui en déterminent l’usage commun »⁴⁷³, la préméditation d’une destination ou d’un but final semble incompatible avec cette idée de communauté. Les essais et les émissions radiophoniques de l’écrivain donnent sans conteste à Forster la possibilité d’atteindre à la fois le plus grand nombre mais également de se libérer lui-même des cadres imposés par l’écriture fictionnelle. La limite de l’espace-temps dans lequel s’exprime la voix essayistique est proportionnelle à son ouverture et à sa flexibilité. La liberté de ton, la pluralité

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 27.

⁴⁶⁹ « Time, all the way through, is to be our enemy » : *Idem.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, 26.

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² *Ibid.*, 87.

⁴⁷³ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 471.

des sujets et l'affranchissement par rapport aux normes narratives qui régissent la fiction font les atouts de l'essai. Toutefois, la fiction est ce qui permet à Forster de s'ouvrir aux failles et aux limites de l'autre en exposant et en donnant vie, à travers les personnages et l'intrigue, à celles qui traversent sa propre voix. La pratique artistique, et plus précisément ici l'écriture, ne rencontre la vie chez Forster qu'à la condition d'explorer toutes ces possibilités, au sein et en dehors de la fiction. L'œuvre de l'écrivain invite le lecteur à combler les manques, déterminismes et failles de l'une et l'autre forme en opérant des allers-retours entre sa fiction et ses essais et émissions. L'écrivain enclenche une dynamique semblable à celle qu'une véritable communauté doit adopter. L'œuvre toujours incomplète, comme la communauté toujours « à venir », doit constamment se tourner vers de nouvelles limites qui sont autant d'ouvertures.

PARTIE 2.
LA DEMARCHE ET LA PRATIQUE
ARTISTIQUES COMME AUTORITES :
FACONNER SA PLACE DANS LA
COMMUNAUTE

La notion d'autorité traverse et interroge les essais et la littérature de Forster. Elle met en relief les enjeux d'une littérature et d'une écriture démocratiques, et permet d'examiner la part de celles-ci dans le commun, c'est-à-dire leur participation à la création d'un « espace de mise en commun non régi par la logique du marché et la censure politique de l'État »⁴⁷⁴, comme Dardot et Laval le formulent. Elle vient également soulever la question de l'autorité de l'écriture et de l'art dans l'espace commun, en particulier à travers les essais de Forster. Un recueil d'essais comme *Two Cheers for Democracy* est en effet publié dans le but d'intégrer le débat public sur les questions de liberté et de démocratie en temps de guerre.

Il s'agit dans cette partie d'analyser le double mouvement opéré par l'autorité de l'écrivain dans sa fiction et ses essais. Nous verrons comment, en imposant la validité de sa voix en tant qu'écrivain mais aussi en tant que personnage public, Forster s'est façonné une place certaine dans les débats de son temps et a répondu aux problématiques de cette époque. Cette présence ne se fait cependant jamais autoritaire. En voulant rallier le lecteur ou l'auditeur à sa perspective, Forster déplace et bouscule celle de l'individu face à son œuvre, et invite au partage des représentations personnelles en encourageant à imiter son geste. Dans le cas spécifique de la fiction, la notion d'autorité ramène automatiquement aux normes et codes narratifs qui régissent le roman, et notamment au rôle du narrateur qui maîtrise le récit. L'auteur se sert de cette figure pour offrir une réflexion sur la validité de cette autorité et pour jouer avec les conventions littéraires. Dans les essais, l'autorité de la voix de Forster en tant que personne est engagée. L'ancrage plus net de la personne de l'écrivain dans le débat public grâce à cette forme n'empêche néanmoins pas celui-ci d'y façonner une place à l'autre et à son altérité à travers les questionnements moraux et éthiques que ses essais soulèvent.

⁴⁷⁴ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 177.

CHAPITRE 3.

L'art de l'autorité

Pour Frances Fortier et Andrée Mercier, notre conception de l'autorité du roman est d'abord « tributaire des structures textuelles, et irrémédiablement liée aux codes de vraisemblance qui permettent de prendre la mesure de son instauration »⁴⁷⁵. Les règles qui régissent la forme constituent les limites formelles dans lesquelles l'écrivain peut faire évoluer son histoire. Il/elle est cependant décisionnaire des hiérarchies instaurées dans son récit : « [l]e roman fonctionne dès lors comme une *archive*. Instrument d'enregistrement et de compilation, ce terme est étymologiquement lié à la notion d'autorité »⁴⁷⁶, écrit Christèle Couleau. Tout ceci semble à première vue enfermer la forme romanesque dans différents jeux d'autorité. Il faut ainsi rappeler, comme Couleau le fait à la fin de son article « Faire autorité : une ambition romanesque », que le romancier, centré sur « le souci de l'humain », est appelé à déplacer son autorité par le biais du personnage. Selon elle, « [c]ette conversion du regard, dont les auteurs font d'abord l'expérience sur eux-mêmes, est ce qui fonde durablement l'autorité romanesque. »⁴⁷⁷ De plus, l'instauration d'une autorité, même au niveau du roman, est toujours une invitation à la déconstruire. Les écrivains modernistes en ont d'ailleurs fait un des piliers de leur technique narrative :

'l'autorité narrative est susceptible non seulement d'être instaurée mais aussi d'être minée, contestée, reconfigurée ou mimée par le jeu des structures textuelles' ; et à ce titre, il permet, à partir de l'exemple de romans contemporains qui engagent eux-mêmes cette entreprise, de lier la notion d'autorité (et sa critique) aux codes de vraisemblance, aux modes d'adhésion et aux enjeux de crédibilité qui définissent les usages des structures textuelles⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ Frances Fortier et Andrée Mercier. « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », in Emmanuel Bouju (dir.). *L'Autorité en littérature*, Rennes : Interférences, 2010, 109-120, 120.

⁴⁷⁶ Christèle Couleau. « Faire autorité : une ambition romanesque », in Emmanuel Bouju (dir.). *L'Autorité en littérature*, op. cit., 73-84, 82

⁴⁷⁷ *Ibid.*, 84

⁴⁷⁸ Emmanuel Bouju. « Quoi ? L'autorité », in Emmanuel Bouju (dir.). *L'Autorité en littérature*, op. cit., 7-16, 11.

Nous verrons à ce propos comment la duplicité du narrateur forstérien permet une telle remise en question des autorités textuelles de la forme romanesque.

Afin de mieux comprendre le rapport de Forster à l’autorité au sein de sa fiction, il est important de prendre connaissance des discours tenus par l’écrivain à propos de cette notion et cette pratique. L’écrivain, tout en s’opposant à la force de tout groupe ou organisation tentant d’homogénéiser les pensées de chaque membre à travers l’idéologie, a malgré tout entretenu des rapports étroits avec cette forme d’autorité. On peut ainsi rappeler sa carrière à la BBC, ses nombreuses interventions et discours au nom d’organisations diverses⁴⁷⁹ ainsi que son appartenance, souvent nuancée à raison par la critique, au Bloomsbury Group. Forster profite d’ailleurs de ses essais pour évoquer son rapport complexe à l’autorité institutionnelle et artistique. Sa méfiance envers des idéologies et des croyances formulées par des corps institutionnels ne l’a néanmoins pas converti au nihilisme. La force de ses convictions humanistes et libérales a fait de Forster un auteur et une personnalité publique reconnaissable qui a eu recours à sa notoriété pour les partager et les faire valoir. L’écrivain s’est d’ailleurs montré conscient de l’autorité qu’il a exercée en raison de son appartenance à la classe intellectuelle. Toutefois, Forster souscrit à l’autorité quand celle-ci renforce la liberté de l’individu de constituer son propre système de valeurs et permet de participer de manière individuelle à la co-construction de l’ordre juste censé régir le système démocratique. La démocratie est en effet « autoproduction d’un sujet collectif dans et par la coproduction continuée de règles de droit. »⁴⁸⁰ Il n’y a de démocratie que lorsqu’elle est fondée sur un commun qui soit « co-production » et « co-usage »⁴⁸¹. Nous analyserons donc ici les deux versants de la notion d’autorité dans l’œuvre de Forster et ses enjeux démocratiques.

⁴⁷⁹ Il en est fait mention dans l’introduction.

⁴⁸⁰ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Le Principe démocratie*, op. cit., 398.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 48.

A. Un positionnement anti-autoritaire ?

Two Cheers for Democracy est le manifeste de Forster contre les régimes fascistes et autoritaires qui tentent de percer, ou ont percé en Europe, au moment de l'écriture des différents essais. Il exprime ainsi de manière justifiée sa méfiance vis-à-vis des organisations, institutions et groupes politiques (ou de quelque nature qu'ils soient) en quête de pouvoir et d'influence. Dans la sphère des arts, Colmer confirme également le combat de Forster contre l'autorité et le contrôle : « [a]dvocates of state support are ignorant of the conditions under which creation actually take place. He is rightly suspicious of all authoritarian patronage and interference in the arts »⁴⁸². Sa réflexion sur le rapport de l'autorité, et en particulier celle de l'état, à l'art prend une place importante dans *Two Cheers for Democracy*. L'écrivain, confronté à ce problème en ces temps troublés, tente d'y apporter des réponses : « [w]hat ought the writer, the artist, to do when faced by the Challenge of our Time? Briefly, he ought to express what he wants and not what he is told to express by the planning authorities. »⁴⁸³ Il milite donc, quel que soit le contexte dans lequel l'artiste évolue, pour une liberté d'expression totale et entière de l'artiste, tout en reconnaissant la nécessaire intervention de l'état dans le soutien financier qui doit être apporté aux arts. Dans l'émission BBC abordant le sujet de la démocratie en lien avec les écrivains, il dit : « [a]rt is and always will be an individual and unique affair. Now the community may not have a soul or a nose, but it may be said to have a pocket. It can subsidie. »⁴⁸⁴ L'argent des subventions d'état se doit, selon lui, de protéger l'intégrité de l'artiste et sa perspective unique, et non de plier l'artiste à ses critères. Le positionnement anti-autoritaire et anti-autorité de Forster n'est pas une posture artificielle, et l'écrivain a communiqué toute sa vie ce même idéal libéral et humaniste qu'il a promu à de nombreuses occasions, dans la sphère publique ou privée. Néanmoins, les contextes historiques agités auxquels Forster a dû faire face ont mené l'écrivain, non pas à sacrifier ses principes, mais à prendre une position

⁴⁸² John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 205.

⁴⁸³ E. M. Forster. « The Challenge of Our Time », art. cit., 59.

⁴⁸⁴ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 391.

d’autorité qu’il désapprouvait. L’écrivain, qui percevait l’urgence de diffuser ses idées et donc d’agir, s’est servi de sa propre autorité afin de protéger celle de chacun sur sa propre vie.

1. *Une politique de l’isolement ?*

Dans *E. M. Forster: The Personal Voice*, John Colmer décrit une des pierres angulaires de l’idéologie forstérienne : « the radical distrust of group activity »⁴⁸⁵. L’écrivain envisage l’activité organisée à la fois comme ce qui peut nuire à l’autorité de l’individu et l’augmenter. L’essai figurant dans *Abinger Harvest* intitulé « Mrs. Grundy at the Parkers’ » offre un condensé de sa pensée :

[o]ur enemies cannot interfere with us unless they organize. As individuals they are helpless. They will have to form Freedom Leagues, or Anti-Fuss Societies or sign Beach Pyjama Covenants, and they cannot do so without constituting themselves into committees. And as soon as they meet on committees... yes, I think we shall survive after all.⁴⁸⁶

Forster ne s’épargne pas dans cette condamnation d’organisations de natures et bords politiques divers. Il a lui-même prêté sa voix à ces « Freedom Leagues » qu’il mentionne. Mary Lago, dans un article dédié à E. M. Forster et la BBC, rappelle l’engagement de l’écrivain au sein de ces organisations : « [h]e was the first President of the National Council for Civil Liberties. In 1935 he had spoken at the Communist-sponsored International Congress of Writers in Paris »⁴⁸⁷. Dans l’introduction aux *BBC Talks* de Forster, elle souligne également sa qualité de membre du PEN International. Son engagement auprès du groupe des humanistes de Cambridge, ses années d’enseignement au Working Men’s College ainsi que son rôle au sein de la BBC doivent également être compris dans ce recensement des « activités de groupe » de Forster. Mary Lago ne cache d’ailleurs pas la participation

⁴⁸⁵ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 211.

⁴⁸⁶ E. M. Forster. « Mrs. Grundy at the Parkers’ », art. cit. 20.

⁴⁸⁷ Mary Lago. « E. M. Forster and the BBC », *The Yearbook of English Studies*, 20, *Literature in the Modern Media: Radio, Film, and Television*, Special Number, 1990, 132-151, 135.

de ce dernier, « admise et expliquée »⁴⁸⁸ par l'écrivain, à la propagande d'état du gouvernement britannique. Les « [a]nti-Fuss Societies » sont les organisations contre lesquelles Forster a lutté. Elles peuvent rapidement être identifiées comme les groupes de censure qui se sont développés durant l'époque édouardienne, évoqués au chapitre précédent. La biographie de Forster est marquée par son appartenance à et/ou participation auprès de groupes et d'organisations divers et variés. Le Bloomsbury Group est un repère dans l'identification de la figure de Forster, même par un individu peu familier de sa vie et de son œuvre. Les Cambridge Apostles, dont il a fait partie durant ses études à l'université, reviennent également souvent dans les apartés biographiques des critiques. On peut ainsi remarquer que, paradoxalement, la célébrité d'E. M. Forster tient, pour le tout-venant, à ses liens avec des groupes qui faisaient à leur époque autorité. David Medalie nuance pourtant cet attachement et décrit la nature « périphérique » et « ambivalente »⁴⁸⁹ de son appartenance à ces cercles. Le Bloomsbury Group partageait bien évidemment des préoccupations et valeurs communes, et tous ses membres reconnaissaient par exemple l'importance des « relations personnelles ». Il est en revanche difficile de faire de cette association un tout homogène en raison des avis divergents de ses membres sur nombre de sujets : « there are great differences within the Bloomsbury Group itself and it is problematic to generalise »⁴⁹⁰. Les allers-retours critiques de Woolf et Forster sur les techniques narratives utilisées par l'un et l'autre attestent l'échange antagonique mais prolifique des artistes du groupe qui reconnaissaient également volontiers, c'était tout du moins le cas pour Forster et Woolf, les traits de génie de l'autre. Le rayonnement et l'autorité du groupe et de ses membres étaient liés à leur association et aux dialogues que celle-ci permettait. Le simple fait que la voix de Forster se soit manifestée au sein de ces organisations et de ces cercles d'intellectuels tout au long de sa carrière témoigne de l'ambivalence de sa personne et de son statut en tant que figure publique. Cavaliero demande aux lecteurs et aux critiques de réévaluer l'engagement politique et la présence publique de l'auteur ainsi : « he also brought to

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ David Medalie. « Bloomsbury and other values », in David Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, op. cit., 32-46, 36.

⁴⁹⁰ *Idem.*

them the authority of one who was speaking against the grain of his own temperament. »⁴⁹¹ Alors que certains pointent les lacunes et les manques de cette présence, Cavaliero, qui reconnaît le naturel très confidentiel et privé de l’écrivain, considère qu’il est heureux que Forster se soit manifesté sur la scène politique.

Dans ses essais, l’écrivain montre l’ambiguïté de sa pensée quant à l’autorité et à la force que ces organisations et groupes veulent exercer en se formant ainsi. Ses idées libérales héritées de Mill et l’individualisme auxquelles elles mènent naturellement sont le socle de sa pensée politique. Dans son article « Two Cheers for Tolerance », Paul B. Armstrong la résume en trois points : « individual self-creation, the privacy of personal relations, and the possibility of non-normative ways of being. »⁴⁹² C’est la menace que fait peser toute autorité sur ces valeurs qui génère la réticence de Forster face à l’idée de l’individu dans un système organisé : « Forster was pessimistic about a man in an organised community even if not about man in his individual state. »⁴⁹³ Cette autorité du groupe, dont Forster s’inquiète face à la vulnérabilité de l’individu sur laquelle elle exerce sa force, peut dans certains cas protéger cette existence. L’émission « Message to India » invite par exemple les écrivains indiens à s’« organiser » : « Indian writers must organise; otherwise they will be exploited. It is for them to decide what form the organization or organisations should take, but some kind of Society of Authors seems necessary. »⁴⁹⁴ La seule autorité qu’il admet est celle qui protège la variété et la fragilité des êtres humains. La force ne doit cependant en aucun cas faire autorité : « [s]ome people idealise force and pull it into the foreground and worship it, instead of keeping it in the background as long as possible. I think they make a mistake »⁴⁹⁵, écrit Forster dans « What I Believe ». Pour lui, cette conception de l’autorité est le symptôme d’une société malade :

⁴⁹¹ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster*, op. cit., 168.

⁴⁹² Paul. B. Armstrong. « Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster’s Ironic Liberalism and the Indirections of Style. », art. cit., 293.

⁴⁹³ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster*, op. cit., 169.

⁴⁹⁴ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 394.

⁴⁹⁵ E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 70.

[t]he world of 1952 is so ugly and frightening that men take refuge blindly in anything that may shelter them. Some turn to communist dogma, other to ecclesiastical: creeds spiritually opposed but alike in this, that they offer the individual shelter at the price of his unquestioning obedience to authority⁴⁹⁶.

Forster ne blâme pourtant pas la nature humaine pour ce penchant dangereux pour l'autorité. Les guerres mondiales ont selon lui joué un rôle non négligeable dans le besoin d'appartenir à un groupe d'autorité, et dans la fragmentation et la polarisation de la société qui en ont résulté. L'individu qu'il valorise est celui qui ne cède pas aux promesses de l'autorité et du pouvoir qu'il prodigue : « [t]he people I admire most are those who are sensitive and want to create something or discover something and don't see life in terms of power »⁴⁹⁷, écrit-il pour son émission « Efficiency and Liberty ». Cet individu n'est pas seulement un idéal et s'incarne dans la personne de William Cowper dans l'essai consacré à l'écrivain figurant dans *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings* : « [Cowper] belongs to the unadvertised, the unorganized, the unscheduled. He has no part in the enormous structure of steel girders and trade upon which Great Britain, like all other Powers, will have to base her culture in the future. »⁴⁹⁸ Au sein de structures monstrueuses telles que l'état ou le marché, seule une figure monstrueuse peut se développer, celle du héros (appelé aussi « Great Man » dans « What I Believe ») :

[b]ut people who cannot get interested in the variety of life, and cannot make up their own minds, get discontented over this, and they long for a hero to bow down before and to follow blindly. It is significant that a hero is an integral part of the authoritarian stock-in-trade today⁴⁹⁹.

Le héros est l'ennemi juré de l'individu plébiscité par Forster, et de ses valeurs. Les formats hors-norme, sur lequel il insiste avec la majuscule mise à « Powers » dans « William Cowper, An Englishman », les machines et le fer sont systématiquement associés à ce héros : « the individual is up against commercialism and up against

⁴⁹⁶ E. M. Forster. « The Butler Legacy », art. cit., 315.

⁴⁹⁷ E. M. Forster. « Efficiency and Liberty » (1940), in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic*, op. cit., 244-252, 244

⁴⁹⁸ E. M. Forster. « William Cowper, An Englishman » (1932), in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 110-113, 113.

⁴⁹⁹ E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 72.

machinery »⁵⁰⁰, assène Forster de nouveau dans son émission « New Books ». Diffusée en 1932 et consacrée aux nouvelles figures de la littérature et de la radio, celle-ci se conclut par un parallèle entre Ruskin et la nouvelle génération d’écrivains. Il considère finalement que les deux parties s’entendent sur leur opposition au marché et à la mécanisation, outils d’uniformisation et donc de destruction de l’individu. Dans une « civilisation » idéale, une autorité politique serait octroyée à l’individu, et donc à la pluralité des modes d’être, mais aussi aux relations personnelles et à la créativité afin de combattre l’autorité mortifère des institutions et des organisations : « [t]o express oneself, to develop one’s personality, to have a good time—these activities are still pleasant but they are no longer reputable. Personal relationships continue, but they have become private, they are denied political value »⁵⁰¹. Les *BBC Talks* de Forster tentent de contourner ce refus en interpellant constamment l’auditoire sur l’autorité qu’on a conférée à sa voix, ses impressions, ses opinions et ses expériences en le plaçant au micro de la radio nationale.

Dans « The Great Frost », enregistré le 15 février 1929, Forster décrit la semaine de grand froid vécue en ce mois de février. Il commence directement par souligner l’intérêt relatif de son expérience et invite l’auditeur à remettre en question sa version de l’histoire : « you may compare mine to yours »⁵⁰². Les incidents relatifs à cette période de grand froid qui prennent place dans son récit de l’événement doivent être soumis à l’autorité de l’auditeur : « [i]t is not for me, though it may be for you, to verify the truth of this. »⁵⁰³ A chaque étape, Forster place l’auditeur et son expérience au-dessus de la sienne. De la même manière, dans le « Some Books » du 9 décembre 1942 consacré à Narayana Menon, Yeats et Eliot, Forster demande : « [d]oes poetry play any part in your life? In my life it doesn’t. [...] What’s your own experience? Perhaps it’s different »⁵⁰⁴. L’autorité de chaque vécu tient à

⁵⁰⁰ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 121.

⁵⁰¹ E. M. Forster. « Three Generations », art. cit., 106.

⁵⁰² Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 51.

⁵⁰³ *Ibid.*, 53.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 212.

l'environnement dans lequel elle s'exerce et Forster espère que la sienne n'est pas condamnée à lutter contre une autre. Dans la série d'émissions intitulées « Some Books », Forster précise dans celle du 4 mars 1942 : « I try to make remarks which, though they are coloured by my surroundings, may perhaps be applicable to yours. »⁵⁰⁵

En dépit de son rejet de l'institution, Forster nourrit le rêve d'organisations qui exerceraient un pouvoir bénéfique : « I wonder if you will join my new league of peace and good will, the only condition of membership in which that neither the words 'highbrow' nor 'Lowbrow' shall ever be used? »⁵⁰⁶ Au micro de la BBC, l'écrivain condamne ces catégories tout en reconnaissant avoir participé à de tels découpages dans son émission « New Books » du 19 décembre 1932⁵⁰⁷. En 1942, c'est sa présence au Working Men's College qui est visée lorsqu'il avoue à l'auditeur dans « Masterpieces of English Literature » : « I no longer adhere to my original intention of giving with my own mouth rudimentary instruction to the lowest class. »⁵⁰⁸ Forster oscille entre attestation et conscience coupable de son privilège et de sa posture de supériorité et d'autorité. Il regrette certes les avoir utilisés dans certains contextes par le passé, mais continue toutefois à le faire à travers son rôle au sein de la BBC. La position de l'écrivain quant à l'autorité et en particulier à la sienne, est complexe. La proposition de supprimer les distinctions entre « Highbrow » et « Lowbrow » peut en effet être perçue comme indécente lorsque celle-ci est prononcée par un membre de la classe aisée et intellectuelle, bien que le maintien de ces distinctions représente un problème éthique réel nécessitant une remise en cause profonde. Dans « Conversation in the Train », émission figurant un dialogue dans un train entre un officier de police et Forster, l'auteur perçoit bien l'inextricable difficulté non seulement de parler au nom de quelqu'un, mais également et tout simplement de faire autorité sur qui ou quoi que ce soit. Partageant son expérience officielle aux côtés du Maharadja de Dewas en Inde et des lettres de plaintes reçues, il dit : « the writers hadn't the necessary knowledge to criticize us

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 174.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 119.

⁵⁰⁷ « I've used them myself in the past, greatly to my regret » : *Ibid.*, 119.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 168.

properly. »⁵⁰⁹ Les expériences distinctes des civils et des officiels ne permettaient ni à l’un ni à l’autre de se comprendre et de pouvoir critiquer de façon juste les agissements de l’une et l’autre sphère. Il finit cependant par souligner à l’officier la nécessité d’interpeller l’autre sur son autorité : « this endless uninformed ungracious criticism of the Police and their ways—it’s much more valuable than you think. It keeps you up to the mark »⁵¹⁰. Argumentée ou non, la critique de l’institution permet plus que la simple remise en question de pratiques et d’idées, elle est un rappel de sa mesure et de l’autorité suprême : l’individu. Cet individu est cette « marque » que ne doit pas dépasser ou occulter l’institution mais à laquelle elle doit s’ajuster. La conversation de l’auteur avec le policier permet également à Forster de se placer du côté du « public » et de se fondre dans la masse des citoyens. Il n’est donc plus ici question de son statut privilégié car l’écrivain, dans sa relation à l’institution, est au même niveau que n’importe lequel de ses auditeurs, semble-t-il dire. Il est un citoyen luttant contre la force déshumanisante du corps institutionnel.

Le combat de Forster contre les idées d’autorité et de force était caractéristique de l’œuvre et des idéaux de Forster, si bien que Bob Buckingham lui demandera en 1943 : « [s]ay again that you believe in human relationships and disbelieve in power. »⁵¹¹ Désireux de voir l’écrivain reprendre sa carrière de romancier, Buckingham invoque directement les deux éléments fondateurs de sa pensée et de son œuvre. Ce n’est pourtant pas le roman qui permettra à l’écrivain d’exploiter au mieux ces idées mais l’essai. Le poids de la tradition littéraire et des conventions qui lui sont propres, dont Forster reconnaissait à la fois l’importance dans son œuvre mais aussi les écueils, pèsent moins sur l’essai. Irène Langlet parle d’ailleurs de l’essai comme « pure parole se libérant elle-même du vide antérieur à la prise de parole, élaborant elle-même les conditions de sa réalisation discursive. »⁵¹² N’étant entravée par aucune autorité et ne respectant aucune méthode, règle ou discipline rigide, cette forme est « toujours gagnant[e], parce qu’[elle] se dérobe au

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 77.

⁵¹⁰ *Idem.*

⁵¹¹ E. M. Forster. *Commonplace Book*, *op. cit.*, 151.

⁵¹² Irène Langlet. *L’Abeille et la balance*, *op. cit.*, 115.

jeu de pouvoir »⁵¹³. Pourtant, Virginia Woolf, dans « The Modern Essay », décrit un genre « strict » :

[o]nly here, in the essay, where the bounds are so strict and facts have to be used in their nakedness, the true writer like Walter Pater makes these limitations yield their own quality. Truth will give it authority; from its narrow limits he will get shape and intensity; and there is no more fitting place for some of the ornaments which the old writers love and we, by calling them ornaments, presumably despised...⁵¹⁴

Si Woolf fait le portrait d'un genre borné aux limites « étroites », c'est que l'essai ne peut se « parer » (pour utiliser un mot utilisé par l'écrivaine dans cet extrait) d'effets de style afin de jouer avec les mots, et par conséquent avec la signification des événements et personnages qu'il décrivent. On retrouve ici l'argument de l'honnêteté de cette forme postulée par Robert Musil et mentionné précédemment. Woolf parle en effet de la sobriété de la forme (« nakedness ») et de l'authenticité qui la caractérise en conséquence (« [t]ruth »). Virginia Woolf estime d'ailleurs que Walter Pater, maître absolu de la forme selon elle, est un exemple d'écrivain authentique (« the true writer »). Ce sont néanmoins ces bornes, puisque le discours ne peut se détourner de la pensée initiale de l'écrivain, qui font la force d'autorité de l'essai (« [t]ruth will give authority »). La seule autorité qui s'exerce sur l'essai est celle de l'individu qui lui donne corps, et les « limites étroites » de la forme se calquent sur les siennes. Pascale Tollance rappelle « la démarche personnelle et empirique de l'essayiste »⁵¹⁵ que l'on retrouve condensée dans la célèbre adresse au lecteur qui précède les *Essais* de Montaigne : « c'est moy que je peins ». La nature évanescence et instable de la source du discours essayistique qu'est l'individu interroge la « permanence » qui caractérise pour Woolf l'essai de qualité : « [v]ague as all definitions are, a good essay must have this permanent quality about it »⁵¹⁶. L'essai, comme l'être humain qui le produit, échappent à toute définition claire. La fragmentation et l'indétermination distinctives de l'essai et des idées qu'il énonce

⁵¹³ *Idem.*

⁵¹⁴ Virginia Woolf. « The Modern Essay » (1924), in *Collected Essays. Volume Two*, London: The Hogarth Press, 1968, 41-50, 43.

⁵¹⁵ Pascale Tollance. « 'Quelques plumes de perroquet' : l'épreuve de la lecture et de la sur-écriture, de *Flaubert's Parrot* à 'Knowing French' de Julian Barnes », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, 69-82, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3211>

⁵¹⁶ Virginia Woolf. « The Modern Essay », art. cit., 50.

s’opposent toutefois à la nature pérenne de l’empreinte que doit laisser le discours de l’écrivain sur l’esprit et la vision du lecteur. Cette dualité est celle de l’époque d’après-guerre selon Jean-Christophe Murat dans son article consacré à la pensée du fragment chez Cyril Connolly : « le fragment est devenu, depuis le romantisme et plus encore depuis la seconde guerre mondiale, le mode d’expression dominant de la littérature occidentale »⁵¹⁷. La crise d’autorité et l’excès d’autorité qui définit toute période de guerre mènent l’individu à questionner les normes qui régissent jusqu’à ces moments charnières les façons d’être et les techniques de représentation. L’essai a permis à Forster, et à nombre d’auteurs, de s’interroger sur celles-ci et d’ancrer ces questionnements dans une forme paradoxalement libre. Selon Virginia Woolf, certains écrivains (« Mr Belloc and Mr Lucas and Mr Squire »⁵¹⁸) incarnent ce qu’elle considère être un « dilemme contemporain » : « [t]hey share the contemporary dilemma—that lack of an obstinate conviction which lifts ephemeral sounds through the misty sphere of anybody’s language to the land where there is a perpetual marriage, a perpetual union. »⁵¹⁹ Les pensées de ces écrivains n’accèdent pas à l’éternité et n’acquièrent aucune autorité en raison de la faiblesse, écrit Woolf, de leurs opinions et leurs croyances. Ainsi, et pour reprendre l’imagerie naturelle exploitée par Woolf, la pensée de l’écrivain reste à son stade larvaire. Son enfermement et son isolement sont regrettés par l’écrivaine qui demande à l’essayiste de chercher l’harmonie durable avec l’autre. Elle insiste d’ailleurs sur ce point avec la répétition de « perpetual ».

En voulant concilier non seulement la singularité de l’individu à la source de l’essai et la pluralité des individus auxquels il doit s’ancrer, mais aussi l’instantanéité de la pensée qu’il inscrit et la pérennité de son impact sur l’autre, l’essai semble être à la croisée de nombreuses dichotomies et contradictions. On y retrouve en revanche toujours ce souci du lecteur et de l’autre en général. Dans son ouvrage sur *Abinger Harvest*, David I. Joseph constate que les essais de Forster n’échappent pas à cette

⁵¹⁷ Jean-Christophe Murat. « ‘Getting back to tough eternal verities’ ? Cyril Connolly et la pensée du fragment dans *The Unquiet Grave* », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, 15-28, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3205>

⁵¹⁸ Virginia Woolf. « The Modern Essay », art. cit., 50.

⁵¹⁹ *Idem.*

préoccupation. Il juge que « Liberty in England » « is similar to the essays which close each of the sections. It leaves us with the expanding possibility of public opinion. It is up to us, to the 'You,' to wield the power that we possess. »⁵²⁰ L'autorité de l'écrivain et de son idiosyncrasie sur l'essai appelle celle du lecteur et de son opinion sur les questions abordées. Forster invite le lecteur à compléter et enrichir son discours à chaque fin de section (« The Present », « Books », « The Past », « The East »). « The Present » se termine sur « Liberty in England », discours tenu par Forster au Congrès International des Ecrivains à Paris en 1935. Sa qualité de discours public est déjà un appel à la réponse des interlocuteurs. Dans sa conclusion, Forster invite d'ailleurs les autres écrivains à s'exprimer de la même manière dans un mouvement d'émulation : « [a]nd the courage that I shall find here among colleagues from so many nations—it will reinforce my own. »⁵²¹ Même lorsque Forster termine une section avec une histoire intime et personnelle, celle-ci donne toujours une perspective sur l'histoire du pays en général. C'est le cas de « The Past » dont le dernier essai, « Battersea Rise », évoque la maison familiale disparue des Thornton : « it has neither played a leading part in national life, nor has it produced any outstanding individual. It was just the abode of an unusually upright and intelligent middle-class family. [...] London knocked and everything vanished »⁵²². Toute famille résidant dans une campagne anglaise en proie à l'étalement urbain de Londres à ce moment donné de l'histoire de la ville peut s'identifier à ce récit.

Grâce à l'essai, E. M. Forster a exposé ses idées et visions en mettant entre parenthèses son autorité en tant que romancier à succès. Cette forme lui a donné la possibilité d'exploiter le manque de « conviction tenace » dont parle Woolf dans « The Modern Essay », et qui est dû à une prise de distance éthique de la part de l'auteur. Les essais, dans le cas de Forster, permettent de « prendre une certaine distance par rapport à la situation où nous nous trouvons, d'adopter un regard critique à l'égard des besoins et désirs les plus immédiats »⁵²³. Pour Monique Canto-

⁵²⁰ David I. Joseph. *The Art of Rearrangement*, op. cit., 27.

⁵²¹ E. M. Forster. « Liberty in England », art. cit., 68.

⁵²² E. M. Forster. « Battersea Rise » (1934), in *Abinger Harvest*, op. cit., 240-244, 244.

⁵²³ Monique Canto-Sperber et Ruwen Ogien. *La Philosophie morale*, Paris : PUF, 2006, 3.

Sperber et Ruwen Ogien, « ce questionnement devient moral »⁵²⁴ car il interroge son autorité en considérant une possible voix extérieure.

2. « *Belief in unbelief* », ou l’individu comme autorité

Forster se décrit dans *Abinger Harvest* comme « a child of unbelief »⁵²⁵. Son éducation religieuse ne l’a pas empêché de rejeter la foi chrétienne. Elle l’a même encouragé à nier toute forme de croyance. Lorsqu’il parle de l’importance que prennent les doctrines et idéologies en temps de guerre, Forster n’appelle pas au nihilisme nitzschéen mais à l’adoption de croyances individuelles et personnelles : « this is an age of faith, and there are so many militant creeds that, in self-defence, one has to formulate a creed of one’s own. »⁵²⁶ Il donne par la suite en exemple sa croyance dans les relations personnelles : « I certainly can proclaim that I believe in relationships. »⁵²⁷ Sa méfiance est encore une fois dirigée vers les dogmes dictés par des groupes dans lesquels l’individu n’est plus identifiable. Dans son essai consacré à la notion de foi, « What I Believe », l’écrivain insiste et provoque le lecteur à l’aide de formulations oxymoroniques et de prières blasphématoires : « I do not believe in Belief » ; « [m]y motto is: Lord, I disbelieve—help thou my unbelief.’ »⁵²⁸ Même si Forster a déclaré de manière célèbre qu’il choisirait de trahir son pays plutôt qu’un ami, ce n’est pas tant le corps étatique en lui-même que l’écrivain craint, mais l’influence des nombreuses organisations et groupes ancrés dans une pensée chrétienne qui ont marqué la période édouardienne : « [t]here was no government censorship of fiction. Prosecutions had to be brought, pressure exerted, by individuals or groups. What could and could not be represented on the written page was a matter of dispute between factions »⁵²⁹, précise David Trotter. Plus souvent, cette pression sur les auteurs s’est exercée par le biais de groupes. Trotter mentionne

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ E. M. Forster. « Proust » (1929), in *Abinger Harvest*, *op. cit.*, 94-99, 98.

⁵²⁶ E. M. Forster. « What I Believe », *art. cit.*, 67.

⁵²⁷ *Ibid.*, 68.

⁵²⁸ *Ibid.*, 67.

⁵²⁹ David Trotter. *The English Novel in History*, *op. cit.*, 204.

toutefois à raison des « individus » qui ont également imposé leur censure à cette époque. Jefferson Hunter parle des différents éditeurs et imprimeurs dont il fallait s’attirer les bonnes grâces afin de voir son œuvre distribuée, et également de la figure de Lord Chamberlain qui, avec ses « [e]xamineurs des pièces », contrôlait le théâtre britannique. La critique acerbe de la foi et du dogme par l’écrivain tient à leur lien avec la religion catholique qui, comme le confirme Tony Judt, était attachée à son rôle de régulateur de la moralité :

[e]ver since the First Vatican Council of 1870, held under the influence and auspices of the avowedly reactionary Pope Pius IX, the Catholic Church had taken an all embracing and decidedly dogmatic view of its responsibilities as moral guardian of its flock⁵³⁰.

Si cette influence de l’église s’observe distinctement depuis ce premier concile, Samuel Hynes ajoute que celle-ci s’est remarquablement accentuée durant l’époque édouardienne, expliquant ainsi la préoccupation grandissante de l’écrivain et son besoin de dire de manière si incisive son rejet de toute puissance normative :

[t]he tendency to organise in the cause of morality is a characteristic of the whole of the nineteenth century in England, from the Society of Suppression of Vice, through whose efforts publishers of obscenities were sentenced to the pillory in the early years of the century, to the National Vigilance Association at the end; but this sort of activity seems to have reached unusual heights during Edward’s reign⁵³¹.

La nécessaire homogénéité idéologique qu’exige la religion, ou même tout groupe s’organisant autour de certaines valeurs, est incompatible avec les idéaux défendus par Forster : « Forster’s liberalism projects a differential, heterogeneous ideal of community as a pluralistic, democratic structure »⁵³². La multiplicité et la diversité demandées par l’auteur ne peuvent s’accommoder de l’obéissance à une pensée monolithique. Paul B. Armstrong poursuit sa définition du libéralisme de Forster : « defined not by positive allegiance to any particular set of beliefs or norms but negatively, diacritically, by relations which permit ‘variety and criticism.’ »⁵³³ L’autorité qu’exerce le dogme ne permet absolument pas la variété et n’admet pas la

⁵³⁰ Tony Judt. *Postwar. A History of Europe since 1945*, New York: The Penguin Press, 2005, 374.

⁵³¹ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, op. cit., 279-280.

⁵³² Paul. B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End’ », art. cit., 323.

⁵³³ *Idem*.

critique. Ces deux idées sont d’ailleurs celles qui motivent Forster à prendre la défense du système démocratique dans *Two Cheers for Democracy* : « one because it admits variety and two because it permits criticism. »⁵³⁴ Forster peut en effet, comme le constate Armstrong, prêter allégeance à l’autorité que représente l’état. Celle-ci est néanmoins conditionnelle : « [h]is allegiance to those political structures is consequently conditional on their effectiveness in doing so »⁵³⁵, écrit-il en faisant référence à la capacité de cette structure politique à maintenir et entretenir la pluralité ainsi qu’un contre-pouvoir. Le cadre de l’institution étant toutefois restreint, la fiction lui permet de figurer un idéal démocratique plus proche de ses convictions.

La fiction constitue pour Jacques Rancière le mode suspensif par excellence de tout système de croyance puisqu’elle permet « la suspension de ce qui soutient la croyance elle-même », c’est-à-dire « l’ordre ordinaire du temps, la manière habituelle d’occuper un espace, de s’identifier comme individus, de s’inscrire dans des rapports de filiation et de se rapporter à des formes d’usage ou à des objets de possession. »⁵³⁶ Malgré tout, et comme le souligne Catherine Lanone dans son article dédié à la question de l’engagement démocratique de Forster, son œuvre obéit bien à des principes qui font pour lui autorité. En commentaire de la devise de Forster « Lord, I disbelieve—help thou my unbelief », elle écrit : « this is, in a way, a creed too, beginning with sensitivity and individual connection, to reshape the experience of the world »⁵³⁷. Cette redéfinition du monde ne doit pas venir d’une autorité extérieure mais de soi-même. Clive Durham tente d’initier Maurice à cette pensée dans le roman de Forster : « [b]elief’s always right, replied Durham, putting back the book.’ ‘It’s all right and it’s also unmistakable. Every man has somewhere about him some belief for which he’d die. »⁵³⁸ Clive ne demande pas ici à Maurice de supprimer toute croyance mais seulement celles imposées à travers son éducation religieuse. Maurice se doit maintenant de développer ses propres idées et de les faire coïncider

⁵³⁴ E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 70.

⁵³⁵ Paul. B. Armstrong. « Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster’s Ironic Liberalism and the Indirections of Style », art. cit., 294.

⁵³⁶ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 177-178.

⁵³⁷ Catherine Lanone. « Rethinking Rationality: E. M. Forster’s Commitment to Democracy », art. cit.

⁵³⁸ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 49.

avec son existence terrestre et les désirs charnels que celle-ci appelle : « [i]f there is one won't be it part of your own flesh and spirit? Show me that. Don't go hawking out tags like 'The Redemption' or 'The Trinity' »⁵³⁹. Il se rappelle ainsi les premiers rêves qui l'ont inconsciemment éveillé à sa sexualité jusque-là réprimée. L'« éveil » spirituel et sensuel de Maurice doit sortir, selon Clive, de l'imagerie religieuse qui l'empêche de se réaliser. A la mort de son grand-père, Maurice reconnaît que le processus entamé au contact de Clive et poursuivi à Cambridge est terminé : « [s]ince Cambridge I believe in nothing—except in a sort of darkness. »⁵⁴⁰ Le personnage, qui enviait la liberté que la posture d'incroyant donnait à Clive, se retrouve au bout du compte plongé dans l'incertitude que l'obscurité mentionnée manifeste. Stephen Wonham, dans *The Longest Journey*, fait partie de ces personnages forstériens qui défient les autorités extérieures cherchant à régir leur manière d'être et de faire. Le demi-frère de Rickie répond simplement : « I don't believe in anything »⁵⁴¹ lorsque Rickie propose de visiter une cathédrale en attendant le train. Le même schéma est utilisé dans *Maurice* où Clive annonce de manière tout aussi abrupte son athéisme au protagoniste : « I don't want to worry you with my beliefs, or rather with their absence, but to explain the situation I must just tell you that I'm unorthodox. I'm not a Christian. »⁵⁴² Forster ne s'arrête pas à la simple opposition à l'autorité de la religion et du clergé. L'écrivain énonce ce qui a pris la place de ces commandements chez les personnages qui ont réussi à former des principes qui prennent leur source, pour reprendre le vocabulaire de Clive Durham, dans leur propre chair et leur propre esprit. Les valeurs libérales et humanistes de Stephen, mais aussi celles de Rickie, font écho à celles de Clive dans *Maurice* et surtout à celles de Forster lui-même. Dans *The Longest Journey*, la liste des valeurs qui font autorité pour Rickie est dressée tout au long du roman. Forster utilise systématiquement le verbe « believe » afin de leur donner un poids égal à celui qu'ont celles que la religion catholique dicte : « [h]e believes in humanity »⁵⁴³ ; « [h]e

⁵³⁹ *Idem.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 122.

⁵⁴¹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 269.

⁵⁴² E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 34.

⁵⁴³ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 61.

believes in women »⁵⁴⁴ ; « [h]e and his friends there believed in free speech »⁵⁴⁵. Même Mrs Failing énonce des convictions de cet ordre dans le roman : « I believe in looking facts in the face. »⁵⁴⁶ Elle répond par la même occasion au débat intellectuel de Rickie et de ses camarades de Cambridge à propos de l’existence ou non d’un objet s’il se trouve en dehors de notre vision. Clive, également éduqué à Cambridge, rejoint Rickie, qui estime tout de même être croyant sur au moins un point : « [h]e believed in the intellect »⁵⁴⁷.

Howards End offre une réflexion sur le choix individuel d’une autorité morale ou idéologique, et la possibilité de juger de son bien-fondé d’un point de vue extérieur. Margaret, en tant que figure médiatrice, tente de percevoir au-delà des valeurs qui président aux vies individuelles : « I believe in personal responsibility. Don’t you? And in personal everything. I hate—I suppose I oughtn’t to say that—but the Wilcoxes are on the wrong tack surely. Or perhaps it isn’t their fault. »⁵⁴⁸ Bien que le début de cette déclaration s’apparente à une condamnation des motivations et des valeurs des Wilcox, la présence ensuite de la question « [d]on’t you? », nuance immédiatement son propos et interroge ses certitudes. Ce qui commençait comme un manifeste de ses croyances personnelles devient un condensé de ses questionnements. L’utilisation du verbe « suppose », celle du modal négatif « oughtn’t », puis de l’adverbe « surely » et de « perhaps », ainsi que les tirets qui marquent les reformulations et donc les errements de Margaret témoignent du manque flagrant d’autorité de son discours. Farouchement opposée aux Wilcox au début de sa prise de parole, Margaret finit par les exempter de toute responsabilité. C’est aussi grâce à ce manque, non seulement d’autorité mais aussi de cohérence, que Margaret fait preuve de logique vis-à-vis de son propos initial, celui de la responsabilité individuelle. Chacun doit porter la responsabilité des pensées et actions qui font autorité sur nos vies et dans celle de ceux qui nous entourent. Henry Wilcox, qui nie toute responsabilité envers qui que ce soit malgré les activités

⁵⁴⁴ *Idem.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*, 111.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 133.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 104.

⁵⁴⁸ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 199.

économiques menées par la famille en Angleterre ainsi que dans l'empire, conseille à Margaret d'adopter la même attitude envers Leonard :

'[t]his young bounder has a life of his own. What right have you to conclude it is an unsuccessful life, or, as you call it, 'grey'?' 'Because—' 'One minute. You know nothing about him. He probably has his own joys and interests—wife, children, snug little home. That's where we practical fellows'—he smiled—'are more tolerant than you intellectuals.'⁵⁴⁹

On voit ici l'hypocrisie de Henry Wilcox qui profite financièrement de son autorité sociale et économique mais réfute toute responsabilité envers la misère que celle-ci peut éventuellement produire. C'est d'ailleurs l'autorité de son propos sur le futur de l'entreprise qui engageait jusque-là Leonard qui convainc les sœurs Schlegel de le mettre en garde. C'est ensuite l'autorité des sœurs Schlegel, que Leonard admire en raison de leur érudition, qui prend le relais. En effet, c'est parce que Margaret relaie l'information donnée par Henry que Leonard démissionne de son poste pour travailler au Porphyrion qui fera finalement faillite. Le sentiment de culpabilité de Margaret n'est manifestement pas partagé par Henry Wilcox qui en vient même à critiquer la réaction de l'aînée des Schlegel. Selon lui, Margaret émet un jugement sur une vie qu'elle ne connaît pas et exerce une autorité qu'il pense déplacée et insultante. Henry Wilcox croit donc aussi en la responsabilité individuelle de chacun sur sa propre vie. Celle-ci prend néanmoins place dans une philosophie capitaliste ainsi que libérale, au sens économique du terme. Dans *L'Individu incertain*, Alain Ehrenberg décrit cette pensée du « gouvernement de soi » maintenant dominante dans les sociétés occidentales contemporaines :

[c]hacun, désormais indubitablement confronté à l'incertain, doit s'appuyer sur lui-même pour inventer sa vie, lui donner un sens et s'engager dans l'action. Ce changement de situation de l'individualité, cette prise en charge personnelle là où régnaient des règles comportementales fixes constitue une tendance de fond des sociétés démocratiques avancées : l'indétermination est un mode d'existence de masse dont l'individu conquérant et l'individu souffrant dessinent les bornes et les inexorables tensions...⁵⁵⁰

Henry Wilcox présente une version similaire de cette doctrine de « self-reliance ». Si celle présentée par Emerson dans son essai de 1841 promeut le non-conformisme et la variété, la « self-reliance » expliquée par Ehrenberg et exposée par Henry ne

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 124.

⁵⁵⁰ Alain Ehrenberg. *L'Individu incertain*, *op. cit.*, 18.

propose qu’une seule destination : la réussite économique et sociale individuelle, souvent au détriment de l’autre. Dans son article sur *Howards End*, Kim Shirkhani explique comment Forster combat et déconstruit cette logique dans le roman :

in illuminating Leonard’s shortcomings, the novel is seeking both to challenge the logic by which social or economic failure is reflexively moralized into personal failure (rather than being related to material disadvantages or the standards by which society happens to judge) and to critique the system by which such moralization in turn legitimates and thus helps to reproduce that failure⁵⁵¹.

Qu’elle soit d’ordre économique dans le cas des Wilcox ou intellectuelle dans le cas des Schlegel, l’autorité de ces personnages offre une réflexion sur la responsabilité qu’elle leur fait porter, qu’ils/elles la reconnaissent ou non, vis-à-vis de l’individu sur lequel ou laquelle elle s’exerce. Pour Paul Ricœur, la confiance que l’on se voit accorder par un autre doit obligatoirement nous mettre face à notre responsabilité envers cette personne : « c’est en milieu d’altérité que nous devenons effectivement responsables. Inversement, dès lors que l’autre me marque sa confiance ou, comme on dit, me fait confiance, ce sur quoi il compte c’est précisément sur ceci que je tiendrai ma parole, que je me comporterai comme un agent, auteur de ses actes. »⁵⁵² Le philosophe souligne la nécessaire « responsabilisation de chaque citoyen. »⁵⁵³ C’est la prise de conscience de celle-ci qui pourra établir une véritable communauté au sein de la cité, ici entendue comme « ordre de transactions humaines » dans un espace donné : « [i]l faut qu’il sache que la grande cité est fragile, qu’elle repose sur un lien horizontal constitutif du vouloir-vivre-ensemble »⁵⁵⁴. Menacé par le lien vertical d’autorité et donc du rapport domination/soumission, ce « vouloir-vivre-ensemble », qui fonde toute communauté dans laquelle l’intégrité de chacun est respectée, doit être constamment soutenu par cette conscience individuelle de sa propre responsabilité envers l’autre.

L’unique relation verticale pour laquelle milite l’écrivain est celle entretenue avec les livres, et plus particulièrement ceux de fiction. En acceptant de se soumettre

⁵⁵¹ Kim Shirkhani. « The Economy of Recognition in ‘Howards End.’ » *Twentieth Century Literature*, 54.2, 2008, 193-216, 197.

⁵⁵² Paul Ricœur. « Responsabilité et fragilité », *Autres Temps. Cahiers d’éthique sociale et politique*, n°76-77, 2003, 127-141, 130.

⁵⁵³ *Idem.*

⁵⁵⁴ *Idem.*

à celle-ci en suspendant toutes les croyances et les normes du monde extérieur, le lecteur se voit accéder à une connaissance supérieure et augmentée du monde. La « grandeur esthétique » que l'on peut identifier dans la pratique artistique permet l'accès à d'autres versants du réel : « truths which are missed by the so-called practical observer »⁵⁵⁵. Selon lui, seuls les livres permettent un type de connaissance inédit et inégalé : « books have an educational value which nothing yet invented will supply »⁵⁵⁶, dit-il dans « New Books », émission diffusée en décembre 1932. Les films et émissions radiophoniques ne laissent quant à eux qu'une impression de flou : « all they leave behind is a blur, whereas a book can sink into the mind and strengthen it. »⁵⁵⁷ Dans « Talks for Sixth Forms », Forster entame une réflexion sur l'utilité des livres et la différence entre les « livres qui enseignent » et les romans. Dans des paroles qui viendraient confirmer les accusations de Woolf sur l'attention trop grande de sa pensée au matériel, Forster commence par une considération physique du livre qui prend manifestement trop de place sur des étagères qui auraient pu contenir vêtements, nourriture et autres éléments de première nécessité. Il en vient par la suite à faire la différence entre les livres qui appartiennent au domaine des faits, vus ici de façon positive, comme des informations essentielles à l'éducation de tout individu, et les romans. Pour le lecteur, tout l'intérêt de cette catégorie de livres réside dans son exploration de la part invisible de l'existence humaine qui lie l'écriture et l'écrivain à son destinataire. Les mots de l'écrivain tracent un chemin inédit au lecteur vers sa propre vie intérieure à laquelle il/elle n'avait pas accès linguistiquement jusque-là. La capacité de l'auteur à la projeter sur la page permet au lecteur de réduire la distance qui le/la sépare de cette vie invisible. L'écrivain se doit de considérer et d'accepter, en dépit du contrôle certain qu'il exerce sur l'intrigue et les personnages, le pouvoir du lecteur sur la forme finale de l'œuvre soumise à sa lecture : « [a]nd that's how one ought to read these books—picking out things for which one has affection, such as mice or larch, and building up out of them a

⁵⁵⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 187.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 118.

⁵⁵⁷ *Idem.*

countryside of one’s own. »⁵⁵⁸ Forster décrit cette dynamique, que lui-même adopte, dans son émission « Books of the Week » diffusée en 1932. Bien qu’il passe ici en revue des ouvrages scientifiques sur la nature, le procédé décrit plus haut convient tout aussi bien à la lecture de l’œuvre littéraire. L’élément présenté par la voix de l’écrivain est immédiatement modifié par la perspective du lecteur qui le fait systématiquement sien. Cette caractéristique de l’objet littéraire a été primordiale en temps de guerre. L’acte de lecture a permis à l’individu de continuer à faire sien un monde sur lequel il/elle n’avait plus aucun contrôle : « [b]ooks might seem of little importance in the face of chaos, but for him they remained one of the touchstones of resilience, and he campaigned relentlessly for more literature on the radio, rather than less. »⁵⁵⁹ Les livres pouvaient s’adapter et prendre la forme de l’être humain en leur possession dans une période où les événements dépassaient et écrasaient toute proportion et toute échelle individuelle. De même que Forster présente l’œuvre littéraire comme outil de l’autorité de l’individu sur le réel, l’écrivain explique également en quoi elle la remet en question, aussi bien de façon négative que positive.

Dans les deux romans, l’auteur insiste sur la force, parfois mortifère dans le cas de Leonard, qu’exercent les livres dans la vie des personnages : Rickie aspire dans *The Longest Journey* à une vie d’écrivain qu’il n’aura finalement jamais, et Leonard Bast meurt sous une pile d’ouvrages dans *Howards End*. Le roman fait du capital culturel de ses livres un poids parfois difficile à porter :

[c]hairs, tables, pictures, books, that had rumbled down to them through the generations, must rumble forward again like a slide of rubbish to which she longed to give the final push and send toppling into the sea. But there were all their father's books—they never read them, but they were their father's and they must be kept⁵⁶⁰.

Dans le cas de Margaret, les livres qui habitent son espace représentent également l’héritage de son défunt père dont elle rêve secrètement de se débarrasser. Ils ne sont plus que de simples objets à ses yeux, au même titre que le mobilier encombrant énuméré dans cet extrait. Ces livres, qu’elle qualifie même de « déchets », sont

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 103.

⁵⁵⁹ Catherine Lanone. « Rethinking Rationality: E. M. Forster’s Commitment to Democracy », art. cit.

⁵⁶⁰ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 127-128.

imprégnés de l'autorité du père. La force qu'ils exercent sur la vie de Margaret n'est ni intellectuelle ni morale, mais purement autoritaire. Un essai comme « A Book that Influenced Me » montre au contraire la force positive que peut exercer une œuvre sur l'individu : « [o]ne's impulse, on tackling the question of influence, is to search for a great book, and to assume that here is the force which has moulded one's outlook and character »⁵⁶¹. Dante, Gibbon et Tolstoy l'ont influencé et formé de la meilleure des manières, en contestant sa propre force et son influence sur le monde : « [t]hey impressed me by their massiveness and design, and made me feel small in the right way, and to make us feel small in the right way is a function of art »⁵⁶². Les nombreuses émissions et les nombreux essais consacrés à des ouvrages et des auteurs semblent au contraire faire la preuve l'autorité de sa voix sur ceux-ci. E. M. Forster écrit des livres et en parle parce qu'ils représentent son champ d'expérience et d'expertise : « [b]ooks are not the only things in the world, and they are not the most important, but I have had a good deal to do with them »⁵⁶³, dit-il dans son émission « New Books ». Si les livres exercent une certaine influence sur la vie de l'auteur, Forster adopte également une position d'autorité à leur égard. Les émissions BBC de l'écrivain sont une démonstration de celle-ci. L'écrivain animait des séries intitulées « New Books » et « Some Books » dans lesquelles il présentait sa perspective et son opinion sur des auteurs ou des œuvres. On peut ajouter à cela les émissions intitulées « Bookshelf » ou « Books and Reading » ainsi que « Book Talk » qui continuent d'étirer son discours sur les livres et leur influence sur la vie et la pensée du lecteur. Pour Daniel Ryan Morse, ces émissions n'étaient pas seulement conçues pour faire la preuve de l'érudition de Forster sur ce sujet mais aussi pour mettre à l'épreuve la perspective britannique et « eurocentrique » qui était la sienne ainsi que celle de son public : « [t]he transnational scope of broadcasts coupled with Forster's emphasis on newly published books from around the world therefore aids in the ongoing project

⁵⁶¹ E. M. Forster. « A Book that Influenced Me », in *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, 219.

⁵⁶² *Idem.*

⁵⁶³ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 129.

of rethinking Eurocentric, teleological narratives of progress and modernization. »⁵⁶⁴ Forster a effectivement consacré une émission aux livres bengali en juillet 1946, plusieurs aux livres indiens, en novembre 1942 et en avril 1944, et également à des ouvrages sur l’Inde en décembre 1943 et sur le Japon en octobre de la même année. La quasi-totalité de ces émissions a été diffusée pendant la Seconde Guerre mondiale. Forster prend le contrepoint d’une période où la tentation de repli sur soi et sur sa nationalité était la plus forte. Sa volonté de parler d’œuvres étrangères et donc de voix possiblement divergentes et contraires est la preuve de l’engagement démocratique de l’écrivain : « Forster speaks of books as a performative defence of democracy »⁵⁶⁵, écrit Catherine Lanone. Non seulement les livres, mais également sa manière de parler d’eux à un moment précis de l’histoire, démontrent cet engagement.

L’écriture fictionnelle ainsi que celle des essais a permis à Forster de véritablement exercer son autorité et celle de sa vision sur une réalité en son contrôle. La fiction peut enfin lui offrir un monde qui met en avant les dimensions du réel qui l’indignent afin de les confronter à ses idéaux, tout en les transmettant au lecteur. Toutefois, si la notion d’autorité est intrinsèque à la littérature et plus précisément à la conception du récit, il est possible de s’interroger sur la concevabilité d’une littérature démocratique, c’est-à-dire ouverte à l’autorité d’une voix discordante.

B. La tyrannie de l’auteur

Le mémorable incipit d’*Howards End* (« [o]ne may as well begin with Helen’s letters to her sister »⁵⁶⁶) attire notre attention sur le caractère arbitraire des décisions narratives de l’auteur et permet une réflexion sur le pouvoir de celui-ci sur

⁵⁶⁴ Daniel Ryan Morse. « Only Connecting?: E. M. Forster, Empire Broadcasting and the Ethics of Distance. », art. cit., 96.

⁵⁶⁵ Catherine Lanone. « Rethinking Rationality: E. M. Forster’s Commitment to Democracy », art. cit.

⁵⁶⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 3.

le récit et le lecteur. La littérature semble alors inconcevable sans la notion de pouvoir et d'autorité puisque comme le rappelle et le regrette Forster dans *Aspects of the Novel*, le roman raconte une histoire, celle-ci étant façonnée dans tous ses aspects par une entité décisionnaire, l'auteur. Deux de ces aspects sont l'intrigue et le symbolisme, assimilés à des tyrans par Frederick C. Crews⁵⁶⁷. La littérature moderniste a voulu remettre en question la notion d'autorité en évacuant parfois l'intrigue mais la large utilisation du symbolisme et l'intervention du narrateur dans la fiction de l'écrivain rappellent ce pouvoir.

1. *Autorité de la voix auctoriale*

La présence ressentie de l'écrivain par le lecteur et son contrôle sur le récit deviennent une caractéristique à part entière de la littérature forstérienne pour Rose Macauley : « one feels the weaver at work »⁵⁶⁸, écrit-elle dans *The Writings of E. M. Forster*. Tous les critiques insistent sur la mainmise et le contrôle total de Forster sur sa structure narrative ainsi que sur les différents effets des outils narratifs utilisés. John Beer mentionne « his firm grasp of plot, characterization and satirical comedy »⁵⁶⁹. Paul B. Armstrong cite également le commentaire de Kenneth Graham sur le « contrôle magistral » de Forster sur ses intrigues dans « The Narrator in the Closet: the Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End' ». Quant à Lionel Trilling, il affirme que c'est dans *A Passage to India* que l'écrivain montre le plus évidemment son autorité sur la narration :

A Passage to India is the most comfortable and even the most conventional of Forster's novels. It is under the control not only of the author's insight; a huge, hulking physical fact which is not alone in seeing, requiring that the author submit to its veto-power. Consequently, this is the least surprising of Forster's novels, the least capricious and, indeed, the least personal. It quickly establishes the pattern for our emotions and keeps to it⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ « [T]yranny of plot, or perhaps tyranny of symbol » : Frederick C. Crews. *E. M. Forster, op. cit.*, 177.

⁵⁶⁸ Rose Macauley. *The Writings of E. M. Forster*, London: The Hogarth Press, 1970, 122.

⁵⁶⁹ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster, op. cit.*, emplacement 3530 (version Kindle).

⁵⁷⁰ Lionel Trilling. *E. M. Forster, op. cit.*, 123-124.

On a souvent lu dans ce roman comme une indécision, un flou, une ineffabilité, et on se souvient à ce propos de l’article de Gillian Beer sur la négation dans *A Passage to India*. Trilling insiste lui sur l’aspect « conventionnel » du roman et notamment de la présence marquée de la pensée de Forster dans la narration au travers des symboles et motifs qui reviennent de façon systématique. La manifestation de ces idées dans un récit nécessitait néanmoins une mainmise forte de l’auteur sur celui-ci. Il utilise des outils narratifs à même de les évoquer, et non simplement de les formuler. Pour Frederick P.W. McDowell, *Howards End* peut être classé dans la catégorie des romans qui font la démonstration de la technicité de l’écrivain et de sa constante présence dans le récit : « Forster’s artistry is more perfectly controlled in *Howards End* and *A Passage to India*, still the vigor, the depth, the scope, and the flexibility of Forster’s literary intelligence and his passionate devotion of the life of the mind and spirit, most directly revealed in *The Longest Journey* »⁵⁷¹. Il compare ceux-ci à la plus grande liberté que *The Longest Journey* manifeste pour le critique. Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si Forster a déclaré plusieurs fois son affection particulière pour celui-ci. L’écrivain considérait peut-être y avoir trouvé l’équilibre qui caractérise pour Peter Faulkner la littérature moderniste : « a balance between pattern and experience »⁵⁷². Crews constate également cette dualité dans le roman de Forster : « certain moments in life have a legitimate symbolic value, but he is also aware of the obverse of this: most moments are part of a senseless flux. »⁵⁷³ La part de l’esprit et de ses projections dans le réel et celle prise par le hasard constituent un questionnement que le narrateur expose dans la narration même : « [w]as Love a column of fire? Was he a torrent of song? »⁵⁷⁴ E. M. Forster utilise le narrateur pour remettre en question le bien-fondé des symboles et des images qu’il projette sur des expériences humaines ou sur l’individu en lui-même. Ces tâtonnements prennent forme dans des passages descriptifs du roman :

⁵⁷¹ Frederick P.W. McDowell. « Forster’s Many-Faceted Universe: Idea and Paradox in ‘The Longest Journey’ », *Critique*, IV, Fall-Winter 1960-1961, 41-63, 61-62.

⁵⁷² Peter Faulkner. *Modernism*, London: Routledge, 1977, 12.

⁵⁷³ Frederick C. Crews. *E. M. Forster, op. cit.*, 69.

⁵⁷⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 40.

[o]ne cloud, as large as a continent, was voyaging near the sun, whilst other clouds seemed anchored to the horizon, too lazy or too happy to move. The sky itself was of the palest blue, paling to white were it approached the earth; and the earth, brown, wet and odorous, was engaged beneath it on its yearly duty of *decay*. Rickie was open to the complexities of autumn...⁵⁷⁵

Les éléments naturels semblent dotés d'une volonté propre qui les fait se mouvoir dans un ordre particulier. Ainsi, les nuages décident de voyager et choisissent d'adopter une tonalité plus pâle, comme l'utilisation de « pale » en tant que verbe (dans ce polyptote crée par « palest » et « paling ») l'indique. Ils sont également décrits comme des êtres excessifs (« too lazy or too happy »). Ici, l'expérience du personnage se mêle et se confond aux dynamiques de la nature et du récit (« pattern »). L'interpénétration de ces deux éléments est néanmoins justifiée puisque tous deux doivent s'inscrire dans le récit par le biais de la voix du narrateur qui doit les faire entrer dans le cadre du récit. Cet équilibre et cette interpénétration entre « pattern and experience » sont tout autant recherchés dans des passages où le narrateur fait déborder l'expérience du personnage sur les éléments structurants d'un récit tel que la péripétie : « [t]hey passed two elder trees—a great event. »⁵⁷⁶ Le cadre à première vue contraignant du récit devient, dans *The Longest Journey*, le départ d'un questionnement riche sur la teneur et la nature du réel auquel la fiction peut répondre en donnant forme à sa fugacité comme à sa complexité.

Selon Lionel Trilling, l'équilibre décrit par Faulkner n'est pas respecté et le cadre imposé par la présence de l'écrivain contraint la lecture et les sentiments du lecteur : « [i]t quickly establishes the pattern for our emotions and keeps to it. We are at once taught to withhold our sympathies from the English officials to give them to Mrs. Moore and to the 'renegade' Fielding »⁵⁷⁷. Le lecteur identifie rapidement les préférences de l'auteur et, dans la majorité des cas, les adopte. Cavaliero a déjà commenté le rejet de Rickie par Forster, personnage qu'il laisse à la marge de la narration par cette déclaration : « [h]enceforward he deteriorates. »⁵⁷⁸ En effet, le personnage, malgré ses tentatives, n'a pas réussi à se détacher des conventions qui

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 19.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 110.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 124.

⁵⁷⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 193.

régissent sa vie et des influences multiples qui l’assaillent, qu’elles proviennent de Cambridge ou de Sawston. Il échoue à concilier vies intérieure et extérieure et à devenir l’écrivain qui aurait pu accomplir ce mariage. Ainsi, le personnage est « abandonné » par Forster. Cavaliero observe : « Rickie has been abandoned by his creator, dropped from being the child of his imagination and turned into a case history »⁵⁷⁹. Dans *Howards End*, le dédain du narrateur (que l’on imagine sous les traits de Forster lui-même) vis-à-vis de Henry Wilcox est également notable. Ses fiançailles avec Margaret deviennent une contrainte pour le narrateur qui, à son grand désespoir, ne peut plus maintenir la même distance avec lui : « [g]ood-humour was the dominant note of her relations with Mr. Wilcox, or, as I must now call him, Henry. »⁵⁸⁰ Le modal insiste sur la contrainte de ce narrateur. Dans *A Room with a View*, l’appréhension de Cecil suit le même schéma. Le narrateur ne peut s’empêcher de montrer sa désapprobation quant au personnage et donc au choix de Lucy de se fiancer avec cet homme. Il feint, jusqu’à que Lucy s’éloigne du personnage, sa position neutre quant à Cecil. L’humour qui transparaît dans la première description du personnage aide le narrateur à révéler à demi-mot ses sentiments négatifs envers lui :

[h]e was medieval. Like a Gothic statue. Tall and refined, with shoulders that seemed braced square by an effort of the will, and a head that was tilted a little higher than the usual level of vision, he resembled those fastidious saints who guard the portals of a French cathedral. Well educated, well endowed, and not deficient physically...⁵⁸¹

Sa médiévalité n’en fait pas ici un chevalier mais une statue gothique. Sa stature n’est pas due à un naturel avantageux mais à une attitude forcée (« by an effort of the will »). Il devient presque un être difforme lorsqu’il mentionne le placement inhabituel de sa tête, qui fait également référence à son attitude hautaine. Les compliments qui lui sont faits ont à voir avec son héritage, c’est-à-dire avec l’argent et l’éducation. Ses qualités physiques, en étant décrites au moyen d’une tournure de phrase négative, perdent de leur valeur (« not defficient physically »). Le narrateur met en scène avec humour la difficulté avec laquelle il tente de se plier à l’avis de

⁵⁷⁹ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster, op. cit.*, 89-90

⁵⁸⁰ E. M. Forster. *Howards End, op. cit.*, 151.

⁵⁸¹ E. M. Forster. *A Room with a View, op. cit.*, 90.

Lucy sur le personnage au début du roman. Au fur et à mesure du récit, la subjectivité du narrateur se fait de plus en plus évidente. Lors d'une discussion entre Lucy et Cecil, la description qui entrecoupe celle-ci moque de façon évidente l'intellect de Cecil : « [s]he paused again, to be sure of doing justice to Cecil's profundity. »⁵⁸² Une fois la rupture des fiançailles décidée, le narrateur peut enfin exprimer librement son antipathie pour le personnage. Dans une description qui ne permet guère au lecteur de différencier les pensées de Lucy de celles du narrateur, il est dit : « [h]ow had she stood Cecil for a moment? He was absolutely intolerable, and the same evening she broke her engagement off. »⁵⁸³ Le glissement du discours indirect libre à une narration classique crée une confusion entre les deux sources de discours que sont le narrateur et le personnage. La simple utilisation du discours indirect libre permet déjà d'installer le doute puisqu'il implique l'intervention du narrateur dans la transmission des paroles du personnage. Ainsi, le narrateur prive le personnage de son autorité pour dissimuler la sienne dans le récit. Le narrateur mime le contrôle total de l'écrivain sur le récit, même quand celui-ci feint son absence. Le lecteur ne peut échapper à l'autorité de sa voix. Il met en application ce que Margaret postule auprès de Mrs Munt : « [t]he only things that matter are the things that interest one. »⁵⁸⁴ Le récit n'est que la somme des « choses » qui comptent pour l'écrivain. Dans *Aspects of the Novel*, Forster mentionne l'autorité supérieure de l'écrivain et confirme que rien n'échappe à sa volonté :

[t]he plot [...] is the novel in its logical intellectual aspect; it requires mystery, but the mysteries are solved later on: the reader may be moving about in worlds unrealized, but the novelist has no misgivings. [...] He plans his book beforehand; or anyhow he stands above it, his interest in cause and effect give him an air of predetermination⁵⁸⁵.

Le mystère au cœur du récit permet toutefois à l'auteur de dissimuler minutieusement ses intentions et desseins. John Colmer dissèque cette technique dans la fiction de l'écrivain : « [o]ne simple and effective way in which Forster achieves a sense of mystery and prophetic resonance is by withholding information

⁵⁸² *Ibid.*, 153.

⁵⁸³ *Ibid.*, 177.

⁵⁸⁴ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 48.

⁵⁸⁵ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, *op. cit.*, 95.

and then releasing it so that we experience a sudden flash of illumination. »⁵⁸⁶ C’est exactement ce mouvement que l’on a pu observer dans le rapport du narrateur avec Cecil dans *A Room with a View*, même s’il est évident depuis le début que le personnage n’obtient pas ses faveurs et que la rétention de cette information est source d’humour, puisque feinte. Colmer fait plutôt référence ici à des événements majeurs du récit qui ont été annoncés, rétrospectivement, tout au long de celui-ci. Dans *The Longest Journey*, l’accident de train qui coûtera la vie à Rickie est prophétiquement évoqué par Agnes au début du chapitre 14 et à la suite de l’évanouissement de Rickie causé par la découverte du véritable statut de Stephen Wonham : « [c]ome, dearest, we shall be run over next. We’re saying things that have no sense. »⁵⁸⁷ La critique a souvent déclaré son embarras quant aux morts qualifiées d’inattendues ou de soudaines dans ses romans. Pour Catherine Lanone et Laurent Mellet, celles-ci sont directement inspirées de la tragédie classique, qui est néanmoins remaniée dans sa fiction : « [c]lassic tragedies are chronicles of a death foretold, and Forster revises the method by using omens yet creating a striking sense of sudden deaths. »⁵⁸⁸ Ils mentionnent à ce propos la mort de Ruth Wilcox signalée par les images de désagrégation associées à sa personne. Le destin des individus de ses romans n’est pas entre les mains des dieux, mais bien entre les siennes. L’exercice de dissimulation, qu’il soit manipulé ou non par l’écrivain par la voix narrative, est inévitable puisqu’inhérent à la pratique de la littérature. Genette explique : « [l]e narrateur ne peut arrêter ce vertige de possibles que par une décision arbitraire, c’est-à-dire par une convention. Mais cette convention est inconsciente, ou pour le moins inavouée : toute l’imposture littéraire est dans cette dissimulation. »⁵⁸⁹ Forster ne manque jamais de rappeler que chaque pensée de personnage et chaque élément décrit est le fruit de sa décision arbitraire.

Une des conventions narratives les plus commentées par la critique est le personnage. Un examen du personnage dans la fiction de Forster est essentiel à la

⁵⁸⁶ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 105.

⁵⁸⁷ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 132.

⁵⁸⁸ Catherine Lanone, et Laurent Mellet. *Howards End (E. M. Forster, J. Ivory): Beyond Heritage*, Paris : Belin Education, 2019, 43.

⁵⁸⁹ Gérard Genette. *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, 255.

compréhension de son œuvre et ses perspectives sur la vie et sur l'art. Les individus qu'il fait apparaître dans ses romans ont souvent été condamnés pour leur superficialité et leur instrumentalisation par l'auteur dans une volonté de véhiculer certaines valeurs. En ce sens, Margaret a souvent été étudiée comme le véhicule des idées de Forster. Frederick C. Crews va jusqu'à considérer certains personnages comme de simples prétextes. Argumentant à propos de Herbert Pembroke et Henry Wilcox, il écrit : « [w]e see at once that their real function is to become the straw men in an argument against inhibition. »⁵⁹⁰ Dans un autre registre, des personnages comme Mrs. Wilcox ou Mrs. Moore seraient les représentantes de l'ordre et de l'harmonie selon Malcolm Bradbury⁵⁹¹. Leur fixité et leur artificialité se font également remarquer lorsque les personnages deviennent les incarnations de certains endroits, eux-mêmes symbolisant des valeurs bien particulières. Dans le chapitre simplement intitulé « E. M. Forster », D.S. Savage montre qu'à chaque localité correspond un personnage. A propos de Cambridge, Sawston et Wiltshire dans *The Longest Journey*, il commente : « [o]nce again, these localities have their counterparts in the personalities of certain characters. »⁵⁹² Stewart Ansell est Cambridge, l'univers normé, restreint et artificiel de Sawston est illustré par Herbert et Agnes Pembroke et Wiltshire voit son reflet dans la figure de Stephen Wonham. Crews souligne de la même manière l'accessoirisation des personnages qui deviennent parfois les porte-drapeaux de certains idéaux chers à Forster : « Philip Herriton's idea of Renaissance glory, Rickie's ethereal classicism, Margaret's vision of cooperation between business and culture, Aziz and Fielding's notion of interracial understanding. »⁵⁹³ Le critique applaudit le contrôle parfait de Forster sur ses thèmes mais regrette le sacrifice des personnages à leur autel : « [t]hat Forster's novels are thematically coherent is admirable, of course, but we would prefer that the themes appear to grow out of the characters rather than the reverse. »⁵⁹⁴ Dans ces

⁵⁹⁰ Frederick C. Crews. *E. M. Forster*, 173-174.

⁵⁹¹ Malcolm Bradbury. « Introduction », in Malcolm Bradbury (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, op. cit., 1-14, 3.

⁵⁹² D.S. Savage. « E. M. Forster », in Malcolm Bradbury (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, op. cit., 56-70, 58

⁵⁹³ Frederick C. Crews. *E. M. Forster*, op. cit., 164.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 174.

conditions, ceux-ci peinent à prendre forme et vie aux yeux du lecteur. Forster a lui-même critiqué l’étendue et la variété de ses personnages. Dans *The Personal Voice*, Colmer fait référence à une déclaration de l’auteur sur ceux-ci. Il n’a réussi, selon lui, à rendre grace qu’à trois types de personnes : « the people he liked, the people he disliked, and the person he thought he himself was. »⁵⁹⁵ Dans la même veine, Cavaliero identifie deux groupes homogènes dans *A Passage to India*, un composé d’Indiens et l’autre de Britanniques, au milieu desquels évoluent quatre personnages (Aziz, Fielding, Adela et Mrs Moore) avec plus de relief. *Howards End* a, de son côté, son lot de personnages « amusants » : « its crowd of entertaining characters— Aunt Juley, Tibby, Dolly Wilcox and the rest »⁵⁹⁶. L’uniformité et l’univocité des personnages forstériens vont à l’encontre d’une conception démocratique de la société et du roman qui tente de réaliser cet idéal. Il décrit une réalité sociale qui est celle de la création et de la catégorisation de certains groupes afin de les isoler et de les écarter du processus démocratique, et qui s’oppose à une réelle démocratie dans laquelle il est affirmé que tous les individus sont « capable[s] des sentiments les plus intenses et les plus complexes »⁵⁹⁷, et peuvent ainsi constituer des entités décisionnaires. L’instrumentalisation des personnages, couplée à leur manque de variété et de profondeur fréquemment soulignée dans la critique, ne rend cependant pas compte de la complexité de la mission de l’auteur dans la création de ses personnages : « they must at one illustrate, positively or negatively, Forster’s own values and be embodiments of the complexities of actual human nature »⁵⁹⁸, écrit Frederick P.W. McDowell dans « Forster’s Many-Faceted Universe: Idea and Paradox in ‘The Longest Journey’ ». La double mission que McDowell décrit ici n’en est en fait qu’une seule, puisque la « véritable nature humaine » ne peut se détacher des valeurs et des partis pris qui la définissent. De plus, le roman ne permet jamais de rendre compte de l’individu dans la réalité. Forster se penche longuement

⁵⁹⁵ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 63.

⁵⁹⁶ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster, op. cit.*, 124.

⁵⁹⁷ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction, op. cit.*, 12.

⁵⁹⁸ Frederick P.W. McDowell. « Forster’s Many-Faceted Universe: Idea and Paradox in ‘The Longest Journey’ », art. cit., 41.

sur la question dans *Aspects of the Novel* où il compare l'existence humaine dans le monde extérieur et dans le roman. Il résume cette différence ainsi :

[i]n daily life we never understand each other, neither complete clairvoyance nor complete confessional exists. We know each other approximately, by external signs, and these serve well enough as a basis for society and even for intimacy. But people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist wishes...⁵⁹⁹

C'est le contrôle du narrateur sur son récit (« if the novelist wishes »), et sur tous ses composants, qui explique cette différence. Dans le roman, le narrateur nous donne accès à la vie intérieure des individus, normalement inaccessible dans le réel. Le personnage est non seulement soumis à l'autorité de l'écrivain mais aussi à celle des autres éléments qui constituent la narration : « a plot, a moral, their fellow characters, atmosphere, etc. They will have to adapt themselves to other requirements of their creator. »⁶⁰⁰ Forster demande alors à son lecteur d'abandonner tout espoir de symétrie parfaite entre le personnage et l'individu qui évolue en dehors du roman : « [i]t follows that we shall no longer expect them to coincide as a whole with daily life, only to parallel it. »⁶⁰¹ Le personnage n'est finalement qu'une « masse de mots »⁶⁰² et l'autorité de l'écrivain et de son narrateur s'ajoute à celle du cadre narratif et linguistique qui lui imposent également leurs contraintes. Le personnage forstérien, et le personnage de roman en général, est habituellement critiqué pour ses « quelques accents un peu trop appuyés »⁶⁰³. La double pression exercée sur celui-ci explique ces accents qui, pour Genette, ne nous éloignent pas du réel mais nous font plutôt accéder à une « hyper-existence » : « [m]ais une telle dérive n'est pas contraire aux traditions romanesques, elle représente plutôt une tentation permanente du genre, peut-être une condition de son exercice : c'est à ce prix qu'un personnage échappe à l'inconsistance de la vie pour accéder à l'existence romanesque, qui est une hyper-existence. »⁶⁰⁴ Le chaos inhérent à la réalité n'est pas compatible avec la construction d'un récit obéissant aux volontés d'un sujet et aux conventions qui régissent la forme et la langue dans laquelle il écrit. Le reproche fait à Forster de personnages « trop »

⁵⁹⁹ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 56-57.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 71.

⁶⁰¹ *Idem.*

⁶⁰² *Ibid.*, 55.

⁶⁰³ Gérard Genette. *Figures I*, op. cit., 53.

⁶⁰⁴ *Idem.*

soumis à ces paramètres est souvent dû à son refus de « trop » dissimuler ces contraintes bien réelles sans lesquelles l’individu demeurerait dans une existence en surface. Les mots de Margaret à propos de l’incapacité des classes les plus modestes à s’accomplir résonnent avec l’argument avancé par Forster de l’impossibilité pour l’individu de montrer la complexité et la beauté de sa vie intérieure au monde. Celle-ci est la marque de notre propre agentivité sur le réel : « [a]ll over the world men and women are worrying because they cannot develop as they are supposed to develop. »⁶⁰⁵ Leonard n’a pas eu la chance d’acquérir les outils lui permettant de mettre des mots sur, et donc de communiquer, ses impressions. Le récit, et plus particulièrement le narrateur, a toutefois permis à cet individu de remédier à ce manque. Le narrateur lui rend justice en soulignant l’honnêteté du personnage et de ses désirs, ainsi que l’inexorabilité des obstacles qui ont empêché sa quête de savoir. Malgré tout fidèle à la réalité, la place faite par Forster au personnage est mince (les sœurs Schlegel, et plus particulièrement Margaret, sont le centre perceptif du roman) et de courte durée (le personnage meurt avant la fin). Le récit donne néanmoins une chance à l’individu de se développer et de se révéler comme il aimerait le faire dans le réel.

Le pouvoir et l’autorité de l’écrivain et des différentes conventions romanesques permettent, en définitive, de remédier à l’impuissance de l’être humain dans la vie quotidienne et de lui restituer sa propre autorité. Dans le même dialogue entretenu par Helen et Margaret à la fin du roman, cette dernière avoue paradoxalement ne pas parvenir à faire de la place pour autrui dans sa vie. Reconnaisant son manque d’intérêt pour les enfants, elle admet également : « [a]nd others—others go farther still, and move outside humanity altogether. »⁶⁰⁶ L’écrivain, au contraire, fait du personnage la porte d’entrée vers l’autre : « [p]our l’auteur, le héros n’est ni un ‘lui’, ni un ‘moi’, mais un ‘tu’ à part entière, c’est-à-dire le ‘moi’ équivalent d’autrui »⁶⁰⁷, écrit Bakhtine. En construisant l’autre qu’est le personnage, l’écrivain introduit un rapport d’égalité avec lui ou elle. La volonté de l’écrivain de

⁶⁰⁵ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 288.

⁶⁰⁶ *Idem*.

⁶⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, 108.

donner vie à un être discordant par le biais sa propre voix est une pratique de l'égalité : « l'Autre comme irréductible et, dans son égalité, toujours en dissymétrie par rapport à celui qui le considère »⁶⁰⁸, écrit Blanchot dans *La Communauté inavouable*. Cette dissymétrie n'est pas un obstacle mais une condition de leur rapport égalitaire. Tristan Garcia rappelle à ce propos que chaque « nous » prononcé désigne avant tout « tout ce qui se trouve entre moi et le reste du monde, et par quoi plusieurs sujets se situent, se limitent, négocient ce qu'ils ont d'identique et de différent, et font de la politique »⁶⁰⁹. Le commun serait donc l'expression de l'écart avec un autre groupe exprimant les critères qui, pour eux, fondent l'« ordre du juste »⁶¹⁰ évoqué par Yves Mongeau. Tout l'intérêt des essais est de faire valoir sa propre version de cet ordre ainsi que l'autorité de ses propres critères. Cette forme permet de mettre en avant l'auteur ainsi que sa perspective personnelle sur le monde. Le texte est la personne qui l'écrit. Rosecrance aurait pu dire ici : « the weaver [is the] work ». Si l'écrivain de fiction maintient tout un univers en son contrôle le temps de l'écriture, son interprétation par les lecteurs ne va pas systématiquement dans son sens. Assurément, ils ne percent pas à jour de la même manière les mystères et les dissimulations de la langue et du récit de l'auteur. Les essais, habituellement dépourvus de ces manipulations narratives, offrent un contrôle plus grand sur la réception. La distance réduite entre le discours et sa source accentuent l'autorité de la personne de l'écrivain. Cette forme est d'ailleurs souvent utilisée par des personnalités dont l'autorité est d'ores et déjà installée et reconnue. L'essai exige un individu exceptionnel : « on ne peut devenir essayiste sans avoir beaucoup vécu, sans avoir l'ouverture de vues exceptionnelle que seule une vie exceptionnelle peut apporter »⁶¹¹, écrit Irène Langlet qui explique ici la pensée de Bruno Berger. Forster formule cette idée différemment en postulant la nécessité d'une « aristocratie du sensible » dans *Two Cheers for Democracy* : « I believe in aristocracy, though—if that is the right word, and if a democrat may use it. Not an aristocracy of power,

⁶⁰⁸ Maurice Blanchot. *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, 12.

⁶⁰⁹ Tristan Garcia. *Nous*, *op. cit.*, 9-10.

⁶¹⁰ Voir *supra*, note 46.

⁶¹¹ Irène Langlet. *L'Abeille et la balance*, *op. cit.*, 317.

based upon rank and influence, but an aristocracy of the sensitive »⁶¹². Même si Forster nourrit le rêve, en 1938, que cette aristocratie puisse être constituée de personnes de toutes catégories sociales ou nationalités (« [i]ts members are to be found in all nations and classes »⁶¹³), il semble contredire cette vision dans son émission anniversaire du « Programme » en 1951 : « [q]uality is everywhere imperiled in contemporary life. Those who value it, as I do, are in a vulnerable position. We form as it were an aristocracy in the midst of a democracy »⁶¹⁴. Il faudrait alors savoir ce qu’entend Forster par « qualité » et à qui il pense lorsqu’il mentionne les personnes qui la valorisent. Le contenu de qualité, comme il l’explique dans cette émission, se réfère certainement à un contenu qui ne se plie pas aux exigences et autorités extérieures, surtout lorsque celles-ci pensent en termes de chiffres : « it only deals with numbers, it cannot register how people listen. »⁶¹⁵ Le seul moyen de s’assurer de l’investissement des auditeurs est de ne pas sacrifier la « difficulté » de certains contenus. Même si le « [t]hose » évoqué en début de phrase n’est pas explicite, il établit une scission entre deux groupes, et par conséquent, une discrimination quant à des individus qui n’accorderaient apparemment pas d’importance à la qualité. L’intellectuel se rend compte lui-même des paradoxes de sa pensée un peu plus loin : « the problem of maintaining and extending aristocracy in the midst of democracy. It is a terrific problem »⁶¹⁶. Forster défend aussi fermement la position des intellectuels et artistes dans la société, non seulement en raison de la menace que font peser les conclusions des « Audience Research » et « Listener Research » sur le contenu des émissions diffusées sur la BBC, mais aussi du fait de la menace que les guerres mondiales ont fait peser sur ceux-ci. Forster milite en conséquence pour la reconnaissance de son autorité fragilisée et de ses pairs : « I want greater freedom for writers, both as creators and as critics »⁶¹⁷, écrit-il dans « Liberty in England ». Leur place dans le débat public est forgée par la qualité

⁶¹² E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 73.

⁶¹³ *Idem.*

⁶¹⁴ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 414.

⁶¹⁵ *Idem.*

⁶¹⁶ *Ibid.*, 416.

⁶¹⁷ E. M. Forster. « Liberty in England », art. cit., 66.

de leur regard critique sur le monde qui les entoure. Dans le même essai, l'écrivain assène : « [a]s for criticism, I want to maintain the right of public comment »⁶¹⁸. Ce droit est évidemment octroyé par leur légitimité, qu'il aimerait faire reconnaître, en tant qu'« aristocratie du sensible ». Ces déclarations vont à première vue à l'encontre des déclarations de l'intellectuel dans *Two Cheers for Democracy* où la figure de l'individu supérieur, appelé « Great Man », est rejetée. Mais, tout comme Osbert Sitwell, sujet principal de son émission « Some Books » du 9 mai 1945, Forster combine les qualités de l'aristocrate et celles de l'artiste grâce à l'utilisation des essais et de la fiction comme moyens d'expression : « [t]he strands of the aristocrat, who wants to lead, and the artist who wants to create are finely combined. »⁶¹⁹ La force de ces convictions tient également à sa volonté de les communiquer et, de cette manière, d'inspirer d'autres à les adopter. Lorsque Ricœur souligne l'importance de la responsabilisation de tout citoyen dans la cité envers l'autre, il reconnaît tout de même la particularité de celle des penseurs : « la responsabilité s'avère être particulièrement celle des intellectuels ; à ceux-ci revient de clarifier les notions confuses de la rhétorique politicienne, de les porter au concept autant qu'il est possible, d'éclairer les enjeux »⁶²⁰. Les essais de Forster témoignent en cela de cette prise de responsabilité.

Le passage à la fiction n'est pas synonyme de la disparition de la personne de l'écrivain et de sa responsabilité envers l'autre pour autant. Si Todorov estime à raison que dans la fiction, les personnages sont les « sources de mots »⁶²¹ du récit, on peut dire que dans le cas de Forster, la personne de l'auteur ainsi que le narrateur tiennent également ce rôle. Les nombreuses interventions de ces deux entités, qui se confondent souvent dans les récits forstériens, ouvrent une nouvelle perspective sur la notion d'autorité dans l'œuvre de l'écrivain.

⁶¹⁸ *Ibid.*, 67.

⁶¹⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 338.

⁶²⁰ Paul Ricœur. « Responsabilité et fragilité », art. cit., 135.

⁶²¹ Tzvetan Todorov. *Introduction to Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981, 99.

2. *Les interventions narratives : une autorité renforcée et interrogée*

Le narrateur se dévoile au lecteur dans tous les romans de Forster, et évoque sans gêne son pouvoir sur le récit présenté. Dans *A Room with a View*, George H. Thomson note le parti pris évident du narrateur, souvent prolongement de celui de Forster, dans certains passages du roman : « the perceptiveness and wit of the narrator whose presence is unobtrusive but at all times decisive. It is he who judges that Freddy ‘gabbled’ a grace. It is he who deems it fortunate the men were hungry. »⁶²² Il décide de la même façon ce qui mérite d’être décrit ou non. Ainsi, il paraît essentiel de décrire à ce stade du roman, c’est-à-dire le premier chapitre de la deuxième partie, Cecil : « [a]ppearing thus late in the story, Cecil must be at once described »⁶²³, tandis que la description de Sir Otway est jugée inutile au moment de son apparition : « Sir Harry Otway—who need not be described... »⁶²⁴ Dans le roman, Forster anticipe également le possible jugement du lecteur : « [i]t is obvious enough for the reader to conclude, ‘She loves young Emerson.’ A reader in Lucy’s place would not find it obvious. »⁶²⁵ Quand bien même il ne semble pas ici prêt à laisser le lecteur décider des sentiments de Lucy envers le « jeune Emerson », et en dépit de l’univocité du dialogue, il indique néanmoins au lecteur qu’il peut entendre son jugement, le comprend et tente d’y répondre. Il s’en remet de façon notable au lecteur dans *The Longest Journey* lorsque le doute est semé quant à l’origine de « Cadbury Range » : « a bank of grass enclosed a ring of turnips, which enclosed a second bank of grass, which enclosed more turnips, and in the middle of the pattern grew one small tree. British? Roman? Saxon? The competent reader will decide. »⁶²⁶ Forster ne fait cependant pas référence à n’importe quel lecteur et mentionne ici un lecteur « compétent ». Ces mots font écho à ceux de Rancière dans *Le Partage du sensible* lorsqu’il désigne les individus qui ont « la compétence pour voir et la qualité pour dire »⁶²⁷. Dans le cas de Forster, cette compétence et cette qualité ne déterminent

⁶²² George H. Thomson. « The Italian Romances », art. cit., 228.

⁶²³ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 90.

⁶²⁴ *Ibid.*, 105.

⁶²⁵ *Ibid.*, 148.

⁶²⁶ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 97.

⁶²⁷ Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*, Paris : La Fabrique, 2000, 14.

pas leur participation à l'institution de la cité, mais à la construction du récit. La place et liberté laissée aux lecteurs « sans qualité »⁶²⁸, comme l'énonce Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, peut donc être questionnée dans le récit forstérien qui fait souvent la preuve de son autorité. A ce propos, il est intéressant de regarder de plus près l'utilisation ambivalente des modaux qui expriment une obligation et/ou une contrainte dans ces moments d'intervention dans la narration. On peut observer, dans un des extraits de *The Longest Journey* mentionné précédemment, la présence de « must ». Celle de « need not », dans ces mêmes extraits, obéit à la même logique en marquant la non-obligation décidée par la voix narrative. Dans *Howards End*, le narrateur reconnaît sa double fonction en tant que source du récit, mais aussi en tant que commentateur. Ainsi il n'hésite pas à intervenir avec des phrases telles que : « [i]t is rather a moment when the commentator ought to step forward. »⁶²⁹ Le narrateur poursuit en donnant son avis personnel sur le choix des Wilcox de ne pas céder Howards End à Margaret Schlegel. C'est ainsi que le lecteur se transforme en auditeur « to whom 'a' voice speaks », écrit Forster dans *Aspects of the Novel*. En marquant sa séparation avec le récit précédent, il signale que le roman n'est pas raconté par une voix unique. Nous avons en effet parfois affaire au narrateur neutre et omniscient qui s'en tient aux descriptions des événements du récit, et d'autres fois à cette voix narrative biaisée donnant un avis instantané sur la situation venant d'être décrite. A cette duplicité s'ajoute la confusion entre la voix de ce narrateur biaisée et celle de Forster, se dissimulant lui-même derrière le narrateur. Le lecteur, sûrement familier de l'opinion de l'écrivain sur l'urbanisation, et particulièrement sur l'évolution de Londres, ne peut s'empêcher de voir Forster dans les acquiescements du narrateur vis-à-vis de Margaret : « Margaret and the narrator both prefer the rural, traditional values of place that they feel are being dislodged by urban, cosmopolitan restlessness and technological change »⁶³⁰, écrit Armstrong. La distillation des valeurs de Forster dans son récit ne se transforme pour autant pas en présence tyrannique. L'écrivain façonne

⁶²⁸ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008, 70.

⁶²⁹ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 84.

⁶³⁰ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End.' », *art. cit.*, 316.

le récit dans le but de présenter une réalité qui, certes, sert ses représentations, mais permet par la même occasion de bouleverser celles du lecteur. En ce sens, Derek Attridge parle du « pouvoir inaugural du texte » :

[i]f the text is truly new to me (and as I show later, this condition requires neither recent publication nor a first-time reading), my response to it will involve a suspension of my habits, a willingness to rethink old positions in order to apprehend the text’s inaugural power⁶³¹.

Le texte inaugure une réalité inédite au lecteur qui lui donne un accès à des manières diverses d’être et de faire. La littérature constitue, dans les mots de Marielle Macé, « l’attention continue à tout le spectre des gestes et des manières »⁶³². La critique a identifié de nombreux partis pris dans certaines des représentations sociales imaginées par Forster, et plus précisément sa trop grande attention et limitation à la classe bourgeoise et intellectuelle ainsi que sa méconnaissance de la classe modeste dont Jacky et Leonard Bast font partie dans *Howards End*. Ces partis pris constituent néanmoins la réalité de l’écrivain qui ne s’en cache pas. Ils l’exposent également à la critique. En faisant de son narrateur une source questionnable de savoir, Forster montre sa pleine conscience des difficultés de créer une réalité qui puisse convenir à la fois à chacun et qui s’approche fidèlement de son expérience propre du monde. Le narrateur, dans les romans et les nouvelles de Forster, ne fait pas que marquer son autorité à travers ses interventions puisque celles-ci remettent aussi souvent en cause la capacité de cette entité à savoir et à émettre un avis sur une situation ou un personnage. Dans son article « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End’ », Paul B. Armstrong évoque l’ambiguïté du narrateur forstérien :

[t]he role of the narrator is an especially important site for this game because the narrator functions as the voice of truth and as a mediator, not only between different perspectives in the text but also between the text and the reader. In both of these functions, the narrator of *Howards End* affirms the normative even as he tacitly questions and undermines it. He claims the privilege of speaking with definitive wisdom while ironically criticizing the will-to-power and partiality of all assertions of epistemological authority, including his own, and his efforts to establish

⁶³¹ Derek Attridge. « Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other », *PMLA*, 114.1, 1999, 20-31, 25.

⁶³² Marielle Macé. *Styles, op. cit.*, 18.

community and connection demonstrate the inevitability of exclusion and the dangers of the homogenizing force of consensus⁶³³.

La figure auctoriale contrecarre sa propre autorité en tant qu'émetteur de la réalité présentée dans le récit. Il indique sa mainmise en même temps qu'il met l'accent sur ses limites épistémologiques. Les contradictions et les polarisations présentes dans l'écriture de Forster (que ce soit entre l'Angleterre rurale et urbaine, la nature et la société, l'individuel et le commun, la pensée et l'action, les conventions et les sentiments, l'idéal et le réel) sont, *in fine*, le reflet de la contradiction inhérente à la condition de médiateur du narrateur. Celui-ci est effectivement pris entre différentes perspectives et différents personnages, mais également entre écrivain et lecteur. La reconnaissance de ses limites épistémologiques désigne nos propres limites en tant que lecteurs. La vision du narrateur à laquelle souscrit le lecteur délimite toutes celles qui auraient pu être adoptées pour narrer l'intrigue en question. La pratique excluante que semble alors être la littérature, et plus spécifiquement celle de Forster, se rapproche en fait de celle de la démocratie dans sa volonté de réunir plusieurs points de vue tout en ouvrant, de par la reconnaissance de ses limitations, aux perspectives possibles qui dépassent le cadre marqué par le narrateur. Paul B. Armstrong commente : « [t]he reader can adopt the narrator's perspective and overcome differences with him only by accepting radical exclusion in another direction that sets us at odds with other perspectives and renounces in advance the ideal of community that the narrative seems to endorse. »⁶³⁴ L'exclusion est la mesure de l'idéal communautaire de la démocratie en ce qu'il tend toujours vers de nouvelles manières d'être et de percevoir qu'il n'englobait pas avant en remettant sans cesse en cause sa formation initiale. Dans *Le Principe démocratie*, Albert Olgien et Sandra Laugier synthétisent cette idée en concluant qu'« [a]ccomplir la coexistence des voix est un chantier permanent. »⁶³⁵

Ce chantier est mis en scène par Forster à travers les multiples fonctions et identités de son narrateur qui nous donne également un aperçu des étapes menant à la

⁶³³ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End' », art. cit., 308-309.

⁶³⁴ *Ibid.*, 318.

⁶³⁵ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 266.

construction du récit. On peut choisir, en lisant Forster, de se mettre du côté de la narration, qui comprend les événements, personnages racontés et les éléments « réalistes » en général, ou du narrateur, c’est-à-dire des interventions conscientes de l’auteur, de sa présence notable durant les moments de « vision » des personnages et du symbolisme. John Beer évoque la double lecture qu’il est possible de faire : « [t]he novels may be read in two ways at once. One can trust either the teller or the tale »⁶³⁶. Le narrateur de *Howards End* met en scène cette possible double lecture lorsqu’à la suite d’un discours aux tonalités lyriques et romantiques à propos de la station King’s Cross, il interrompt celui-ci et s’adresse au lecteur en ces termes : « [i]f you think this ridiculous, remember that it is not Margaret who is telling you about it »⁶³⁷. Même s’il attribue ces pensées à la vision de Margaret, le narrateur prend ses responsabilités quant aux mots et au ton employé lorsque le personnage ne parle pas directement ou que la voix narrative n’est pas simplement descriptive. Immédiatement après, le narrateur prend le contrepied de cette envolée en mentionnant des éléments d’ordre technique quant au voyage de Mrs Munt et Margaret : « and let me hasten to add that they were in plenty of time for the train; that Mrs. Munt, though she took a second-class ticket, was put by the guard into a first »⁶³⁸. Le lecteur est ainsi confronté à plusieurs choix. Il/elle peut décider de se fier uniquement aux mots de Margaret lorsqu’elle prend la parole, ou alors de faire confiance au narrateur dans son appréciation de Margaret. Il/elle peut choisir de s’en remettre au narrateur romantique ou à celui qui ne se cache pas de la trivialité de certains aspects de la vie des personnages. Dans l’article consacré au narrateur forstérien, Armstrong écrit : « he seems to speak omnisciently and authoritatively, with the impersonal voice of wisdom. But he is also coy, quirky, biased, questionably reliable in his judgments »⁶³⁹. La dualité du narrateur est ici reconnue. Exerçant à la fois son autorité totale sur le récit, et survolant celui-ci grâce à sa connaissance approfondie de chaque personnage et des origines de chaque

⁶³⁶ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 3532 (version Kindle).

⁶³⁷ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 11.

⁶³⁸ *Idem*.

⁶³⁹ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End.’ », art. cit., 310.

dynamique, le narrateur affiche également sa subjectivité et donc ses failles. Plusieurs passages narratifs de *Maurice* montrent l'identité double de ce narrateur. A certains moments, celui-ci se présente comme le dépositaire de l'histoire des lieux dans lesquels le récit et ses personnages évoluent : « [b]eyond it the trees began, most planted by old Sir Edwin, who had annexed the common lands. There were two entrances to the park, one up by the village, the other on the clayey road that went to the station. There had been no station in the old days »⁶⁴⁰. Les passages du *preterit* au *past perfect* inscrivent les transitions entre les deux narrateurs évoqués plus tôt. Le *past perfect* marque les intrusions du narrateur omniscient et neutre au sein des descriptions du narrateur qui peut, à tout moment, adopter la posture du commentateur biaisé. Le narrateur omniscient et détaché revient également ponctuellement pour venir corriger les personnages et s'assurer de la véracité du récit donné au lecteur : « [t]he storm had been working up not for three days as he supposed, but for six years. It had brewed in the obscurities of being where no eye pierces, his surroundings had thickened it. »⁶⁴¹ Le narrateur nous éclaire quant au manque de perspective de Maurice sur la complexité et la difficulté des tourments émotionnels qu'il traverse. Le narrateur/commentateur subjectif et biaisé réapparaît seul à son tour tout au long du roman : « [a]nd they had spent careering about like fools—instead of in one another's arms! Maurice did not know that they had thus spent it perfectly—he was too young to detect the triviality of contact for contact's sake »⁶⁴². Il n'hésite pas ici à donner son avis franc sur les interactions de Maurice et Clive et pointe du doigt l'ignorance du protagoniste des relations personnelles. Certaines focalisations internes permettent souvent à ce narrateur de faire irruption, plus subtilement, au détour d'une phrase : « [w]hat need had he to return to England? Who would miss him? His friends were dead or cold. Ethel loved him in a way, but, as was right, she had other interests. »⁶⁴³ Dans cet extrait de « The Road from Colonus », le narrateur signale rapidement sa présence entre les virgules qui

⁶⁴⁰ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 74.

⁶⁴¹ *Ibid.*, 50.

⁶⁴² *Ibid.*, 71.

⁶⁴³ E. M. Forster. « The Road from Colonus », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories*, *op. cit.*, 79-90, 85.

enserrent le jugement formulé dans « as was right ». Claude J. Summers partage sa difficulté à appréhender ce narrateur : « an elusive narrative technique that combines the point of view of the focal character with frequent though cryptic authorial intrusions' »⁶⁴⁴. Les intrusions « cryptiques » de l’auteur conduisent le lecteur à comprendre les mécanismes formels qui l’engendrent. Forster nous rappelle que le narrateur n’est qu’une construction de l’écrivain qui compense l’« indifférence » et l’« incompétence » de la nature : « [o]n one spray every flower was lopsided, the next swarmed with caterpillars, or bulged with galls. The indifference of nature! And her incompetence! »⁶⁴⁵ L’insatisfaction de Maurice quant à la nature qui lui fait face, et de tout être humain face à quelque chose qui se trouve hors de son contrôle, est rachetée par la fiction qui permet la création d’un monde aux mesures de l’individu qui le génère. Et quand bien même le lecteur ne serait pas satisfait de la personnalité de tel ou tel personnage ou du surgissement de tel événement à un moment précis de la narration, il peut s’en remettre à ce narrateur qui lui indique clairement ses motivations. Lorsqu’il prend l’entière responsabilité de son envolée lyrique sur le symbolisme de la station King’s Cross, le narrateur souligne qu’il intervient de cette manière pour que le lecteur ne se détourne pas de ce personnage qu’il apprécie : « I hope that it will not set the reader against her »⁶⁴⁶. En laissant apparent le plan à partir duquel la narration a été construite grâce à la versatilité affichée de ce narrateur, Forster signale son contrôle sur le récit. Il en prend l’entière responsabilité tout en invitant le lecteur à reconsidérer celui-ci : « [w]hat follows should be prefaced with some simile—the simile of a powder-mine, a thunderbolt, an earthquake—for it blew Philip up in the air and flattened him on the ground and swallowed him up in the depths. »⁶⁴⁷ Dans *Where Angels Fear to Tread*, l’écrivain confronte encore une fois le lecteur au narrateur subjectif commentant ici, non les agissements et les dires des personnages, mais les outils formels et stylistiques par lesquels ces agissements et ces dires sont transcrits dans le récit. Ainsi, le narrateur propose au lecteur l’insertion d’une comparaison afin de raconter la violence des accusations de Lilia envers Philip

⁶⁴⁴ Claude J. Summers. *E. M. Forster*, New York: Ungar, 1983, 161

⁶⁴⁵ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 158-159.

⁶⁴⁶ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 10.

⁶⁴⁷ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, *op. cit.*, 26.

lorsque celui-ci vient, selon lui, la secourir de l'emprise de Gino. L'effet des mots de la jeune femme sur Philip devrait être comparé, si l'on suit le raisonnement du narrateur, à celui d'une mine de poudre, d'un éclair ou d'un tremblement de terre. Cette prétérition lui permet finalement d'amener cette comparaison dans le récit tout en permettant aux lecteurs de l'ignorer s'ils le désirent. Le narrateur lui indique, en utilisant « should », que cette comparaison n'est pas nécessaire au récit, bien que plébiscitée et encouragée. Les tirets marquent un espace de liberté pour le lecteur qui peut choisir d'y insérer la comparaison voulue par le narrateur ou la supprimer. Bien que cet espace soit dessiné par l'écrivain et son narrateur, il compromet tout de même « l'autorité de la narration »⁶⁴⁸, comme le formule David Medalie dans son analyse des perspectives discordantes du récit sur les femmes. Il explique en quoi les « interpolations de l'auteur »⁶⁴⁹ sont nécessaires pour certains écrivains en raison de la qualité subjective du réel, et en quoi elles sont un obstacle à tout récit dit réaliste pour d'autres. L'objectif de Forster, à travers l'utilisation de ce narrateur/commentateur, est certainement de donner au lecteur un accès à la partialité du monde extérieur, liée à la vie intérieure de l'individu qui la perçoit. Il permet aussi au lecteur d'entrer dans la réalité de la construction d'un récit.

La malléabilité de ce narrateur permet à l'écrivain d'être à la fois fidèle, pour reprendre une critique de Crews, à la « vérité » et à la « beauté ». Lorsqu'il s'attache à décrire certains détails triviaux de la vie des personnages, ou bien dans les moments où il intervient pour commenter et juger ceux-ci et qu'il met ainsi en lumière les clés de l'élaboration du récit, le narrateur est du côté de ladite « vérité ». La « beauté » intervient lorsque celui-ci montre ses prouesses stylistiques et la richesse et la profondeur des images et symboles utilisés. Cette dualité explique également son rapport complexe aux conventions qui régissent la fiction, et plus particulièrement celles du roman. L'écrivain tente de transcrire au mieux ce combat entre les différents prétendants à la conception « juste » du réel en adoptant une posture narrative inconfortable : « [i]f Forster desires to conform and resist simultaneously, then a double game of employing the ironies and narrative self-

⁶⁴⁸ David Medalie. *E. M. Forster's Modernism*, op. cit., 45.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 68.

consciousness of modernism while posing as a conventional realist is a way of achieving this contradictory aim.»⁶⁵⁰ Dans « The Narrator in the Closet: the Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End’ », Paul B. Armstrong se penche sur la dualité du narrateur forstérien et nous donne à voir les contradictions qui nourrissent sa fiction et constituent la particularité de sa voix narrative. Le double mouvement de résistance et de conformité aux conventions romanesques figure les principales contradictions qui viennent définir sa fiction. Ces outils narratifs permettent de détourner le pouvoir et l’autorité épistémologique à la fois de l’auteur, du lecteur et des personnages, mais aussi d’ancrer les moments de « vision » dans le réel. Le commentaire de Frederick C. Crews sur Margaret Schlegel vaut également pour Forster : « she must preserve her sense of truth and beauty while remaining within the ‘great world’ »⁶⁵¹. Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si le personnage est globalement considéré comme un avatar de l’auteur. Malcolm Bradbury, dans son chapitre consacré à *Howards End*, examine l’importance de la comédie et de l’ironie dans la volonté de Forster d’être fidèle au chaos du réel au sein de sa fiction : « the comedy and irony are there throughout to touch in a disturbance, a sense of pervasive anarchy »⁶⁵². Cette « anarchie » est accentuée par le ton humoristique de Forster. L’humour, en faisant « tout bouger », crée une « situation instable »⁶⁵³ selon Jankélévitch. Certaines déclarations peuvent ainsi désorienter le lecteur : « [w]hy were most big things unladylike? Charlotte had once explained to her why. It was not that ladies were inferior to men; it was that they were different. »⁶⁵⁴ Dans *A Room with a View*, les pensées de Lucy communiquent une idée qui va manifestement à l’encontre des valeurs de Forster. Même si certains discours de l’écrivain sur les femmes ont pu à raison remettre en question son soutien de la cause féministe, la conviction profonde de Forster a toujours été celle de l’égalité et du respect de l’intégrité de chaque « goutte »⁶⁵⁵ qui forme l’océan, comme il l’imagine dans « Does

⁶⁵⁰ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End.’ », art. cit., 312.

⁶⁵¹ Frederick C. Crews. *E. M. Forster, op. cit.*, 138.

⁶⁵² Malcolm Bradbury. « Howards End », art. cit., 143.

⁶⁵³ Vladimir Jankélévitch. *L’Ironie*, Paris : Flammarion, 1964, 174.

⁶⁵⁴ E. M. Forster. *A Room with a View, op. cit.*, 40.

⁶⁵⁵ E. M. Forster. « Does Culture Matter? », art. cit., 104.

Culture Matter? ». La répétition des mots de Charlotte marque en premier lieu l'hypocrisie de cette dernière qui soutient bien évidemment le *status quo* tout en faisant mine d'aller à son encontre. En « choisissant d'être un autre que soi »⁶⁵⁶ par l'utilisation de ce ton ironique distillé dans les pensées ou les paroles de personnages, Forster fait de l'individu un passage vers la pluralité et la diversité. L'ironie et l'humour sont un moyen, pour l'écrivain, de faire de la forme romanesque celle du dissensus constant, qui est le fondement de l'idéal démocratique. Dans *Le Principe Démocratie*, Albert Olgien et Sandra Laugier soulignent le fait que « [l]a revendication et le dissensus ne sont pas des excès, ni des confins ou limites de la démocratie, mais définissent la nature même d'une véritable conversation démocratique. »⁶⁵⁷ L'opposition et la résistance, loin d'être des dynamiques stériles, se présentent comme des voies privilégiées vers l'altérité. En littérature, l'ironie semble également tracer ce chemin. Dans le roman, cette voix ironique vient parfois pointer du doigt, en les moquant, les agissements, les dires ou les pensées d'un personnage :

[e]arlier in the afternoon, he had worried about seats. Ought he to have paid as much as two shillings? Earlier still he had wondered, 'Shall I try to do without a programme?' There had always been something to worry him ever since he could remember, always something that distracted him in the pursuit of beauty⁶⁵⁸.

Les pensées pragmatiques de Leonard Bast pendant le concert de musique classique auquel il assiste ridiculisent ses inspirations intellectuelles. Son inquiétude concernant son parapluie place les compositions de Monet et Debussy en arrière-plan. Ses questionnements liés aux places et programme prennent à leur tour le pas sur la « beauté » du concert. La dernière phrase de l'extrait, en mentionnant sa quête de beauté après avoir passé en revue les détails pratiques de cette soirée, ironise non sans humour sur les aspirations de Leonard. Cette touche humoristique sauve néanmoins le narrateur de la simple « misanthropie » que l'ironie peut parfois véhiculer :

[l]'humour [...] n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment le 'sourire de la raison', non le reproche ni le sur sarcasme. Alors que l'ironie misanthrope garde par rapport

⁶⁵⁶ Vladimir Jankélévitch. *L'Ironie*, op. cit., 170.

⁶⁵⁷ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 255.

⁶⁵⁸ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 34.

aux hommes l’attitude polémique, l’humour compatit avec la chose plaisantée ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui⁶⁵⁹.

Le ton utilisé par Forster communique aussi sa sympathie envers les luttes personnelles du personnage. La situation matérielle et financière précaire de Leonard ne lui laisse pas la liberté de se dégager de ces préoccupations et de profiter du concert de la même manière que Helen Schlegel dont l’imagination la transporte hors du réel vers des « naufrages » et des « héros »⁶⁶⁰. Dans *A Room with a View*, l’innocence des idées de Lucy est mise en avant par cette ironie. Au sein du chapitre 10, la jeune femme réfléchit aux relations entre individus de différentes classes sociales : « [h]er senses expanded; she felt that there was no one whom she might not get to like, that social barriers were irremovable, doubtless, but not particularly high. You jump over them just as you jump into a peasant’s olive-yard in the Apennines »⁶⁶¹. Le narrateur amène d’abord le lecteur à croire à la sagacité et à la maturité des réflexions de la jeune fille (« [h]er senses expanded ») pour finalement introduire une comparaison plate entre des barrières sociales et de véritables barrières. Elle estime d’ailleurs que celles-ci peuvent facilement être escaladées. En tant que membre de la classe moyenne supérieure, statut qui est d’ailleurs trahi avec humour par sa mention d’un champ d’oliviers dans les Apennins, Lucy n’est pas en mesure d’évaluer la possibilité de dépasser son statut social. Le sérieux avec lequel le narrateur communique cette image au lecteur ne laisse pas de doute quant à son ironie humoristique. Il est également possible d’y voir l’écrivain tourner en ridicule ses propres aspirations démocratiques. Forster les accomplit toutefois en faisant de l’ironie un outil dans la création d’une communauté. En effet, Jankélévitch estime que l’humour fait de l’ironie une « ironie ouverte » : « si l’ironie close ne désire pas instruire, l’ironie ouverte est finalement principe d’entente et de communauté spirituelle. »⁶⁶² Cette forme d’ironie joue avec les différentes autorités en présence dans la narration, et permet ainsi de percevoir simultanément des réalités et centres perceptifs différents. Dans son ouvrage sur l’ironie, Jankélévitch reconnaît le pouvoir

⁶⁵⁹ Vladimir Jankélévitch. *L’Ironie, op. cit.*, 172.

⁶⁶⁰ E. M. Forster. *Howards End, op. cit.*, 26-27.

⁶⁶¹ E. M. Forster. *A Room with a View, op. cit.*, 115.

⁶⁶² Vladimir Jankélévitch. *L’Ironie, op. cit.*, 172.

qu'elle a de « résoudre les dissonances de la vie »⁶⁶³. Le ton ironique teinté d'humour de l'écrivain moque parfois ses propres valeurs : « [t]hat is most important when you come to think of it. Literature and Art. Most important. »⁶⁶⁴ Cette phrase prononcée par Mrs Munt, en pleine investigation sur les Wilcox auprès de Margaret, moque l'importance donnée à l'art et à la littérature par les Schlegel. Malgré l'accord certain de Forster avec cette priorisation de la culture, l'écrivain montre également sa capacité à prendre de la distance avec ce principe et donc à considérer que l'art et la littérature ne soient pas de la plus haute importance pour tous. Ainsi, l'ironie humoristique devient un « un principe de mesure et d'équilibre »⁶⁶⁵, comme le formule Jankélévitch. Dans l'échange épistolaire sur lequel s'ouvre *Howards End*, la lettre de Helen se joue de la même manière des idéaux de l'écrivain : « I couldn't say a word, I had just picked up the notion that equality is good from some book—probably from poetry, or you. »⁶⁶⁶ Revenant ici sur ses débats avec les Wilcox durant son séjour avec eux, Helen admet que les idées qu'elle a défendues n'ont aucun fondement. Elle se trouve d'ailleurs incapable de justifier sa croyance en l'égalité des êtres humains. L'attachement connu de Forster à cette notion d'égalité fait encore une fois de cette déclaration la preuve de la distance qu'il est capable d'entretenir avec ses propres idéaux. Il apporte même un regard critique sur sa perspective. Son « [w]e are not concerned with the very poor » en est un parfait exemple. Le nombre d'essais ou de discours que l'écrivain a consacrés à ce sujet ou qui le mentionnent, tels que « Meeting Old Bloomsbury », « The Butler Legacy » ou « The Creator as Critic », contredisent cette affirmation. Il sait cependant que cette préoccupation est le symptôme d'une certaine ignorance, d'une incompréhension et d'une impuissance vis-à-vis des classes pauvres. Cette ironie humoristique quelque peu provocatrice ne doit pas être perçue comme la marque du dédain de l'écrivain quant à la situation de ces individus. Jankélévitch souligne que celui qui « badine sur les valeurs » à l'aide de l'ironie humoristique le fait justement « parce qu'il croit aux valeurs »⁶⁶⁷. En

⁶⁶³ *Ibid.*, 162.

⁶⁶⁴ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 7.

⁶⁶⁵ Vladimir Jankélévitch. *L'Ironie*, *op. cit.*, 164.

⁶⁶⁶ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 5.

⁶⁶⁷ Vladimir Jankélévitch. *L'Ironie*, *op. cit.*, 167.

valorisant et en moquant à la fois son avis, l’écrivain crée une forme d’harmonie idéale car fondée sur le dissensus. Forster installe par ces différents procédés stylistiques la démocratie au sein même de son écriture. Dans « The Monumental Failure of ‘Howards End’ », Harrington Weilh nous éclaire sur le fait que l’idéal de connexion formulé par Margaret Schlegel n’est pas valide : « [t]hough the novel suggests that if these disparate characters were only able to connect, the social fabric could be repaired, it simultaneously uncovers the fact that ‘connection’ is a mirage »⁶⁶⁸. Si cet idéal d’union parfaite et consensuelle n’est pas réalisable, il ne paraît pas non plus désirable dans le cadre d’une démocratie digne de ce nom, où les différences et différends doivent être préservés.

John Colmer écrit dans son ouvrage critique sur Forster que celui-ci parle toujours « pour lui » : « he speaks not for an age or a social class, but for himself. The preservation of that voice from the bland assurance of privilege and the insidious falsities of mass culture is his greatest single triumph and the final vindication of his faith in individualism. »⁶⁶⁹ Certes, ses personnages et son narrateur lui laissent le loisir de parler pour les autres et de véhiculer ses idées, mais dans le but d’explorer l’altérité. Sa manipulation de la voix narrative et son utilisation de l’ironie et de l’humour permettent à l’écrivain de prendre de la distance vis-à-vis de ses propres connaissances et conceptions. Forster a néanmoins réussi, de manière directe avec ses essais et indirectement par sa fiction, à parler en son nom. En décrivant des personnages qui luttent constamment pour faire de même et pour défendre leurs idéaux, Forster partage son idéal d’une société où chaque individu serait à même d’accomplir cette mission. Si le commun doit être « co-activité »⁶⁷⁰, comme le précisent Dardot et Laval, il faut que chacun soit capable de participer et d’agir sur celui-ci en exposant et en faisant valoir son expérience.

⁶⁶⁸ Harrington Weilh. « The Monumental Failure of ‘Howards End.’ », *Studies in the Novel*, 46.4, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, 444-463, 460.

⁶⁶⁹ John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 227.

⁶⁷⁰ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun. op. cit.*, 48.

CHAPITRE 4.

« [T]o speak for oneself »⁶⁷¹ : l'agentivité de l'individu et de l'artiste

Dans son émission « It's Good English », E. M. Forster s'interroge longuement sur sa mission au micro de la BBC. La requête qui lui a été faite de donner son opinion et sa vision du monde sur des sujets variés l'amène à remettre en question la validité de ses propos pour ses auditeurs. Il décide ainsi de formuler cet enjeu : « I try to speak for myself. It is impossible to speak for someone else –one cannot get inside another person's skin—and it is dangerous to speak on behalf of a group or community, though most of us do that at times. »⁶⁷² L'être humain raisonnable s'en tiendra donc à parler en son nom : « [a] man is only safe and straight when he realizes he is an individual and speaks for himself. »⁶⁷³ Pour ne pas devenir coercitif, tout discours doit impulser et encourager la réflexion propre de celui qui le reçoit. Dans « The Third Cheer: 'Voice' in Forster. », Jan B. Gordon estime que la fiction ne laisse guère de place à cet intervalle : « '[n]arrative voice' is one more attempt to force characters to speak according to some socially predetermined model—a kind of authorial colonialism. Voice must somehow remove itself from the requirement to speak for someone or in behalf of something. »⁶⁷⁴ La création des personnages, comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie précédente, force l'écrivain à manipuler les voix d'individus qui servent un but particulier dans son récit. L'écrivain impose toujours son autorité et sa voix sur eux. Frederic Jameson demande également à tout destinataire d'une forme artistique de rester vigilant : « within the symbolic power of art and culture the will to domination

⁶⁷¹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 404.

⁶⁷² *Ibid.*, 402.

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ Gordon, Jan B. « The Third Cheer: 'Voice' in Forster », *Twentieth Century Literature*, 31.2/3, Durham: Duke University Press, 1985, 315-328, 324.

perseveres intact. »⁶⁷⁵ Jameson nous met en garde sur la possible instrumentalisation de l’art comme outil de domination. Forster met en avant la forme artistique qui n’essaie pas de parler pour autrui ou simplement de se placer au-dessus de l’être humain mais qui offre un lieu de départ pour celui-ci : « [t]he true purpose of leisure is [...] to help you to speak for yourself, and to listen to others when they speak. »⁶⁷⁶ Si l’art doit pratiquer une forme d’influence sur l’individu, celle-ci ne doit pas se destiner à menacer la vulnérabilité du spectateur/auditeur/lecteur qui s’expose à l’œuvre mais au contraire à l’accueillir et à la manifester.

A. « But our civilisation is moulded by great [personal] forces »⁶⁷⁷ : pouvoir et porosité de l’individu dans l’œuvre de Forster

Dans *Howards End*, Henry Wilcox se lance dans un débat animé avec Helen Schlegel lorsque cette dernière lui demande de l’aide. Il fait comprendre à Helen que son élan de charité est inutile : « [t]here always have been rich and poor. I’m no fatalist. Heaven forbid! But our civilisation is moulded by great impersonal forces »⁶⁷⁸. Henry Wilcox estime que la pauvreté fait partie de l’ordre naturel des choses et que le fonctionnement du monde va et ne peut aller qu’ainsi : « [y]ou grab the dollars. God does the rest. »⁶⁷⁹ La déclaration du personnage a été modifiée pour aller à son encontre, et montrer comment Forster narre le contraire. Ses récits mettent en scène des personnages qui sont forcés de se soumettre aux impératifs de systèmes servant une catégorie d’individus se dissimulant derrière celui-ci. C’est le cas pour le système colonial décrit dans *A Passage to India*, celui du capitalisme dans *Howards End*, mais aussi du patriarcat et de la bourgeoisie dans tous les romans de l’écrivain. Ce sont bien des individus que ces systèmes avantagent et qui imposent au reste de la

⁶⁷⁵ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*, op. cit., 290.

⁶⁷⁶ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 404.

⁶⁷⁷ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 164.

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ *Idem.*

société les manières d'être et de faire qui les alimentent. Forster aborde également la question des rapports de force entre individus au sein de relations plus intimes et de la question de l'influence interpersonnelle. L'écrivain explore ainsi la part de l'autre et de son altérité dans la formation de l'individu et son mode d'existence.

1. *Agentivité et auto-détermination de l'individu chez Forster*

La fiction de Forster met en scène des personnages dont l'agentivité dans leur vie et leur environnement est limitée en raison d'un ordre social qui fait d'un certain statut économique, d'une sexualité, d'un handicap, d'une nationalité ou d'un certain état d'esprit, un critère de rejet ainsi qu'une source de discrimination. Ces conditions empêchent les individus concernés de se réaliser. Le monde extérieur ne s'adapte et ne se modèle jamais à leurs aspirations et leurs désirs. Pourtant, le désir est la seule autorité admise par la démocratie : « [s]i la démocratie a un sens, ce soit bien être celui de ne de ne point disposer d'autorité identifiable à partir d'un autre lieu et d'un autre élan que ceux d'un désir »⁶⁸⁰, écrit Jean-Luc Nancy. Le philosophe fait du désir le point de départ de l'entreprise démocratique. Michael Levenson, dans *Modernism and the Fate of Individuality*, nous éclaire sur la position de Forster quant à l'impuissance caractéristique de ses personnages et de leurs désirs :

Howards End, like so much of Forster's work, suggests that the incidents which determine the broad course of life, both the intimate movements of the soul and the rude spasms of history, exceed the reach of individual will. One is accountable neither for one's desires nor one's epoch. Both exist as ungovernable forces that change particular lives but resist the workings of human agency...⁶⁸¹

Pour Levenson, les composantes du monde qui nous entoure (« rude spasms of history ») sont tout aussi éloignées de la portée des individus que les sentiments dont ils sont à la source (« intimate movements of the soul »). Ceux-ci contrôlent l'être humain qui doit se résigner à cette passivité forcée. Philip Herriton reconnaît cette condition d'existence dans *Where Angels Fear to Tread* : « I seem fated to pass

⁶⁸⁰ Jean-Luc Nancy. *Vérité de la démocratie*, Paris : Galilée, 2008, 24.

⁶⁸¹ Michael Levenson. *Modernism and the Fate of Individuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 80.

through the world without colliding with it or moving it—and I’m sure I can’t tell you whether the fate’s good or evil. I don’t die—I don’t fall in love. »⁶⁸² L’utilisation de « fated » marque l’inéluctabilité du sort de Philip⁶⁸³. Miss Abbott ne manque pas de condamner la résignation du personnage quant à cette réalité. Même si Caroline ne nie pas le pouvoir limité de l’individu sur sa vie ou son environnement, elle ne semble pourtant pas prête à abandonner tout exercice du peu de pouvoir à la portée de chacun : « [o]h, what’s the use of your fair-mindedness if you never decide for yourself? Any one gets hold of you and makes you do what they want. And you see through them and laugh at them—and do it. »⁶⁸⁴ Dans cette invective dirigée à Philip, Caroline Abbott souligne l’importance de la prise de décision personnelle. En ne faisant qu’obéir à la volonté des autres, et plus particulièrement ici à celle de sa mère, Philip manque à sa seule philosophie : « [y]ou told me once that we shall be judged by our intentions, not by our accomplishments », lui rappelle Miss Abbott durant leur conversation au chapitre 8. Cette intention demeure inexistante tant qu’une décision n’a pas été prise à son sujet : « [c]’est la décision qui fait d’une préférence une volonté. »⁶⁸⁵ Bruno Bernardi souligne l’importance de la décision pour que la volonté humaine dépasse le stade embryonnaire de la « préférence », ou de l’« intention » mentionnée par Caroline Abbott. La décision individuelle, en mettant en avant le sujet décisionnaire, fait entrer cet individu dans la construction d’une démocratie véritable : « [l]e concept de la démocratie au contraire implique l’identité de celui qui décide et de celui pour qui vaut la décision »⁶⁸⁶, explique Bruno Bernardi. La volonté de l’individu s’inscrit, grâce à la décision, dans une communauté : « [d]onner sa volonté la forme de la loi demande précisément de la généraliser. Cela signifie à la fois se représenter soi-même non comme un individu mais comme le membre d’une communauté, et de se représenter cette communauté comme ayant une existence commune, donc des fins communes. »⁶⁸⁷ L’incapacité de

⁶⁸² E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 110.

⁶⁸³ Son unique certitude concerne son doute quant à la teneur morale de cette vie passive. Celle-ci remet d’ailleurs en question son existence elle-même (« I don’t die »).

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 109.

⁶⁸⁵ Bruno Bernardi. *Qu’est-ce qu’une décision politique ?*, op. cit., 56.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, 10.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, 64.

Philip à prendre une décision individuelle ne lui permet pas de s'élever à l'idéal de Forster formulé dans son « [o]nly connect... ». Rickie Elliott, dans *The Longest Journey* ainsi que George Emerson, dans *A Room with a View*, partagent la même philosophie que Philip Herriton. Dans une conversation entretenue avec Ansell à propos de Cambridge au chapitre 6, Rickie pense : « [w]e fly together, like straws in an eddy, to part in the open stream »⁶⁸⁸. La remarque de Ansell sur les amitiés forgées à Cambridge n'inspire à Rickie qu'une réflexion sur la nature arbitraire de ces amitiés et sur l'indifférence de la nature quant à la formation de celles-ci ainsi que leur caractère aléatoire. Pour remédier à cela, Rickie aimerait que l'amitié dépende d'un service officiel qui lui donnerait un statut pérenne : « he wished there was a society, a kind of friendship office, where the marriage of true minds could be registered. »⁶⁸⁹ Le personnage ne donne aucune valeur à ses propres volontés et décisions qui l'ont mené à entretenir une amitié avec un individu particulier. Il voudrait s'en remettre à une entité extérieure, et ainsi se désapproprier de l'événement personnel qu'est l'expérience de l'amitié. Cette phrase représente aussi, peut-être, une manière maladroite d'exprimer l'importance que la relation amicale a pour lui. Il exprime en effet son envie de faire de sa volonté de s'attacher amicalement à quelqu'un un événement officiel et de lui donner la forme d'une loi, comme le formule Bernardi. Selon lui, la loi est le symbole de ce qui unit la communauté sous des mêmes valeurs. La décision, en impactant soi-même et l'autre à la fois, se généralise et fait « loi ». C'est sous cet angle que l'on peut reconsidérer les réflexions de Rickie qui est, en réalité, en demande de lien au sein d'une communauté structurée et réglementée par les relations personnelles.

En ce qui concerne George Emerson dans *A Room with a View*, lui aussi est persuadé de notre incapacité à maîtriser nos vies, mais se livre plus volontiers au destin et à ses aléas : « 'it isn't purely coincidentally that you are here now' [...]. 'It is. I have reflected. It is Fate. Everything is Fate. We are flung together by Fate, drawn apart by Fate—flung together, drawn apart. The twelve winds blow us—we

⁶⁸⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 64.

⁶⁸⁹ *Idem*.

settle nothing—’ »⁶⁹⁰ En déclarant avoir longuement réfléchi à l’impuissance de l’individu face au destin, Emerson se tourne en ridicule. Cette conception du monde est celle qui nécessite le moins de raisonnement et d’introspection. Pour George, l’être humain n’est qu’un jouet du hasard. L’explication rationnelle de Mr Beebe quant à leur rencontre ne parvient pas à convaincre le personnage : « [y]ou naturally seek out things Italian, and so do we and our friends. This narrows the field immeasurably we meet again in it. »⁶⁹¹ Mr Beebe pense que nos intérêts et préférences, et les décisions qui en découlent, nous amènent à un endroit déterminé par notre propre volonté. Notre position « ici et maintenant » est la manifestation de notre autorité. Lucy Honeychurch participe en quelque sorte au débat en mentionnant plus loin les imprévus et les accidents qui viennent perturber les prises de décision de l’être humain :

[i]ndoors herself, partaking of tea with old Mrs. Butterworth, she reflected that it is impossible to foretell the future with any degree of accuracy, that it is impossible to rehearse life. A fault in the scenery, a face in the audience, an irruption of the audience on to the stage, and all our carefully planned gestures mean nothing, or mean too much⁶⁹².

Lucy reconnaît l’agentivité de l’individu sur le réel jusqu’à un certain point. L’être humain peut prévoir ses prochaines actions (« carefully planned gestures ») en fonction de sa volonté dans le présent, et en dépit de son contrôle impossible sur le futur et ses modalités. Pour Margaret, non seulement les événements inattendus qui se présentent à nous (« a fault in the scenery, a face in the audience, an irruption of the audience »), mais aussi nos pensées, se trouvent en dehors de notre autorité : « [w]ell, it is odd and sad that our minds should be such seed-beds, and we without power to choose the seed. But man is an odd, sad creature as yet, intent on pilfering the earth, and heedless of the growths within himself. »⁶⁹³ Margaret fait de l’être humain un sol certes fertile mais passif dans le choix des semences qui y poussent. Elle oppose la puissance (« intent ») de l’individu sur le monde extérieur, et plus précisément ici dans sa destruction des terres de la campagne anglaise qu’elle chérit,

⁶⁹⁰ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 133.

⁶⁹¹ *Ibid.*, 134.

⁶⁹² *Ibid.*, 139.

⁶⁹³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 237

à son incapacité à contrôler sa vie intérieure. Le narrateur reconnaît cette caractéristique humaine chez Margaret lorsqu'il déclare : « she has some rudimentary control over her own growth. »⁶⁹⁴ Bien que le personnage, selon le narrateur, ait atteint une certaine connaissance de sa propre personne, le contrôle sur le développement de son esprit reste malgré tout « rudimentaire ». La voix narrative ambiguë de ce passage, créée par les basculements indistincts entre la perspective du narrateur et celle de Margaret, met en abyme le fonctionnement même du récit la crise d'autorité de l'individu et du personnage. L'enchevêtrement des deux voix au sein d'une même phrase ou d'un même paragraphe accentue cette complexité. Certains passages que l'on peut de prime abord attribuer au narrateur⁶⁹⁵ font apparaître du discours indirect libre, le pronom « we » ou encore l'adjectif « our », et donnent à penser que Margaret prend soudainement le dessus sur la narration. Dans le cas de Helen, ce contrôle, qu'il s'exerce sur la narration ou sur son existence, semble ici inexistant. Margaret réfléchit aux incidences du baiser donné à Paul par sa sœur durant son séjour chez les Wilcox : « [w]ere all Helen's actions to be governed by a tiny mishap, such as may happen to any young man or woman? Can human nature be constructed on lines so insignificant? »⁶⁹⁶ La situation de la plus jeune Schlegel, alors enceinte de Leonard Bast et exilée, est la conséquence d'un instant fugace : « all connected with Paul, an insignificant boy whose lips had kissed hers for a fraction of time »⁶⁹⁷, regrette Margaret. L'autorité de l'individu et sa volonté sont, dans cette perspective, inexistantes. Helen est emportée et manipulée par le flot des micro-événements qui composent son existence, rendue ainsi universelle. En opérant des retours sur des éléments de l'intrigue à travers les réflexions de Margaret, le narrateur amène le lecteur à reconsidérer le potentiel et l'ampleur de certains éléments de l'intrigue. L'écrivain fait tenir celle-ci, ainsi que le destin des personnages, sur ces éléments. Il montre ainsi que, de la même manière, l'existence ne dépend majoritairement pas de grands événements identifiables. Le récit extirpe

⁶⁹⁴ *Idem.*

⁶⁹⁵ La présence de « [t]he more Margaret thought about it » et « Margaret and Helen » au sein de certains paragraphes manifestent la présence du narrateur.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 237.

⁶⁹⁷ *Idem.*

les trivialités de « l’univers répétitif des choses et des événements matériels qui simplement viennent les uns après les autres »⁶⁹⁸, comme le formule Jacques Rancière. Le récit démocratique reconnaît l’autorité de la banalité dans son potentiel tragique⁶⁹⁹. Il nous permet de voir que la vie de chacun ne dépend pas seulement de l’enchaînement de ces micro-événements et que ceux-ci contiennent une grandeur ignorée. Leur importance et leur ampleur tragique sont révélées par les possibles connexions entre eux que seul le regard rétrospectif, et donc narratif, peut tisser.

Stuart Christie commente à ce propos : « Forster’s characters neither boldly embrace their destinies nor shy away from perhaps unconventional beliefs. Neither agents nor victims, their lives simply ‘happen’ to them. »⁷⁰⁰ Le critique remarque également la tendance passive des personnages forstériens. La mention soulignée de « happen » nous renvoie à l’utilisation de ce verbe par Forster dans *A Passage to India*. Dans son dernier roman, l’écrivain utilise généralement « happen » pour évoquer, paradoxalement, des non-événements ou des événements n’impliquant aucun agent identifiable. On peut citer à ce propos le tautologique « [w]hatever had happened had happened »⁷⁰¹ prononcé par le narrateur à la fin du roman. Les lecteurs se trouvent d’ailleurs incapables de savoir si ce « whatever » recouvre le festival Hindou et la collision du bateau de Stella et Fielding avec celui de Ralph et Aziz, les événements des grottes de Marabar, ou bien tous les événements narrés dans le roman. Le verbe est souvent utilisé pour évoquer, sans vraiment le faire, le présumé viol d’Adela dans les grottes. Incertain de la vérité, l’écrivain préfère jouer avec le vide épistémologique de ce verbe en le mettant également dans la bouche des personnages : « I shouldn’t mind if it had happened anywhere else; at least I really don’t know where it did happen »⁷⁰², dit Adela à Ronny et Mrs Moore. Le pronom « it » et l’adverbe « anywhere » viennent renforcer l’incertitude ambiante. Si Forster crée des mondes fictionnels où l’agentivité des personnages est limitée ou inexistante, c’est avant tout parce que l’écrivain voit parfois cette « inertie » d’un

⁶⁹⁸ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 10.

⁶⁹⁹ Jacques Rancière mentionne « le monde tragique démocratisé, un monde où tous ont part au privilège de l’erreur » : Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 11.

⁷⁰⁰ Stuart Christie. *Worlding Forster*, op. cit., 72.

⁷⁰¹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 282.

⁷⁰² *Ibid.*, 177.

bon œil : « [e]ach time Mr. Wells and my other architectural friends anticipate a great outburst of post-war activity and world-planning my heart contracts. To me the best chance for future society lies through apathy, inventiveness and inertia. »⁷⁰³ Dans cet extrait, il s'oppose à ces amis « architecturaux », des hommes voulant agir, et qui perçoivent la fin de la guerre comme une occasion de remodeler le monde à leur façon. C'est justement cette volonté trop forte d'agir sur la base de certains idéaux qui a mené à la guerre en premier lieu : « [a] world at war is necessarily a world of will »⁷⁰⁴, écrit Lionel Trilling lorsqu'il explique le rapport de Forster à la notion de volonté. Il ne voit un futur enviable que dans la stabilité et l'assise (« inertia » ; « apathy ») qui sont pour lui nécessaires à la création (« inventiveness »). L'inertie devient plus négative lorsqu'elle définit la condition de l'homme « moderne », c'est-à-dire d'après-guerre. En 1942, Forster mentionne cet individu privé de son individualité et de son autorité qui se résout finalement à l'immobilisme :

[t]he individual knows that he's not as important as he was under liberalism, he knows that when he sows he may quite likely never reap, and that personal relations are not a good-spirited investment, because there is no reason to suppose that they will continue. He decides not to know other individuals well and deeply and delicately, but to know how to get on with people, how to fit in, to be matey and adaptable⁷⁰⁵.

L'ordre du monde et le pouvoir de l'individu sur son environnement sont réduits à néant (« when he sows he may quite likely never reap »). La guerre a également laissé l'empreinte de la fugacité et de la fragilité des choses, des êtres humains ainsi que des relations entre ceux-ci. Cette inertie-là, loin de favoriser la création artistique, la menace : « [w]hether art is going to have any future I don't know; the prospects aren't too favourable, and the people who rise into eminence and control our destinies seem quite devoid of the aesthetic sense »⁷⁰⁶, dit Forster au micro de la BBC en 1942 dans son émission « Some Books ». Il appelle ainsi à ce que ces hommes politiques responsables de vies humaines considèrent l'art et son

⁷⁰³ E. M. Forster. « The New Disorder », *Horizon*, 4, 1941, 379-84, cité dans Lionel Trilling. *E. M. Forster, op. cit.*, 148.

⁷⁰⁴ Lionel Trilling. *E. M. Forster, op. cit.*, 157-158.

⁷⁰⁵ E. M. Forster. « Modern Writing » (1942), in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic, op. cit.*, 120-124, 122.

⁷⁰⁶ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 209.

importance de manière plus sérieuse : « that he [H.A.L. Fisher] should recognise in the development of human destinies the play of the contingent and the unseen. »⁷⁰⁷ Forster ancre cette pensée dans le présent en invoquant H.A.L. Fisher, alors ministre de l’éducation. Selon l’écrivain, Fisher, comme tout responsable politique, devrait faire de cette part immatérielle de la vie humaine un argument politique. La liberté de l’individu est, pour Forster, proportionnelle à sa capacité d’exprimer cette vie invisible. La façon dont Lucy Honeychurch joue du piano au début de *A Room with a View* révèle que cette liberté n’est pas encore acquise : « she struck no more right notes than was suitable for one of her age and situation. »⁷⁰⁸ Le *decorum* de la société dans laquelle la jeune femme évolue l’empêche de prendre le contrôle de sa vie intérieure afin de faire autorité dans le monde extérieur. Sa musique s’adapte aux conventions extérieures et annonce ainsi le destin de l’homme moderne mentionné par Forster dans « Modern Writing » : « to fit in, to be matey and adaptable »⁷⁰⁹. La suppression de l’autorité du « temps des vainqueurs » qui « chass[e] vers ses marges [...] ceux qui ne sont pas adaptés à son rythme » est pourtant nécessaire à toute société réellement démocratique. Forster dévoile ici les failles démocratiques de la société dans laquelle vit Lucy, qui n’est pas encore prête à imposer son rythme à la société. Dans *A Passage to India*, cette même extériorité caractérise la musique qui devient parfois un instrument politique : « [i]t was the Anthem of the Army of Occupation. It reminded every member of the club that he or she was British and in exile. It produced a little sentiment and a useful accession of will-power. »⁷¹⁰ L’hymne rappelle ici aux Anglo-Indiens les pouvoirs et l’autorité dont ils jouissent. La colonisation fait de leur volonté une loi (« will-power ») auxquels les Indiens sont soumis. Dans le roman, la soumission de la population indienne au pouvoir colonial en place est constamment soulignée : « an Indian gentleman had driven up to an official’s house and been turned back by the servants and been told to approach more suitably »⁷¹¹. La distance qu’instaure l’utilisation du *past perfect* met en exergue la

⁷⁰⁷ *Ibid.*, 192.

⁷⁰⁸ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 30.

⁷⁰⁹ E. M. Forster. « Modern Writing », *art. cit.*, 122.

⁷¹⁰ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 19.

⁷¹¹ *Ibid.*, 11.

soumission des Indiens forcés d’obéir à la puissance britannique en place. Certains personnages britanniques qui considèrent leur autorité légitime insistent sur leur supériorité : « [y]ou’re superior to them, anyway. Don’t forget that »⁷¹², dit Mrs Turton à Mrs Moore lorsque cette dernière manifeste sa volonté de s’adresser à des femmes indiennes dans leur langue, et ainsi de s’adapter à elles. Mr Bhattacharya, le mari de la femme qui invite Mrs Moore et Adela chez elle au chapitre 5, utilise sa langue pour réinstaurer son autorité : « and [he] salaamed them. »⁷¹³ La transformation de « salaam » en verbe fait de la salutation de Mr Bhattacharya une action exercée sur autrui, et plus précisément ici sur Mrs Moore et Adela Quested. Le personnage use également de son pouvoir en « oubliant » de leur faire parvenir la calèche censée les amener à leur domicile à la suite de l’invitation de Mrs Bhattacharya. Ces rares démonstrations d’autorité de la part de la population indienne ne viennent pas à bout de l’écrasante autorité des Anglo-Indiens dans leur pays et sur leur vie. Les récits qui prennent place en Italie montrent néanmoins que les Anglais eux-mêmes sont rendus plus fragiles par le poids des codes et des valeurs de leur propre société. Certains personnages n’ouvrent les yeux sur cet enfermement qu’après la traversée de la frontière géographique.

Lucy, dans *A Room with a View*, comprend ainsi en Italie que ses désirs ont toujours été oblitérés. Par conséquent, la possibilité que ceux-ci ont de laisser une empreinte sur le monde extérieur est inexistante. Ses relations personnelles, et les activités auxquelles elle se prête, ne manifestent aucunement la subjectivité ou le libre arbitre du personnage. Ce sont au contraire les conventions de son cercle social qui ont modelé sa vie intérieure : « she was capable of feeling what was proper. »⁷¹⁴ L’utilisation du modal « ought » et des verbes « pretending » et « worth »⁷¹⁵ sur la même page attirent l’attention sur le poids que fait peser ce monde extérieur sur le personnage. Il lui est impossible de déterminer la valeur de quoi que ce soit par elle-même : « [a]pparently, she had given the wrong answer. »⁷¹⁶ Prise entre les valeurs

⁷¹² *Ibid.*, 33.

⁷¹³ *Ibid.*, 36.

⁷¹⁴ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 21.

⁷¹⁵ *Ibid.*, 23.

⁷¹⁶ *Ibid.*, 26.

des Emerson et celles de son cercle familial et social, et incapable de formuler une croyance personnelle, Lucy ne peut évaluer que le caractère adapté de sa réponse en fonction de son interlocuteur. L’agentivité de la jeune fille dans sa vie intérieure et dans le monde extérieur est presque nulle. *Maurice*, qui fait également figure de *Bildungsroman*, présente un protagoniste victime des mêmes normes sociétales et morales. Ainsi, le jeune homme apprend très tôt à contenir tout sentiment ou élan : « [t]houghts: he had a dirty little collection. Acts: he desisted from these after the novelty was over, finding that they brought him more fatigue than pleasure. »⁷¹⁷ L’asyndète vient ici marquer le hiatus entre corps et esprit. La sécheresse rythmique qu’elle impose souligne aussi la contrainte dans laquelle le personnage vit. On peut par ailleurs remarquer que le deuxième élément de cette liste (« [a]cts ») est marqué par l’absence. Maurice ne peut pas développer cet item en raison de l’auto-censure qu’il s’inflige. En feignant une liste, le narrateur met l’accent sur ses manques et, de ce fait, sur les carences du personnage. Son éducation le pousse à circonscrire la découverte de son homosexualité dans la « Vallée de l’Ombre »⁷¹⁸. L’obscurité qui y règne ne lui permet pas non plus de distinguer ses émotions et ses désirs et, par conséquent, d’agir sur eux. Au chapitre 5, le narrateur répète « nondescript »⁷¹⁹ pour décrire l’inconnu des rêves du personnage, que Maurice reconnaît finalement sous les traits de George, le jardinier. L’obscurité dans laquelle vit le personnage l’empêche de mettre des mots sur ce qu’il perçoit et ce qu’il pense. L’agentivité du personnage principal est ainsi affectée puisque, comme le dit Risley, « [w]ords are deeds »⁷²⁰. L’immobilisme et la rigidité qui ont défini la vie du père de Maurice, menace celle du fils : « Maurice’s father was becoming a pillar of Church and Society when he died, and other things being alike Maurice would have stiffened too. »⁷²¹ Les institutions que le père de Maurice a servies, et qui sont à la base des conventions qui empêchent Maurice d’exprimer son individualité et de s’épanouir, sont associées à des images évoquant le statisme. L’individu qui suit les codes de

⁷¹⁷ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 17.

⁷¹⁸ *Idem.*

⁷¹⁹ *Ibid.*, 26.

⁷²⁰ *Ibid.*, 25.

⁷²¹ *Ibid.*, 37.

conduite de l'église et de la société est condamné à l'inertie que « pillar » et le verbe « stiffen » véhiculent. Il est impossible pour l'être humain d'agir sur soi et sur la société sous le poids de ces forces écrasantes. L'individu, dans les romans de Forster, semble voué à la passivité et à l'obéissance. L'auteur prend le relais de la société qui impose à tous ses membres son dessein : « Harriet, like M. Bovary on a more famous occasion, was trying to follow the plot. »⁷²² Gary Day nous éclaire quant au parallèle construit par Forster entre l'autorité de l'état et celle du récit :

Forster's use of these terms is highly reminiscent of those he used to describe the relationship between art and society, a relationship which we now find is internal to art itself. The plot controls the characters in much the same way as the state controls individuals⁷²³.

Les « termes » auxquels il fait référence sont ceux utilisés dans *Aspects of the Novel* pour décrire l'intrigue, à laquelle Forster consacre un chapitre dans l'ouvrage : « the plot (whom I here visualize as a sort of higher government official) »⁷²⁴. Ainsi, Harriet est à la fois contrôlée par les valeurs inculquées par la société de son temps et donc l'état qui légifère sur celles-ci, et par le narrateur.

Le sexe est une autre des caractéristiques qui décident de l'agentivité des individus dans la société. Les romans de l'écrivain montrent la place réduite laissée aux femmes dans la société édouardienne, et le peu d'autorité qu'elles peuvent exercer sur leur propre vie. Cette impuissance est mise en évidence par la comparaison de Lucy Honeychurch à une œuvre de Leonard de Vinci⁷²⁵. La femme n'est ici qu'objet de contemplation, tout comme Agnes Pembroke qui est, aux yeux de Rickie, « a virgin widow, tall, veiled, consecrated, with her hands stretched out against an everlasting wind »⁷²⁶. Son statut d'individu lui est refusé pour devenir une transcendance servant d'inspiration. Son instrumentalisation par Rickie est encore une fois soulignée lorsque celui-ci en fait un support : « he is happy because he has at last hung all the world's beauty on to a single peg »⁷²⁷. Elle est un support

⁷²² E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, *op. cit.*, 88.

⁷²³ Gary Day. « Forster as Literary Critic », *art. cit.*, 228.

⁷²⁴ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, *op. cit.*, 86.

⁷²⁵ « She was like a woman of Leonardo da Vinci's » : E. M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, 91.

⁷²⁶ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 59.

⁷²⁷ *Ibid.*, 80.

permettant à Rickie de projeter ses idéaux. En revanche, en tant qu’interlocutrice, Agnes voit sa position remise en question : « ‘[I]et me introduce Mr. Ansell—Miss Pembroke.’ There came an awful moment—a moment when he almost regretted that he had a clever friend. Ansell remained absolutely motionless, moving neither hand nor head. »⁷²⁸ Ansell refuse de la saluer et donc de lui attribuer une place dans la « communauté de communication » décrite par Husserl dans *Crise*. Au sein de la vie sociale, c’est par la parole et sa circulation que l’individu peut prendre place au sein d’une communauté :

[I]e monde est tout d’abord pour moi et pour tout un chacun son monde environnant familial, dont la teneur de représentation et de validité est déterminée par le cercle des sujets égoïques, avec lesquels je vis dans l’unité d’une communauté de communication et de vie⁷²⁹.

Le monde est « familier » pour chacun des sujets égoïques et c’est dans le partage de cette familiarité, grâce à la communication, que ceux-ci prennent vie pour chacun d’entre nous. De manière anti-démocratique, le monde de Cambridge rappelle sans cesse à Agnes son invisibilité sociale en niant son autorité au sein du « cercle des sujets égoïques » évoqué par Husserl : « [o]h, Agnes, I am so sorry; I’ve nothing to say. I simply forgot you were coming, and everything about you. »⁷³⁰ Tilliard efface tout simplement Agnes de sa mémoire, de l’espace qu’ils partagent en cet instant, et donc du roman. Selon Rae H. Stoll, cette vision des femmes véhiculée par certains personnages masculins est également notable dans *Maurice* : « Agnes is denied both human form and potential human merit by Ansell. His attitude toward her resembles that of Clive and Maurice, the Cambridge friends and platonic lovers in the novel *Maurice* who regard the women in their families as members of a sub-species. »⁷³¹ En effet, le regard de Maurice se fait de plus en plus sévère à mesure que le personnage mûrit : « [t]hey strolled round the garden, as they had done ten years ago, and she

⁷²⁸ *Ibid.*, 7.

⁷²⁹ Edmund Husserl. *La Crise des sciences européennes*, appendice au § 28, « Ebauche de l’explication du monde de la vie < conscience du monde et monde de la vie > », trad. V. Gérard et M. Mavridis, *Alter*, n°6, 1998, 330.

⁷³⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 6.

⁷³¹ Rae H. Stoll. « ‘Aphrodite with a Janus Face’: Language, Desire, and History in Forster’s *The Longest Journey* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 20.3, Durham: Duke University Press, 1987, 237-259, 241.

murmured the names of vegetables. Then he had looked up to her, now down; [...] always a message-bearer, rushed out of the house, and in her hand she held a telegram. »⁷³² Le personnage exprime son exaspération vis-à-vis des femmes de sa famille dont la place dans la « communauté de communication » est réduite à néant. A la trivialité et la vacuité de la parole de la mère qui ne fait que « murmurer » des noms de légumes, s'ajoute l'invisibilisation de sa sœur qui s'en tient, quant à elle, à un rôle de messagère. Si les femmes, comme le formule Margaret, « prefer influence to rights »⁷³³, c'est que cette influence est leur seul moyen d'agir sur le monde, à défaut de pouvoir exercer une autorité concrète et légale sur leur vie et sur les débats de leur temps. Dans son essai « To Simply Feel », Forster pointe du doigt les contradictions qui fondent le discours sur la pureté et la passivité attendue des femmes : « [w]oman must be pure. Man may disport himself before marriage on the Boulevards. (What about the women with whom he disports himself? On this point Pasha Science is duly silent.) Woman takes. Man gives, Woman is the audience. Man the poet. »⁷³⁴ L'agentivité de la femme est condamnée par cette position de récepteur qui lui est attribuée non seulement par l'homme lambda dans la société, mais également par l'artiste. Ce dernier s'en sert traditionnellement comme muse ou spectatrice, mais rarement comme sujet. George Emerson fait preuve de lucidité quant à la responsabilité des hommes dans l'assujettissement de la femme à l'autorité patriarcale : « [t]his desire to govern a woman—it lies very deep, and men and women must fight it together before they shall enter the garden. »⁷³⁵ George répond ici aux inquiétudes de Lucy Honeychurch. Elle le met d'ailleurs face à ses contradictions lorsque le personnage adopte petit à petit le même comportement qu'il condamnait chez Cecil Vyse précédemment : « [y]ou say Mr. Vyse wants me to listen to him, Mr. Emerson. Pardon me for suggesting that you have caught the habit. »⁷³⁶ Des modèles d'autorité féminine, ou du moins de figures féminines en quête d'agentivité sur le monde, voient ainsi le jour dans les romans de Forster.

⁷³² E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 183.

⁷³³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 196.

⁷³⁴ E. M. Forster. « To Simply Feel », in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 13.

⁷³⁵ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 175.

⁷³⁶ *Idem*.

L’écrivain, en particulier dans *Howards End*, façonne des personnages féminins qui s’éloignent de la tradition victorienne. La réticence affichée de Margaret vis-à-vis des enfants et de la maternité en est un exemple. Il faut également rappeler que ce sont des femmes qui se sont succédé à la tête de Howards End. Mrs Wilcox en était la maîtresse, puis Miss Avery, pour enfin revenir entre les mains d’une seconde Mrs Wilcox. La matrilinéarité qu’a dessinée la demeure a même résisté à la tentative de renversement de Mr Wilcox, qui a essayé d’en refuser l’accès à Helen à la nouvelle de sa grossesse. Stuart Christie décrit Howards End en ces termes : « an estate descending by means of matriarchal (re)possession, managed by two women and their adopted child, rather than the only available Wilcox heir, Paul »⁷³⁷. Forster tente ici de dévier le chemin tracé pour les femmes à l’époque victorienne : « [o]ur better education, and the better education of women has taught us this. The early Victorian woman was regarded as a bundle of goods. She passed from the possession of her father to that of her husband »⁷³⁸, écrit-il dans « Pessimism in Literature ».

Malgré la position particulière et difficile des femmes dans la société, Forster rappelle, à l’aide des relations personnelles dépeintes dans sa fiction, que peu d’individus échappent aux rapports de force ou à l’influence qui menacent sans arrêt et limitent l’agentivité de l’individu.

2. *La part de l’autre : influence et force dans la construction de l’identité*

Forster décrit une société dans laquelle personne n’est censé se développer sans une influence. Dans ses romans, ces influences prennent la forme de tuteurs et/ou des aînés qui guident les plus jeunes esprits dans le « droit chemin » : « [t]here is nothing like personal influence; you and Philip will succeed where I have failed. »⁷³⁹ Dans *Where Angels Fear to Tread*, la mère de Philip Herriton encourage son fils ainsi que Miss Abbott à influencer Gino dans leur sens. L’influence est ici

⁷³⁷ Stuart Christie. *Worlding Forster*, op. cit., 147.

⁷³⁸ E. M. Forster. « Pessimism in Literature », in George H. Thomson (ed.), *Albergo Empedocle and Other Writings*, New York: Liveright, 1971, 135.

⁷³⁹ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 69.

négative puisqu'elle est utilisée pour enlever un enfant à son père, et Miss Abbott comprend vite la nécessité de ne pas l'exercer : « [y]et now that she saw this baby, lying asleep on a dirty rug, she had a great disposition not to dictate one of them, and to exert no more influence than there may be in a kiss or in the vaguest of the heartfelt prayers. »⁷⁴⁰ Le personnage fait ici la différence entre une influence néfaste et une influence positive dont la douceur est communiquée par la comparaison à un baiser ou une prière. Le nourrisson qui lui fait maintenant face, et qui n'existe plus seulement à travers les manigances de Harriet Herriton, l'introduit à cette forme d'influence. Le rôle de chaperon tenu par Charlotte Bartlett auprès de Lucy dans *A Room with a View* se situe entre les deux formes qu'elle peut prendre. Ses constants rappels aux conventions sont motivés par une volonté de protéger la jeune femme et de la préparer à la vie dans la société qui les entoure. Néanmoins, le rôle déjà évoqué de Miss Bartlett dans l'union de George Emerson et Lucy Honeychurch montre la capacité du personnage à renoncer à cette forme d'influence. Ces femmes vont à l'encontre, parfois ponctuellement et parfois de manière permanente, de la philosophie des Lumières qui postulait la nécessité de s'émanciper de toute influence afin d'exercer la véritable liberté que penser par soi-même constitue. Le problème central ne réside pas dans l'exercice d'une influence, mais dans celle qui s'apparente à une force contraignante. Forster, dans *Two Cheers for Democracy*, se prononce à l'encontre de celle-ci : « [b]ut all the great creative actions, all the decent human relations, occur during the intervals when force has not managed to come to the front. These intervals are what matter. »⁷⁴¹ L'influence d'un individu sur un autre ne doit pas être régi par la force mais doit laisser un espace de réflexion à l'individu qui reçoit les idées et les perceptions d'un autre, ou est témoin de ses actions. Cet espace est l'intervalle dont parle Forster dans la citation. C'est au sein de celui-ci que l'esprit de l'écrivain s'est formé à Cambridge :

I did not receive Moore's influence direct—I was not up to that and have never read *Principia Ethica*. It came to me at a remove, through those who knew the Master. The seed fell on fertile, if inferior, soil, and I began to think for myself—that most precious experience of youth which is far from universal, and is often discouraged⁷⁴².

⁷⁴⁰ *Ibid.*, 95-96.

⁷⁴¹ E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 70.

⁷⁴² E. M. Forster. « How I Lost my Faith », art. cit., 313.

L’influence, pour ne pas se confondre avec la force, devrait éviter d’être « directe ». Elle devrait être inconsciente de son rôle et ne pas se vouloir ni se percevoir, initialement, comme telle. L’influence est ce qui se constate après coup, une fois que la « graine » éparpillée par un individu prend racine dans l’esprit d’un autre. L’intervalle dont Forster parle est cet espace où la circulation et l’insémination des idées peuvent prendre place.

Le rôle de la radio est, à ce propos, remarquable : « it had a great impact on the development of, and the dissemination of ideas »⁷⁴³, écrit Todd Avery. Daniel Ryan Morse voit dans ce partage un processus démocratique :

[m]ore importantly, however, they reveal a complex circulation of books, ideas and people that provides a new depth to understanding the workings of Empire and radio, emphasizing the extent to which these artists made a virtue of physical distance in an attempt to form more equitable relations⁷⁴⁴.

Il souligne ici l’importance de ce medium dans une certaine circulation démocratique du savoir ainsi que dans l’influence accrue de certaines idées et personnalités artistiques mentionnées et analysées par les animateurs qui intervenaient auprès de la BBC. Les émissions de Forster s’intéressaient d’ailleurs principalement à des œuvres et des figures littéraires de son temps ou passées. Il raconte la manière dont certains livres et personnages l’ont influencé. Le terme d’influence est d’ailleurs utilisé par Forster lui-même dans son émission intitulée : « A Book that Influenced Me ». Il espère être un véhicule dans la circulation des idées qui ont eu un impact dans sa vie. Il espère ainsi, grâce à sa propre influence, que ces idées touchent d’autres esprits. L’écrivain montre cependant sa conscience d’un monde où la communauté d’idées souhaitée est empêchée par les dynamiques économiques et politiques. Il s’interroge quant à l’accès de la population indienne aux livres discutés dans ses émissions : « I have to wonder what subject interests you and whether you can get books on it. »⁷⁴⁵ La recherche d’une « relation équitable », comme mentionnée par Morse, par le rétablissement d’une circulation inclusive des idées, est une des motivations

⁷⁴³ Todd Avery. *Radio Modernism, op. cit.*, 6.

⁷⁴⁴ Daniel Ryan Morse. « Only Connecting?: E. M. Forster, Empire Broadcasting and the Ethics of Distance », art. cit., 92.

⁷⁴⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 150.

principales de Forster au sein de la BBC. Le thème de l'influence peut prêter à controverse lorsque la relation dissymétrique du Royaume-Uni à l'Inde est évoquée. Un des buts de la BBC était en effet de diffuser ses propres idées et valeurs afin d'uniformiser l'empire. Todd Avery écrit à propos de l'opposition de Forster à cette « mission » fondatrice de la BBC : « Forster's divided views on radio as a medium of mass communications with respect to the BBC's self-proclaimed mission as a guardian of culture and morality. »⁷⁴⁶ L'homogénéité voulue par le Royaume-Uni à travers l'empire contraste avec la forme d'influence, fondée sur la pluralité et les échanges, désirée par Forster. Dans « Notes on the English Character », l'écrivain fait remarquer aux auditeurs que l'influence réciproque entre différentes nations est nécessaire car aucune n'est aboutie : « [n]o national character is complete. We have to look for some qualities in one part of the world and others in another. But the English character is incomplete in a way that is particularly annoying to the foreign observer. »⁷⁴⁷ La radio ne doit ainsi pas renforcer l'autorité du Royaume-Uni sur le reste de l'empire, mais initier une circulation des idées qui viendrait harmoniser et équilibrer les relations entre les nations et, ainsi, entre les individus qui en font partie. Ce qu'encourage Forster est la relation interpersonnelle qui implique véritablement deux sujets dans toute leur intégrité.

Forster suit la philosophie des Lumières en postulant que l'influence doit avant tout constituer un point de départ ou un support pour la réflexion propre. Lui-même espère avoir cette forme d'influence, qui trouve son origine dans la liberté, sur d'autres individus : « if I had any influence I should be very glad that it had induced people to enjoy this wonderful world into which we are born, and of course to help others to enjoy it too. »⁷⁴⁸ Dans *Howards End*, l'« influence » de Tibby empêche au contraire les sœurs Schlegels d'exprimer leurs réelles émotions et de profiter du moment présent comme elles le voudraient : « [t]heir brother influenced them more than they knew; in his absence they were stirred to enthusiasm more easily. »⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Todd Avery. *Radio Modernism, op. Cit.*, 61.

⁷⁴⁷ E. M. Forster. « Notes on the English Character », *Abinger Harvest and England's Pleasant Land* (1936), Abinger Edition 10, London: André Deutsch, 1996, 3-13, 13.

⁷⁴⁸ E. M. Forster. « E. M. Forster at Cambridge, 1958 », art. cit., 318.

⁷⁴⁹ E. M. Forster. *Howards End, op. cit.*, 101.

L’influence est ici une force coercitive puisqu’elle réprime la joie et la spontanéité de Margaret et Helen. Le lecteur peut néanmoins apercevoir, à travers les yeux de Margaret, la possibilité d’une forme d’influence positive et bénéfique d’un individu sur un autre. Un des défauts listés par Margaret concernant Henry Wilcox est sa réticence à l’influence de l’autre sur sa personne : « Henry’s inner life had long laid open to her—his intellectual confusion, his obtuseness to personal influence, his strong but furtive passions. Should she refuse him because his outer life corresponded? »⁷⁵⁰ La capacité à se laisser influencer est donc ici perçue comme une qualité. Celle-ci doit toutefois être « personnelle », c’est-à-dire ne pas provenir d’une institution et s’exercer d’individu à individu. Dans le roman, Margaret est justement valorisée en raison de sa capacité à revoir et à examiner ses opinions et ses idées au gré des rencontres et des discussions. Les lecteurs sont les témoins de ses revirements à la suite de conversations entretenues avec Helen Schlegel, Leonard Bast ou Henry Wilcox. Son mariage avec Henry Wilcox, mais également sa défense de Leonard Bast auprès de celui-ci, prouve l’aptitude du personnage à considérer la vision d’autrui malgré ses premières impressions et opinions. Ses décisions sont souvent influencées par ses échanges. Dans le cas de Leonard, c’est le discours de sa sœur Helen sur sa personne et sa situation qui l’a convaincue de plaider en sa faveur. Le roman se conclut sur les résultats de l’influence de Margaret sur Henry et Helen. *Howards End* expose finalement l’entente mutuelle des deux personnages. Helen reconnaît le rôle de sa sœur et son influence dans cette harmonie finale : « [w]hat a change—and all through you! »⁷⁵¹ L’influence ne s’emploie d’ailleurs pas au singulier pour elle. Le personnage valorise la pluralité des individus et de leurs idées : « [h]ow interesting that row of people was! What diverse influences had gone to their making! »⁷⁵² Les différents individus observés par Margaret durant le concert du chapitre 5 montrent l’infinie diversité à laquelle la vision d’une foule confronte l’être humain. Dans *Styles*, Marielle Macé écrit à propos de la foule et du spectacle qu’elle offre à l’individu :

⁷⁵⁰ *Ibid.*, 207.

⁷⁵¹ *Ibid.*, 289.

⁷⁵² *Ibid.*, 28.

non seulement une foule d'hommes, mais une foule de manières d'être homme. Il ne s'agit pas de dissiper le réel dans une nuée de singularités, mais d'y voir au contraire se découper un ensemble de puissances, qui se situent à mi-parcours entre le particulier et le général, qui font rayonner des idées de la vie à la surface des occurrences particulières, et qui invitent à comprendre que les singularités sensibles engagent toujours plus qu'elles-mêmes. En ce sens, voir un autre être c'est toujours voir un autre style d'être, une autre orientation du vivre. Et c'est une promesse inédite de mise en réseau des existences...⁷⁵³

L'influence réside dans cette zone liminale décrite ici « entre le particulier et le général ». Macé invoque les idées de rayonnement et de réseau pour caractériser ce lieu entre-deux qui déborde sur le territoire de l'individuel ainsi que celui du pluriel. L'influence vient redécouper ces frontières et met également en évidence la part de pluriel que le singulier renferme. C'est ce que dit Marielle Macé lorsqu'elle note que la présence individuelle « engag[e] toujours plus qu'ell[e]-mêm[e] ». L'être humain est une manifestation de la pluralité d'influences (qui sont autant d'individus) qui l'ont façonné. Comme l'explique Jean-Luc Nancy dans *Être singulier pluriel* : « [i]l n'y a pas de sens si le sens n'est pas partagé, et cela, non pas parce qu'il y aurait une signification, ultime ou première, que tous les états auraient en commun, mais parce que le sens est lui-même le partage de l'être. »⁷⁵⁴ Pas d'intégrité de l'être et du sens sans partage et sans co-existence des formes et des sens :

[c]'est pourquoi ce qu'on appelle 'la création du monde' n'est pas la production à partir de rien d'un pur quelque chose, qui ne ferait ainsi qu'imploser dans le rien d'où le il ne serait jamais sorti, mais elle est l'explosion de la présence dans la multiplicité originelle de sa partition⁷⁵⁵.

« L'unité originellement plurielle » ne suppose cependant pas que l'être surgit de l'assemblage de formes signifiantes, c'est en fait le trait d'union entre ces deux éléments qui définit l'être : « si l'être est être-avec, dans l'être-avec c'est l' 'avec' qui fait l'être, et il ne s'y ajoute pas »⁷⁵⁶, explique Nancy. C'est le fait même de ce lien qui constitue l'être. C'est dans la déformation et dans la mobilité des formes signifiantes que l'intégrité réside. Dans *A Passage to India*, l'événement se détermine de la même manière. Cette condition d'« être-avec » est ce qui fondera le

⁷⁵³ Marielle Macé. *Styles*, op. cit., 57-58.

⁷⁵⁴ Jean-Luc Nancy. *Être singulier pluriel*, op. cit., 20.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, 20-21.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, 50.

mystère planant sur les événements des grottes de Marabar. A l’interrogatoire du professeur Godbole sur la culpabilité d’Aziz, Mr. Fielding répond : « nothing can be performed in isolation, and when an evil action is performed, all perform it. [...] When evil occurs, it expresses the whole of the universe. »⁷⁵⁷ Le mouvement par lequel l’événement survient n’échappe pas à cette contiguïté qui définissait précédemment l’être chez Nancy, et c’est dans le lien même que l’événement entretient avec tous les autres qu’il se définit. Non seulement l’événement, mais aussi le paysage, obéissent à cette loi que Forster démontre être universelle. En effet, le narrateur développe une stratégie afin d’éviter le vide épistémologique qui semble englober les descriptions de paysages dans le roman ; celle de l’association : « [b]land and bald rose the precipices; bland and glutinous the sky that connected the precipices; solid and white, a Brahmany kite flapped between the rocks »⁷⁵⁸. Si, comme l’indique le narrateur, rien ne peut s’associer à ces paysages (« nothing attaches to them »), il va tout de même exploiter la fonction rhapsodique du langage pour faire surgir ce récit de prime abord impossible, et donner au lecteur un contenu informatif. Le rose de ces précipices ne peut être saisi qu’en combinant, de façon tout aussi oxymoronique qu’allitérative, les adjectifs « bland » and « bold », et le ciel par l’association de « bland » and « glutinous » ; ce même ciel bigarré qui va connecter à son tour les précipices. Comme l’écrit Gillian Beer dans son article intitulé « Negation in *A Passage to India* » : « [o]nly identification with has worth, identification of is paltry. »⁷⁵⁹ Dans cette manière de décrire le paysage, l’auteur adopte une vision du monde dans laquelle l’être se définit par la dislocation et le partage qu’implique l’idée d’influence. Forster met en récit cette formation de l’identité et de la forme dans l’influence exercée par un individu ou une chose sur l’autre.

La nouvelle « The Story of a Panic » raconte l’effroi provoqué par ces liens et interpénétrations. La famille du jeune homme issu de la classe moyenne anglaise s’inquiète du comportement changeant de celui-ci depuis leur arrivée à Ravello. Ils

⁷⁵⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 157-158.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, 130.

⁷⁵⁹ Gillian Beer. « Negation in *A Passage to India* », *Essays in Criticism*, Volume XXX, Issue 2, April 1980, 151-166, 164.

attribuent ces changements à une « influence infernale »: « [s]ome traced a connection between our behaviour in the afternoon and the behaviour of Eustace now. Others saw no connexion at all. Mr. Sandbach still held to the possibility of infernal influences, and also said that he ought to have a doctor. »⁷⁶⁰ Cette influence résulte néanmoins en une proximité remarquable de Eustace avec la nature. Les mouvements du personnage s'apparentent progressivement à ceux d'un animal : « Eustace was scurrying in front of us like a goat »⁷⁶¹, observe le narrateur. L'influence du dieu Pan sur sa vision et son comportement contraste avec la perspective limitée que Eustace a pu avoir par le passé, et qui est retranscrite dans la nouvelle par le positionnement géographique de sa chambre : « [t]he outlook of Eustace's room was limited »⁷⁶². A présent, Eustace n'est plus confiné dans cette chambre n'offrant aucun horizon et dans les conventions héritées de son environnement social et familial : « 'I understand almost everything,' I heard him say. 'The trees, hills, stars, water, I can see all.' »⁷⁶³ Le personnage semble enfin « complet », comme indiqué par l'union entre les éléments naturels et sa propre personne, mais également entre les différentes composantes humaines, ici l'entendement (« understand ») et la vision (« I can see all »). En accueillant l'influence de Pan, Eustace suit le conseil donné par Forster dans « Notes on the English Character ». Puisque « no [...] character is complete », qu'il soit d'ordre national ou pas, l'autre et son influence sont nécessaires afin de se rapprocher de cet horizon de complétude. L'accès à une influence extérieure est d'ailleurs souvent lié au motif de la vue dans la fiction forstérienne. Dans *A Room with a View*, la vue permet d'avoir un aperçu sur une chose ou un individu extérieur à soi et à son espace, et ainsi de recevoir son influence : « [h]e told us another day that views are really crowds—crowds of trees and houses and hills—and are bound to resemble each other, like human crowds—and that the power they have over us is sometimes supernatural, for the same reason. »⁷⁶⁴ On revient ici à l'idée de foule en lien avec

⁷⁶⁰ E. M. Forster. « The Story of a Panic », art. cit., 13.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 34.

⁷⁶² *Ibid.*, 36.

⁷⁶³ *Ibid.*, 25.

⁷⁶⁴ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 166.

celle d’influence. Toutefois, la multiplicité des éléments naturels comme des êtres humains représente dans cet extrait une menace d’uniformité. Mr Emerson, à travers son fils, ne manque pourtant pas d’évoquer le pouvoir que la vision de ce pluriel peut avoir sur le sujet et qu’on peut observer dans le cas de Eustace. Paul B. Armstrong commente à ce propos la présence du motif de la vue dans les romans de Forster :

[a]s depicted in the Italian novels, view stands for an openness to difference which is lacking not only in hardcore xénophobes (Mrs. Honeychurch, Harriet Herriton), but also in the self-proclaimed travelers who unwittingly reduce difference to objectified knowledge and fetishistic desire...⁷⁶⁵

L’ouverture à l’autre et aux possibles perturbations que celui-ci peut provoquer dans la perspective des personnages est symbolisée par l’horizon visuel offert par la vue : « view represents Forster’s most optimistic conception of the potential for a caring ethics »⁷⁶⁶, ajoute Paul B. Armstrong. Cette forme d’éthique centrée sur le souci de l’autre est également formulée par Forster dans son *Commonplace Book* : « *I simply don’t mind* is the last word in human wisdom, but I recoil from saying it. It would deliver me from fear, wastage of strength, entanglements with the unworthy and perishable. It offers an inviolable sanctuary. My reluctance to enter implies some form of faith. »⁷⁶⁷ L’écrivain évoque en effet sa résistance à l’indifférence contenue dans « *I simply don’t mind* ». Même s’il y reconnaît une certaine sagesse, elle est selon lui la forme d’un renoncement. L’autre, avec sa manière d’être et de faire, doit continuer à interpeller le sujet qui le rencontre. Idéalement, ce face-à-face permet aux deux sujets de laisser leur empreinte sur l’autre et de modifier ses manières d’être au monde. *A Passage to India* est le roman de Forster qui aborde de manière extensive cet idéal et le met à l’épreuve. L’intrigue, centrée autour de la rencontre entre différentes cultures et différents individus qui les représentent, induit cette thématique de l’influence. Malgré l’échec de Fielding dans cette rencontre, le personnage met cet idéal à l’honneur : « [t]he world, he believed, is a globe of men who are trying to reach one another and can best do so by the help of good will plus

⁷⁶⁵ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End.’ », art. cit., 321.

⁷⁶⁶ *Idem.*

⁷⁶⁷ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 157.

culture and intelligence »⁷⁶⁸. Même si la présence de la population anglaise en Inde condamne directement l’accomplissement de celui-ci, l’Inde est choisie par Forster comme le terreau naturel de ce type de relations interpersonnelles : « Hinduism, so solid from a distance, is riven into sects and clans, which radiate and join, and change their names according to the aspect from which they are approached. »⁷⁶⁹ En raison de l’influence de l’hindouisme dans le pays, Forster y voit un terrain propice à la relation éthique, c’est-à-dire celle qui implique le changement chez les deux parties. En s’opposant à la fixité et à la pensée unilatérale, l’hindouisme semble montrer la voix en ce qui concerne les relations humaines. La mutabilité qu’implique cette philosophie inspire l’écrivain dans sa recherche de relations qui donneraient lieu, à plus grande échelle, à une société rhizomatique où tous les individus qui la constituent seraient liés non pas par une hiérarchie qui impliquerait la force, mais par l’influence. Chacun accepterait, idéalement, son inachèvement et laisserait l’autre et sa perspective façonner et modifier la nôtre. Il faut toutefois redonner sa juste place à l’hindouisme qui constitue également pour l’écrivain un outil non négligeable dans la transmission de ses idées. Cette religion met en avant de manière notable bien des aspects de la pensée forstérienne : « Hindu metaphysics bears a number of definite relationships to the stabilized Forsterian philosophical position »⁷⁷⁰, confirme James McConkey. Sans diminuer le véritable intérêt de l’écrivain pour l’hindouisme, elle fait malgré tout partie d’un réseau symbolique plus grand dans le roman : « to the Moslem belongs the emotional nature, to the Anglo-Indian the intellect, and to the Hindu the capacity for love. »⁷⁷¹ La « double vision » prônée dans *A Passage to India* encourage l’individu, romancier ou pas, à ne pas limiter son regard à un seul système de pensée. La mise en commun de ces systèmes dans le récit reproduit ce qui est, pour Agamben, une tendance naturelle de l’individu. Le philosophe le définit en effet comme un « déjà commun » :

[s]elon Massignon, en effet, se substituer à quelqu’un ne signifie pas compenser ce qui lui manque, ni corriger ses fautes, mais s’expatrier en lui tel qu’il est pour offrir l’hospitalité au Christ dans son âme même, dans son propre avoir-lieu. Cette

⁷⁶⁸ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 52.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, 261.

⁷⁷⁰ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, op. cit., 86.

⁷⁷¹ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, op. cit., 311.

substitution ne connaît plus de lieu propre, mais, pour elle, l’avoir-lieu de tout être singulier est toujours déjà commun, espace vide offert à l’unique, hospitalité irrévocable...⁷⁷²

Comme l’explique Agamben, l’individualité de l’autre, lorsqu’elle « s’expatrie » en nous, n’est pas corrective. L’être humain n’a, au bout du compte, pas à désigner une place à l’autre car c’est en réalité la condition de l’homme que de l’accueillir. Si *Howards End* présente un personnage capable d’une telle hospitalité, il est aussi le roman où les plus grands opposants à cette conception du singulier et du commun figurent.

Medalie évoque dans *E. M. Forster’s Modernism* la place prise par l’influence des « plutocratic organisers »⁷⁷³ présents dans *Howards End* ainsi que des « colonial administrators »⁷⁷⁴ dans *A Passage to India* qui décident du cours des choses et des individus dans la société. Catherine Lanone et Laurent Mellet attirent également l’attention sur l’influence des Wilcox dans de nombreux domaines : « [t]he Wilcoxes influence the flow of funds, the flow of water (Mr. Wilcox helps to build locks on the Thames) and the flow of traffic. »⁷⁷⁵ L’influence sur la circulation est justifiée par son statut de propriétaire d’une voiture, engin extrêmement coûteux et donc peu répandu à cette époque. Leur autorité est liée aux rapports de force entretenus en Angleterre ainsi que dans l’empire (et notamment en Afrique, mentionnée plusieurs fois dans le roman). Ce pouvoir économique et social contamine leurs relations personnelles. Les injonctions et les rappels à l’ordre sont ainsi de mise, aussi bien dans un contexte professionnel qu’intime : « I do not give you and your sister leave to sleep at Howards End »⁷⁷⁶, répond Henry Wilcox à Margaret lorsque cette dernière lui demande d’héberger Helen à Howards End. Le narrateur rappelle que le rapport de force est inhérent à leur statut d’homme dans la société et au système patriarcal : « [i]t was spoken not only to her husband, but to thousands of men like him—a protest against the inner darkness in high places that

⁷⁷² Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient*, op. cit., 30.

⁷⁷³ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, op. cit., 37.

⁷⁷⁴ *Idem.*

⁷⁷⁵ Catherine Lanone, et Laurent Mellet. *Howards End (E. M. Forster, J. Ivory): Beyond Heritage*, op. cit., 73.

⁷⁷⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 263.

comes with a commercial age. [...] He had refused to connect »⁷⁷⁷. En prenant la défense de sa sœur Helen, et en s'opposant à son mari, Margaret perçoit la portée de ses mots qui ne reflètent pas uniquement leur situation particulière mais tout un système. L'influence économique et sociale des Wilcox empêche la véritable connexion avec l'autre puisqu'elle suit un chemin unilatéral. Henry refuse de s'expliquer ou de rendre des comptes à quiconque. Il utilise d'ailleurs ses activités économiques comme justification, confirmant ainsi l'incompatibilité de l'influence économique et de l'influence interpersonnelle : « [d]on't ask me. I'm a plain man of business. »⁷⁷⁸ La force qu'ils exercent sur le monde qui les entoure, et résumée en une phrase par le narrateur lorsqu'il proclame Henry Wilcox roi (« Wilcox was king of this world »⁷⁷⁹), s'applique à leurs rapports humains. Aucune dynamique, qu'elle soit d'ordre sociétale, naturelle ou personnelle n'échappe à l'influence coercitive des Wilcox. Catherine Lanone résume la situation ainsi : « [f]or the side effect of global companies is increased vulnerability for the expendable at home. »⁷⁸⁰ *Howards End* narre les conséquences de ce système nourri par les Wilcox dans l'accroissement de la vulnérabilité, et se fait presque fable à ce propos. Lanone qualifie en effet le roman de « fable about social vulnerability. »⁷⁸¹

En Inde, l'influence est également un outil utilisé pour servir ses intérêts propres. En perturbant le cours naturel des événements, elle n'engendre pas des liens mais les force. Dans *A Passage to India*, Forster moque l'importance de l'influence dans l'obtention de privilèges : « [s]emi-official, she was best approached through the Nawab Bahadur, who was best approached through Nureddin, but he never answered letters, but his mother had great influence with him and was a friend of Hamidullah Begum's »⁷⁸². Le « she » évoqué est en réalité un éléphant qui n'est approchable que par l'intermédiaire de plusieurs personnes influentes dans le pays. L'indifférence de l'animal face à ces problématiques souligne leur absurdité. Aziz a,

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 283.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 240.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 204.

⁷⁸⁰ Catherine Lanone. « Rethinking Rationality: E. M. Forster's Commitment to Democracy », art. cit.

⁷⁸¹ *Idem.*

⁷⁸² E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 123.

par le passé, déjà profité de cette forme d’influence : « [t]hrough the influence of friends, he was nominated Principal of the little college at Chandrapore »⁷⁸³. L’influence politique et sociale nécessite la réduction du « cercle des sujets égoïques » dont parle Husserl dans le passage de *Crise* cité précédemment⁷⁸⁴. Ce qu’elle ne nécessite pas est une réelle communication entre des individus tentant de partager leur vision et saisir le monde perçu par autrui. L’influence promue par Forster est celle qui permet à cette perception d’autrui de pénétrer sa propre conscience. Merleau-Ponty évoque cette interpénétration des consciences qui « glissent » l’une dans l’autre :

il nous faut apprendre à retrouver la communication des consciences dans un même monde. En réalité, autrui n’est pas enclos dans ma perspective sur le monde parce que cette perspective elle-même n’a pas de limites définies, qu’elle glisse spontanément dans celle d’autrui et qu’elles sont ensemble recueillies dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes de la perception⁷⁸⁵.

Le statut commun des êtres humains comme « sujets de la perception » et leur présence dans un même monde entraîne forcément la circulation des perceptions. L’influence devient ici une donnée du monde. Dans *A Room with a View*, l’entourage de Lucy Honeychurch refuse toute interaction avec les Emerson pour échapper à leur influence. Au sein du premier chapitre, les pages 9 et 10 du roman sont minées de références au désaccord : « I *differ* from him on almost every point of any importance, and so, I expect—I may say I hope—you will *differ*. But his is a type one *disagrees* with rather than deplures »⁷⁸⁶ (c’est moi qui souligne). Mr Beebe, s’adressant à Miss Bartlett et Lucy, fait état du dissensus qui les caractérise. Le personnage refuse Mr Emerson comme interlocuteur afin d’éviter toute transmission de ses idées. Il s’oppose ici à la création d’une « communauté de communication » en s’opposant à la tendance du personnage à donner son opinion : « he will not keep his opinions to himself. »⁷⁸⁷ La page suivante décrit également la tension palpable dans laquelle les personnages évoluent dès l’incipit : « the haze of disapproval »⁷⁸⁸.

⁷⁸³ *Ibid.*, 51.

⁷⁸⁴ Voir *supra*, note 729.

⁷⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1976, 405.

⁷⁸⁶ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 9.

⁷⁸⁷ *Idem.*

⁷⁸⁸ *Ibid.*, 10.

Dans le « Some Books » diffusé le 29 avril 1942, Forster figure cette communauté qui, selon lui, doit être initiée par les artistes de toutes les disciplines : « [a]nd I say to you that our job is to understand one another and to interpret to one another the communities in which we are mutually planted »⁷⁸⁹. Il prend d'ailleurs immédiatement part à celle-ci en se saisissant du microphone. La capacité d'influence de l'artiste, en se donnant pour mission de diffuser sa connaissance et son expérience personnelle du monde, est supérieure à celle de l'individu lambda. L'œuvre artistique « c'est l'individuel [...] qui s'ouvre au partage, au commun, et donc aussi à l'expropriation »⁷⁹⁰, pour reprendre une formule de Marielle Macé. L'art initie une circulation des « genre[s] d'être qui peu[vent] se transposer d'occurrence en occurrence, d'objet en objet, impropre infiniment appropriable »⁷⁹¹. Elle est l'influence fructueuse car liante. L'art vient rappeler que rien ni personne n'est originel mais produit et fait ainsi partie d'une dynamique commune. L'influence des Wilcox induit, quant à elle, le conflit et la séparation : « [t]he sisters were alike as little girls, but at the time of the Wilcox episode their methods were beginning to diverge »⁷⁹². Les sœurs Schlegel sont divisées par leur relation aux Wilcox. C'est Helen qui, au début du roman, se laisse influencer par cette famille et leur vision du monde. Le narrateur décrit même sa flexibilité intellectuelle : « the younger was rather apt to entice people, and, in enticing them, to be herself enticed »⁷⁹³. Helen va jusqu'à considérer s'unir à l'un des Wilcox, Paul, au début du roman. Les choses s'inverseront et Margaret deviendra finalement une Wilcox à la place de sa sœur, ainsi que la figure médiatrice du roman. Cette attention de Margaret aux individus qui l'entourent rappelle la relation décrite par Kant dans *Critique de la raison pratique* entre soi et quelqu'un « en qui je perçois une droiture de caractère portée à un degré que je ne me reconnais pas à moi-même »⁷⁹⁴. Par conséquent, « mon esprit

⁷⁸⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 187.

⁷⁹⁰ Marielle Macé. *Styles*, op. cit., 23.

⁷⁹¹ *Idem*.

⁷⁹² E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 26.

⁷⁹³ *Idem*.

⁷⁹⁴ Emmanuel Kant. *Critique de la raison pratique*, Première partie : « Doctrine élémentaire de la raison pure pratique », Livre premier : « L'analytique de la raison pratique », Chapitre

s’incline, que je le veuille ou non »⁷⁹⁵. Dans le cas de Margaret, cette influence est voulue. Pour elle, « son exemple me rappelle une loi qui rabaisse ma présomption, quand je la compare à ma conduite, c’est qu’il m’est prouvé par le fait qu’on peut obéir à cette loi et par conséquent la pratiquer. »⁷⁹⁶ Dans le roman, elle est tout aussi touchée par l’empathie de Helen vis-à-vis de Leonard qu’elle est admirative de certains traits de caractère de Henry, et laisse la possibilité aux « lois » de l’autre de s’appliquer à elle. Ainsi, elle s’inspire de l’esprit méthodique de Henry : « [i]n spite of imagination and poetry—perhaps on account of them—she could sympathize with the technical attitude that Henry would adopt. If possible, she would be technical, too. »⁷⁹⁷ Margaret n’assure pas de pouvoir changer, comme l’utilisation des modaux « could » et « would » mais aussi de « possible » le soulignent, mais elle affiche au moins sa bonne volonté dans cette entreprise.

L’influence coercitive des puissants de ce monde est condamnée par Forster qui se range du côté des personnages tels que Margaret. Cette dernière se sert en effet de l’influence comme fondation d’une communauté dans laquelle les sujets interrogent leurs manières d’être et de faire par le biais des relations personnelles. Cette influence nécessite tout de même l’intervention d’un individu capable de « parler en son nom ». Le défi de Forster, concernant le choix des personnages qui évoluent dans son récit, est de donner un espace narratif à ceux qui n’en ont pas au sein de l’espace sociétal pour faire valoir leur individualité. Cet espace contrebalance ainsi la force des « plutocratic organisers » tout de même visibles dans sa fiction. Il s’agira donc par la suite d’analyser le rapport de l’écrivain au thème de la vulnérabilité. Ce sujet apparaît en effet épisodiquement dans les essais de Forster. Il est également intéressant d’étudier ce rapport au vulnérable dans sa fiction et de savoir si l’écrivain donne véritablement une chance à celui-ci d’affirmer sa propre puissance.

III : « Des mobiles de la raison pure pratique. Examen critique de l’analytique de la raison pure pratique », trad. F. Picavet, Paris : Librairie Felix Alcan, 1921, 136.

⁷⁹⁵ *Idem.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 137.

⁷⁹⁷ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 258.

B. L'autorité du vulnérable

La fiction de Forster ne semble pas avantager, à première vue, l'individu vulnérable. Si l'on considère le sort funeste de Leonard Bast dans *Howards End*, mais aussi celui de Rickie dans *The Longest Journey*, on remarque que la fragilité physique et/ou les incertitudes et vacillements intellectuels ne permettent pas à l'individu de survivre bien longtemps dans l'Angleterre du début du XX^e siècle. On peut également donner en exemple des personnages comme Maurice et Alec qui, dans *Maurice*, s'exilent dans un univers pastoral à défaut de pouvoir vivre ensemble et d'exposer au grand jour leur relation. Forster se montre de ce fait réaliste. Sa fiction véhicule un certain idéal démocratique tout en peignant la réalité du système à son époque : « [o]nce again the point is not that liberal democracy is a regime outside of force and power (Forster knows it isn't) but, rather, that it provides the small with weapons and tactical resources with which to defend their differences. »⁷⁹⁸ Dans « Two Cheers for Tolerance », Paul B. Armstrong reconnaît la volonté de Forster de ne pas faire de sa fiction un remède contre les failles du système démocratique. L'écrivain met néanmoins en avant l'intervalle que la démocratie libérale ouvre pour ces individus vulnérables à travers les possibilités qu'offre le récit à ce niveau. Les essais de l'auteur ainsi que ses émissions radiophoniques élargissent la perspective du lecteur (ou de l'auditeur) quant au rapport de Forster à cette notion. Les questions liées à la forme et à la réception de ces productions confrontent l'écrivain à la question du vulnérable. Ses essais et émissions lui permettent également d'aborder frontalement ce sujet à certains moments.

1. *Vulnerability « as a dynamic force »*⁷⁹⁹

Dans *Abinger Harvest*, ce qui est vulnérable est associé à ce qui est authentique. Lorsqu'il commente sa lecture du journal intime de l'historien Edward

⁷⁹⁸ Paul. B. Armstrong, « Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster's Ironic Liberalism and the Indirections of Style », art. cit., 296.

⁷⁹⁹ Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, New York: Routledge, 2015, 11.

Gibbon, Forster ne cache pas le plaisir qu’il ressent à prendre au dépourvu un tel personnage : « [h]e insists on our hearing of what he says to us until we long for a chance of hearing what he says to himself, and thanks to the Journal that chance is now ours. We find not a new Gibbon but a more vulnerable one »⁸⁰⁰. L’habituelle maîtrise de soi de cette figure rend cette lecture d’autant plus intéressante : « the author never intended us to see and that is its value, because if Gibbon has a literary fault, it is the fault of presenting himself to us too commandingly. »⁸⁰¹ L’accès aux pensées spontanées et confidentielles de Edward Gibbon donne, selon Forster, plus de relief et de valeur à son œuvre parce qu’il le rendent vulnérable. Le contrôle qui caractérise ses ouvrages, comme tout ouvrage destiné à la lecture publique, est incompatible avec la vulnérabilité et donc l’authenticité. Ces observations font écho au propre travail de Forster et à la pluralité des formats proposés par l’écrivain au lecteur ou à l’auditeur. Ses essais et émissions radiophoniques, bien qu’ils n’échappent pas à son contrôle puisque tous nécessitent un travail préliminaire, l’exposent davantage aux critiques. Ces formats donnent effectivement un accès plus direct à sa personne et à ses pensées. Dans « T.S. Eliot », Forster commente encore une fois la difficile, voire impossible, conciliation de la vulnérabilité humaine avec la tradition artistique : « [t]o acquire tradition, the writer must give up all personal idiosyncracies »⁸⁰². L’exposition de la vie intérieure de l’individu s’oppose ici à la maîtrise qui caractérise la tradition littéraire. Il ne peut pas totalement exposer et dévoiler son idiosyncrasie s’il veut adresser ses créations à un public :

even as a critic, he must submit to discipline, while as a creative artist he will engage in ‘continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.’ And it will be readily understood that with so much in his bones he cannot speak to the reader as man to man; indeed, while he creates he has ceased to be a man in the hand-shaking sense⁸⁰³.

L’artiste cesse d’être un interlocuteur lorsqu’il s’en remet à son œuvre pour s’adresser à un autre. Si la tradition et la formation littéraire l’empêchent, la forme fragmentaire des essais semble être la plus à même d’exprimer la vulnérabilité.

⁸⁰⁰ E. M. Forster. « Captain Edward Gibbon » (1931), in *Abinger Harvest, op. cit.*, 212-218, 215.

⁸⁰¹ *Ibid.*, 214.

⁸⁰² E. M. Forster. « T.S. Eliot » (1928), in *Abinger Harvest, op. cit.*, 87-93, 90.

⁸⁰³ *Ibid.*, 90-91.

Celle-ci donne en tout cas l'illusion d'une vulnérabilité, constate Forster dans « Jane Austen » : « the fragment gives the effect of weakness »⁸⁰⁴. Cette faiblesse donne la possibilité à l'écrivain de se libérer des carcans de la narration traditionnelle et d'arranger et de réarranger ces fragments et pensées selon sa volonté. La vulnérabilité qui définit la forme fragmentaire utilisée dans le recueil d'essais permet l'insoumission à certaines normes narratives et ainsi la formation d'une certaine vision en dehors de ce cadre. Irène Langlet reconnaît que l'« erratisme du texte et absence de méthode »⁸⁰⁵ sont constamment soulignés lorsque la forme essayistique est discutée. Si ces caractéristiques sont parfois perçues négativement, c'est justement celles-ci qui font de l'essai une forme d'expression « authentique ». Langlet explique que, pour Montaigne, « les errances du propos excluent la volonté de convaincre : le principe de 'digression' valide l'authenticité du discours »⁸⁰⁶. En excluant le rapport de force que la « volonté de convaincre » implique, l'essai permet à l'être humain de s'exposer à l'autre de manière authentique. Le refus d'une autorité formelle qui viendrait contraindre le propos de l'écrivain permet un accès au vulnérable, à la fois pour le lecteur qui rencontre la personne de l'auteur de manière inédite, mais aussi pour la propre personne de l'auteur qui peut choisir de ne pas faire suivre à son écriture un chemin argumentatif anticipé et fixe. On peut ici ajouter à la comédie, au mélodrame et au lyrisme l'essai, et louer, à la manière de Jean-Michel Ganteau et de Christine Reynier : « their vulnerability, their refusal to be strong forms, and their predilection for and impulse towards the open and the non-totalising »⁸⁰⁷. Vulnérabilité et homogénéité sont antinomiques au sein de ces genres littéraires et dans l'essai forstérien. L'opposition à la force qui est évoquée par Ganteau et Reynier nous rappelle également les déclarations de Forster faites en ce sens dans *Two Cheers for Democracy*. Si la réflexion sur le vulnérable prend une certaine place dans l'écriture essayistique mais également fictionnelle de l'écrivain, c'est que celle-ci permet à la pluralité de s'épanouir. La vulnérabilité de l'écriture

⁸⁰⁴ E. M. Forster. « Jane Austen » (1932), in *Abinger Harvest*, *op. cit.*, 145-159, 149.

⁸⁰⁵ Irène Langlet. *L'Abeille et la balance*, *op. cit.*, 23.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, 282.

⁸⁰⁷ Jean-Michel Ganteau, et Christine Reynier. « Introduction », *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, 9-18, 12.

résonne souvent avec celle des individus les plus fragiles de la société et permet de ce fait leur entrée dans le récit ou l’essai chez Forster. Armstrong écrit à ce propos : « the vulnerability of little people, and the threat of uniformity are profoundly linked in Forster’s political imagination »⁸⁰⁸. Il serait ici possible d’ajouter que cette connexion fait également partie de sa conception de la fiction. La « narration romanesque nouvelle », selon les mots de Rancière dans *Malaise dans l’esthétique*, qui inclut cette classe sociale fragile crée par ailleurs « un régime esthétique où se brouille la distinction entre les choses qui appartiennent à l’art et celles qui appartiennent à la vie ordinaire »⁸⁰⁹. L’introduction de l’individu vulnérable permet à la forme romanesque de sortir des formes et normes qui lui ont été imposées par le passé et ainsi de manifester sa possible hétérogénéité et liberté. La vie ordinaire, qui s’oppose à celle des puissants, et l’écriture, ne sont plus forcées de continuer à évoluer dans des sphères séparées et homogènes mais peuvent, grâce au roman, réévaluer les distinctions faites par le passé entre « apparence et réalité, mais aussi entre forme et matière, activité et passivité, entendement et sensibilité. »⁸¹⁰ L’introduction de la vulnérabilité de ces individus et de leur vie dans le roman viennent bousculer les dualités traditionnelles et créer de nouvelles cohésions. Selon Frédéric Regard, les voix des membres vulnérables de la société qui se sont élevées à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ont pu trouver un espace commun dans cette nouvelle forme romanesque du tournant du siècle :

Christianity, feminism and a demand for democracy were made to coalesce in the defence not of a category, but of an insulted, vulnerable class, constituted not only of fellow human beings, but also and above of fellow citizens, whose political mobilisation could only be effectuated pragmatically, through a shared experience of reading⁸¹¹.

Le roman a permis d’identifier les enjeux de cette demande démocratique articulés autour des « fellow citizens » nouvellement représentés. Si le roman a permis

⁸⁰⁸ Paul B. Armstrong. « Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster’s Ironic Liberalism and the Indirections of Style », art. cit., 285.

⁸⁰⁹ Jacques Rancière. *Malaise dans l’esthétique*, op. cit., 13.

⁸¹⁰ *Ibid.*, 45.

⁸¹¹ Frédéric Regard. « On Tears Shed at Brownlow Hill in the Summer of 1866 : Alterity, Politics, and Style in Josephine Butler’s Writings », in Jean-Michel Ganteau, et Christine Reynier (236efer.). *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, op. cit., 19-34, 33.

d'afficher au grand jour et de raconter le vulnérable, la manière de le représenter traduisait l'attitude de la société envers celui-ci.

Ainsi, la vulnérabilité est crainte par les personnages des romans de Forster. Dans *The Longest Journey*, le handicap physique de Rickie Elliott est l'objet de rejets de la part des autres personnages tels que Gerald Dawes : « I can't stand unhealthiness. »⁸¹² Gerald, qui est l'építome de la force et de la beauté physique dans le roman, avoue à Agnes son aversion pour l'être humain plus fragile que d'autres. Cette dernière ne fait pas part aussi honnêtement de ce dégoût partagé pour la fragilité physique. C'est sa réaction instinctive lors de sa visite chez Rickie Elliott qui trahit sa perspective : « [t]hen she saw her host's shoes: he had left them lying on the sofa. Rickie was slightly deformed, and so the shoes were not the same size, and one of them had a thick heel to help him towards an even walk. 'Ugh!' she exclaimed »⁸¹³. Son exclamation est néanmoins corroborée par une observation moins impulsive faite à Mrs Aberdeen. Les louanges prononcées par la domestique de Rickie quant à sa gentillesse sont finalement éclipsées par les remarques de cette dernière et de Agnes sur l'état physique du personnage : « [t]he world, I say, will be the better for him.' She took the teacups into the gyp room, and then returned with the tablecloth, and added, 'if he's spared.' 'I'm afraid he isn't strong,' said Agnes. »⁸¹⁴ La déclaration prophétique de Mrs Aberdeen sur le sort final de Rickie dans le roman est appuyée et explicitée par l'affirmation très simple de Miss Pembroke : « he isn't strong ». La force et la faiblesse sont des notions constamment soulignées par les individus qui font partie du cercle proche de Rickie mais aussi, de façon plus surprenante, par l'intéressé lui-même. Rickie partage en effet l'avis des personnages mentionnés sur cette question et avoue à Agnes :

I like people who are well-made and beautiful. They are of some use in the world. I understand why they are there. I cannot understand why the ugly and crippled are there, however healthy they may feel inside. Don't you know how Turner spoils his pictures by introducing a man like a bolster in the foreground? Well, in actual life every landscape is spoiled by men of worse shapes still⁸¹⁵.

⁸¹² E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 49.

⁸¹³ *Ibid.*, 9.

⁸¹⁴ *Idem.*

⁸¹⁵ *Ibid.*, 69.

Sa fascination pour la force et la beauté de Gerald, qui a pu être observée plus tôt dans le roman, soutient ce discours tenu par le personnage sur la force et la faiblesse. La référence à Turner contrecarre finalement l’auto-condamnation que s’inflige Rickie par l’utilitarisme de ses propos. En faisant de sa personne un possible élément d’un tableau de Turner, et plus précisément un tableau tel que *Scarborough* (si l’on suit la description de Rickie), la vulnérabilité du protagoniste devient un objet de contemplation. Dans *A Room with a View*, c’est la vulnérabilité affective et sentimentale qui est abordée. Jean-Michel Ganteau, dans son introduction à l’ouvrage *The Ethics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, mentionne ce type de vulnérabilité dans son appréciation des différentes acceptions du mot : « a vision of subjectivity as vulnerability »⁸¹⁶. Cette vulnérabilité liée à l’exposition de son idiosyncrasie, tout comme la fragilité physique dans *The Longest Journey*, est explorée : « [s]he disliked confidences, for they might lead to self-knowledge and to that king of terrors—Light. Ever since that last evening at Florence she had deemed it unwise to reveal her soul. »⁸¹⁷ Lucy Honeychurch se refuse ici à donner accès à son idiosyncrasie et donc à sa vulnérabilité, c’est-à-dire à son « moi » authentique, car elle connaît les dangers d’une telle mise à nue. Bien que connotée positivement, puisqu’elle est associée à la connaissance et à la lumière, la vulnérabilité du personnage est considérée comme une faiblesse par le reste de la société. Dans *Maurice*, le personnage principal confirme les craintes de Lucy Honeychurch quant aux risques liés à cette exposition de soi : « [h]e spied out Durham’s weaknesses as well as his strength. And above all he exercised and cleaned his powers. »⁸¹⁸ Ici, les points de vulnérabilité de l’autre doivent être identifiés afin de prendre l’ascendant. Le schéma reste celui d’une opposition traditionnelle entre vulnérabilité et force que Leonard partage également dans *Howards End*. Sa volonté de révéler le secret qui le lie à Helen au chapitre 41 le rappelle aux codes de la société : « [h]e desired to confess »⁸¹⁹, rapporte le narrateur. Rapidement, les normes sociales rappellent

⁸¹⁶ Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, op. cit., 6.

⁸¹⁷ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 202.

⁸¹⁸ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 33.

⁸¹⁹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 273.

Leonard à l'ordre : « the desire is proof of a weakened nature »⁸²⁰. Le conflit permanent entre le domaine des sentiments et celui des conventions nourrit le mal-être de la plupart des personnages des romans de Forster. Dans ce cas précis, l'accomplissement de cet élan personnel et de cette volonté de se révéler à l'autre entraînera la mort du personnage après l'intervention de Charles Wilcox à ce moment précis.

Au sein des relations personnelles, cette exposition du « moi » intérieur n'encourage pas l'autre à utiliser cette vulnérabilité à son avantage et à prendre le dessus sur le sujet exposé. Au contraire, le risque pris par cet individu qui se révèle encourage l'autre à devenir meilleur :

Philip looked away, as he sometimes looked away from the great pictures where visible forms suddenly become inadequate for the things they have shown to us. He was happy; he was assured that there was greatness in the world. There came to him an earnest desire to be good through the example of this good woman. He would try henceforward to be worthy of the things she had revealed⁸²¹.

Dans *Where Angels Fear to Tread*, Philip est inspiré par la réaction de Miss Abbott face à Gino lors de l'annonce de la mort du nourrisson. Les émotions et les gestes dirigées vers Gino représentent un spectacle épiphanique pour Philip. La vulnérabilité montrée par Miss Abbott l'enjoint de devenir meilleur. Le poids des normes sociales est remarquable dans la gêne initiale et le réflexe de censure du personnage à la vue de ce moment de vulnérabilité partagée. Lorsque Gino fond en larmes, la réaction de Miss Abbott est autre : « [h]er eyes were open, full of infinite pity and full of majesty [...]. Her hands were folded round the sufferer, stroking him lightly »⁸²². Paul Ricœur, dans « Responsabilité et fragilité », décrit un mécanisme qui semble être celui à l'œuvre dans cette scène : « [n]ous nous sentons requis, enjoint par le fragile, [...] – enjoint de faire quelque chose pour..., de porter secours, certes, mais mieux, de faire croître, de permettre accomplissement et épanouissement. »⁸²³ Miss Abbott s'affirme comme un individu responsable lorsqu'elle fait de la vulnérabilité de l'autre une obligation personnelle. Ici, une

⁸²⁰ *Idem.*

⁸²¹ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, *op. cit.*, 126.

⁸²² *Idem.*

⁸²³ Paul Ricœur. « Responsabilité et fragilité », *art. cit.*, 128.

chaîne éthique se dessine lorsque la vulnérabilité de Gino éveille la responsabilité de Miss Abbott envers lui. Miss Abbott, qui témoigne également de son émotion au moment de consoler Gino, amène Philip Herriton à prendre sur lui la responsabilité de devenir quelqu’un digne d’elle et des émotions qu’elle a eu le courage de dévoiler. Ces exemples vont dans le sens de Jean-Michel Ganteau qui analyse le vulnérable comme « force dynamique »⁸²⁴ dans *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. Ces démonstrations de vulnérabilité amènent celui qui en est témoin à, si ce n’est agir, du moins mettre en mouvement son esprit par la remise en question de conceptions passées. Agamben parle lui de « manière jaillissante » pour décrire, plus généralement, la dynamique propre à la condition humaine :

[i]l ne s’agit, selon la scission qui domine l’ontologie occidentale, ni d’une essence d’une existence, mais d’une *manière jaillissante* ; non d’un être qui est *dans* tel ou tel mode, mais d’un être qui est *son* mode d’être, et, de ce fait, tout en restant singulier et non indifférent, est multiple et vaut pour tous. Seule l’idée de cette modalité jaillissante, de ce maniérisme originel de l’être, permet de trouver un passage entre l’ontologie et l’éthique. L’être qui ne demeure pas enfoui en lui-même, qui ne se *présuppose* pas lui-même comme une essence cachée, que le hasard ou le destin condamnerait ensuite au supplice des qualifications...⁸²⁵

La notion d’essence, selon Agamben, mine l’ontologie occidentale. Elle ferme du moins les portes à une réflexion éthique sur la nature de l’être. Contre elle, le philosophe offre l’image du jaillissement pour définir l’individu. Il oppose ainsi les idées de « présupposition » et de prédétermination, qui soumettent par conséquent l’être à des appréciations et évaluations, à celles de manière ou de modalité. Le singulier ne se moule pas à un « mode » d’être qui devrait le contenir mais incarne un mode bien à lui. Pour Agamben, la singularité n’est pas la marque d’une essence en ce qu’elle engage, dans sa démonstration (ou « jaillissement »), la différence et le « multiple ». Le mode d’être, en se manifestant, ne peut que jaillir, c’est-à-dire dépasser et déborder ce même mode. C’est pour cela que le philosophe écrit que l’être « tout en restant singulier [...] est multiple », puisque sa modalité d’existence dépend de son jaillissement. L’existence de toute singularité réside dans son

⁸²⁴ Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, op. cit., 11.

⁸²⁵ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient*, op. cit., 33-34.

exposition et, par conséquent, la mise en péril de son intégrité. Le mode d'être se donne comme vulnérabilité et fait donc véritablement de celle-ci une « forme dynamique ». Le jaillissement induit le vulnérable et vice-versa. Pour s'inscrire dans le texte, l'écriture doit faire jaillir des formes inédites ou non-conventionnelles. *A Passage to India* en fait souvent la démonstration. Forster, dans le roman, trouve des moyens d'inscrire formellement cette vulnérabilité au sein de son récit. L'ineffabilité et le mystère qui planent sur l'Inde font de la connaissance et du langage des éléments fragiles. Ainsi, Forster fait parfois le choix de répétitions afin de consolider un récit qui ne se fonde sur aucune certitude : « [s]omething very old and very small. Before time, it was before space also. Something snub-nosed, incapable of generosity—the undying worm itself. »⁸²⁶ Ici, les répétitions de « before » et « something », mais aussi la présence du tiret, viennent colmater les failles cognitives de Mrs Moore après l'épisode des grottes de Marabar. Au chapitre 35, la vulnérabilité d'Aziz à la suite de ces événements se manifeste par la répétition alternée de « mosque » et « caves ». L'un des mots est associé à la possibilité d'amitié entre Anglais et Indiens tandis que l'autre référent symbolise l'incompréhension et le conflit. L'écriture fait ici jaillir la vulnérabilité de sa compréhension et de l'entente entre les deux nations : « [n]ever be friends with the English! Mosque, caves, mosque, caves. »⁸²⁷ Le refus de toute amitié est lui-même vulnérabilisé par la mention de l'épisode positif de la mosquée avec Mrs Moore. Forster nous livre une écriture qui expose sa vulnérabilité à travers ces formes linguistiques et discursives non-conventionnelles. Ainsi, l'écrivain expose la fragilité des moyens linguistiques et langagiers, qui reposent sur des conventions et des règles établies, pour exprimer l'idée ou le sentiment fluctuant ou incertain. Le « ou-boum »⁸²⁸ qui retentit dans les grottes de Marabar au chapitre 14 fait également jaillir la vulnérabilité des perceptions des personnages. Le rajout du « ou », déjà présent au centre de l'onomatopée « boum » avant l'apparition de celle-ci dans son entièreté, signale déjà un chamboulement de l'ordre, qu'il soit celui de l'ordre morphologique

⁸²⁶ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 184.

⁸²⁷ *Ibid.*, 278.

⁸²⁸ *Ibid.*, 131.

du mot ou de l’ordre vertical des catégorisations et jugements de valeur sociétaux consolidé par la phrase « [n]othing has value »⁸²⁹ qui vient par la suite. Pour Lévinas le jaillissement prend la forme, non du langage, mais du visage humain qui s’expose au regard de l’autre. La réflexion sur le vulnérable comme impulsion d’une dynamique de responsabilité envers l’autre est formulée par le philosophe dans *Totalité et infini*. Dans la préface à l’édition allemande de l’ouvrage, Levinas raconte la vulnérabilité de la nudité humaine et en particulier celle du visage qui « m’interpelle de sa faiblesse, sans protection et sans défense, de nudité ; mais elle m’interpelle aussi d’étrange autorité, impérative et désarmée »⁸³⁰. On ne peut ici lire cette phrase de Levinas sans penser à la première rencontre, déjà évoquée, de Miss Abbott avec le nourrisson de Gino et Lilia dans *Where Angels Fear to Tread*. Le regard posé sur ce dernier provoque immédiatement chez le personnage ce sentiment de responsabilité envers le nouveau-né et sa fragilité. Stephen Wonham, dans *The Longest Journey*, montre sa compassion envers la vulnérabilité physique de son demi-frère : « [a]nd once or twice, as he followed the river into the darkness, he wondered what it was like to be so weak—not to ride, not to swim, not to care for anything but books and a girl. »⁸³¹ Même si cette réflexion signale la conscience qu’a Stephen de son ascendant physique sur Rickie Elliot, elle témoigne également d’un réel souci pour les répercussions de cette fragilité physique sur la vie quotidienne du personnage. Si les deux premières conséquences répertoriées sont en lien direct avec le handicap de Rickie Elliot, on peut remettre en question la pertinence du lien établi avec son intérêt pour les livres et pour une femme en particulier. Pour Stephen ces caractéristiques d’ordre subjectif sont manifestement les symptômes de la vulnérabilité physique de son demi-frère. Les critères de ce qui fait la vulnérabilité peuvent varier, comme cet extrait en témoigne, mais l’élan de compassion est toujours le même. Ici, la responsabilité de Stephen tient à sa capacité à habiter le mode d’être de Rickie.

⁸²⁹ *Ibid.*, 132.

⁸³⁰ Emmanuel Levinas. *Totalité et infini, essai sur l’extériorité*, La Haye : M. Nijhof, 1961, II.

⁸³¹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 138.

Le désir de protéger le vulnérable ne se manifeste que chez quelques personnages, mais celui de se révéler sous son vrai jour à travers le dévoilement de son idiosyncrasie est toujours présent chez la plupart des protagonistes des romans de Forster. Dans *A Room with a View*, Lucy Honeychurch manifeste son désir d'être fidèle à soi-même et d'exposer la nudité et la fragilité de sa personne : « [a]ll the way back Lucy's body was shaken by deep sighs, which nothing could repress. 'I want to be truthful,' she whispered. 'It is so hard to be absolutely truthful.' »⁸³² Le doute qui les assaille est dû à l'incertitude de la création de cette dynamique de responsabilisation individuelle. En liant les individus les uns aux autres, cette responsabilité envers autrui entraîne la création d'une communauté de responsabilité. Celle-ci se manifeste par exemple dans la relation imaginée et espérée par Lucy entre elle et Charlotte Bartlett :

[t]he luxury of self-exposure kept her almost happy through the long evening. She thought not so much of what had happened as of how she should describe it. All her sensations, her spasms of courage, her moments of unreasonable joy, her mysterious discontent, should be carefully laid before her cousin. And together in divine confidence they would disentangle and interpret them all⁸³³.

Le dévoilement de ses sentiments est censé donner lieu, selon elle, à l'établissement d'un lien presque sacré entre les deux personnages. Néanmoins, l'irréalité que connote le vocabulaire religieux (« mysterious » ; « divine ») ainsi que l'emploi de « luxury » pour parler de ce dévoilement mais aussi celui répété de « should » annonce déjà l'échec d'une telle entreprise. Cet appel n'est cependant peut-être pas uniquement adressé à sa chaperonne. En effet, il est possible de l'interpréter comme une invitation adressée aux lecteurs. Le narrateur les dispose à recevoir le témoignage des sentiments de Lucy. C'est finalement à la responsabilité du lecteur que la jeune femme et le narrateur en appellent : « they would disentangle and interpret them all ». Le récit met ici les lecteurs face à leur rôle dans sa construction et bien évidemment, au passage, à celui du narrateur : « how she should describe it ». La « chaîne » de responsabilité mentionnée est ici retracée. Il est de la responsabilité du narrateur de réfléchir à la manière dont il va raconter les événements bousculant

⁸³² E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 74.

⁸³³ *Ibid.*, 75.

les vies des personnages du récit afin que les lecteurs puissent, par la suite, « disentangle and interpret them all ». Si Charlotte Bartlett refuse d’être exposée à la vulnérabilité du personnage, le narrateur et le lecteur sont tenus de l’accueillir. Dans le roman, Lucy prend rapidement conscience de l’illusion dont elle a été victime en comptant sur sa gardienne. Une fois réunies dans la chambre, Miss Bartlett anéantit toute possibilité de former ce lien : « [w]hat is to be done? A point, dearest, which you alone can settle. »⁸³⁴ La forme impérative, en évacuant le sujet et donc toute considération individuelle, va à l’encontre d’un dialogue ouvert dans laquelle la vulnérabilité peut s’épanouir. Charlotte Bartlett refuse la communauté de responsabilité évoquée précédemment en isolant Lucy : « which you alone can settle ». Elle ne laisse pas à Lucy le temps de se révéler et d’exposer ses fragilités afin de ne pas avoir à sentir et à assumer la responsabilité qui lui incombe. La chaperonne suggère également le silence comme solution : « [h]ow do you propose to silence him? »⁸³⁵, demande-t-elle au sujet de George Emerson et de la possible révélation publique du baiser entre les deux personnages. Faisant mine de ne pas comprendre ce que lui dit Miss Bartlett, le personnage avoue : « [s]he understood very well, but she no longer wished to be absolutely truthful. »⁸³⁶ C’est ainsi que tout espoir de lien et de communauté par l’exposition de la vulnérabilité est brisé. Le départ à Rome marque cette fin ainsi que celle du chapitre 7. Dans *Maurice*, la vulnérabilité physique de Clive Durham au chapitre 20 amène le protagoniste à assumer la responsabilité que cette fragilité ordonne. Les moments particulièrement intimes partagés avec Clive pendant cette période de soins n’ont pas eu raison de son amour pour lui : « [n]ow that Clive was undignified and weak, he loved him as never before. »⁸³⁷ Il en vient même à penser que c’est précisément la démonstration de la grande vulnérabilité de Clive qui a intensifié son amour pour lui.

⁸³⁴ *Ibid.*, 76.

⁸³⁵ *Idem.*

⁸³⁶ *Idem.*

⁸³⁷ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 93.

2. *La force éthique du vulnérable*

La dualité affichée entre vulnérabilité et force (de l'amour ressenti par Maurice dans le cas précédent) est également incarnée par la fratrie constituée par Stephen Wonham et Rickie Elliot. Le lien de parenté souligne cette opposition qui est également commentée par Rickie lui-même :

[h]is father, as a final insult, had brought into the world a man unlike all the rest of them, a man dowered with coarse kindness and rustic strength, a kind of cynical ploughboy, against whom their own misery and weakness might stand more vividly relieved⁸³⁸.

Le personnage engage la responsabilité du père dans le façonnement de cette cellule familiale contrastée et divisée que les prépositions « unlike » et « against » viennent souligner dans ce passage. Leur fraternité accentue cette opposition traditionnelle qui donne néanmoins lieu à des analogies moins convenues dans les réflexions de Rickie. Le canon littéraire n'a pas habitué le lecteur à associer le cynisme aux personnages ruraux ou proches de la terre (« cynical ploughboy »). La gentillesse de Stephen est, de la même façon, nuancée par l'utilisation de « coarse » pour la qualifier. Les phrases qui suivent cet extrait dans le texte de Forster poursuivent ces analogies oxymoroniques : « '[b]orn an Elliot—born a gentleman.' So the vile phrase ran. But here was an Elliot whose badness was not even gentlemanly. »⁸³⁹ Le dicton qui, à première vue, joue en faveur du nom Elliot, devient encore une fois ici une insulte. L'utilisation de « badness » s'ajoute à celle de l'adjectif « vile » dans ce renversement des valeurs qui s'opère à propos des manières courtoises que les Elliot sont censés représenter. La phrase, avec la présence de « even », fait de la malignité et de la courtoisie des corollaires naturels. La force de Stephen lui permet, si ce n'est de développer des qualités humaines, de procréer : « Stephen was bad inherently he never doubted for a moment and he would have children: he, not Rickie, would contribute to the stream »⁸⁴⁰. La perspective d'un avenir dépourvu de la vulnérabilité qui caractérise Rickie est rendue désolante par le portrait fait de Stephen et de sa force. Les inversions et les renversements qui s'opèrent dans cette description de la

⁸³⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 192.

⁸³⁹ *Idem*.

⁸⁴⁰ *Idem*.

force et de la vulnérabilité se présentent également à travers le destin ou les actions des personnages censés représenter l’une ou l’autre :

in Forster’s world they end, when at their most brutal, as victims of the very violence they have invoked: Charles Wilcox and Gerald Dawes are the most spectacular instances of this. [...] Alternatively the enemy can be outwitted by the innocents, of whom Stephen Wonham is an obvious example. Thus the lines of hero—villain and good—evil are blurred⁸⁴¹.

La mort de Gerald Dawes bouscule les distinctions entre bien et mal, mais aussi entre puissance et fragilité. Sa force physique ne sera que de courte durée puisque le personnage meurt lors d’une partie de football au début du chapitre 5. Forster souligne la soudaineté de ce passage de la force vers la vulnérabilité ultime en concluant le chapitre précédent par une référence à la force du personnage : « she had a thrill of joy when she thought of the weak boy in the clutches of the strong one »⁸⁴², et en débutant le suivant avec le simple postulat : « Gerald died that afternoon. »⁸⁴³ Agnes, qui prenait plaisir à imaginer l’ascendant physique de Gerald (« the strong one ») sur Rickie (« the weak boy ») à la fin du chapitre 4, contemple quelques lignes plus loin le corps inanimé de son partenaire. La mention de ses muscles souligne de manière tragique la vanité de cette force qui ne l’a pas sauvé de son funeste destin : « [h]is arms were as she knew them, and their admirable muscles showed clear and clean beneath the jersey. »⁸⁴⁴ Ainsi, Gerald, qui était au début du roman comparé à un athlète Grec (« a young man who had the figure of a Greek athlete »⁸⁴⁵) apparaîtra cruellement dans la suite du roman comme un lointain et indistinct souvenir : « a faintest blur »⁸⁴⁶. C’est également Gerald qui devait, en toute logique, avoir des enfants. Sa mention, juste avant sa mort, du refus de Rickie d’en avoir au vu de sa condition physique héréditaire, se teinte rétrospectivement d’une ironie tragique. C’est Rickie qui aura finalement une fille, même si cette dernière mourra rapidement en raison de cette hérédité. Dans *Howards End*, le personnage de Leonard Bast se donne comme le représentant évident de la fragilité au sein du

⁸⁴¹ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster*, op. cit., 126.

⁸⁴² E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 50.

⁸⁴³ *Ibid.*, 51.

⁸⁴⁴ *Idem.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 35.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, 70.

roman. Sa vulnérabilité financière et sociale induit en conséquence une vulnérabilité physique du personnage. Catherine Lanone et Laurent Mellet observent ainsi les traces que la vie dans les zones urbaines et pauvres a laissées sur le corps du personnage : « [h]is beauty has been marred by the city and by the lack of proper food. »⁸⁴⁷ Malgré tout : « for all his vulnerability, he seems closer to ‘the life of the body’ than the athletic Charles and Evie »⁸⁴⁸. Ils rappellent ainsi l’épisode de la baignade au début du chapitre 26 dans lequel les personnages « athlétiques » du roman s’avèrent en fait présenter des faiblesses : « Charles stood by the riverside with folded hands, tragical »⁸⁴⁹. Le narrateur observe : « these athletes seemed paralysed. They could not bathe without their appliances »⁸⁵⁰. La force physique supposée de Charles et Evie est contredite par ce passage de la même manière que la vulnérabilité physique de Leonard peut être interrogée à la lumière de certaines descriptions du personnage et des événements auxquels il fait face. Leonard semble en effet être le seul personnage du roman à avoir des relations charnelles. Bien que la vraisemblance de cet événement ait été remise en question par Katherine Mansfield, trouvant plus probable la paternité du parapluie que celle du personnage concerné⁸⁵¹, la seule mention d’un tel rapport dans le roman concerne Helen et Leonard. Certains passages descriptifs montrent également que la « vie physique » de Leonard n’est pas uniquement définie par la faiblesse due à ses conditions de vie. Néanmoins, son intensité réside dans sa vulnérabilité. Au chapitre 41, à la suite de la nuit passée avec Helen, Leonard est hanté par des remords qui s’inscrivent dans sa chair : « [o]r little irons scorched his body. Or a sword stabbed him. He would sit at the edge of his bed, holding his heart and moaning »⁸⁵². Ses sentiments deviennent des brûlures au fer et des coups d’épée dans sa chair. La vie psychique de Leonard se rapproche de façon très imagée à sa vie physique lorsqu’il s’imagine tenir son propre cœur dans ses

⁸⁴⁷ Catherine Lanone, et Laurent Mellet. *Howards End (E. M. Forster, J. Ivory): Beyond Heritage, op. cit.*, 115.

⁸⁴⁸ *Idem.*

⁸⁴⁹ E. M. Forster. *Howards End, op. cit.*, 186.

⁸⁵⁰ *Idem.*

⁸⁵¹ « I can never be perfectly certain whether Helen was got with child by Leonard Bast or by his fatal forgotten umbrella » : Katherine Mansfield. *Journal of Katherine Mansfield*, J. Middleton Murry (ed.), London: Constable, 1954, 121.

⁸⁵² E. M. Forster. *Howards End, op. cit.*, 270.

mains. Les sentiments du personnage ne prennent forme et n’acquièrent du sens qu’en prenant corps. Quelques phrases plus loin, la régénération du corps et de l’esprit sont mis côte à côte : « [a]nd of all means to regeneration Remorse is surely the most wasteful. It cuts away healthy tissues with the poisoned. It is a knife that probes far deeper than the evil. »⁸⁵³ Ici encore, le narrateur a recours à un vocabulaire lié à la vie organique (« healthy tissues ») pour décrire les douleurs psychiques de Leonard. Le couteau remplace l’épée et le fer comme instrument de torture. Ces éléments mettent en évidence l’observation de Laurent Mellet et Catherine Lanone sur la proximité de Leonard à « the life of the body ». Pour Forster, la force de cette vie passe néanmoins par la démonstration de sa vulnérabilité, de sa souffrance et de son lien avec la vie psychique.

L’acceptation et la démonstration de sa propre vulnérabilité mènent souvent les personnages forstériens à s’éloigner des normes sociales et du « modèle idéal de ce qu’est la ‘vie bonne’ »⁸⁵⁴ pour accéder à l’« intervalle » loué par Forster dans *Two Cheers for Democracy*. Dans la nouvelle « The Other Side of the Hedge », c’est lorsque le personnage principal se résout à arrêter la course et donc à accepter sa vulnérabilité physique et psychique qu’il accède à une vision alternative du monde. Le chemin que le personnage suit est celui tout tracé de la société dans laquelle il vit. Rien ne permet pourtant de savoir où ni à quoi ce chemin mène. Le personnage lui-même ne semble pas en avoir conscience. Il sait simplement que toute déviation représente un échec, et se rappelle ainsi l’abandon de son frère durant la course : « I thought I was going to be like my brother, whom I had had to leave by the road-side a year or two round the corner. He had wasted [...] his strength on helping others. But I had travelled more wisely »⁸⁵⁵. Pour le personnage, la force doit être employée de manière égoïste. La faiblesse réside dans la volonté qu’a eue son frère d’aider les autres. Dans ce conte moral, Forster mène évidemment les lecteurs à inverser ses associations. Si son frère donne la preuve de son humanité en prêtant attention à la

⁸⁵³ *Idem.*

⁸⁵⁴ Voir *supra*, note 252.

⁸⁵⁵ E. M. Forster. « The Other Side of the Hedge », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories, op. cit.*, 24-29, 24.

vulnérabilité de l'autre⁸⁵⁶, le personnage principal se rapproche de son humanité au moment où il « cède » à sa propre vulnérabilité : « [i]n my weak, morbid state, I longed to force my way in, and see what was on the other side. No one was in sight, or I should not have dared to try. [...] I yielded to the temptation, saying to myself that I would come back in a minute. »⁸⁵⁷ La mention du verbe « force » et de l'adjectif « weak » dans la même phrase souligne ce parallèle fait par l'écrivain dans la description du passage à travers les « portes »⁸⁵⁸ de l'humanité. La nouvelle met en évidence ce que Ganteau observe dans les travaux de Margrit Shildrick : « the disabled body as a common denominator of humanity »⁸⁵⁹. Cette fragilité ne diminue pas l'être humain, elle est déploiement et développement de cette humanité, comme la conclusion de la nouvelle l'enseigne. En effet, le protagoniste est finalement doté d'une sensibilité exacerbée : « [t]hough my senses were sinking into oblivion, they seemed to expand ere they reached it. They perceived the magic song of nightingales, and the odour of invisible hay, and stars piercing the fading sky. »⁸⁶⁰ L'acceptation de sa propre vulnérabilité l'amène à acquérir de nouvelles compétences et à entrer en contact avec les événements les plus fugaces du réel. Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier décrivent ce processus dans *Ethics of Alterity* :

[a]s if vulnerability were the most humble yet enduring common denominator of the ethical situation and of modern agency, as if the ordinariness of the vulnerable were a means to set up an ethical agenda based on attention to the invisible and the frail. As if, in other words, vulnerability were the *sine qua non* of responsibility to the other, where the ethical and the political meet in the eye-opening power of the aesthetic event⁸⁶¹.

⁸⁵⁶ Ganteau écrit : « the definition of vulnerability is predicated on a vision of the human as vulnerable and as essentially dependent on others and, vice versa, a conception of interdependence that makes humanity essentially relational ». La vulnérabilité, et le soin qu'elle demande, lie les êtres humains entre eux. Si l'humanité est vulnérable, elle est alors relationnelle. L'aide qu'apporte ce personnage aux autres montre son humanité et sa grandeur éthique : « [p]laying and drawing attention to vulnerability seems to have become, overall, a powerful ethical gesture » : Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, op. cit., 4 et 5.

⁸⁵⁷ *Idem.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*, 27.

⁸⁵⁹ Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, op. cit., 5.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, 29.

⁸⁶¹ Jean-Michel Ganteau, et Christine Reynier. « Introduction », art. cit., 18.

L’attention au vulnérable est indissociable du moment éthique. Il semble même en être la définition. La chose vulnérable témoigne du fragile (« frail ») et de l’invisible de ce monde, mais également de l’ordinaire. Le rapprochement est également fait par Sandra Laugier et Albert Olgien lorsqu’ils déclarent que « [c]hanger le politique, c’est changer le regard sur la vie ordinaire, faire attention à ce qui était invisible »⁸⁶². Se diriger vers plus de démocratie (« changer le politique ») implique donc le souci et l’inclusion de ce qui était invisible, et donc de la vulnérabilité, de la vie ordinaire et des individus qui la parcourent. La littérature moderne intervient dans ce sens, comme l’a déjà fait remarquer Jacques Rancière, pour raconter et inscrire sur la page ainsi que dans le réel la précarité des micro-événements de la vie ordinaire. Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau parlent du rôle de la forme artistique dans cette ouverture au vulnérable en évoquant « the eye-opening power of the aesthetic event. » L’art œuvre à la responsabilisation de chaque individu quant à la chose ou à l’individu vulnérable. Pourtant, Forster se montre parfois moins optimiste quant à la réalisation de cet objectif : « [w]ealth, learning, pleasure, personal cleanliness, are all wrong because (the world being what it is) they differentiate. No advance can be made until the poor have been helped and no man can help them unless he is himself poor. »⁸⁶³ Dans « Poverty’s Challenge », essai figurant dans *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, Forster en vient à la conclusion qu’une personne vulnérable ne peut réellement se faire aider que par un individu dans une situation similaire. L’entraide nécessite selon lui une compréhension mutuelle totale, et cette dernière ne peut exister sans une expérience tangible de la situation d’autrui :

[w]e must abandon our surplus wealth, settle on the land, do manual labour, nourish ourselves without the interposition of money, and understand poverty from within, even if we get covered with lice in the process. Then, and not till then, shall we be able to help our poor neighbours, then we shall save our souls. Are you going to do this? I am not⁸⁶⁴.

L’honnêteté tranchante de l’écrivain à la fin de la citation décrit néanmoins une réalité. Il est peu probable qu’un individu jouissant de son statut ou de sa position

⁸⁶² Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 138.

⁸⁶³ E. M. Forster. « Poverty’s Challenge: The Terrible Tolstoy », art. cit., 85.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, 86.

sociale sacrifie son confort à une meilleure connaissance et compréhension des classes les plus vulnérables. Toutefois, la première citation indique qu'aucun progrès ne sera possible tant que ces individus vulnérables ne recevront pas l'attention et l'aide dont ils ont besoin : « [n]o advance can be made until the poor have been helped »⁸⁶⁵. Forster ne rompt donc pas avec l'exigence de responsabilité inhérente au vulnérable en estimant que les choses dont lui et ses semblables jouissent (« [wealth, learning, pleasure, personal cleanliness ») seront illicites et corrompues tant qu'elles ne seront pas accessibles à chacun. L'art, et en particulier la littérature moderne, représente ainsi un moyen de compenser l'accès parfois difficile à la vulnérabilité de l'autre. Une discussion autour de la littérature classique et de son utilité entre Evelyn Beaumont et Harcourt Worters dans la nouvelle « Other Kingdom » donne en creux une définition des écrits de fiction modernes : « [t]he classics are not everything. We owe them an enormous debt; I am the last to undervalue it; [...]. They are full of elegance and beauty. But they are not everything. They were written before men began to really feel. »⁸⁶⁶ La présence de Forster derrière ce discours est à peine dissimulée. Son admiration pour les grandes œuvres classiques ne l'empêche pas de remarquer les manques de celles-ci, notamment en ce qui concerne la représentation des affects et perceptions ordinaires. La fiction moderne met le « contingent » et l'« invisible » en son centre, et se rapproche ainsi au plus près de l'expérience humaine telle que la conçoit E. M. Forster : « the human experience is so unique, so governed by the 'contingent and the unseen' »⁸⁶⁷. Dans « Other Kingdom », le sort final de Evelyn Beaumont réalise l'expérience éthique ultime pensée par Forster dans « Poverty's Challenge ». La nouvelle oppose la force que Harcourt Worters manifeste dans sa volonté de modifier le bois offert à sa femme, à la fragilité du personnage de Evelyn Beaumont : « Miss Beaumont, in her butterfly fashion, had left us »⁸⁶⁸. Sa vulnérabilité, qui est de façon très schématique soulignée par cette comparaison à un papillon, l'enjoint de protéger à son tour le vulnérable : « [a]nd

⁸⁶⁵ *Ibid.*, 85.

⁸⁶⁶ E. M. Forster. « Other Kingdom », art. cit., 56.

⁸⁶⁷ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 192.

⁸⁶⁸ E. M. Forster. « Other Kingdom », art. cit., 57.

they struggled playfully, kicking up the mould and the dry leaves. ‘Don’t hurt my wood!’ cried Miss Beaumont. »⁸⁶⁹ Le personnage prend la défense de l’environnement qui lui a été offert et du moindre élément qui le constitue, aussi anodin soit-il. La menace que font peser Harcourt Worters et ses barrières sur l’intégrité du bois responsabilise la jeune femme vis-à-vis de celui-ci. Sa transformation finale en arbre accomplit l’action nécessaire préconisée par Forster afin de pouvoir véritablement appréhender et aider l’autre vulnérable. Il aurait été possible de percevoir cet événement comme une volonté d’échapper à la force de Harcourt Worters, mais les réflexions de Forster sur l’entraide et la compréhension mutuelle mènent le lecteur à analyser cette action sous un autre angle. La consubstantialité finale d’Evelyn Beaumont au bois marque un cas extrême d’entraide et de solidarité puisque le personnage s’expose elle-même aux dangers qui pèsent sur l’environnement menacé.

Forster fait état de l’importance de l’autorité et de l’agentivité de chacun mais également de ses dangers. L’écrivain met dos à dos l’autorité nécessaire à l’individu pour faire respecter l’intégrité de sa vie et de son expérience unique du monde et à celle imposée par les institutions dans le but de réguler et homogénéiser les différents critères de « l’ordre juste » que ces expériences multiples peuvent faire valoir. Il écrit dans un même mouvement la nécessité du doute, de la confusion et du vulnérable pour créer un espace véritablement commun, c’est-à-dire tolérant et donc prêt à l’inclusion de « cela même qui [le] fait exploser »⁸⁷⁰, comme le formule Jacques Rancière dans *Les Bords de la fiction*. La vulnérabilité est ici la condition et la manifestation d’un réel commun : « [a]t the root of the definition then lies the idea that vulnerability is shared, that it is common property, and that it allows for a vision of the human as essentially interdependent and in no way autonomous »⁸⁷¹, écrit Jean-Michel Ganteau. La contemplation de sa propre vulnérabilité éveille à celle de l’autre et à notre dépendance, non seulement au cercle intime qui y a un accès plus

⁸⁶⁹ *Idem.*

⁸⁷⁰ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, 154.

⁸⁷¹ Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, *op. cit.*, 5.

privilegié, mais au reste de l'humanité en général⁸⁷². La fiction moderne, en voulant nous confronter à ce qui demeure au-delà de ce cercle, et contrairement à l'idée reçue, n'est pas définie par son instabilité mais plutôt par son exigence éthique. Elle inclut l'autre et ce qui viendrait à l'encontre de ce qui était alors considéré comme juste et bon. Cette « explosion » des conceptions éthiques jusqu'alors établies, loin d'être un agent de destruction, fait apparaître plus clairement et de façon égale les différentes parties qui constituent la richesse éthique d'une communauté aux bornes infiniment reconfigurables. La forme essayistique a également été analysée dans ce sens.

En effet, il a été possible de constater que sa force argumentative tenait à sa nature fragmentaire et aléatoire. Le monde d'après-guerre fragmenté, autant socialement que politiquement, intellectuellement et artistiquement, a exigé des individus de faire valoir leur existence afin de ne pas disparaître durant ce moment charnière. Forster se méfie des institutions de l'Etat et du marché, qui n'ont de cesse de vouloir désolidariser ou même détruire la communauté de responsabilité fondée sur la manifestation de la vulnérabilité. L'écrivain clame en ce sens, et plus que jamais, la nécessité d'imposer l'autorité de l'expérience et de l'existence fragiles des êtres humains. Dans les romans de Forster, celle-ci est exacerbée par le contexte de guerre, celui de la montée du capitalisme, mais aussi par le colonialisme ou encore le patriarcat. Les personnages de Forster se confrontent à des systèmes qui menacent leur manière d'être en ne laissant aucune place au singulier. L'explosion des autorités institutionnelles, mais également celle des sujets⁸⁷³, vont de pair avec leur rôle dans la construction d'un véritable commun tel que décrit plus haut par Rancière. En effet, c'est en faisant place à l'individualité de l'autre et à son potentiel transformatif sur la nôtre que l'individu entretient une existence éthique en ce qu'elle ne cloisonne et ne sépare pas les différentes modalités d'existence. La forme

⁸⁷² Ganteau fait référence à l'œuvre de Robert E. Goodin intitulée *Protecting the Vulnerable* (1985) qui aborde le sujet des « 'special responsibilities' we have for others who do not belong to the usual restricted field of the family and circle of friends but, more widely, to the community, society, or the nation » : *Ibid.*, 2.

⁸⁷³ On fait ici référence à la nature « expatriée » de l'être humain expliquée par Agamben dans *La Communauté qui vient*, et citée précédemment.

artistique est le lieu où se révèle et même s’accomplit ce décloisonnement entre individuel et collectif :

[t]he *singularity* of the artwork is not simply a matter of difference from other works (what I term ‘uniqueness’), but a transformative difference, a difference, that is to say, that involves the irruption of *otherness* or *alterity* into the cultural field. And this combination of singularity and alterity is further specified by *inventiveness*: the work comes into being, through an act that is also an event, as an *authored* entity. Among all the inventions that can be so characterized, works of art are distinctive in the demand they make for a *performance*, a performance in which the authored singularity, alterity, and inventiveness of the work as an exploitation of the multiple powers of language are experienced and affirmed in the present, in a creative, responsible reading. But performance in this sense, I have argued, is a matter both of performing and being performed by the work: hence the *eventness* of the reading—and thus of the work—is crucial⁸⁷⁴.

L’articulation entre singulier et pluriel qui anime la réflexion ontologique de Agamben, éclaire de la même manière celle sur la nature de l’œuvre d’art chez Attridge. La singularité d’une œuvre d’art se manifeste dans la pluralité de toutes les autres « inventions » artistiques qui sont autant de « performances » d’une singularité ou d’une altérité selon le point de vue adopté. Chaque objet artistique implique l’altérité qui la reçoit et la fait jaillir pour finalement résulter dans la transformation des deux sujets (« performing and being performed »). La différence n’est pas ce qui distingue les œuvres d’art et les êtres humains entre eux, elle est la dynamique qui les fait exister et les lie. Dans la littérature, Attridge souligne que cette dynamique est enclenchée par la lecture, qui mobilise les « authored singularit[ies] ». Les lecteurs participent à la performance de l’œuvre d’art et, ainsi, en deviennent les garants. Attridge parle bien de « creative, responsible reading ». Ils ne sont néanmoins pas seulement responsables de la performativité de l’œuvre d’art par leur lecture, ils sont également des entités créatrices. Cette performance induit du moins autre chose que cette responsabilité, elle mobilise également le lecteur comme auteur. Sartre ne dit pas autre chose lorsqu’il écrit que « [l]’objet littéraire est une étrange toupie, qui n’existe qu’en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s’appelle la lecture, et elle ne dure qu’autant que cette lecture peut durer. »⁸⁷⁵ On retrouve chez Sartre, dans le mouvement de la toupie, l’aspect performatif et dynamique de l’œuvre

⁸⁷⁴ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 188.

⁸⁷⁵ Jean-Paul Sartre. « Qu’est-ce que la littérature », in *Situation II*, Paris : Gallimard, 1948, 48.

artistique. La littérature vise à contenir toutes les dynamiques d'altérité/d'existence figurées à travers les infinies possibilités données par ces singularités auctoriales, mais aussi par celles du langage (« multiple powers of language »). Pour Borges, comme l'explique Genette dans *Figures I*, la littérature est la forme artistique qui se définit par cette « utopie totalitaire »⁸⁷⁶. Genette l'appelle également « l'idée excessive de la littérature »⁸⁷⁷. Selon lui, c'est dans la nature de la littérature de vouloir « attirer fictivement dans sa sphère l'intégralité des choses existantes (et inexistantes) »⁸⁷⁸. La multiplicité et l'exhaustivité sont l'apanage de cette forme qui, en n'étant indifférente à l'autorité d'aucun être ou d'aucune chose, en devient un art éthique, comme définit précédemment par Agamben dans *La Communauté qui vient*.

L'espace de la narration est le territoire qui accompagne, augmente et répare celui du monde social. Il permet à l'inexistant de s'inscrire dans l'existant, pour reprendre les mots de Genette, et dessine ainsi une région inédite aux contours continuellement refaçonnés par les individus pris en compte. De cette manière, le récit met en avant « [l]es échecs répétés des héros contractuels » qui « attirent l'attention sur les antinomies, les impasses et les contradictions de la démocratie »⁸⁷⁹, comme l'écrit Nelly Wolf. Les brèves irruptions de la voix et de l'autorité d'individus ou de sentiments et pensées inadmissibles et/ou ignorés mettent en avant et colmatent les failles démocratiques de la société dépeinte par Forster dans sa fiction. Le contexte politique qui a accompagné les écrits fictionnels et essayistiques de Forster ont, plus que jamais, posé la question du rôle de l'écrivain dans cette réparation démocratique.

⁸⁷⁶ Gerard Genette. *Figures I*, *op. cit.*, 126.

⁸⁷⁷ *Idem.*

⁸⁷⁸ *Idem.*

⁸⁷⁹ Nelly Wolf. « Le roman comme démocratie », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2005/2 (Vol. 105), 343-352, 344.

PARTIE 3.
PENSER ET HABITER LE(S) MILIEU(X)
PAR LE RECIT : LA QUETE DE
L'ESPACE COMMUN CHEZ FORSTER

Dans *Two Cheers for Democracy*, Forster partage avec le lecteur la conclusion relativement simple à laquelle la montée du fascisme l'a mené :

[t]he other way is much less thrilling, but it is on the whole the way of the democracies, and I prefer it. If you don't like people, put up with them as well as you can. Don't try to love them: you can't, you'll only strain yourself. But try to tolerate them. On the basis of that tolerance a civilized future may be built⁸⁸⁰.

L'écrivain parle de l'alternative au fascisme comme « the other way ». Il ridiculise ce système politique en le résumant de manière simple et naïve, mais juste et sensée, à l'incapacité de quelques individus à coexister avec d'autres. L'écrivain ne va pourtant pas jusqu'à prôner l'amour universel et évite ainsi de tomber dans la caricature. Il vise un objectif complexe mais atteignable dans la construction d'un « futur civilisé » : la tolérance. En ne prônant ni le conflit ni l'entente harmonieuse, Forster fait encore la preuve de l'intermédialité de sa pensée. Néanmoins, le positionnement « entre-deux » de l'auteur, par ailleurs très commenté, n'est pas preuve de ses hésitations morales et philosophiques ni de sa maladresse stylistique mais une démonstration de ses arguments sur la co-existence des individualités et du positionnement politique et narratif que cette valeur demande. Simon During, dans *Against Democracy: Literary Experience in the Era of Emancipations*, met des mots sur la ligne tenue sur laquelle Forster se tient : « fictionalize a complex commitment to democracy, with its multifariousness, tensions, and incapacities and its failures when it encounters the experienced world—all this within a residually pedagogic, realist narratological form. »⁸⁸¹ C'est son engagement démocratique au sein de sa fiction qui l'empêche de satisfaire les lecteurs et les critiques dans leur besoin de catégoriser la fiction forstérienne. Il est, comme le formule During, l'écrivain de la tension et de l'incomplétude tout en fournissant aux lecteurs un cadre narratologique assez traditionnel pour leur permettre de se projeter au sein de sa fiction. Le modernisme que nécessite la narration des conflits et des tiraillements des personnages entre eux, et en eux, coexiste avec un cadre narratif réaliste dans lequel

⁸⁸⁰ E. M. Forster. « Tolerance » (1941), in *Two Cheers for Democracy*, op. cit., 44-48, 46.

⁸⁸¹ Simon During. *Against Democracy: Literary Experience in the Era of Emancipations*, New York: Fordham University Press, 2012, 119.

le lecteur peut aisément se projeter. Cet enchevêtrement est schématisé par Wilfred Stone, de manière presque trop concise : « [t]he style belongs to Bloomsbury, the ideas and ideals to pre-Bloomsbury, and Forster mediates between the two. »⁸⁸² Il s’agit ici de se demander si cette médiation condamne Forster à « l’entre-deux », ou si elle montre la possibilité d’habiter plusieurs lieux stylistiques et moraux.

⁸⁸² Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, *op. cit.*, 98.

CHAPITRE 5.

Forster : un écrivain de l'indécis ?

Dans cette époque édouardienne « entre deux », la censure et l'expansion ainsi que l'ouverture des idées et des esprits vont de pair. Ce paradoxe est souvent caractéristique de tout progrès intellectuel qui, naturellement, invite à lui résister. Durant cette période, les progrès scientifiques et sociaux ont permis de réévaluer d'anciennes conceptions ou d'introduire des idées nouvelles. La découverte de la complexité de la psyché et de la sexualité humaine a décloisonné l'être humain, et l'information inédite quant aux conditions de vie des classes les plus pauvres a mis en lumière le statut des membres laissés à la marge de la société. Dans les cercles intellectuels anglais, ce progressisme est incarné par la Fabian Society : « the center of progressive legislation moved during the Edwardian decade from the Liberals to the Socialists, so the intellectual center of progressive thought and imagination went over to the Fabians »⁸⁸³, observe Samuel Hynes. Cette organisation, comprenant à ces débuts intellectuels, politiques et artistes défendant une réforme démocratique de la société, est représentative de la « religion » édouardienne : « religion of art, intelligence, and human relationships that was born in Edwardian London and died in the Second World War. »⁸⁸⁴ Si la Seconde Guerre mondiale a précipité la fin du débat sur l'avancée libérale et progressiste de la société, la force des esprits conservateurs en Angleterre y a largement participé :

the relation between the public and their rulers, about the place of women in society, about the morality of monogamous marriage, about the role of education in society. A revolution in the public attitude toward sex seemed to conservative minds to threaten larger and even more sinister evolutions, and they consequently set about a counter-revolution⁸⁸⁵.

⁸⁸³ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, op. cit., 57.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, 154.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, 162.

Ces avancées philosophiques, morales et sociales ont provoqué de fortes réactions vis-à-vis de cette « révolution » qu’il est tout de même important de nuancer. En effet, Samuel Hynes rappelle que les individus en charge de mettre des mots et de communiquer sur cette révolution font partie des « B » de ce monde : « [i]t was from the ‘B’s’ of England that the Fabian society drew its members, and it was the ‘B’s’ that the Fabians desired to influence. »⁸⁸⁶ Le « B » est celui de « bourgeois, bureaucratic and benevolent »⁸⁸⁷, comme l’énonce Beatrice Webb. Hynes n’hésite pas non plus à souligner les élans anti-démocratiques de cette Fabian Society qui n’inclut manifestement pas dans son cercle et ses réflexions les classes qui font leur apparition durant cette période : « a new territory and a new class had become visible, as suburbia spread out from London and the major industrial centers and coastal resorts, boosted by railway expansion and the advent of the motor car. »⁸⁸⁸ Les autorités intellectuelles et politiques ne leur réservent cependant pas la même place que dans le roman qui s’attache peu à peu à dépeindre les nouveaux individus et modes de vie qui habitent ces nouveaux territoires. Toutefois, on peut se demander si les origines bourgeoises des conventions romanesques permettent au roman à traduire les nouvelles expériences de ces couches sociales principalement laborieuses. La friction entre les traditions romanesques et la nouvelle réalité à laquelle les écrivains édouardiens sont confrontés a initié une réflexion prolixie sur la possible combinaison de ces deux éléments. Les écrivains, et plus généralement les intellectuels édouardiens, ont ainsi été appelés les « undecided prophets ». Ils reflètent une société partagée entre le désir de revoir les conceptions philosophiques, morales et sociales victorienne dans un souci d’ouverture et de tolérance, et le rejet de l’Angleterre industrielle et urbaine qui se dessine avec les valeurs capitalistes qu’elle apporte : « the failure of the Liberal imagination, squeezed, one might say, as the political party was squeezed, between the Tory imagination of traditional English virtues, on the one hand, and the Socialist imagination of a planned and just society, on the other. »⁸⁸⁹ Cette volonté de tolérance et d’ouverture nécessaire à

⁸⁸⁶ *Ibid.*, 90.

⁸⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸⁸ David Trotter. *The English Novel in History*, op. cit., 129.

⁸⁸⁹ Samuel Hynes. *The Edwardian Turn of Mind*, op. cit., 56-57.

l'établissement d'une société démocratique (que l'adjectif « juste » désigne dans cet extrait), et l'incapacité des intellectuels édouardiens à agir en accord avec ces idéaux illustrent une tension spécifique à l'époque édouardienne :

[t]he connection is in a common failure of imagination, the inability of intelligent men to conceive of new modes of action for new and challenging circumstances. The Liberal party needed vision to meet the great occasion, but the prophets who rose to prophecy were sad and undecided, and the occasion passed⁸⁹⁰.

Les visionnaires dont Samuel Hynes parle ici sont des contemporains de Forster : C.F.G. Masterman, homme politique et intellectuel, et John Galsworthy, romancier édouardien emblématique. Il constate dans cet extrait la rencontre manquée entre le monde des idées qu'ils incarnent et la sphère institutionnelle de la politique (bien que Masterman ait tenu les deux rôles simultanément). Mis sur le compte du caractère inédit du contexte historique, social et intellectuel, cet échec souligne tout de même le nécessaire ancrage idéologique et philosophique de toute action ou démarche. Celle de Forster dans sa fiction a été de rechercher cet ancrage qui lui permette de construire son univers fictionnel tout en restant ouvert à la pluralité et la diversité que l'élan démocratique de la période édouardienne encourageait.

A. De l'importance de la stabilité et de l'ancrage chez Forster

Son engagement politique concret, tout aussi bien au Working Men's College, qu'au sein de la BBC ou à la Croix Rouge, que durant les procès qui ont visé quelques grands noms de la littérature, l'exclut immédiatement du groupe de ces « undecided prophets ». Narrativement, E. M. Forster ne rentre pas non plus dans cette catégorie. L'écrivain n'est pas perdu entre deux époques, deux systèmes de valeurs et deux moments de l'histoire littéraire. Sa fiction et ses essais font la démonstration des négociations entre ceux-ci. Tout ceci s'incarne dans ce qu'identifie Wilfred Stone comme la médiation de Forster entre un style hérité des Victoriens et des idées modernistes.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, 86.

Il s’agira cette fois d’investir l’« entre-deux », si présent dans les écrits de Forster, comme lieu esthétique et éthique viable pour le surgissement d’un commun. Investir l’entre-deux implique de pouvoir habiter les deux lieux qu’il désigne. La fiction permet l’institution d’un commun en tant qu’elle forme, pour reprendre les mots de Dardot et Laval, « un cadre [...] qui organis[e] la réciprocité »⁸⁹¹. Ainsi, le défi des écrivains édouardiens, et plus particulièrement celui de Forster, semble être de s’approcher au plus près de l’expérience du lecteur tout en investissant les différents lieux éthiques et esthétiques qui se confrontent en cette période. En retour, le lecteur doit s’ouvrir à la diversité et aux variations rendues visibles par ce récit de la multitude. Cette recherche de réciprocité, qui vise à « exclu[re] toute subordination de l’une des parties prenantes »⁸⁹², est aussi celle que narre Forster entre les personnages de sa fiction. Ceci nous amènera à envisager comment cette réciprocité exige à la fois l’indécision, nécessaire au déplacement et à la remise en question, et l’ancrage éthique, social et esthétique indispensable à la construction de soi et du récit.

1. *Un ancrage idéologique et narratif*

De nombreux critiques observent un mélange de styles traditionnels, de prime abord incompatibles avec la narration de la « vie moderne » retranscrite dans les romans de Forster. Il est ainsi possible d’observer l’usage de la mythologie grecque ou d’éléments d’un réalisme typique du XIX^e siècle. Dans *Worldling Forster: The Passage from Pastoral*, Stuart Christie écrit : « [e]ven as Forster employs established narrative techniques modeled on the centuries-old commonplace genre, he struggles to transform nineteenth-century realism to better respond to dramatic, modernist representations of everyday life. »⁸⁹³ Forster donne l’impression de répondre à cette critique répandue de son écriture en affirmant dans *Aspects of the Novel* : « [t]he time-sequence cannot be destroyed without carrying in its ruin all that should have

⁸⁹¹ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun*, op. cit., 151.

⁸⁹² *Ibid.*, 547.

⁸⁹³ Stuart Christie. *Worldling Forster*, op. cit., 71.

taken its place; the novel that would express values only becomes unintelligible and therefore valueless. »⁸⁹⁴ Le roman doit, selon lui, être contenu et délimité par un cadre temporel sans lequel le récit ne peut être accessible et assimilable. On peut voir dans cette référence aux récits « inintelligibles » une critique indirecte à certains de ses collègues et amis modernistes du Bloomsbury Group. Il a notamment critiqué Virginia Woolf pour son manque de réalisme, en particulier quant aux personnages de sa fiction. Dans « The Early Novels of Virginia Woolf », l'écrivain poursuit le débat qui alimentait leur relation à propos des « ingredients of fiction—human beings, time, and space »⁸⁹⁵. On en conclut que l'attachement à la vie « invisible », celle de la subjectivité humaine, des idées et des valeurs ont quelque peu fait perdre de vue aux modernistes les fondations sur lesquelles repose toute fiction. Forster applaudit néanmoins Woolf pour la place centrale et solide qu'occupent l'esprit, la vision et le fonctionnement du cerveau humain dans ses récits: « [w]hat thrills her is—for it starts as a thrill—is the actual working of a brain, and there are passages in *Jacob's Room* where the process becomes as physical as the raising of a hand. »⁸⁹⁶ Bien que certains de ses romans démontrent même sa capacité à les rendre tangibles pour le lecteur, Forster souligne les écueils de cette priorisation : « then how can you construct your human being so that each shall be not a movable monument but an abiding home, how can you build between them any permanent roads of love and hate? »⁸⁹⁷ Ce sont les personnages qui en sont manifestement les premières victimes. Il reconnaît avec enthousiasme la contribution significative de Woolf à l'avancée de la forme romanesque⁸⁹⁸ mais regrette malgré tout les conséquences de l'abstraction inhérente aux récits woolfiens sur la construction des individus en leur sein. L'analyse des failles de l'écriture de Woolf par Forster fait toutefois écho à celles de ses propres techniques narratives et à la nature ambiguë de ses récits. Les

⁸⁹⁴ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, *op. cit.*, 53.

⁸⁹⁵ E. M. Forster. « The Early Novels of Virginia Woolf » (1925), in *Abinger Harvest*, *op. cit.*, 104-112, 104.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, 109.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, 111.

⁸⁹⁸ En comparant les écrivains contemporains à Woolf, Forster écrit : « they do not advance the novelist's art. Virginia Woolf has already done that a little, and if she succeeds in her problem of rendering character, she will advance it enormously » : *Idem*.

interrogations formulées quant à l’abstraction de Woolf remettent également en question le matérialisme qu’elle condamne chez lui. L’ancrage de Forster dans son époque tient aux tensions qui nourrissent ses récits :

[t]he novel articulates an ambivalent fascination with material substances of all types, as Margaret nostalgically embraces objects for their promise of cultural permanence and stability even as the narrative voice regards them with detached irony, mistrust, or even disgust. In these latter moments Forster is forced to confront the question of how entropy and surplus—the disorder provoked by a superabundance of objects, people, property, and spaces—fit into the logic of nationalism and imperialism, and how this peculiar, contradictory logic might be accommodated within the formal techniques of the modern novel⁸⁹⁹.

Henry S. Turner observe l’équilibre difficile recherché par Forster dans des romans tels que *Howards End*. La place que prend la vie matérielle dans la vie des personnages et dans le récit semble de prime abord incompatible avec les innovations formelles du roman de ce début de siècle et les réflexions idéologiques qui sont à leur origine qu’il tente également d’intégrer. À ce propos, David Medalie considère *Howards End* comme le roman transitoire de l’écrivain : « we find Forster turning away from realism (to some extent) and towards the deployment of modernist strategies in his next novel, *Howards End*. »⁹⁰⁰ On peut effectivement noter ce changement dans le traitement du monde matériel et des objets évoqué par Turner dans sa critique. Ceux-ci servent souvent à marquer un certain cadre temporel, spatial et social. Si la demeure de Howards End vient directement à l’esprit, Henry S. Turner note également l’importance du fameux parapluie de Leonard Bast, du carnet d’adresses, de la carte géographique ainsi que du dictionnaire⁹⁰¹ dans le roman. Ils sont porteurs d’une certaine tradition qui ancre les personnages dans une histoire familiale et/ou nationale. Néanmoins, leur accumulation (dans le cas des Wilcox), leur dégradation (dans le cas des Schlegel), ou leur manque (dans celui des Bast) se présentent comme autant de symptômes de la montée du capitalisme. Les ingrédients

⁸⁹⁹ Henry S. Turner. « Empires of Objects: Accumulation and Entropy in E. M. Forster’s *Howards End* », *Twentieth Century Literature*, 46.3, Durham: Duke University Press, 2000, 328-345, 330.

⁹⁰⁰ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, op. cit., 77.

⁹⁰¹ « Around these belongings, from the smallest accessory to larger places of dwelling and protection, gather intricate cultural narratives of gender, class and national differentiation » : Henry S. Turner. « Empires of Objects: Accumulation and Entropy in E. M. Forster’s *Howards End* », art. cit., 338.

de la fiction évoqués par Forster, c'est-à-dire les êtres humains, le temps et l'espace, ont profondément été affectés par cette nouvelle économie. L'atteinte qu'elle a portée au libéralisme de Forster⁹⁰², et donc à sa fiction, est commentée par l'écrivain. En effet, les éléments qui la fondent, et plus particulièrement les individus qui y figurent, se définissent par l'équilibre offert par ce libéralisme :

I grew up in a period of liberalism and of natural peace—there were wars and upheavals but the equilibrium of peace got restored. Those are the conditions in which, as George Meredith pointed out, Comedy flourishes, and character-drawing too. Personal relations to us were a faith; and they are still my own faith, tough that's by the way. We didn't think much about the state, and though we knew that individuals altered and wobbled, we assumed as for practical purposes that they were stable—so that stable connections could be spun between them⁹⁰³.

L'essai « Modern Writing » permet à l'écrivain d'expliquer au lecteur les bouleversements qui ont caractérisé la période d'après-guerre. L'instabilité politique et philosophique de la deuxième moitié du vingtième siècle est perçue de manière négative par le romancier. Elle l'inquiète d'autant plus qu'elle menace selon lui les relations personnelles. Forster nous livre un raisonnement presque syllogistique ici : sans situation stable, pas d'individu stable, et sans individus stables, aucune relation pérenne n'est envisageable entre eux. Dans les romans de Forster, l'importance des objets et des demeures qui les abritent est liée à leur promesse de pérennité et de continuité entre les êtres humains dans le temps :

[t]here were decent water-colours in the drawing-room. Madonnas of acknowledged merit hung upon the stairs. A replica of the Hermes of Praxiteles—of course only the bust—stood in the hall with a real palm behind it. Agnes, in her slap-dash way, was a good housekeeper, and kept the pretty things well dusted [...]. In short, if a house could speak—and sometimes it does speak more clearly than the people who live in it—the house of the Pembroke would have said, 'I am not quite like other houses, yet I am perfectly comfortable. I contain works of art and a microscope and books. But I do not live for any of these things or suffer them to disarrange me. I live for myself and for the greater houses that shall come after me'...⁹⁰⁴

⁹⁰² Dans son ouvrage sur les alternatives libérales du roman anglais, Laurent Mellet vient définir ce libéralisme comme celui qui appuie la souveraineté de l'individu, et, ce faisant, instaure un équilibre entre tous : « [l']individu libéral ne saurait accepter d'autre pouvoir politique que celui qui assurera sa liberté totale, mais aussi l'égalité des personnes. » : Laurent Mellet. *Des édouardiens aux modernistes, Les alternatives libérales du roman anglais*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2021, 13.

⁹⁰³ E. M. Forster. « Modern Writing », art. cit., 122.

⁹⁰⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 33.

Cet extrait de *The Longest Journey* apparaît à la suite des questions de Mr Silt à propos de l’avenir de Rickie : « [h]ave you thought at all of what you want to be? No? »⁹⁰⁵ Si l’avenir de Rickie inquiète et pose question, celui de Shelthrope se veut rassurant dans cette description. Agnes prend en effet soin des objets variés qui agrémentent cette demeure, manifestement satisfaite de son entretien et de la perspective de continuité qui s’offre à elle. Les ornements sont variés : madones, buste d’Hermès, aquarelles et véritable palmier, mais tous véhiculent une histoire mythologique, religieuse, artistique ou naturelle qui ancre la demeure et les individus qui l’habitent dans un continuum. La superposition du palmier et du buste d’Hermès vivifie cette histoire qui se juxtapose dans cet extrait à la vie végétale. Shelthrope met en avant et honore la vie présente et la vie passée tout en clamant son indépendance vis-à-vis de ces objets et des individus qui les admirent. Son seul rôle autoproclamé est d’exister dans un certain espace-temps et de témoigner de la vie qu’il a abritée et des demeures qui viendront après elle. L’impermanence de ces dernières contraste avec la continuité de la vie humaine et des habitations qui continueront à être construites pour lui donner refuge. Dans *Howards End*, Margaret fait état de l’ancrage que leur apporte leur omniprésente et éternelle demeure familiale : « I feel that our house is the future as well as the past »⁹⁰⁶, dit-elle à Helen lorsque celle-ci fait part de son inquiétude grandissante quant à l’urbanisation et la croissance de Londres. Le personnage partage une vision cynique d’une fin du monde où seul le mobilier survivrait aux hommes et à leurs maisons : « ‘[b]ut you were going to say—’ ‘Only some rubbish about furniture. Helen says it alone endures while men and houses perish, and that in the end the world will be a desert of chairs and sofas—just imagine it!—rolling through infinity with no one to sit upon them.’ »⁹⁰⁷ Durant une conversation avec Henry Wilcox, Margaret Schlegel partage avec lui les mots de sa sœur. Cette déclaration prend toutefois un sens différent si on l’analyse au prisme du passage de *The Longest Journey* cité précédemment. Le soin avec lequel Agnes dépoussière et prend soin de son intérieur est peut-être motivé par

⁹⁰⁵ *Idem.*

⁹⁰⁶ *Ibid.*, 290.

⁹⁰⁷ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 137-138.

cette même croyance. Les meubles et les objets sont voués à être les derniers témoins de l'humanité, et sont ainsi honorés à la hauteur de leur mission. Cet attachement aux maisons et à la vie matérielle qu'elles exposent traduit celui de Forster : « [h]ave only just discovered why I don't care for it: not a single character in it from whom I care. In *Where Angels Gino*, in *L.J. Stephen*, in *R. with V. Lucy*, in *P. to I. Aziz* [...] ... Perhaps the house in *H.E.*, for which I once did care, took the place of people »⁹⁰⁸. Dans le *Commonplace Book*, l'écrivain admet que son intérêt pour ce roman tient uniquement à la présence de *Howards End*. Version fictionnelle de *Rooksnest*, sa propre demeure familiale, *Howards End* marque visiblement le dernier lien entre l'auteur et son œuvre. La demeure lui permet de s'ancrer durablement dans ce récit, à l'image de Ruth Wilcox, figure tutélaire et fédératrice du roman, dont l'existence est intrinsèquement liée à son appartenance à *Howards End* : « [s]he seemed to belong not to the young people and their motor, but to the house ».⁹⁰⁹ L'harmonie et la circulation qu'elle fait naître⁹¹⁰ entre les êtres et les mondes sont liées à son attachement profond à cette demeure.

Pour Forster, la formation d'une civilisation dépend de la stabilité offerte par celle-ci : « [c]an what they call civilisation be right, if people mayn't die in the room where they were born? »⁹¹¹ Le flot du vivant, qui nécessite cet ancrage, va à contre-courant de celui de l'urbanisation et du monde des affaires que le début du vingtième siècle fait émerger. Pour Ruth Wilcox, cette perte du territoire familial est pire que la mort : « [i]t is worse than dying. I would rather die than—Oh, poor girls! »⁹¹² On voit ici à quel point sa vie, et son existence dans le roman, sont consubstantielles. Pour Jefferson Hunter, les maisons de campagne qui peuplent et caractérisent la fiction édouardienne, sont un moyen de se préserver du chaos extérieur :

⁹⁰⁸ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 203-204.

⁹⁰⁹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 19.

⁹¹⁰ McConkey considère que Margaret n'aurait pas pu être la figure médiatrice du roman sans Ruth Wilcox : « Margaret Schlegel, through the assistance of Forster's own mythological creation, Ruth Wilcox, will attain from earth the means of achieving not only harmony within the realm of human relations, but also reconciliation between the physical and transcendent realms. » : James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, op. cit., 53-54.

⁹¹¹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 71.

⁹¹² *Idem*.

[i]n these spaces, increasingly limited in extent and defined in function, there could be few unforeseen threats, few opportunities for bewilderment or meaningless violence, few involvements in large-scale immorality, and few visions of futility. On the contrary, there could be safety, control, security, and the confident certainty that the space around one was subject to one’s needs and desires...⁹¹³

Howards End raconte cette perte de stabilité et d’ancrage induite par le mouvement constant de la croissance urbaine, et la destruction qu’elle implique. En effet, la demeure familiale des Schlegel, Wickham Place, est vouée à être détruite pour permettre la construction d’appartements dans Londres. Hunter reprend la métaphore aquatique utilisée dans le roman pour commenter le cas des Schlegel : « [i]n *Howards End* the Schlegel home on Wickham Place, a backwater of estuary offering shelter from the beating London waves outside, keeps the Schlegels happy because it keeps them being Schlegels. »⁹¹⁴ Une fois le dernier mur qui les séparait des changements de leur temps détruit, les sœurs Schlegel se confrontent aux Wilcox et aux Bast de ce monde et, de ce fait, aux réalités de cette nouvelle ère qu’ils projettent. Comme Hunter l’explique, l’espace intellectuel et moral habité par les Schlegel est inséparable de l’espace géographique et architectural qu’elles occupent. Catherine Bernard, dans *Matière à réflexion*, revient sur le trope de la maison pour dépasser son statut de « figure relais » entre monde intérieur et extérieur :

[l]e trope de la maison est plus qu’un simple outil rhétorique ; ou plutôt, il est la rhétorique à l’œuvre, dans sa puissance coercitive et créatrice. En lui se représente et se vit le double investissement symbolique par lequel nous habitons le monde et sommes habités, investis par ses structures discursives. La maison n’est ici pas seulement une figure relais par laquelle se donnerait à voir notre être au monde ; elle se constitue en instance de la représentation poétique et en praxis⁹¹⁵.

Pour Bernard, la maison ne se limite pas à sa fonction représentationnelle⁹¹⁶. Au-delà d’ancrer les êtres et leurs représentations dans un espace défini, la maison

⁹¹³ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, op. cit., 165.

⁹¹⁴ *Idem*.

⁹¹⁵ Catherine Bernard. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris : Presses de l’université Paris-Sorbonne, 2018, 195.

⁹¹⁶ Bachelard entame cette réflexion lorsqu’il écrit que « [l]a maison vécue n’est pas une boîte inerte. L’espace habité transcende l’espace géométrique ». Mais au-delà de dépasser, comme le philosophe explique, sa réalité « visible et tangible », on voit avec Bernard que la maison transcende également son statut en tant qu’outil de visibilisation : Gaston Bachelard. *La Poétique de l’espace*, Paris : PUF, 1957, 58-59.

est également une pratique en elle-même. Les pratiques qui définissent la vie domestique ainsi que sa composante architecturale viennent à représenter des manières d'être et de faire dépendantes d'un contexte culturel et social plus large. La nature pluridimensionnelle de ce trope l'amène à se constituer comme « lieu nodal où le poétique se donne à lire comme praxis, là où figurer et agir ne font qu'un. »⁹¹⁷ Les gestes qui font la vie au sein de la maison marquent et signalent des façons d'être au monde et de s'y représenter. Le personnage principal de *The Longest Journey* en fait même un organisme dépassant la conscience humaine. Si, à première vue, la maison ne semble justifier sa présence que par sa fonction en tant que relais, et donc soumise à la vie humaine qu'elle contient, elle transparaît également comme une entité supérieure : « [h]e was extremely sensitive to the inside of a house, holding it an organism that expressed the thoughts, conscious and subconscious, of its inmates. »⁹¹⁸ Dans le roman, l'indissociabilité de l'humain et de la demeure est notée par Rickie. L'individu et son milieu s'ancrent et s'édifient mutuellement dans un certain territoire spatial et mental. La mention de l'inconscient et de l'accès de la demeure à celui-ci conduit Rickie à considérer la maison comme une force supérieure et insaisissable. Elle précède le stade conscient de la représentation en la façonnant et la modulant. En effet, les représentations individuelles sont aussi issues du prisme établi et imposé par ces maisons. On voit ici le double statut de la maison en tant qu'« instance de la représentation poétique et praxis ». Il est vrai qu'une demeure telle que Wickham Place a eu pour conséquence que les sœurs Schlegel se tiennent à l'écart des réalités sociales qui les entourent. Le temps passé là-bas ne leur a pas fait comprendre que « [a]ll of England is implied in a house »⁹¹⁹. On peut pourtant dire, à la manière de Mr Pembroke, que la maison « is the world in miniature. »⁹²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille Plateaux*, font ce même constat :

le vécu est segmentarisé spatialement et socialement. La maison est segmentarisée suivant la destination de ses pièces ; les rues, suivant l'ordre de la ville ; l'usine, suivant la nature des travaux et des opérations. Nous sommes segmentarisés

⁹¹⁷ Catherine Bernard. *Matière à réflexion, op. cit.*, 195.

⁹¹⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 155.

⁹¹⁹ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction, op. cit.*, 190.

⁹²⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 157.

binairement, d’après de grandes oppositions duelles : les classes sociales, mais aussi les hommes et les femmes, les adultes et les enfants, etc.⁹²¹

La segmentarisation de la demeure est un écho de celle des espaces géographiques et sociaux façonnés par l’être humain. Les sœurs Schlegel n’ont pas perçu, avant leur départ de Wickham Place, cette corrélation. Le « milieu », pour utiliser le vocabulaire de Deleuze, occupé par les Schlegel, les a éloignées aussi longtemps que possible du chaos extérieur et du « monde originaire » qui est « un commencement du monde, mais aussi une fin du monde, et la pente irrésistible de l’un à l’autre : c’est lui qui entraîne le milieu »⁹²². Le monde originaire, celui de la vie et de la mort, est lié au milieu dans *Howards End*. En effet, les demeures familiales du roman voient naître et mourir les individus, comme le rappelle Ruth Wilcox à Margaret. Deux événements mettent cette dernière face au « monde originaire » : la présence de Leonard à Wickham Place et sa destruction annoncée. Cette irruption prend la forme d’un goblin dans la narration : « [i]t remained as a goblin football, as a hint that all is not for the best in the best of all possible worlds, and that beneath these superstructures of wealth and art there wanders an ill-fed boy »⁹²³. Leonard invoque les structures économiques, sociales et culturelles qui excluent et menacent la vie des classes les plus pauvres, ainsi que leur invisibilité : « there wanders an ill-fed boy who has left no address behind him, and no name »⁹²⁴. Wickham Place n’est, soudainement, plus le refuge d’auparavant. La description de sa décrépitude confronte les sœurs Schlegel à leur propre mortalité : « [h]ouses have their own ways of dying, falling as variously as the generation of men, [...]. It had decayed in the spring, disintegrating the girls more than they knew »⁹²⁵. Forster fait communiquer, à travers Wickham Place et Howards End, le milieu et le monde originaire « qui en précipite la dégradation ». Comme le formulent Deleuze et Guattari : « le monde originaire communique avec les milieux dérivés, à la fois comme prédateur qui y choisit ses proies, et comme parasite qui en précipite la dégradation. Le milieu, c’est

⁹²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980, 254.

⁹²² Gilles Deleuze. *L’Image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, 176.

⁹²³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 38.

⁹²⁴ *Idem*.

⁹²⁵ *Ibid.*, 219.

la maison victorienne, tout comme le monde originaire, c'est la région sauvage qui la surplombe ou l'entoure »⁹²⁶. Forster craint justement que la description des demeures familiales et/ou rurales soit le début de la destruction de « la région sauvage » qui les entoure.

L'écrivain pose ainsi la question d'un ancrage possible dans l'écriture fictionnelle pour remédier à l'instabilité et la ruine inhérente à un monde en pleine mutation dans lequel l'écrivain tente difficilement de se fixer.

2. *La bulle de l'écriture et le flot du vivant*

Le monde originaire, bien que comprenant la mort, rassure dans sa cyclicité. Forster craint pourtant que la destruction de son Angleterre rurale ne soit définitive :

[t]he tragedy of England is that she is too small to become a modern state and yet to retain her freshness. The freshness has to go. Even when there is a National Park it has to be mucked up. Germany is anyhow larger, and thanks to her superior size she may preserve the rural heritage that smaller national units have had to scrap—the heritage which I used to see from my own doorstep in Hertfordshire when I was a child, and which has failed to outlast me⁹²⁷.

La nature anglaise offre un ancrage à l'écrivain par sa promesse de continuité. James McConkey identifie dans la littérature de Forster une « quête de stabilité »⁹²⁸ que l'écrivain exprime clairement dans l'extrait précédent. Dans ses romans, sa préoccupation pour la nature environnante ainsi que pour les héritiers des personnages principaux met en évidence cette quête. Et quand bien même le monde « d'avant », celui de l'Angleterre victorienne et rurale qui prend fin, annonce le commencement d'une nouvelle ère en ce début de siècle, c'est pour Forster celle du périssable et de l'instable. Dans *Howards End*, le monde des affaires des Wilcox ne peut s'ancrer dans le langage et donc dans le réel : « Henry had implied his business rather than described it, and the formlessness and vagueness that one associates with

⁹²⁶ Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement*, op. cit., 195.

⁹²⁷ E. M. Forster. « Recollections of Nassenheide », in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 461-462.

⁹²⁸ « [H]is quest of stability is such that it inevitably results in a refusal to acknowledge the continuity which he himself has at least partially recognized to be a manifestation of the divine order. » : James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, op. cit., 113.

Africa had hitherto brooded over the main sources of his wealth. »⁹²⁹ Ce monde, pourtant régi et défini par des règles et normes établies, est caractérisé par son absence pure et simple de définition et de forme. Henry, tout au long du roman, reste évasif sur les questions d’argent et de possessions matérielles. Il accepte du moins ici d’en parler de façon détournée (« imply »). Le chapitre 20 voit son refus total de donner des réponses quant à son revenu ou à des questions d’héritage à sa femme Margaret⁹³⁰. C’est la nature qui, pour Forster, s’oppose à ce monde informe. En parlant de son séjour dans la Région des Lacs en Angleterre au début de son émission « New Books » du 3 octobre 1932, Forster observe : « [n]othing is careless or shapeless there, it is as if a guiding hand had designed the smallest stream and planted every rock with mosses and flowers. »⁹³¹ Le rapport qu’entretiennent les notions de forme et d’informe avec celle de stabilité semble obéir à une logique inverse. Ce qui est censé obéir à un cadre, avoir une forme pré-établie, est perçu comme instable et ce qui est « pagan, natural and instinctive » est relié à l’idée de forme et de pérennité. Dans *The Longest Journey*, c’est le Wessex ainsi que Stephen qui manifestent cette forme et deviennent les véhicules de l’idée de continuité du monde rural anglais : « the spirit of Wessex: pagan, natural and instinctive, a manifestation of the continuity of rural England, a spirit embodied to some extent in Stephen »⁹³², écrit Colmer dans *The Personal Voice*. L’idée de flux, souvent amenée à travers une imagerie de l’eau, est également utilisée pour évoquer le besoin de stabilité de l’être humain. Elle connaît les mêmes contradictions que celles liées aux questions de forme : « [h]e knew once for all that we are all of us bubbles on an extremely rough sea. Into this sea humanity has built, as it were, some little breakwaters—scientific knowledge, civilized restraint—so that the bubbles do not

⁹²⁹ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 167.

⁹³⁰ « ‘How much have you a year? I’ve six hundred.’ ‘My income?’ ‘Yes. We must begin with how much you have, before we can settle how much you can give Charles. Justice, and even generosity, depend on that.’ ‘I must say you’re a downright young woman,’ he observed, patting her arm and laughing a little. ‘What a question to spring on a fellow!’ » : E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 153-154.

⁹³¹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 80.

⁹³² John Colmer. *E. M. Forster*, *op. cit.*, 73.

break so frequently or so soon. »⁹³³ Dans cet extrait de *The Longest Journey*, Rickie⁹³⁴ fait de la mer et de son chaos le milieu dans lequel l'être humain s'est développé. Il décrit ici le passage à la « civilisation » grâce aux « bulles » construites par chaque individu pour survivre à cette entité naturelle, certes, mais instable. On remarque ici la dualité propre à l'image de l'eau chez Forster. Le flux qu'elle initie peut résider du côté de la continuité, qui est aussi celle du monde naturel et donc de la stabilité, comme du chaos et du changement : « [t]his modernity consists of uneven urban and social development, which leads to flux and instability. »⁹³⁵ Le flux est associé aux changements du monde moderne, et plus particulièrement ici à l'urbanisation. Jason Finch observe aussi la symbolique divisée de l'eau dans la fiction de Forster :

[i]n *The Longest Journey*, as Stephen approached London the city had been understood as the place where the waters of all southern England congregate. In *Howards End*, paradoxically, rivers become an aspect of rural permanence to be contrasted with the human-generated mutability of the city, its buildings counterfeiting stability⁹³⁶.

De la pérennité assurée et tranquille du monde rural anglais à l'incontrôlable et troublante mutabilité citadine, le courant irrégulier des eaux forstériennes permet tout de même au lecteur de ne pas créer un monde antinomique et manichéen. L'écrivain fait entrevoir un refuge dans les bulles décrites dans *The Longest Journey*, censées protéger les individus du chaos qui caractérise à la fois le monde naturel et de celui de la civilisation. Pris entre les mécanismes de l'un et de l'autre, l'être humain doit créer sa propre stabilité.

La bulle pourrait être, dans le cas de Forster, celle de l'écriture : « [é]crire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. »⁹³⁷ Cette définition de l'écriture par Georges Perec dans *Espèces d'espaces* illustre parfaitement un des aspects de la littérature forstérienne dans son désir de capturer un instant t de la vie rurale anglaise

⁹³³ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 57.

⁹³⁴ Même si ces images sont attribuées à Rickie, on observe dans ce passage la porosité habituelle entre le voix du personnage et celle du narrateur.

⁹³⁵ Harrington Weilh. « The Monumental Failure of 'Howards End.' », art. cit., 451.

⁹³⁶ Jason Finch. *E. M. Forster and English Place*, op. cit., 262.

⁹³⁷ Georges Perec. *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, 55.

telle qu’il s’en souvient. L’écrivain est conscient d’assister au dernier souffle de l’époque victorienne dans laquelle il a grandi et se sent investi d’une mission de conservation. Il est néanmoins tout aussi engagé à décrire les changements dont il est témoin. Ces deux missions investies par l’écrivain concernent aussi la littérature. Forster fait « survivre », pour reprendre Perec, les techniques narratives classiques dans ses récits, tout en donnant une idée des changements initiés par le modernisme. L’instabilité des notions évoquées plus tôt et des imageries qui y sont associées est un symptôme de cette double volonté qui, pour Harrington Weilh, fait justement son modernisme : « [t]his modernism eschews signification in favor of a mode of unstable representation that captures the chaos, ephemerality, and instability of modernity. »⁹³⁸ Les monuments littéraires et physiques dans lesquels il a résidé et s’est formé, et qui lui ont donné les fondations sur lesquelles construire son art littéraire, sont en pleine mutation. L’utilisation de structures et des techniques narratives classiques ne l’ont pas empêché de créer une forme narrative à part entière. On pourrait ici utiliser les mots de Perec mentionnant le rôle du mur dans l’habitation : « [l]e mur n’est plus ce qui délimite et définit le lieu où je vis, ce qui les sépare des autres lieux où les autres vivent, il n’est plus qu’un support pour le tableau. »⁹³⁹ La structure n’est pas réduite à son rôle délimitateur et fondateur. Elle est également la base sur laquelle ériger, à la manière du tableau, d’autres représentations et d’autres formes : « Forster carries on the modern project by presenting it in reworked versions of familiar mimetic conventions »⁹⁴⁰, écrit Simon During. Le réalisme et le romantisme, par exemple, sont intégrés à une narration qui laisse également place à des motifs édouardiens tels que la demeure rurale déjà évoquée, ainsi qu’à des préoccupations modernistes. On peut en effet toujours lire la tension « entre le visible et l’invisible, le commentaire et le non-dit »⁹⁴¹, et observer ainsi une réflexion sur l’adéquation du texte littéraire, et de toute forme, dans l’évocation de l’expérience individuelle. A leur tour, les innovations de Forster

⁹³⁸ Harrington Weilh. « The Monumental Failure of ‘Howards End.’ », art. cit., 445.

⁹³⁹ Georges Perec. *Espèces d’espaces*, op. cit., 55.

⁹⁴⁰ Simon During. *Against Democracy*, op. cit., 113.

⁹⁴¹ Laurent Mellet. « ‘Without form, how can there be beauty?’ Dernières inversions de l’écriture devant la forme impossible du décor chez E. M. Forster », art. cit.

seront les bases sur lesquelles travailleront d'autres artistes dans leur recherche d'une forme propre à leur époque et leurs intentions. Derek Attridge explique bien que toute forme, aussi innovante soit-elle, devient normative une fois utilisée : « [a]s I have already stressed, a created entity is not a simple material object but is constituted by norms or codes that, however new, can be at least partially deduced and duplicated, as well as inventively reformulated. »⁹⁴² Ici, la beauté de la forme réside dans la possibilité de nouveauté qu'elle offre. Elle est en tout cas une invitation à considérer ce qui se trouve en dehors de son champ direct. Le commentaire de Gérard Genette dans *Figures I* à propos des « champs linguistiques » de Jost Trier résonne tout particulièrement avec cette considération :

le vocabulaire d'une époque (ou d'une œuvre) n'était plus une nomenclature inerte calquée sur une collection d'objets ou de notions, mais une forme active, découpant le réel à sa manière propre, significative d'autre chose que son objet, où chaque mot prenait sa valeur non pas du rapport vertical qu'il entretient avec une chose, mais des relations latérales qui l'unissent à l'ensemble des éléments de son 'champ sémantique'⁹⁴³

La forme narrative de Forster est « active », comme le formule Genette, en ce qu'elle fait la démonstration d'un découpage qui lui est propre. Elle se caractérise par de multiples découpages du réel évoqués par les différents styles utilisés. La forme, aussi novatrice et personnelle soit-elle, est d'abord définie par le réseau qu'elle crée entre ce qui a précédé et les transformations qu'elle appelle. Sa stabilité réside dans le lien qu'elle crée entre des individus, des systèmes et des époques. Le réseau qu'elle tisse offre à l'artiste un point d'appui essentiel à sa démarche créative. Genette mentionne en ce sens la « topique » : « la topique, c'est-à-dire le trésor des sujets et des formes qui constituent le bien commun de la tradition et de la culture. La thématique personnelle ne représente qu'un choix effectué entre les possibilités offertes par la topique collective. »⁹⁴⁴ La forme articule le commun et l'individuel. Ici le « bien commun » n'est pas « norme supérieure »⁹⁴⁵ ou « principe d'action et de conduite de ceux qui ont la charge des corps et des âmes »⁹⁴⁶, comme l'écrivent

⁹⁴² Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 115.

⁹⁴³ Gérard Genette. *Figures I*, op. cit., 105.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, 162.

⁹⁴⁵ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun*, op. cit., 25.

⁹⁴⁶ *Idem.*

Dardot et Laval, puisque ces deux éléments de définition mettent l’accent sur des rapports horizontaux. Il est, pour Genette, ce qui crée un réseau entre les esprits. Les transformations et altérations apportées à ce « bien commun de la tradition et de la culture » sont « les modifications solidaires d’un système »⁹⁴⁷, ici un système narratif, qui implique auteur et lecteurs. Le réalisme fait figure de « bien commun de la tradition et de la culture » qui permet à Forster d’atteindre le plus grand nombre. Simon During rappelle à ce propos : « Forster is not so much a writer who anticipates a fractional and committed audience as he is one who wished to communicate widely. He was committed to realism, at least in part because he was a pedagogue. »⁹⁴⁸ L’écrivain investit une forme dans laquelle les lecteurs peuvent aisément se projeter et s’ancrer. Dans *Les Bords de la fiction*, Rancière mentionne le discours d’Auerbach sur le réalisme romanesque qui institue l’individu comme partie d’un commun :

[l]’histoire du réalisme romanesque devient pour lui celle de la conjonction entre deux processus : celui qui intègre tout événement dans la totalité d’un processus social et celui qui fait de tout individu, si humble soit-il, un sujet de fiction ‘sérieuse’, un personnage capable des sentiments les plus intenses et les plus complexes⁹⁴⁹.

Le roman fait de l’individu et/ou l’événement le plus banal le miroir de tous les individus et tous les événements. Ainsi, le lecteur se reconnaît dans cette humanité de papier qui l’institue comme universel. L’écrivain trouve quant à lui sa place dans le commun en se posant comme « constituant ». Nelly Wolf souligne en effet que les caractéristiques du roman réaliste permettent à l’auteur de roman de façonner un espace démocratique :

[l]a formule de base du roman réaliste comprend un récit à la troisième personne, dont le narrateur s’abstrait, et une reconstitution du social. Ainsi, le texte qui institue la société fictive n’a pas lui-même de source identifiable. Le monde narré n’a pas d’autre garant que la narration qui le constitue. La société se raconte, et en se racontant, elle se crée⁹⁵⁰.

⁹⁴⁷ Gérard Genette. *Figures I, op. cit.*, 105.

⁹⁴⁸ Simon During. *Against Democracy, op. cit.*, 113.

⁹⁴⁹ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction, op. cit.*, 12.

⁹⁵⁰ Nelly Wolf rappelle à ce propos le corps social de Rousseau : « [t]out l’effort de Rousseau consiste à imaginer un corps social autonome, à la fois constitué et constituant » : Nelly Wolf. « Littérature et politique : le roman contractuel », *A contrario* 2007/1 (Vol. 5), 24-36, 24.

L'écrivain devient « constituant » dans un cadre « constitué »⁹⁵¹ lorsqu'il choisit de raconter, et par conséquent de moduler, une expérience au sein d'une certaine structure narrative. Pour autant, l'écrivain n'est pas le seul élément « constituant » au sein du récit. Une deuxième présence vient équilibrer ce corps narratif : celle du lecteur. Pour Wolf, ce duo inhérent à l'expérience littéraire au sein d'un récit réaliste est celui qui prend également place dans un Etat de droit : « [l]a configuration générale est celle d'un rapport entre des sujets de droit et un État de droit qui se rencontrent dans l'abstraction de la loi. »⁹⁵² Pour elle, « [s]eul le roman, et plus précisément le roman réaliste, fournit l'équivalent d'une telle expérience, puisque s'y rencontrent, autour d'une société de papier, l'autorité mystérieuse d'un auteur et l'activité anonyme d'un lecteur. »⁹⁵³ Dans *Aspects of the Novel*, Forster explique prendre en compte cette collaboration au moment de l'écriture : « [o]ur easiest approach to a definition of any aspect of fiction is always by considering the sort of demand it makes on the reader. »⁹⁵⁴ En souverain responsable de cet univers fictif, Forster prend des décisions sur son récit en considérant l'« activité anonyme du lecteur ». Il demande toutefois une certaine réciprocité dans cet égard et en appelle à la compréhension du lecteur dans les décisions venant éventuellement à l'encontre de leurs espérances : « [t]hey either retract their original concession and stop reading, or if they do go on it is with complete coldness, and they watch the gambols of the author without realizing how much they may mean to him. »⁹⁵⁵ L'écrivain appelle à une compréhension mutuelle et à une relation fondée sur le compromis qui va dans le sens de la comparaison faite par Nelly Wolf entre le roman et le contrat social.

⁹⁵¹ Dans son article, Wolf parle du réalisme romanesque comme « 'mimésis' du contrat social » : « [L]e monde narré n'a pas d'autre garant que la narration qui le constitue. La société se raconte, et en se racontant, elle se crée. Or, cette formule offre des analogies frappantes avec le contrat social qui fonde la démocratie moderne. Tout l'effort de Rousseau consiste à imaginer un corps social autonome, à la fois constitué et constituant, dont la source et l'autorité seraient internes au processus de création et pourtant abstrait de l'acte créateur » : *Ibid.*, 24.

⁹⁵² *Ibid.*, 25.

⁹⁵³ *Idem.*

⁹⁵⁴ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, *op. cit.*, 103.

⁹⁵⁵ *Idem.*

Ainsi, la fiction repose sur la stabilité, issue de cette attention mutuelle, de la relation entre écrivain et lecteur. C’est elle qui permet de s’établir dans le cadre mobile du roman. Celui-ci est en effet à la portée des partenaires de cette relation dont les différentes perspectives manipulent ses contours et ses images. Les personnages de Forster font face aux enjeux de cette stabilité relationnelle dans le cadre social. Pris entre l’insatisfaction vis-à-vis des catégories sous lesquelles leur société les identifie et un réel besoin de repères, les personnages forstériens explorent l’autre et son individualité comme possibles points d’ancrage dans le monde extérieur. Il s’agira d’analyser comment Forster fait de ce chemin vers l’autre un parcours initiatique au doute qui, lui seul, peut mettre en mouvement l’individu.

B. Le chemin indécis vers l’autre : le doute comme expérience du commun.

Auteur indécis ou impérieux, Forster a su créer un certain consensus au sein de la critique qui semble en général reconnaître la coexistence de ces deux caractères propres à l’écriture et à la personnalité de l’auteur. Dans « How I Lost my Faith », l’écrivain se décrit en tant que penseur : « [s]ome humanists are born enlightened, others have striven towards the light, but in my case the gas got slowly turned up. Please don’t expect either the heights of Heaven or the depths of Hell or even the choking fogs of doubt in my undramatic adventure. »⁹⁵⁶ Ses idées et son positionnement intellectuel excluent la certitude. Il se distingue ainsi des humanistes « nés » et de ceux qui sont passés par un moment épiphanique pour arriver à s’ancrer moralement et intellectuellement dans un certain cadre. Forster utilise l’image du brouillard et insiste sur l’anti-théâtralité (« undramatic ») de son parcours réflexif. L’enfer et le paradis (« the Heights of Heaven or the depths of Hell ») sont ici évoqués pour marquer son refus de la dualité dans ses conclusions. La place laissée à l’indécision et au doute ne permet pas ces dichotomies et oppositions, pas plus que l’époque dans laquelle il vit : « [i]t is an artistic problem long characteristic of the

⁹⁵⁶ E. M. Forster. « How I Lost my Faith », art. cit., 310.

ending of centuries, with their twilight mood, and their sense both of cultural changes and cultural uncertainty »⁹⁵⁷, souligne Malcolm Bradbury dans *The Modern British Novel*. Le critique estime que cette instabilité est caractéristique à toute fin de siècle qui engage naturellement le regard rétrospectif et prospectif. La fin de siècle vécue par Forster est à la source de sa vision plurielle, celle qui se résume pour Trilling par la jonction opérée par Forster dans *A Passage to India* entre le bien et le mal : « [a]nd this uncertainty about moral judgment will haunt Forster's intellectual life; on the whole, the view, which sees life as good-and-evil will gain over the other, but it will never be completely in control. »⁹⁵⁸ Lionel Trilling confirme l'indécision au cœur de la pensée forstérienne en mettant en lumière le doute de l'écrivain sur l'expression même de son incertitude morale. Dans son ouvrage sur les alternatives libérales du roman anglais, Laurent Mellet fait également état du doute caractéristique de la période :

les certitudes victoriennes idéalisées, déjà ébranlées à la fin du siècle précédent, faisaient place non à la suspicion, mais au doute constant et à des multiples remises en question. Cette donnée semble essentielle pour mieux comprendre la littérature anglaise du début du XX^e siècle, où se manifeste l'inefficacité de la science et du rationalisme pour calmer les angoisses et protéger des affres du doute⁹⁵⁹.

A la source de ces incertitudes, on peut effectivement identifier un certain malaise quant à la raison et aux discours qui se réclament de cette rationalité. En raison des tensions internes et à l'international de l'Angleterre⁹⁶⁰, mais aussi des idéaux du Nouveau Libéralisme et de l'humanisme d'une partie de l'intelligentsia

⁹⁵⁷ Malcolm Bradbury. *The Modern British Novel*, op. cit., 458.

⁹⁵⁸ Lionel Trilling. *E. M. Forster*, op. cit., 97.

⁹⁵⁹ Laurent Mellet. *Des édouardiens aux modernistes, Les alternatives libérales du roman anglais*, op. cit., 50.

⁹⁶⁰ Jefferson Hunter mentionne « [t]he drop in real wages, the appearance of militant suffragettes, the inability of authorities to cope with London slums, the spread of the motor-car industry, the growth of the Labour Party, the inefficiencies in the management of the Boer War » : Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction*, op. cit., 5.

édouardienne⁹⁶¹, les discours et les logiques provenant du monde politique ou scientifique à cette période se faisaient toujours moins convaincants. Mais plus qu’une question d’époque, le doute est inhérent au moment présent pour Forster. Dans son essai « English Literature Since the War », Forster écrit : « [t]he individual might doubt or fail, but the goal, though he might not see or reach it, remained and would be achieved by his successors. »⁹⁶² La condition de l’être humain est de douter. La certitude appartient toujours à l’individu qui nous succède et au futur. Forster est un écrivain du présent car il est un écrivain du doute : « I believe in poetry: I hold that those who write it to-day ought to be respected and cherished, so that the future may judge them. »⁹⁶³ Dans cet extrait de son émission « Some Books » à propos des poètes contemporains, Forster se préserve de tout jugement final vis-à-vis des poètes contemporains. L’écrivain ne se considère pas, à ce moment-là, comme écrivain contemporain étant donné que l’émission en question est diffusée en 1942. Encore une fois, Forster estime ne pas avoir le recul encore nécessaire pour apprécier justement ces artistes. Toutefois, il ne faudrait pas commettre l’erreur d’interpréter ce positionnement comme un immobilisme et une preuve de lâcheté de la part de Forster. Dans son émission « New Books » de décembre 1932, il fait part de ses questionnements sur l’utilité et l’efficacité du moyen radiophonique : « I’ve no great faith in the educational future of broadcasting unalloyed. »⁹⁶⁴ Malgré ces mots, E. M. Forster est, à ce moment précis, en train d’animer une émission radiophonique.

Sa défiance et sa perplexité ne l’empêchent pas d’agir dans le présent et il ne laisse pas ses jugements momentanés empiéter sur sa raison. Forster met simplement

⁹⁶¹ La méfiance envers la science est surtout apparue à la suite de la Première Guerre mondiale : « [w]e suspect Science, because she has proved herself a destructive rather than a beneficent power. » : E. M. Forster. « English Literature Since the War », art. cit., 58. Avant cela : « [t]he Victorian writer believed that the world could be perfected, either through God, or through Science, whom he accepted as a beneficent power. » : *Ibid.*, 57. Sans parler des atrocités de la guerre (notamment dues à certaines découvertes scientifiques), les idéaux humanistes et libéraux d’une partie des intellectuels édouardiens, qui mettent l’accent sur l’avancée morale et démocratique de la société, n’étaient pas forcément compatibles avec l’idée d’avancée matérielle et technique derrière la pensée scientifique.

⁹⁶² E. M. Forster. « English literature Since the War », art. cit., 57.

⁹⁶³ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 177.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, 118.

en cause son propre jugement, conscient des apories dans sa perspective présente. J'envisagerai ici la manière dont ces interrogations traduisent une attitude éthique qui fonde la solidité et la rationalité du monde fictionnel forstérien.

1. *Raison et sentiments : le remède de la fiction*

V.A. Shahane, par le biais d'une critique de D.S. Savage sur la littérature forstérienne, revoit certains des lieux communs de la critique sur l'écrivain. Plus précisément, Shahane vise la prétendue stabilité et solidité des valeurs forstériennes, et de leur ancrage dans les personnages de Forster : « [t]o Marxists like D.S. Savage the very subject matter of Forster's fiction, the moneyed middle class, appears an agglomeration of false social values and therefore 'no stable system of moral symbolism can be erected upon it' »⁹⁶⁵. Le doute mis sur la validité des valeurs de la classe moyenne supérieure permet de nuancer la soi-disant immuabilité des valeurs forstériennes qu'illustreraient ses personnages et que l'auteur questionne lui-même. *A Room with a View* se construit autour de l'indécision de Lucy quant au système moral qu'elle devrait adopter. Stone remarque à ce propos : « Lucy has to choose between Miss Bartlett, the woman of rooms, and Mr. Emerson, the man of views. »⁹⁶⁶ Cette recherche et ces hésitations mettent en lumière le cheminement du personnage et ainsi les questionnements et l'attention aux possibles qui définissent tout parcours : « [l]ife is easy to chronicle, but bewildering to practice »⁹⁶⁷, nous dit le narrateur. Ce dernier ne connaît ni le doute ni l'indécision. Il montre qu'il est conscient du fait que sa connaissance de la destination, c'est-à-dire du choix final de Lucy, l'exclut de l'expérience toujours ondoyante et imprécise du réel qu'il tente de retranscrire. Forster déclare dans ce roman que « [l]ife is easy to chronicle », mais laisse à *A Passage to India* le soin de nous faire voir à quel point elle peut être « bewildering to practice ». Si l'écrivain entame cette réflexion dans *A Room with a*

⁹⁶⁵ V.A. Shahane. « Introduction », in V.A. Shahane (ed.). *Perspectives on E. M. Forster's A Passage to India*, op. cit., xi-xxv, xvi.

⁹⁶⁶ Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain*, op. cit., 222.

⁹⁶⁷ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 148.

View, il ne la met en forme que dans *A Passage to India*. En effet, la vie apparaît encore « simple » dans *A Room with a View*, et celle de Lucy suit un chemin assez attendu et prévisible. Le doute est présent dans la narration des pensées du personnage durant ses remises en question, mais pas dans l’écriture de Forster. Celle-ci suit les éléments d’intrigue donnés dans les longs titres des chapitres du roman. Ces derniers attirent l’attention sur les intentions du narrateur qui exerce un contrôle total sur le développement de l’intrigue. Un simple coup d’œil à ces titres avant la lecture du roman permet d’anticiper les conclusions de ces chapitres. La deuxième partie du roman en est un parfait exemple. Les premiers chapitres de cette partie s’intitulent « Medieval » et « Lucy as a Work of Art », tandis que les derniers font part des mensonges de Lucy à George Emerson, Cecil Vyse, puis à « Mr. Beebe, Mrs. Honeychurch, Freddy, and The Servants », pour finir sur ceux proférés à Mr Emerson. Le nom du dernier chapitre est « The End of the Middle Ages ». Le lecteur perçoit ainsi que la passivité et la dépendance de Lucy vis-à-vis de son entourage et des conventions sociales, qui sont sous-entendues dans les deux premiers titres de la partie, vont prendre fin et que Lucy va s’éveiller à son individualité. Le dernier roman d’E. M. Forster se conclut, quant à lui, sur l’expression du doute. Ce doute pénétrera également l’écriture dans une volonté de s’interroger sur la capacité du récit à se construire sur de l’indécis, que ce soit narrativement ou linguistiquement. *A Passage to India* s’achève sur de l’inachevé : « no, not yet »⁹⁶⁸. Le roman ne nous donne aucune certitude quant au dénouement ou au futur de la relation amicale entre Aziz et Fielding. Le récit ne tient plus à sa structure traditionnelle dont la fin doit donner fin à la chaîne des « and then »⁹⁶⁹ qui fondent, pour Forster, le récit romanesque. Ce dernier moment partagé au sein du récit entre Fielding et Aziz fait apparaître « le moment qui ne construit ni ne détruit plus rien, qui ne se tend vers aucune fin mais se dilate à l’infini, incluant virtuellement tout temps et tout lieu autre. »⁹⁷⁰ Dans *Les Bords de la fiction*, Jacques Rancière identifie ces moments illimités comme caractéristiques de la fiction moderne. La fin de *A Passage to India*,

⁹⁶⁸ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 288.

⁹⁶⁹ « There is the story, with its time-sequence of ‘and then . . . and then . . .’ » : E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 72.

⁹⁷⁰ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 131.

en ne satisfaisant pas le désir de conclusion et de dénouement du lecteur, l'ouvre aux infinies possibilités du récit. Rancière le définit aussi comme « un temps de la coexistence »⁹⁷¹, qui pourrait être ici celle du temps et du lieu « autre » mentionnés précédemment par le philosophe et ouverts par Forster avec « yet ». Le glissement de l'expression du refus vers celle du délai et de la suspension, indiqué par la virgule, marque également ce passage vers la fiction moderne. Cette virgule figure l'accroc dans le réel qui est aussi, pour Vincent Delecroix, caractéristique de la négation⁹⁷². La « mécanique immuable » que le Non perturbe, c'est celle qui est affichée dans les titres de chapitres de *A Room with a View*, et celle qu'impose plus généralement toute intrigue décidée par l'écrivain. Vincent Delecroix ajoute : « [o]n ne sait pas ce qui en sort de là, du trouble sans doute, mais ce qui en sort, c'est assurément du futur. »⁹⁷³ Le trouble que vient instaurer le « no, not yet » est fécond en ce qu'il expose les solutions apportées par la fiction moderne pour narrer la perplexité inhérente à cette « pratique de la vie » que mentionne *A Room with a View*.

La fiction moderne se caractérise en effet par la mise en forme de l'accroc. Ce sont toutefois les modernistes qui iront au bout de cette mise en forme. On va ici dans le sens de la critique qui identifie majoritairement *A Passage to India* comme le roman dans lequel les tendances modernistes de Forster se manifestent le plus clairement. Malgré sa vision nuancée du modernisme de l'écrivain, Medalie reconnaît que ce dernier roman explore plus ouvertement que les autres, et davantage même que dans le manuscrit du même roman, les conventions modernistes : « [w]hen Forster took it up again, he intensified and extended modernist elements that were already present in the first drafts of the novel. »⁹⁷⁴ La fin de *A Passage to India* fait preuve de son insatisfaction quant aux dénouements traditionnels du roman qu'il a investis par le passé. Ce moment suspendu dans lequel se termine le récit de Forster donne au lecteur une occasion de tester son « intelligence », celle que

⁹⁷¹ *Idem.*

⁹⁷² « Mais dire Non entraîne une irréductible incertitude, un accroc. Du Non, on ne peut exactement anticiper les conséquences : voilà le jeu qu'il introduit dans la mécanique immuable des choses » : Vincent Delecroix. *Non ! De l'esprit de révolte*, Paris : Autrement, 2018, 37.

⁹⁷³ *Idem.*

⁹⁷⁴ David Medalie. *E. M. Forster's Modernism, op. cit.*, 159.

Monique Dixsaut mentionne dans son analyse des dialogues de Platon : « [ê]tre intelligent, c’est toujours à nouveau enfanter de l’intelligible, c’est devenir toujours plus inventif. »⁹⁷⁵ Dans ce roman, la conclusion devient le point de départ de l’intelligible et son éclosion. Les différentes manières qu’auront les lecteurs d’investir cette fin ne signifient pas « que la vérité lui manque »⁹⁷⁶. Cette indétermination « est puissance d’engendrer toujours plus de vérité »⁹⁷⁷, comme le formule Dixsaut. L’utilisation de la forme négative est un des moteurs qui permettent l’éclosion de ces vérités multiples et ainsi une exploration inédite du réel. L’indécision marque profondément le récit de *A Passage to India* et permet cette exploration. L’accent mis sur la variation et la diversité qui semblent continuellement donner de nouvelles formes aux événements, aux choses et aux individus n’est cependant pas le signe d’un vide épistémologique. Cette constante circulation des idées est, si l’on en croit Jean-Luc Nancy dans *Être singulier pluriel*, le fondement de l’être : « [l]e sens en ce sens, c’est-à-dire la signification à laquelle rapporter et mesurer un état de fait, c’est précisément ce que nous disons avoir perdu. Mais le sens comme l’élément dans lequel des significations peuvent être produites, et circuler, voilà ce que nous sommes. »⁹⁷⁸ Ici, le sens ne devient finalement qu’un réceptacle et non un point de repère représentationnel. Dans le roman, Forster met à mal ce que Jan B. Gordon appelle « the myth of representational real »⁹⁷⁹ dans son article « The Third Cheer : ‘Voice’ in Forster ». La notion de représentabilité se trouve en effet en conflit avec la circularité caractérisant le roman et le lecteur est souvent confronté à des événements ou des mots sans liens apparents avec un quelconque autre événement ou mot qui puisse les stabiliser au sein d’une chaîne signifiante. Dans le neuvième chapitre du roman, Aziz se met à réciter un poème sans aucune raison. Aucune cause ni aucune demande ne provoquent cet événement : « he recited a poem by Ghalib. It had no connection with anything that had gone

⁹⁷⁵ Monique Dixsaut. *Le Naturel philosophe. Essai sur les dialogues de Platon*, Paris : Vrin/Les Belles Lettres, 1985, 154-155.

⁹⁷⁶ *Idem.*

⁹⁷⁷ *Idem.*

⁹⁷⁸ Jean-Luc Nancy. *Être singulier pluriel*, *op. cit.*, 19.

⁹⁷⁹ Gordon, Jan B. « The Third Cheer: ‘Voice’ in Forster », *art. cit.*, 320.

before, but it came from his heart and spoke to theirs. »⁹⁸⁰ Aziz ne récite pas le poème afin d'informer un quelconque phénomène ni pour aucune autre raison viable, si ce n'est la volonté d'instaurer un lien entre les hommes, puis entre les hommes et les fleurs : « a poem [...] should institute some comparison between mankind and flowers. »⁹⁸¹ Le poème entame une chaîne signifiante sans jamais expliquer le sens. Les mots sont considérés non en tant que tels, mais dans la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres : « [t]he squalid bedroom grew quiet; the silly intrigues, the gossip, the shallow discontent were stilled, while words accepted as immortal filled the indifferent air. »⁹⁸² Dans cette phrase, la présence des virgules et des points virgules signale la rupture, la même qu'opère ici Aziz avec la notion de langage comme immuable et intrinsèquement porteur de signification. Les mots, bien que considérés comme « immortels », laissent l'air qui les accueille indifférent, contrairement aux Anglais qui ne peuvent s'empêcher d'analyser. Au tout début du roman, Aziz récite de la poésie, ou plutôt un collage de fragments de poésie perse et arabe, que les anglais examinent : « [i]t never bored them to hear words, words; they breathed them with the cool night air, never stopping to analyse... »⁹⁸³ La répétition bornée du mot « words » annonce bien ici la stérilité de l'entreprise analytique des anglais qui s'oppose à cette vision de la poésie comme forme génératrice et non pourvoyeuse de sens suggérée dans la phrase du narrateur après l'écoute du « boum » retentissant dans la grotte : « echoes generate echoes »⁹⁸⁴. Les mots et leur signification en génèrent d'autres dans une boucle infinie : « echoes generate echoes, and the cave is stuffed with a snake composed of small snakes, which writhe independently. »⁹⁸⁵ Le discours tenu sur l'écho de la grotte crée une image poétique, validant donc la vision que partage le narrateur du langage et donc de la narration qu'il nous livre comme agent de la variation et du multiple. Le langage devient cet agent quand il donne la possibilité de le tordre et de le déformer dans le but de créer de nouvelles perceptions, ou comme le dit Jacques Rancière dans *Le Spectateur*

⁹⁸⁰ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 90.

⁹⁸¹ *Idem.*

⁹⁸² *Ibid.*, 90-91.

⁹⁸³ *Ibid.*, 9-10.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, 131.

⁹⁸⁵ *Idem.*

émancipé : « un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d’individualité et de connexions, des rythmes différents d’appréhension du donné, des échelles nouvelles. »⁹⁸⁶ Cette ouverture décrite par le philosophe est le propre de « l’expérience esthétique » et des « modes de la fiction »⁹⁸⁷, comme il le souligne. Dans *A Passage to India*, Forster nous donne un aperçu de cette expérience tout en illustrant la tendance du cadre social à réguler et donc supprimer la pluralité et la variabilité auxquelles elle nous initie.

Si le narrateur ne semble guère se préoccuper de délivrer la moindre information stable au lecteur, le pouvoir en place se charge de rappeler à l’ordre les individus en proie au doute ou à l’errance de l’imagination. Au proverbe inventé d’Aziz : « [i]f money goes, money comes. If money stays, death comes »⁹⁸⁸, Fielding répond : « [m]y proverbs are: A penny saved is a penny heard; A stitch in time saves nine; Look before you leap; and the British Empire rests on them. »⁹⁸⁹ La lourde ponctuation présente dans cette phrase ainsi que l’utilisation des majuscules créent une impression de rupture et de morcellement dans le langage. Il en résulte une superposition de maximes immuables qui ne permet pas la construction du récit et des possibles que celui-ci peut explorer grâce à la valeur rhapsodique de la langue. Mais dans un pays où un arbre et un serpent peuvent se confondre (« the snake that looked like a tree »⁹⁹⁰), nommer est impossible et le contrôle que tentent d’exercer le langage et le pouvoir officiel sur la réalité insaisissable des mille Indes (« a hundred Indias »⁹⁹¹) est souvent mis à mal. L’attachement de l’empire britannique à la forme précise, aux catégories identifiables et au sens distinct tranche tout au long du roman avec la bigarrure manifeste dans le discours indien et la vision indienne. Au début du roman, dans le deuxième chapitre, l’onomastique et l’organisation spatiale sont mises en lien pour mieux souligner la dissonance des perceptions de l’empire avec celles des mille Indes. Les noms de généraux victorieux donnés aux rues dessinant elles-

⁹⁸⁶ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, op. cit., 73.

⁹⁸⁷ *Idem*.

⁹⁸⁸ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 142

⁹⁸⁹ *Ibid.*, 141-142.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, 141

⁹⁹¹ *Ibid.*, 10

mêmes de parfaits angles droits⁹⁹² sont déstabilisés par les quatre-vingt-dix-neuf noms différents gravés sur la frise que porte le dieu indien qui, dans la mosquée, se rendent visibles par la superposition du noir et du blanc⁹⁹³. La mosquée, éclairée par la lumière artificielle de la lampe ainsi que celle de la lune, plonge le lecteur dans un univers abstrait. Les deux cercles lumineux que forment respectivement la lune flottant dans le ciel et la lampe suspendue dans les airs, ainsi que les arcades et les dalles brisées, baignés dans un jeu d'ombre et de lumière, de noir et de blanc⁹⁹⁴ semblent décrire une peinture abstraite que le spectateur, selon l'angle de vue adopté, peut composer et recomposer à l'infini. La nature éphémère et vacillante de la réalité sensible de l'Inde mise en évidence ici est en claire opposition avec les angles droits et les noms de généraux irrévocables de l'empire. La réalité sociale, elle aussi, laisse peu de place à l'indétermination. Dans *The Longest Journey*, la rigidité des conceptions sociales de Rickie est exposée par le narrateur :

[t]he line between the county and the local, the line between the labourer and the artisan—he knew them all, and strengthened them with no uncertain touch. Everything with him was graduated—carefully graduated civility towards his superior, towards his inferiors carefully graduated incivility. So—for he was a thoughtful person—so alone, declared he, could things be kept together⁹⁹⁵.

Le doute n'a pas sa place dans les rapports sociaux et ses catégorisations. Les divisions claires entre Sawston, Cambridge et Wiltshire expliquées dans la première partie sont celles que reproduit le comportement de Rickie dans chacun de ces lieux. Le narrateur explicite ici les délimitations strictes entre ces différents endroits et entre les classes et les groupes sociaux qu'ils dessinent. Il nous fait part de la maîtrise certaine de Rickie quant à ces codes. Le personnage révise avec aisance ses manières selon l'endroit et le groupe fréquenté. Le parallélisme des phrases engendré par la répétition de « the line between [...] and [...] » installe dans le texte la fixité et la solidité de ces règles. Leur uniformité est aussi soulignée par la présence de « all » et

⁹⁹² « The roads, named after victorious generals and intersecting at right angles, were symbolic of the net Great Britain » : *Ibid.*, 11

⁹⁹³ *Ibid.*, 74

⁹⁹⁴ « Where he sat, he looked into three arcades whose darkness was illuminated by a small hanging lamp and by the moon. The front—in full moonlight—had the appearance of marble, and the ninety-nine names of God on the frieze stood out black, as the frieze stood out white against the sky. » : *Ibid.*, 13

⁹⁹⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 97.

de « everything » dans ce passage. Ce sont les tirets qui introduisent le doute dans ces discours normatifs qui reposent sur l’expression de dogmes. La ponctuation vient consolider un ensemble finalement fragile. Les connexions se font difficilement entre les éléments de ce discours prescriptif. Son uniformité et sa rigidité empêchent l’harmonie, non seulement entre les individus, mais au sein de la langue même. C’est avec grande difficulté que les mots qui soutiennent ce discours sont « kept together ». L’assurance avec laquelle Rickie manie ces codes est, de manière contradictoire, exprimée par une double négation dans « no uncertain ». Le préfixe « un » devant « certain », en plus de l’adjectif « no », fait également planer le doute sur les pratiques liées à ces discours et sur l’aise de Rickie à les exécuter. Le personnage est bien quelqu’un de réfléchi, comme nous l’indique le narrateur⁹⁹⁶. S’il ne l’admet pas encore consciemment, ses doutes sont transmis par le narrateur à travers la syntaxe. Pour Ricœur, c’est le propre des normes sociales de se présenter comme rationnelles pour dissimuler leur absurdité sur le plan humain :

[L]e sentiment d’injustice que la société rationnelle suscite, face à la division de la société en groupes, en couches, en classes, entretient l’isolement et l’insécurité de l’individu livré à la mécanique sociale ; d’un mot, le travail au niveau de la société économique en tant que telle, paraît à la fois techniquement rationnel et humainement insensé⁹⁹⁷.

Face au cloisonnement et à la division qui confèrent aux découpages sociaux leur « rationalité », il semble nécessaire de donner le même poids et la même solidité à l’élément humain. Ce qu’encourage Ricœur est l’ascendant du « sens humain » sur le « techniquement rationnel », ou du moins que ce « techniquement rationnel » se fonde sur l’argument humain. Le prérequis pour que ce changement s’opère serait de rompre avec l’antinomie qui oppose la raison et la pluralité ainsi que la variabilité. Ce sont les discours univoques qui sont généralement considérés comme rationnels. Au chapitre 4 de *The Longest Journey*, Forster s’attaque au discours patriotique cette fois. Lors d’une conversation du personnage avec Mr Pembroke. Rickie déclare : « [w]e’ve been nearly as great as the Greeks, I do believe. Greater, I’m sure, than the Italians, though they did get closer to beauty. Greater than the French, though we do

⁹⁹⁶ « [H]e was a thoughtful person » : *Idem*.

⁹⁹⁷ Paul Ricœur. « Ethique et politique », art. cit., 61.

take all their ideas. I can't help thinking that England is immense. English literature certainly. »⁹⁹⁸ Les « certitudes » formulées dans ce passage de *The Longest Journey* sont simultanément révoquées par l'écriture de Forster. Les formes comparatives « as great as », « [g]reater », « closer » et les adverbes « though » et « nearly » viennent immédiatement neutraliser « certainly », « I'm sure ». Ce contraste sert bien évidemment l'ironie humoristique de Forster dans la bouche de Rickie. L'ironie elle-même étant, comme Claudine Tayot l'explique, le langage du doute. C'est le propre des ironistes d'« [ébranler] l'ordre des choses pour lui substituer le doute. Ils montrent le monde tel qu'il est et tel qu'il pourrait être sans imposer une quelconque idéologie »⁹⁹⁹, écrit-elle. L'ironie sert donc ici à contrecarrer les effets de l'idéologie patriote en « [happant] les mots et les [irradiant] de son ambiguïté naturelle. Ce qui était clair devient objet de doute dans la bouche de l'ironiste. »¹⁰⁰⁰ Les dualités et dichotomies qui soutiennent traditionnellement la logique patriote sont « happées » et déconstruites par la voix de l'ironiste. Cette voix est l'une des méthodes que Forster utilise pour introduire plus généralement le doute dans toutes les formes de discours qui reposent sur la formulation de certitudes, ici le discours patriote. Forster, à travers Mr Pembroke, propose un patriotisme qui ne s'ancre pas dans les certitudes du rationalisme mais dans les méandres incertains des sentiments humains : « [g]enuine patriotism comes only from the heart. It knows no parleying with reason. »¹⁰⁰¹

Si Forster encourage à questionner les discours institutionnels qui se réclament de cette rationalité pour laisser place à l'incertitude, la philosophie de Descartes fait pourtant du doute « l'instrument de la raison en quête du fondement indubitable de toute certitude humaine. »¹⁰⁰² Ici, le doute mène forcément à une raison finale et ultime. Il serait donc nécessaire de faire débattre le « cœur » et ses oscillations avec la raison. Dans « To Simply Feel », essai sur lequel s'ouvre le

⁹⁹⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit. 45.

⁹⁹⁹ Claudine Tayot. *L'Ironie*, Note de synthèse, Lyon, Université Claude Bernard, École nationale supérieure des bibliothèques, 1984, 17.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, 28.

¹⁰⁰¹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 45.

¹⁰⁰² Jean Montenot. « Vacillements linguistiques », *Hors-Série Lire Magazine Littéraire*, *L'éloge du doute*, Numéro avril-mai 2021, 39.

recueil *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, l’écrivain souligne l’importance de trouver un équilibre entre raison et sentiments : « [s]uch a writer does not set out to ‘feel’, because feeling is his starting point. He does not eulogize the heart or decry reason. »¹⁰⁰³ Forster nous dresse dans cet essai le portrait d’un écrivain idéal qui n’aurait nul besoin de faire des émotions une étape dans son processus d’écriture car ils en seraient « le point de départ ». Le sentiment n’est toutefois qu’une faculté mobilisée parmi d’autres dans cette entreprise. Celle que désigne la raison est la capacité à mettre dans la balance toutes nos facultés et nos centres perspectifs. Dans son *Commonplace Book*, Forster réitère cette pensée : « [w]e believe in reason, in pity, and in not always coming out right—that is to say I hope to be logical and compassionate »¹⁰⁰⁴. Le domaine du cœur et celui de l’intellect doivent, pour lui, s’équilibrer : « to be logical and compassionate ». Cette position ne peut être tenue sans considérer ces deux facultés comme les deux versants de la raison. Ce n’est finalement qu’à cette condition que le domaine des intuitions et celui du sentiment peuvent devenir le fondement des réalités que la raison est censée formuler. Il faut toutefois accepter que cette inclusion perturbe quelque peu l’idée de réalité. La forme qu’on nous donne pour « réelle » doit être questionnée pour atteindre le domaine des certitudes, certes, mais temporaires. Lorsque Forster explique : « [w]e believe [...] in not always coming out right », l’écrivain se réconcilie avec le doute qui viendra toujours accompagner ses déclarations. Ses certitudes sont toujours suspendues car en attente du « and » qui viendra les affirmer, les contredire ou les compléter. Forster n’est pas non plus un adepte du scepticisme, et on voit ici comment le doute cartésien est quelque peu déstabilisé. En effet, Forster admet que les connaissances qui découlent du doute ne sont en rien pérennes. Ce qu’il prône est leur mise à jour et leur renouvellement constants. Afin de « supprimer le hiatus entre le jugement d’extériorité et le jugement d’intériorité »¹⁰⁰⁵, entre la rationalité et la subjectivité, Forster propose de faire du doute non une étape dans le chemin pour atteindre la raison, mais une praxis ininterrompue de celle-ci. Sa seule

¹⁰⁰³ E. M. Forster. « To Simply Feel », art. cit., 14.

¹⁰⁰⁴ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 98.

¹⁰⁰⁵ Michel Blay. « Doute », *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse, CNRS, 2007, 225.

certitude est celle de l'existence du « and » apporté par l'autre. Dans *The Longest Journey*, Stephen réconcilie l'unicité et la pluralité dans son attaque à Mr Pembroke : « [t]here's one world, Pembroke, and you can't tidy men out of it. They answer you back do you hear? »¹⁰⁰⁶ Le monde est un tout en abritant la pluralité et la diversité. Stephen rappelle ici à Mr Pembroke qu'il est illusoire et irresponsable d'ignorer cette multitude d'individus qui sont autant d'interlocuteurs et d'agents au sein de celui-ci. A première vue, la forme singulière sous laquelle « la » raison apparaît toujours met l'accent sur son unicité et son homogénéité. Elle semble automatiquement exclure le doute qui est « lié à la crainte fondamentale de la dualité »¹⁰⁰⁷. Cette crainte est « confirmée par la quête de l'unité en philosophie, celle de la 'forme' chez Platon, de L'Un de Plotin, ou celle du nirvana »¹⁰⁰⁸. L'unité et l'univocité sont condamnées par Forster dans le discours patriotique puis dans le rationalisme parce qu'elles excluent la communion des êtres. Le doute, « *somnénie*, littéralement 'avis en commun', 'pensée partagée' – ne divise pas l'homme à l'intérieur de lui-même »¹⁰⁰⁹, mais lui donne accès à l'autre. En faisant du doute une praxis de la raison, on rompt avec son apparente rigidité pour introduire le commun et la « double vision » chère à l'écrivain. Dans *Howards End*, certaines contemplations du paysage font émerger cette opposition entre raison et pluralité :

[s]een from the west, the Wight is beautiful beyond all laws of beauty. It is as if a fragment of England floated forward to greet the foreigner—chalk of our chalk, turf of our turf, epitome of what will follow. And behind the fragment lie Southampton, hostess to the nations, and Portsmouth, a latent fire, and all around it, with double and treble collision of tides, swirls the sea. How many villages appear in this view! How many castles! How many churches, vanished or triumphant! How many ships, railways, and roads! What incredible variety of men working beneath the lucent sky to what final end! The reason fails, like a wave on the Swanage beach; the imagination swells, spreads, and deepens, until it becomes geographic and encircles England.¹⁰¹⁰

La raison s'incline (« [t]he reason fails ») ici devant la multitude, communiquée par la répétition de « how many », proposée par le paysage, avec ses innombrables églises, navires, chemins de fer, routes et les divers individus qui le

¹⁰⁰⁶ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 286.

¹⁰⁰⁷ Jean Montenot. « Vacillements linguistiques », art. cit., 39.

¹⁰⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁰⁹ *Idem.*

¹⁰¹⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 143.

peuplent. Elle semble inapte à recevoir la pluralité et la diversité. L'île de Wight, qui échappe aux « lois » qui régissent la beauté, contraste avec l'Angleterre, terre de la raison et de son échec. Pour le signifier, Forster utilise la métaphore de la vague qui se brise sur la plage de Swanage. On retrouve dans cet extrait une double utilisation de l'imagerie aquatique. Elle symbolise également dans cet extrait l'imagination qui dirige l'esprit dans des directions multiples : « swells, spreads, deepens ». Elle est également amenée à se confronter à des courants contraires : « double and treble collision of tides ». L'association faite entre la raison et l'Angleterre s'explique également par le statut géographique de cette terre dont l'insularité suggère l'unicité et l'autarcie. La présence des îles, et notamment ici celle de Wight, vient introduire la pluralité et la diversité. Tout comme la raison doit inclure dans son processus la pluralité à travers le doute et le sentiment, l'intégrité de l'Angleterre ne peut être respectée si on ne prend pas en compte ses îles. Le tout qu'est l'Angleterre comprend des fragments tout autour. De même, la raison doit évaluer les « and » qui viennent ponctuer d'autres perspectives. Comme l'île de Wight, elle doit constamment chercher à « accueillir l'étranger » (« greet the foreigner ») pour construire cette « pensée partagée » mise en lumière par l'étymologie du mot « doute ». La raison doit accueillir l'autre qui viendra, en interrogeant ses postulats, consolider cette même raison.

On peut observer chez certains personnages de Forster cette rationalité éthique du doute, et notamment chez Margaret dans *Howards End* ainsi que Philip dans *Where Angels Fear to Tread*. Le huitième chapitre de ce roman, qui figure la mort tragique de l'enfant de Lilia et Gino, débute sur un dialogue entre Miss Abbott, qui n'a pu se résoudre à convaincre Gino de céder son fils après les manifestations d'amour dont elle a été témoin envers celui-ci, et Philip, qui irrite fortement Abbott en raison de son indécision et de son inaction. Sans prendre en compte son propre avis sur la question ou la valeur morale de l'une ou l'autre décision, c'est-à-dire laisser l'enfant à son père ou l'élever en Angleterre parmi eux, Miss Abbott demande simplement à voir et à comprendre ce qui met en mouvement Philip et le définit en tant que sujet. Cette indétermination morale n'est pas totalement condamnée par l'écrivain dont le modernisme permet une appréciation positive de l'indécision morale. Celle-ci, en laissant l'espace de l'intervalle, donne une place aux motivations

et considérations des individus autour de soi. Même si le comportement de Philip peut être dans ce cas précis condamnable au vu de l'issue tragique du roman, on peut également voir en Philip un individu qui crée la marge nécessaire à l'examen des perspectives autres. On trouve de l'autre côté du spectre, dans les romans de l'écrivain, des individus comme Henry Wilcox, matérialiste, utilitariste et chantre de la stabilité : « [t]o him steadiness included all praise. ». Il est même décrit comme un bâtiment aurait pu l'être : « [t]he forehead, too, was like Charles's. High and straight, brown and polished, merging abruptly into temples and skull, [...] At times it had the effect of a blank wall. »¹⁰¹¹ Ici, le vocabulaire architectural utilisé met grossièrement en avant la rigidité morale du personnage. Ces individus immuables qui soutiennent, presque littéralement dans le texte, la société des conventions se heurtent à ceux qui acceptent l'inconstance et la variabilité qui caractérisent le vivant. Dans *Howards End*, Margaret fait état de cette confrontation : « [t]he practical person, who knows what he wants at once, and generally knows nothing else, will accuse her of indecision. But this was the way her mind worked. And when she did act no one could accuse her of indecision then. »¹⁰¹² La répétition de « know » met en avant l'assurance et l'immobilisme des individus « pratiques » directement dévalorisés par la marque de négation qui suit le deuxième « know ». Margaret assume sa part d'indécision qui est le signe, si on suit son raisonnement, d'un savoir et d'une connaissance plus riches et étendus. Le personnage montre par ailleurs la compatibilité de l'action et de l'indécision. Le passage se finit en effet par une preuve de sa capacité à agir soulignée par le « do » d'emphase (« when she did act »). Margaret prend à ce moment-là la décision de couper toute relation avec les Wilcox et adresse ainsi une lettre à Ruth Wilcox. Ce que les individus comme Henry Wilcox pratiquent est le versant pernicieux du doute qu'est, pour Forster, la méfiance :

[t]his 'ruled undemonstrative distrustfulness' is not confined to business men, but exists everywhere. We all exercise it. I know I do, and I should be surprised if you, who are listening to me, didn't. All we can do (and Melville gives us this hint) is to

¹⁰¹¹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 77.

¹⁰¹² *Ibid.*, 55.

exercise it consciously, as Captain Vere did. It is unconscious distrustfulness that corrodes the heart’s insight, and prevents it from saluting goodness...¹⁰¹³

Le doute est ici présenté comme inhérent à l’activité cérébrale humaine. Le tout, pour l’écrivain, est de conscientiser ce doute afin qu’il ne devienne pas de la méfiance, son pendant négatif.

Telle est la leçon qu’il tire de *Billy Bud* de Melville, sujet de son émission du 12 février 1947. Forster fait un lien direct entre la montée du capitalisme et celle de la méfiance en mentionnant les « hommes d’affaires » qui y sont sujets. Ces derniers sont, selon lui, les archétypes de cette méfiance. Si elle est un symptôme du monde des affaires et le signe de l’aliénation capitaliste, la fiction se propose comme remède à celle-ci. En effet, le pacte de lecture, que Coleridge formule en 1817 dans son célèbre « willing suspension of disbelief »¹⁰¹⁴, empêche et endigue cette méfiance. Tout en étant le royaume du doute, puisque la fiction nous met face au fait que « perfect knowledge is an illusion »¹⁰¹⁵, Forster sait que le récit peut également être un refuge au doute. Comme il l’écrit dans *Aspects of the Novel* : « it is real when the novelist knows everything about it. »¹⁰¹⁶ L’auteur et son narrateur sont les garants de la réalité présentée. Le confort et l’assurance apportés au lecteur quant à la nature de cette réalité ne se retrouve pas chez les personnages de Forster. On peut effectivement observer que la question du réel et de son essence sont des préoccupations métaphysiques centrales qui animent et agitent les personnages, notamment dans *Howards End* et *The Longest Journey*. Celle-ci, bien que plus explicite dans l’incipit *in media res* de *The Longest Journey*, trouve une réponse pragmatique dans la vie des personnages de Forster dans *Howards End*. Le roman revient sans cesse sur la nature évanescence du subjectif et du singulier s’opposant à

¹⁰¹³ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 387.

¹⁰¹⁴ Samuel Coleridge. « Biographia Literaria » (1817), in James Engell et Jackson W. Bate (eds.). *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, New Jersey: Princeton University Press, 1983, II 6.

¹⁰¹⁵ Dans *Aspects of the Novel*, Forster explique que l’entendement complet et la compréhension entière ne font pas partie de la réalité : « [w]e cannot understand each other, except in a rough and ready way; we cannot reveal ourselves, even when we want to; what we call intimacy is only a makeshift; perfect knowledge is an illusion. » : E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 69.

¹⁰¹⁶ *Idem*.

la tangibilité du monde matériel, et plus spécifiquement de l'argent. Rickie, dans *The Longest Journey*, témoigne au contraire de la nature illusoire du monde prosaïque soumis aux conventions sociales : « [h]e does believe in poetry. Smart, sentimental books do seem absolutely absurd to him, and gods and fairies far nearer to reality. »¹⁰¹⁷ Le doute n'est pas mis sur l'existence des fées et des dieux ou la tangibilité de l'écriture poétique, mais sur la réalité admise et reconnue par l'environnement social. Le personnage perçoit ainsi ces « vérités » qui échappent à l'empiriste, et que mentionne Forster dans son émission « Some Books » du 29 avril 1942 : « we stumble upon truths which are missed by the so-called practical observer »¹⁰¹⁸. Si l'écrivain se donne pour but de combler ces manques, il a toutefois besoin que le lecteur accepte ce renfort et adhère à cette augmentation. Le chapitre 33 de *Howards End* s'ouvre sur le cheminement de Margaret jusqu'à l'église du village lors d'une visite à Miss Avery. Le récit qui s'est construit autour de l'emplacement particulier de l'église est mentionné par le personnage : « [t]he church itself stood in the village once. But it there attracted so many worshippers that the devil, in a pet, snatched it from its foundations, and poised it on an inconvenient knoll, three quarters of a mile away. »¹⁰¹⁹ Margaret ne marque ici pas le passage vers le conte religieux qu'elle rapporte. Elle s'explique par la suite : « [i]f this story is true, the chestnut avenue must have been planted by the angels. »¹⁰²⁰ Le « if » ne contredit pas cette version de l'histoire mais il vient introduire l'irréel et le doute « consciemment exercé » dont parle Forster dans sa critique de *Billy Bud* citée précédemment. Par la même occasion, il attire l'attention sur son propre récit et sur le « if » sur lequel il se construit, et qui prépare le lecteur à recevoir des possibles versions de notre réalité.

Forster, et avec lui les modernistes, ont tenté de donner une forme à l'instabilité du monde sensible en remettant en question les discours qui excluent l'aporie et le doute. Ces éléments deviennent la substance même du récit et le

¹⁰¹⁷ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 174.

¹⁰¹⁸ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 187.

¹⁰¹⁹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 227.

¹⁰²⁰ *Idem*.

fondement de tout discours véritablement rationnel. Grâce à ces écrivains, le « if » sur lequel la fiction moderniste attire l’attention du lecteur en mettant au jour les moyens mis à disposition dans la représentation de l’expérience, offre enfin un espace où le doute est séminal. Toutefois, l’enjeu de la fiction forstérienne réside dans la recherche d’un équilibre entre les questionnements modernistes et la stabilité réaliste. Il montre l’importance de rendre compte à la fois d’une certaine réalité sociale dans laquelle les individus sont ancrés, et de la complexité de l’être humain qui fait bouger les lignes de cette réalité. Il convient ainsi d’analyser la manière dont les personnages font de l’autre une issue possible au doute paralysant et stérile, et à la position précaire et inconfortable de l’individu entre mondes intérieur et extérieur.

2. *L’altérité : faire et défaire les repères*

L’écriture de Forster dans *Howards End* insiste sur les catégories fixes qui permettent à la fois aux personnages mais aussi aux lecteurs de récréer les découpages sociétaux de cette période. On y trouve « les Wilcox », formule souvent utilisée pour désigner de façon pratique les membres de la famille, mais également toute une frange de la société utilitariste et matérialiste : « [m]en like the Wilcoxes »¹⁰²¹. Ils sont aussi appelés « the hurrying men » par le narrateur dans le chapitre 24. De la même manière, la classe sociale de Jacky et Leonard Bast est mise à distance par le générique « people » : « [w]ho are your people? »¹⁰²², s’exclame Helen après la confession de Leonard quant à la façon dont les membres de sa famille ont reçu la nouvelle de son mariage avec Jacky. Tibby utilise le même nom pour les désigner lorsque Helen lui fait part des mauvais conseils donnés par Henry Wilcox à Leonard quant à son choix de carrière, trahissant ainsi son désintérêt pour leur sort : « [o]h, those people! »¹⁰²³ Dans *Maurice*, les individus homosexuels sont cachés derrière une « sorte », « the Oscar Wilde sort »¹⁰²⁴. Ici, la communauté n’est

¹⁰²¹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 203.

¹⁰²² *Ibid.*, 202.

¹⁰²³ *Ibid.*, 215.

¹⁰²⁴ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 138.

pas créée afin de valoriser ses membres et leur diversité mais d'oblitérer ceux-ci, surtout quand ils ne font pas partie des classes privilégiées. Il semblerait que les membres des classes modestes voire pauvres se fondent plus facilement dans ces formules englobantes et généralisantes, puisqu'eux-mêmes n'ont aucune connaissance ou conscience de leur individualité : « [h]e did not know that he was ill: he knew nothing about himself at all. »¹⁰²⁵ Dans *The Longest Journey*, Stephen Wonham est décrit comme un être incertain, dépourvu de conscience de soi, l'empêchant par conséquent de faire valoir ses manières d'être et de faire. Maurice Hall, quant à lui, affirme de façon paradoxale que les membres des classes pauvres sont inconcevables car trop individuels : « I should never know what type of servant to select. Take Scudder for instance. What class of home does he come from? I haven't the slightest idea. »¹⁰²⁶ En effet, les classes privilégiées s'identifient entre elles et se définissent elles-mêmes en rapport avec une certaine généalogie déterminant un héritage à faire valoir et prospérer. Alec Scudder n'est en ce sens pas reconnaissable pour Hall. L'individu n'est donc plus qu'un élément d'un tout plus important qui a autorité : son existence devient plus tangible. L'individu sans lignée distinguée n'a qu'à faire valoir et à défendre sa propre existence. Stephen Wonham est cette vie qui fait autorité par son existence même : « Stephen was a law to himself. »¹⁰²⁷ L'isolement du personnage est accentué par l'abandon et l'exclusion de sa propre famille dont il a souffert. Le vide généalogique prend fin à partir de lui : « [h]e was alive and had created life. »¹⁰²⁸ En devenant père, il permet l'ancrage générationnel d'une nouvelle lignée.

Les personnages de Forster mettent en avant ce besoin de s'ancrer dans un continuum, même lorsque les repères et les certitudes sont absents. Ils sont, comme il a été déjà observé ci-dessus ainsi que dans la deuxième partie de manière approfondie, des figures stables en ce qu'ils sont souvent les représentants de classes identifiables, et les défenseurs des valeurs correspondant à celles-ci. Wilde commence *Art and Order* en rapportant les commentaires faits par Isherwood à

¹⁰²⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 109.

¹⁰²⁶ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 182.

¹⁰²⁷ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 281.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, 289.

propos de Forster : « Isherwood’s remarks make clear that Forster, in the years before the war, was already becoming the touchstone of a particular set of values and attitudes. »¹⁰²⁹ On peut ajouter ici que ses personnages ont tenu le même rôle. L’écrivain a ancré ces derniers dans des systèmes de valeurs immuables et identifiables. On se rappelle du commentaire de McDowell à ce propos : « they must illustrate [...] Forster’s own values and be embodiments of the complexities of human nature »¹⁰³⁰. La stabilité morale de ses personnages n’est pas, pour Wilde, incompatible avec leur complexité et leur errance intellectuelle et morale. Forster mentionne également cette problématique combinaison dans son émission du 5 octobre 1956 sur Goldsworthy Lowes Dickinson :

Dickinson believes in reason, but is not a rationalist. He believes also in the Sacred Fire, and the fusion of the two beliefs is attempted in his conception of Sarastro. How can they be fused? How can water and fire combine? Certainly not in the material world. But when we consider the complexities of the human spirit fusion becomes, if not possible, at all events, comprehensible¹⁰³¹.

Forster prend encore une fois l’exemple d’un autre écrivain pour exposer ses propres interrogations et convictions quant à l’écriture romanesque. Dans ses observations sur l’œuvre de Dickinson, *The Magic Flute*, Forster fait la liste des personnages et de leur symbolique. Chacun a un rôle assigné : « [t]he Queen of the Night stands for instinct [...]. Sarastro stands for reason—[...]. Pamina, their daughter, is the world’s desire. »¹⁰³² Si, à première vue, chaque personnage possède une symbolique propre et distincte, Forster perçoit leur fusion chez Sarastro. Leur possible association chez Lowes Dickinson attire l’attention sur celle qui s’opère chez les personnages des romans de Forster¹⁰³³. Dans *The Modern British Novel*, Malcolm Bradbury explique

¹⁰²⁹ Alan Wilde. *Art and Order: A Study of E. M. Forster*, op. cit., 2.

¹⁰³⁰ Frederick P.W. McDowell. « Forster’s Many-Faceted Universe: Idea and Paradox in ‘The Longest Journey’ », art. cit., 41.

¹⁰³¹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 452.

¹⁰³² *Ibid.*, 449.

¹⁰³³ On pourrait ainsi ranger les personnages forstériens dans la catégorie des « neo-characters » théorisée par Georges Letissier. Ces personnages répondent selon lui à un manque : « [t]he necessary incompleteness of the previous text, or hypotext is one: there are always empty spaces left in any text allowing room for further creation ». Ils manifestent à la fois une certaine tradition (« a neo character has always some kind of legacy to own up to »), tout en répondant à des enjeux esthétiques et politiques nouveaux. Chez Forster, les

l'instabilité des personnages de roman au début du siècle : « it is the dissolution of Victorian fiction, the loss of its Whiggish hopes, its moral certainties, its narrative security, its confidence in realism, that has been of the motors of modern fiction. »¹⁰³⁴

Les consciences font le constat progressif et décevant que l'avancée dans le temps n'implique pas une marche inexorable vers le progrès humain, technique et scientifique. Paradoxalement, Bradbury note que cette instabilité est devenue l'un des ressorts de la littérature du début du siècle, et notamment des modernistes. La stabilité du réalisme victorien est soulignée ici par la mention de ses certitudes morales et narratives. Cette perte de la dimension humaine¹⁰³⁵ est également visible chez Forster pour Bradbury : « even in Forster's humanistic *A Passage to India*, individuals are like 'dwarfs shaking hands' in the obscure mystery of the landscape, and the human plot gives way to the symbolic one. »¹⁰³⁶ Le critique souligne le caractère remarquable de la disparition de l'humain dans le roman du début du siècle étant donné sa réputation en tant qu'humaniste convaincu. On peut toutefois attirer l'attention sur la place singulière que *A Passage to India* tient dans la bibliographie de Forster, même si les recherches formelles de l'écrivain ont été entamées dans les romans précédents. La complexité de Forster, et celle de ses personnages, tient justement en cette position intermédiaire de l'écrivain dans l'histoire littéraire. Les personnages forstériens sont ancrés dans des réalités sociales bien identifiables, mais la vision humaniste de Forster, qu'il expose et développe dans *Two Cheers for Democracy* et fictionnalise clairement à travers les sœurs Schlegel ou bien des personnages tels que Rickie Elliot, tend à éloigner les personnages des conventions réalistes. Cela ne signifie pas néanmoins qu'ils sont condamnés à errer entre réel et idéal, ou entre deux moments de l'histoire littéraire. Le symbolisme de certains

techniques modernistes mobilisées pour narrer l'idiosyncrasie des personnages, ainsi que la difficulté de séparer la voix narrative de la voix intérieure des personnages, se mêlent à une tradition réaliste, perceptible notamment dans l'existence sociale et matérielle des protagonistes. Ce genre de personnages provoque ainsi « an uncanny impression of *déjà vu* while embodying and articulating current topical issues » : Georges Letissier. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », 13.1 | 2015, document en ligne consulté le 7 mai 2022, <http://journals.openedition.org/erea/4834>

¹⁰³⁴ Malcolm Bradbury. *The Modern British Novel*, op. cit., 454.

¹⁰³⁵ « [A] prime feature of Modern fiction was its move towards dehumanization » : *Ibid.*, 191.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, 192.

personnages en fait des « formes qui comptent, investies de valeur »¹⁰³⁷, comme le formule Macé, et donc stables. On remarque bien une « dynamique de ponctuation de la valeur »¹⁰³⁸ dans les relations entre les personnages de sa fiction. En effet, le système de valeurs défendu par un personnage lui permet de se différencier, et ainsi d’exister en concurrence avec d’autres. Chez Forster, une valeur appelle toujours son contraire. L’individualité des personnages ne peut se construire que dans la lutte, ou du moins la confrontation, avec d’autres individualités. Ils ne peuvent se réclamer de leur individualité et se positionner comme référence que dans ce face-à-face qui les fait « s’aventur[er] à l’extérieur de [leur] propre nuance mais revenant à elle, réglant et inventant sans cesse [leur] distance avec le dehors. »¹⁰³⁹ Cet aller-retour constant décrit par Macé interroge l’articulation entre les formes, ici les personnages, et les valeurs qui sont censées les caractériser. C’est de cette manière que Forster s’approche de la « complexité de l’esprit humain »¹⁰⁴⁰ dans sa fiction. Fielding et Aziz, dans *A Passage to India*, illustrent cette exploration de l’autre dans la quête d’ancrage et de stabilité des personnages :

Aziz was charmed and interested, and turned the new idea over in his mind. So this was why Mr. Fielding and a few others were so fearless! They had nothing to lose. But he himself was rooted in society and Islam. He belonged to a tradition which bound him, and he had brought children into the world, the society of the future. Though he lived so vaguely in this flimsy bungalow, nevertheless he was placed, placed¹⁰⁴¹.

Cet extrait du chapitre 9 démontre l’ouverture d’Aziz quant aux valeurs et idées extérieures à lui et à sa culture. Les deux personnages discutent à ce moment précis de leurs habitudes en ce qui concerne le voyage. Ce détail révèle cependant les visions personnelles et plus larges de chaque personnage sur la vie. Fielding explique que sa volonté de « voyager léger » est en partie responsable de son opposition au mariage et à la vie de famille. L’ancrage d’Aziz dans une famille, dans une certaine culture, et dans une certaine religion l’ont empêché d’envisager la perspective de Fielding. Toutefois, le personnage semble désormais prêt à le faire (« turned the new

¹⁰³⁷ Marielle Macé. *Styles, op. cit.*, 11.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, 22.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, 264.

¹⁰⁴⁰ Celle qu’il évoque dans sa critique de Goldsworthy Lowes Dickinson plus haut.

¹⁰⁴¹ E. M. Forster. *A Passage to India, op. cit.*, 104.

idea over in his mind ») tout en réitérant et en assurant sa position par la répétition de « placed ». Il encourage d'ailleurs Fielding à en faire de même : « Aziz was friendly and domineering. He wanted Fielding to 'give in to the East,' as he called it, and live in a condition of affectionate dependence upon it. 'You can trust me, Cyril.' No question of that, and Fielding had no roots among his own people.' »¹⁰⁴² Le déracinement de Fielding est encore une fois souligné dans cet extrait du chapitre 29. A défaut de trouver une certaine stabilité dans sa propre culture, Fielding se voit offrir l'hospitalité dans celle d'Aziz.

Maurice montre toutefois que la prise en compte de l'autre requiert la reconnaissance de sa singularité, en dépit du contexte social dans lequel elle se développe. Dans le cas du personnage principal du roman, cette reconnaissance est quasiment impossible dans une société qui refuse son individualité. La société qui l'entoure ne lui permet pas d'ancrer sa perspective et ses sentiments dans une réalité extérieure. On voit dans le récit les conséquences de ce manque d'adhérence sur sa perception du réel :

[i]t was absolutely quiet now, and absolutely dark. Maurice walked to and fro on the hallowed grass, himself noiseless, his heart glowing. The rest of him fell asleep, bit by bit, and first of all his brain, his weakest organ. His body followed, then his feet carried him upstairs to escape the dawn. But his heart had lit never to be quenched again, and one thing in him at last was real¹⁰⁴³.

Ce moment de silence (« quiet » ; « noiseless ») et d'obscurité (« dark »), dont le narrateur souligne le caractère absolu, plonge le lecteur dans un espace-temps semblable à celui de la création. L'idée d'absence et de silence originel est, par ailleurs, véhiculée par l'allitération en « h » dans la première phrase du passage avec la présence consécutive de « hallowed », « himself », et enfin de « his heart ». On peut également noter la manière dont le vocabulaire religieux (« hallow ») ajoute à cette idée de genèse personnelle. Le néant absolu précède la vie et la connaissance, ici celle de ses désirs et de ses sentiments. Cet extrait intervient effectivement à la suite des premiers échanges entre Durham et Maurice. Le parallélisme des structures syntaxiques, imité par les déplacements du personnage (« walked to and fro »),

¹⁰⁴² *Ibid.*, 230.

¹⁰⁴³ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 32.

confère également un air incantatoire à ce moment. Ces mêmes éléments semblent annoncer, rétrospectivement, la séance d’hypnose du Dr Barry sur Maurice et rappelle par la même occasion l’aspect prophétique des récits en ce qui concerne la mort de certains personnages. Si le moment épiphanique du protagoniste est défini par sa dimension spirituelle¹⁰⁴⁴, son ancrage dans une réalité bien tangible est aussi souligné. Ce moment d’introspection l’ouvre à un réel tangible car en phase avec son idiosyncrasie, de la même manière que le récit fait entrer cet instant dans la réalité extérieure de l’autre, ici du lecteur.

Rancière va dans ce sens lorsqu’il définit la fiction comme « une façon d’identifier des événements et de les lier les uns aux autres »¹⁰⁴⁵, ainsi que les individus qui sont en leur centre, pourrait-on ajouter. Le récit ancre le moment de vie, aussi fugace soit-il, dans un cadre narratif qui le pérennise et le soustrait à l’invisibilité, à la confusion et à l’impermanence. Le récit est la réponse au questionnement de Margaret dans *Howards End* au chapitre 10 : « [b]ut in public who shall express the unseen adequately »¹⁰⁴⁶. C’est le récit, et le livre qui le contient, en tant qu’objet public, qui s’attache à cette mission. L’insatisfaction finale, celle dont Maurice va souffrir avec Clive Durham, peut également être interprétée comme celle de l’écrivain face au récit qu’il construit. Si celui-ci peut en effet mettre en lumière « the unseen »¹⁰⁴⁷, sa réussite dans la représentation de « la beauté brute et réelle du monde sensible »¹⁰⁴⁸ est toujours interrogée dans les récits de Forster. La réaction du protagoniste à la déclaration d’amour de Clive Durham au chapitre 9 replonge le personnage dans une obscurité aliénante : « [i]t had brewed in the obscurities of being where no eye pierces, his surroundings had thickened it. It had burst and he had not died. The brilliancy of day was around him, he stood upon the

¹⁰⁴⁴ Le narrateur insiste sur cette spiritualité en faisant du corps de Maurice une simple enveloppe détachée de ses intentions et de sa vie intérieure : « [h]is body followed, then his feet carried him upstairs ».

¹⁰⁴⁵ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 148.

¹⁰⁴⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 69.

¹⁰⁴⁷ Le narrateur mentionne en effet métaphoriquement la lumière qui apparaît dans le cœur du personnage à la fin de l’extrait : « his heart had lit ».

¹⁰⁴⁸ Dans cet article, Laurent Mellet discute des réflexions formelles de Forster, notamment à travers l’écriture du décor et de l’espace, sur la possibilité de « représentation par l’écrit » : Laurent Mellet. « ‘Without form, how can there be beauty?’ Dernières inversions de l’écriture devant la forme impossible du décor chez E. M. Forster », art. cit.

mountain range that overshadows youth, he saw. »¹⁰⁴⁹ En rejetant Clive, Maurice se condamne à un monde de surface et d'opacité symbolisées par la tempête. Cette dernière figure le passage de l'enfance à l'âge adulte dans le *Bildungsroman* auquel s'apparente *Maurice*. Le narrateur montre l'impossibilité, pour le personnage, d'évoluer dans un environnement où tout lui est étranger et extérieur. Le narrateur situe en effet la lumière autour et non plus à l'intérieur de Maurice (« the brilliancy of day was around him »). La phrase est toutefois le lieu du passage du doute existentiel à la clarté et à la visibilité. Il sort enfin de l'ignorance entretenue et imposée par les figures tutélaires en charge de son éducation. La perspective nouvelle du jeune homme, qui est simplement énoncée à la fin de l'extrait par « he saw », n'est qu'une étape dans cette recherche de visibilité. Pour marquer son agentivité sur le monde, l'individu doit pouvoir former une perspective qui doit être éclairée à une lumière propre. L'individu doit être à la source du procédé de visibilisation. Après sa séance d'hypnose, Dr Barry se veut rassurant et déclare à Maurice : « [n]o, oh no—you're open to suggestion, you're open—I made you see a picture on the wall. »¹⁰⁵⁰ Le personnage qui cherche, à ce moment-là, à se « guérir » de ses désirs demande au médecin de lui faire part des avancées dans sa guérison. Si le Dr Barry se veut positif, la structure causative est bien la preuve de l'échec de cette entreprise. La perspective de Maurice lui est imposée de l'extérieur. Il ne voit pas, on lui fait voir. On perçoit ici la tentative du personnage de se soustraire à la lumière qu'il entrevoit durant les brefs moments épiphaniques qui s'offrent à lui. Le personnage veut réinstaurer l'obscurité et le chaos de la tempête précédente. Les brefs moments de présence et d'ancrage de Maurice dans le réel, qui correspondent généralement à des moments de visibilité, sont suivis de longs épisodes de confusion et de décalage au sein de celui-ci. Ces derniers sont marqués dans le récit par les termes utilisés pour désigner l'homosexualité tels que « unspeakable » ou « the Oscar Wilde sort », mais aussi à travers certaines ellipses qui affectent la syntaxe : « 'Maurice, I love you.' 'I you.' ». La disparition du verbe dans la deuxième déclaration d'amour attire notre attention sur la fragilité de ce moment et la

¹⁰⁴⁹ E. M. Forster, *Maurice*, *op. cit.*, 50-51.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, 162.

dangerosité de ces sentiments. Le stigmaté attaché à l’homosexualité empêche le personnage principal de s’ancrer physiquement, linguistiquement, ou géographiquement. Le roman se conclut sur cet entre-deux instable habité par le personnage lorsque le personnage s’exile en compagnie d’Alec dans la forêt, lieu hautement symbolique qui rend cette fin intangible et incertaine.

Le décalage profond entre le monde intérieur de Maurice et la réalité qui l’entoure ainsi que sa difficulté à s’y ancrer sont maintes fois exprimés par le jeune homme : « [p]eople turned out to be alive. Hitherto he had supposed that they were what he pretended to be—flat pieces of cardboard stamped with a conventional design—[...] they were human beings with feelings akin to his own. »¹⁰⁵¹ La « découverte » faite par Maurice de l’existence d’une vie intérieure aussi riche que la sienne chez l’autre a été empêchée jusque-là par le « cocon » que son éducation a savamment construit durant toute son enfance. Les conventions qui lui ont été inculquées dans le but de rentrer dans le moule de sa société lui ont donné l’illusion d’un monde à cette image. Une fois introduit dans le monde universitaire, qui marque souvent dans les romans de Forster le début d’une prise de conscience et d’un développement personnel, Maurice réalise alors que sa subjectivité, bien qu’unique, n’en représente qu’une parmi d’autres : « [n]o, they too had insides. ‘But, O Lord, not such an inside as mine.’ »¹⁰⁵² La connexion entre ces différents intérieurs ne peut cependant se faire sans manifestation extérieure de celles-ci, sans ces « visible signs of [...] belief » évoqués dans *Howards End*.

Le discours d’Husserl dans *Crise* sur l’intersubjectivité explique que la visibilité de la conscience d’autrui se fait à travers la conscience d’un monde environnant partagé dans lequel chacun se projette et s’ancre individuellement. Le monde est « familier » pour chacun des sujets égoïques et c’est dans le partage de cette familiarité par la communication que ceux-ci prennent vie pour nous. Husserl souligne en effet que la vie se définit par ces échanges : « je participe, par le sens, à l’unité de notre vie, qui est une vie de communication, une vie d’échange par

¹⁰⁵¹ E. M. Forster. *Maurice*, *op.cit.*, 23.

¹⁰⁵² *Idem*.

l'expression, et au sens le plus large par la parole.»¹⁰⁵³ Maurice est dans l'impossibilité d'expérimenter cette « vie de communication » à laquelle les « talk, talk, talk » répétés tout au long du roman font référence : « [o]ne ought to talk, talk, talk—provided one has someone to talk to, as you and I have. »¹⁰⁵⁴ Ces mots, prononcés par le protagoniste et adressés à Clive durant leur conversation sur le soudain intérêt de ce dernier pour les femmes, reproduisent le discours de Risley sur la parole. Le débat incluant le Doyen, Maurice et ses camarades de Cambridge est mené par Risley qui clame haut et fort la nécessité de s'exprimer et de communiquer : « '[a]re you always talking, may one ask?' inquired Chapman. Risley said he was. »¹⁰⁵⁵ Maurice est marqué par ces propos qui le ramènent à son auto-censure inconsciente mais ressentie : « [t]his man who said one ought to 'talk, talk' had stirred Maurice incomprehensibly »¹⁰⁵⁶, avoue-t-il au chapitre 6. Le monde extérieur et les individus qui l'entourent lui paraissent étrangers et incertains. En effet, le personnage ne peut avoir conscience d'un « monde environnant partagé » si le partage de son expérience est proscrit par la société. Ainsi, lorsque Clive fait machine arrière en décidant de renoncer à ses désirs et que Maurice, au même moment, se met à réduire la distance entre son monde et celui des autres en les acceptant et en les formulant, ce dernier lui rappelle les mots de Risley. Il demande à Clive de ne pas renoncer à partager, par le biais de la parole, le monde qu'il habite.

Le roman d'E. M. Forster montre bien la distinction entre la confusion et l'instabilité dangereuses et néfastes, celles qui plongent Maurice et Clive dans un « monde des ombres »¹⁰⁵⁷ qui les empêche de s'inscrire comme parties du monde en les excluant de la « vie de communication » évoquée par Husserl, et l'incertitude essentielle et fructueuse. Cette dernière ouvre à la pluralité et à la variété des familiarités avec le monde environnant. L'autre et son expérience ne remettent pas en cause la nôtre mais lui permettent de mieux se distinguer tout en offrant des perspectives nouvelles sur le monde partagé. L'autre n'est pas une menace, il met

¹⁰⁵³ Edmund Husserl. *La Crise des sciences européennes*, appendice au § 28, « Ebauche de l'explication du monde de la vie < conscience du monde et monde de la vie > », *op. cit.*, 330.

¹⁰⁵⁴ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 111.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, 24.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, 27.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, 132.

simplement en doute nos perceptions passées qui ne profitaient pas encore de l’éclairage offert par cette connaissance nouvelle. Ce refus de l’univocité et de la centralité établit au sein du récit une politique de l’indécision qui « défait »¹⁰⁵⁸, comme Bernardi l’écrit, le politique comme pouvoir sur autrui. L’indécision permet au politique, et à la fiction, d’exister comme considération non interrompue de ses possibilités. On voit néanmoins que Forster, dans sa fiction ainsi que dans ses essais, fait continuellement entrevoir la présence d’un juste milieu qui permettrait à l’individu de percevoir, à la manière de Stephen dans *The Longest Journey*, la cohérence du monde dans sa pluralité et sa versatilité. J’envisagerai ce territoire médian comme la quête, à la fois nécessaire et impossible, d’une société et d’un récit qui institueraient des rapports parfaitement égalitaires et démocratiques.

¹⁰⁵⁸ Bruno Bernardi. *Qu’est-ce qu’une décision politique, op. cit.*, 7.

CHAPITRE 6.

« I want something beyond the field of action and behaviour; the waters of the river that rises from the middle of the earth—to join the Ganges and the Jumma—where they join »¹⁰⁵⁹ : la recherche de la mesure

En 1913, dans une lettre adressée à Forrest Reid, E. M. Forster se livre sur l'écriture de son œuvre de fiction inachevée, *Arctic Summer*. Il désire construire un récit qui dépasse les distinctions sur lesquelles le récit repose, qu'elles soient entre représentation et réalité, pensée et action, ou encore entre déterminismes socio-historiques et vie intérieure. Comme à son habitude, Forster s'aide de la métaphore fluviale et ancre celle-ci dans la géographie indienne pour transmettre sa réflexion. Le milieu se donne, chez Forster, comme lieu de l'avènement : « that rises from the middle ». Si l'écrivain mentionne « quelque chose » qui puisse donner forme à cette zone médiane, sa fiction montre plutôt la recherche d'un « quelqu'un » qui puisse l'incarner. Forster explore l'équilibre et la mesure que cette zone décrit à travers « the average man », figure qui réapparaît systématiquement dans la fiction mais également les essais de l'écrivain. C'est D.H. Lawrence qui, dans son essai « Democracy », a donné son opinion et a partagé ses inquiétudes bien connues sur cet idéal :

[f]or Democracy and Socialism rest upon the Equality of Man, which is the Average. And this is sound enough, so long as the Average represents the real basic material needs of mankind: basic material needs [...] Anything beyond that common necessity depends upon himself alone¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁹ Mary Lago, and P.N. Furbank. *Selected Letters of E. M. Forster*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, 187-188.

¹⁰⁶⁰ D.H. Lawrence. « Democracy », art. cit., 76.

Pour Lawrence, l’avènement de cet homme « moyen », au-delà de sa capacité à attester des conditions matérielles nécessaires à une vie digne, représente un nivellement par le bas. La même idée se retrouve parfois, bien que de manière plus nuancée, dans les écrits de Forster. Dans *Two Cheers for Democracy*, l’écrivain alerte quant aux écueils de ce citoyen « moyen » : « [t]he State does *not* believe in experiments, in the development of human sensitiveness in directions away from the average citizen. »¹⁰⁶¹ Ici, la moyenne est un instrument de contrôle sur la population. Pensée et produite par les institutions pour le fonctionnement consensuel de l’organe étatique, cette moyenne s’oppose, dans la citation, à la liberté individuelle et à donc à la sensibilité artistique. Dans le chapitre 4 de *The Longest Journey*, le narrateur s’étend sur le sujet dans sa description de Sawston School :

[i]t had not the gracious antiquity of Eton or Winchester, nor, on the other hand, had it a conscious policy like Lancing, Wellington, and other purely modern foundations. Where tradition served, it clung to them. Where new departures seemed desirable, they were made. It aimed at producing the average Englishman, and, to a very great extent, it succeeded¹⁰⁶².

N’ayant pas la renommée et l’histoire d’écoles illustres telles que Eton, ou les convictions et le progressisme d’institutions comme Lancing, Sawston School est placé par le narrateur au milieu de ces deux établissements. C’est une école moyenne qui a pour but de former des citoyens moyens, c’est-à-dire des individus qui ont assimilé toutes les classifications sociales et les catégorisations qui permettent aux institutions de légiférer et d’organiser la société. C’est pour cela même que Forster considère que ce citoyen est l’ennemi de la tolérance. Dans *Two Cheers for Democracy*, l’essayiste l’identifie encore sous les traits de l’individu formé dans une institution privée : « I know how the poison works, and I know too that if the average man is anyone in particular he is a preparatory school boy. »¹⁰⁶³ L’expérience personnelle marquante qu’a eue l’écrivain de ces établissements lui permet de porter un regard particulièrement critique sur ceux-ci. Dans « Notes on the English Character », Forster explique que la mesure est une valeur anglaise que ces écoles se

¹⁰⁶¹ E. M. Forster. « The Duty of Society to the Artist » (1942), in *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, 95-100, 99.

¹⁰⁶² E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 43.

¹⁰⁶³ E. M. Forster. « Jew Consciousness » (1939), in *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, 12-14, 13

tâchent de transmettre : « [f]or it is not that the Englishman can't feel—it is that he is afraid to feel. He has been taught at his public school that feeling is bad form. He must not express great joy or sorrow, or even open his mouth too wide when he talks »¹⁰⁶⁴. Le milieu est, par définition, le lieu qui se tient à distance des extrêmes et des excès, et c'est contre ceux-ci que l'anglais « moyen » se construit. Cet individu s'en protège grâce à la parfaite intégration des codes de conduite pensés par les institutions scolaires puis étatiques. Paul B. Armstrong, qui commente les propos de Forster cités auparavant dans « Jew Consciousness », voit également la menace que ces codes représentent pour l'individualité de chacun : « they represent a society's use of the contingencies of classification for political purposes that threaten the vulnerable »¹⁰⁶⁵. Dans *A Passage to India*, la femme Anglo-Indienne lambda menace concrètement le vulnérable Indien soumis aux désirs et injonctions du pouvoir anglais qu'elles incarnent. Lors d'une discussion entre Aziz, Hamidullah et Mahmoud Ali sur la possible amitié entre Anglais et Indiens, les trois personnages tentent de se rappeler de possibles gestes de politesse et de gentillesse de la part des Anglo-Indiennes auxquelles ils ont pu avoir affaire. Les quelques exemples timides donnés mènent Mahmoud Ali à conclure : « '[b]ut of course all this is exceptional. The exception does not prove the rule. The average woman is like Mrs. Turton, and, Aziz, you know what she is.' Aziz did not know, but said he did. »¹⁰⁶⁶ L'incompréhension d'Aziz quant à la définition de l'Anglo-Indienne « moyenne » alerte directement les lecteurs sur la trop grande indétermination qui caractérise paradoxalement cette moyenne. La réflexion de Mahmoud Ali sur l'exception montre que celle-ci est la seule manière, en creux, de la définir. L'idée d'un individu moyen perd automatiquement tout son sens lorsqu'on tente de lui attribuer des contours.

L'exception est finalement la seule manière de saisir l'idée de moyenne. Elle tient malgré tout un rôle important ici, celui de mettre en lumière la domination de la puissance colonisatrice. Le nombre important et majoritaire d'Anglo-Indiennes qui

¹⁰⁶⁴ E. M. Forster. « Notes on the English Character », art. cit., 5.

¹⁰⁶⁵ E. M. Forster. « Jew Consciousness », art. cit., 13

¹⁰⁶⁶ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 7.

traitent avec peu d’égard les Indiens à leur service doit être pris en compte afin d’identifier et de résoudre le problème. La démocratie demande justement que l’exception soit considérée et qu’elle devienne le fondement de la règle mentionnée par Mahmoud Ali : « the exception does not prove the rule ». Au contraire, l’exceptionnalité du comportement respectueux des femmes mentionnées prouve que la domination et l’abus de pouvoir sont la norme. Dans *Qu’est-ce qu’une décision politique ?*, Bruno Bernardi souligne l’importance de la notion d’exception au sein d’un mode de gouvernement juste : « [c]’est parce que l’exception est le mode d’être permanent du peuple comme sujet du pouvoir constituant que le consentement est la forme nécessaire de sa décision. »¹⁰⁶⁷ La mesure du peuple est, selon Bernardi, l’exception. Le consentement défendu ici est celui qui se fonde sur l’accord, non d’un groupe homogène qui produirait naturellement le consensus, mais de tous. Le pouvoir constituant ne doit pas tenter de réduire l’exceptionnalité mais aller à sa rencontre. Rancière propose de « sortir du débat sans issue entre universalité et identité » en considérant cette universalité comme, avant tout, « mise en œuvre discursive et pratique »¹⁰⁶⁸ :

[l]’universalité n’est pas le principe de la communauté auquel on opposerait les situations particulières. Elle est un opérateur de démonstrations. Le mode d’efficacité de l’universalité en politique, c’est la construction, discursive et pratique, d’une vérification polémique, un cas, une démonstration¹⁰⁶⁹.

Ici, la zone médiane que l’individu lambda est censé représenter prend un tournant éthique lorsqu’elle devient universalité. Pour Rancière, il ne suffit pas de se réclamer de l’universel que l’humanité ou la citoyenneté désignent, il convient de mettre en mouvement cette notion en en faisant le moyen d’une démonstration. Si le philosophe prend l’exemple de l’ouvrier qui, par la grève, pose la question de son appartenance au peuple français, Aziz, Hamidullah et Mahmoud Ali posent quant à eux la question de leur humanité en évaluant le comportement des Anglo-Indiens à leur égard. Si la fin du roman ne donne aucune réponse en ce qui concerne la possibilité d’une amitié entre les deux nationalités, c’est que l’égalité entre les

¹⁰⁶⁷ Bruno Bernardi. *Qu’est-ce qu’une décision politique ?*, op. cit., 122-123.

¹⁰⁶⁸ Jacques Rancière. *Aux Bords du politique*, op. cit., 117.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, 116.

différents individus qui la composent, et sans laquelle ce type de relation ne peut être établi, n'a pas pu être démontrée. Les exemples d'interactions que les personnages donnent font plutôt la preuve de l'asymétrie qui les caractérisent. Les exceptions mentionnées, en plus de certains moments de véritable échange entre Aziz et Mrs Moore, participent également de cette indécision vis-à-vis de l'éventualité d'une amitié Anglo-Indienne, mise en question par Forster. Les démonstrations peu concluantes opérées par sa fiction poussent l'écrivain à investir la forme essayistique comme terrain de recherche. Dans ses essais, Forster tente de penser un individu lambda qui ne soit ni serviteur des institutions, ni oppresseur, ainsi qu'une zone médiane qui ne soit pas mesure de l'oppression. Dans son essai « Mrs. Grundy at the Parkers' », Forster s'essaye à une autre définition et nous peint, à travers le discours de Mrs Parker, le portrait d'un citoyen dont la banalité serait définie par sa tolérance envers l'autre :

[a]nd we are faced with the difficulty that the average man, if left to himself, does not brood, and forgets to persecute. He has habits instead of ideals. Isn't that too dreadful! He says in effect, 'I go my way about sex or whatever it is and I let others go theirs, even if I think it queer. It isn't my funeral.' But it is going to be his funeral—at least I hope so.' 'And what of the average woman?'¹⁰⁷⁰

Mrs Parker déplore évidemment cette tolérance qu'elle perçoit comme un signe de décadence. Elle en vient même à souhaiter la mort de cet individu qui n'interfère pas dans les affaires de ses concitoyens. Ses manières d'être et de vivre l'indiffèrent pour autant que l'autre adopte la même attitude. Il semble néanmoins que cet individu soit obligé de sacrifier une valeur importante aux yeux de l'écrivain. Le doute s'immisce dans cette définition lorsque Mrs Parker remarque que cette tolérance l'empêche de formuler et de croire en des idéaux : « he has habits instead of ideals ». On peut percevoir dans cette phrase la différence faite entre l'idéal comme instrument idéologique afin de l'imposer à l'autre, et la nécessaire contemplation d'un idéal afin de s'élever éthiquement et intellectuellement. Dans sa correspondance avec Henry James, H.G. Wells identifie la période édouardienne comme celle de la crise des idéaux : « [t]here is an enormous criticism going on of the faiths upon which men's

¹⁰⁷⁰ E. M. Forster. « Mrs. Grundy at the Parkers' », art. cit., 17.

lives and associations are based, and of every standard and rule of conduct. »¹⁰⁷¹ Le temps est à la remise en question du « standard », c’est-à-dire de la mesure unique et homogénéisante, afin de créer l’intervalle nécessaire à l’exercice de la tolérance. Dans *Maurice*, on peut voir le personnage se débattre avec des croyances qui cachent en vérité un modèle imposé :

[i]t was not humbug entirely. He believed that he believed, and felt genuine pain when anything he was accustomed to met criticism—the pain that masquerades among the middle classes as Faith. It was not Faith, being inactive. It gave him no support, no wider outlook. It didn’t exist till opposition touched it...¹⁰⁷²

La tautologie présente dans le « he believed that he believed » dévoile la vacuité des soi-disant convictions qui sont censées animer et guider le personnage. L’authenticité de la douleur ressentie (« genuine pain ») par Maurice lorsque l’on vient s’opposer ouvertement à ses « convictions » ne se transfère pas à celles-ci. Elles sont en effet des habitudes plus que des croyances : « anything he was accustomed to ». On pense ici encore une fois à la déclaration de Mrs Parker à propos de « the average man » : « he has habits instead of ideals ». Forster définit par la suite dans une série de négations ce que représente pour lui une véritable conviction. Celle-ci ne doit pas replier l’individu sur lui-même en existant exclusivement à travers le conflit et l’opposition à une autre idéologie : « [i]t didn’t exist till opposition touched it ». Elle doit initier un mouvement (« [i]t was not Faith, being inactive ») vers l’extérieur, c’est-à-dire l’autre et ses propres idées (« wider outlook »). Pour Forster, la conviction personnelle ne devrait pas se confondre avec une arme, c’est-à-dire un instrument offensif ou défensif. Ce n’est pas l’opposition qui devrait la mettre en mouvement mais la rencontre. Dans « The Creator as Critic », Forster commence par accepter la tendance prosélytique de l’être humain avant de la critiquer : « [d]ogmatism is natural—the poet’s experience [is] so intense that he assumes it is universal and so is led to make wrong judgments on others’ work. »¹⁰⁷³ L’erreur du poète, et de l’individu en général, est de projeter sa perspective personnelle sur le

¹⁰⁷¹ Henry James, and Herbert George Wells. *Henry James and H.G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel*, Leon Edel, and Gordon N. Ray (ed.), Urbana: University of Illinois Press, 1958, 147.

¹⁰⁷² E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 37.

¹⁰⁷³ E. M. Forster. « The Creator as Critic », *art. cit.*, 84.

monde et de ne voir en l'autre qu'un reflet, une modulation ou bien une possibilité de duplication de celle-ci. On peut néanmoins percevoir cette vision du potentiel universel de l'expérience personnelle comme nécessaire à la création d'un commun où deviennent légitimes toutes les expériences individuelles. Pour Rancière, il revient à la politique de donner forme à ce commun : « [l']universalité de la politique est celle d'une différence à soi de chaque partie et du différend comme communauté. »¹⁰⁷⁴ Ce qui sépare l'expérience individuelle d'une autre devient ici puissance constitutive et structurante. Le rôle politique du poète est mis en évidence lorsque celui-ci affirme l'universalité de l'expérience personnelle. Le récit de l'expérience lui permet de démontrer¹⁰⁷⁵ l'appartenance de la forme de vie narrée à l'humanité. L'objectif de la littérature n'est pas de montrer que les mêmes mécanismes et les mêmes schémas régissent nos existences mais de rendre visible et d'intégrer leur diversité ainsi que les articulations qui les lient. Pour Rancière, il s'agit de faire de ces manières d'être des « formes perceptibles et pensables »¹⁰⁷⁶ grâce au récit. Cette dynamique permet non seulement la visibilité de ces expériences autres mais également la nôtre. La forme littéraire a cette capacité à, comme le formule Catherine Bernard, « faire faire l'expérience du présent »¹⁰⁷⁷ à travers des voix, qu'elles proviennent du narrateur ou des personnages, mais toujours extérieures au lecteur. Ainsi, l'expérience de l'autre fait que l'« expérience contemporaine devient signifiante »¹⁰⁷⁸. C'est le personnage qui vient lui donner une forme concrète puisque lisible. Le lecteur et le personnage se donnent comme les mailles du tissu (pour reprendre une métaphore utilisée par Rancière¹⁰⁷⁹) qu'est le réel donné par la fiction. Les mailles tiennent les unes aux autres, comme l'expérience individuelle tient à celle de l'autre afin de devenir une forme visible et donc pensable.

¹⁰⁷⁴ Jacques Rancière. *La Méésentente*, op. cit., 39.

¹⁰⁷⁵ Je reprends ici le terme utilisé par Bruno Bernardi lorsqu'il décrit l'universalité comme « opérateur de démonstrations ».

¹⁰⁷⁶ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 13.

¹⁰⁷⁷ Catherine Bernard. *Matière à réflexion*, op. cit., 21.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, 9.

¹⁰⁷⁹ « Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir le personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel – par les mailles duquel – des événements tiennent les uns aux autres » : Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 152.

Reconnaître ce lien, et ainsi « [d]ire « nous », c’[est] le devenir. C’[est] tracer un cercle qui transform[e] l’invisible en visible »¹⁰⁸⁰, dit justement Tristan Garcia dans *Nous*. C’est en connectant les expériences individuelles entre elles, et en s’apercevant des mille et une façons dont elles s’imbriquent et se répondent, que la communauté marquée par le « nous » se fait visible. On peut donc percevoir l’écrivain comme l’entremetteur dont le rôle est d’organiser la rencontre de ces manières d’être qui constituent le « nous » dans l’espace du récit. Il crée pour cela un intervalle dans lequel il est possible de « se mettre à la place de l’autre », comme le formule Forster dans « Tolerance ». Le milieu vient encore définir la position de l’auteur, comme entremetteur, et celle de la fiction, comme intervalle. Le personnage, par le biais de la figure de « the average man », n’échappe pas non plus à ce critère.

Si Forster définit souvent par la négative les valeurs que devraient véhiculer l’idée d’une moyenne et celle de l’individu moyen qui la représenterait, les critères qu’il souhaiterait voir le définir n’en sont pas moins clairs. Il mène assurément le lecteur de ses essais et de sa fiction à considérer la tolérance comme norme désirable pour l’étalonnage de « the average man ». Cet idéal humain devrait faire co-exister de solides convictions morales et éthiques avec une certaine souplesse intellectuelle. Cet individu doit laisser l’espace nécessaire aux convictions autres que dessine la tolérance : « it entails imagination. For you have all the time to be putting yourself in someone else’s place. Which is a desirable spiritual exercise »¹⁰⁸¹, précise Forster dans *Two Cheers for Democracy*. En la décrivant comme une véritable gymnastique de l’esprit et non un dogme, Forster fait de la tolérance une norme accessible. Ce que Forster regrette, et qui est communiqué à travers la déclaration de Mrs Parker¹⁰⁸², est que la norme qu’on donne traditionnellement comme référente impose forcément une fixité et une uniformité qui excluent la variabilité et l’individualité. Bruno Bernardi condamne également la rigidité contre-productive de la « norme préexistante » et de l’individu préconçu, qu’on peut aussi retrouver sous le nom de « the average man »,

¹⁰⁸⁰ Tristan Garcia. *Nous*, op. cit., 18.

¹⁰⁸¹ E. M. Forster. « Tolerance », art. cit., 47.

¹⁰⁸² Voir *supra*, note 1070.

censé l'illustrer et la promouvoir. Il s'agit pour le philosophe de renverser ce rapport et de faire de la norme le produit de l'individu et de son mode d'être : « [c]ette volonté d'exister est puissance normative dans l'ordre politique, et les normes ne sont rien d'autre que la détermination concrète du genre et de la forme de cette existence. »¹⁰⁸³ La norme ne doit pas venir limiter les formes d'existence mais exposer leur diversité. La question qui conclut l'extrait cité « Mrs. Grundy at the Parkers' », « and what of the average woman ? », remet également en question la manière dont on a tendance à modeler l'individu « moyen » et à décider de ses critères en amont, sans aucun égard pour l'expérience individuelle. Dans cette interrogation, l'écrivain nous donne à réfléchir sur les discriminations qui vont de pair avec ce genre de généralisations. Il demande alors à ce que l'on fasse cas de l'expérience potentiellement différente de l'autre, ici du féminin. Malgré les critiques de Forster sur les dérives autoritaires et prescriptives de la norme et du citoyen moyen censé la représenter, l'écrivain ne prône pour autant pas la disparition de toute puissance normative. Il suggère simplement que les mécanismes qui la produisent soient renversés. Comme Bernardi l'écrit : « [I]à où aucune norme préexistante ne peut être invoquée pour légitimer les décisions, c'est la procédure décisionnelle elle-même qui doit être fondement de légitimation. »¹⁰⁸⁴ Tout mode d'être peut prétendre à devenir puissance normative, c'est-à-dire une échelle de mesure à laquelle se référer. Tout schéma préexistant empêche la création de cette zone intermédiaire où la légitimité d'une chose ou d'un être est débattue. Cet espace, qu'on peut également percevoir comme un moment de visibilité et de visibilisation, est celui de la tolérance décrite par Forster dans *Two Cheers for Democracy*. La « procédure décisionnelle » évoquée par Bernardi est la zone grise dans laquelle l'écrivain aime à évoluer dans sa fiction et dans sa pensée. Il s'agira dans cette partie d'aborder les problématiques de la zone médiane que soulèvent l'utilisation de la couleur grise, dans ses failles et son potentiel.

¹⁰⁸³ Bruno Bernardi. *Qu'est-ce qu'une décision politique ?*, op. cit., 95.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, 62.

A. L’insaisissable gris

Dans *Howards End*, la couleur grise est mentionnée pour désigner un champ d’action trop vaste et flou pour être éthique :

[o]thers had attacked the fabric of Society—Property, Interest, etc.; she only fixed her eyes on a few human beings, to see how, under present conditions, they could be made happier. Doing good to humanity was useless: the many-coloured efforts thereto spreading over the vast area like films and resulting in an universal grey. To do good to one, or, as in this case, to a few, was the utmost she dare hope for¹⁰⁸⁵.

Le « tissu » social qui est, selon Margaret, maintenu par les valeurs individualistes et capitalistes telles que la propriété, ne fait intervenir aucun élément humain, contrairement à celui de la fiction mentionné précédemment. Margaret propose l’attention à l’individu comme solution au fléau de l’inégalité. Durant un dîner mondain auquel les deux sœurs Schlegel se rendent au début du chapitre 15, Margaret prône une action ciblée et précise afin d’améliorer le tissu social évoqué. Elle n’hésite pas à directement interpeller l’une des convives et à l’inviter à partager une part de ses revenus avec les « Mr Basts » de ce monde : « [m]oney: give Mr. Bast money, and don’t bother about his ideals. He’ll pick up those for himself. »¹⁰⁸⁶ Margaret voit l’utilité d’opérer au cas par cas selon les individus qui gravitent autour de soi. Un champ d’action plus large, c’est-à-dire, à un niveau social, ne feraient que noyer l’« effort » ainsi que l’individu concerné dans un « gris universel ». Le personnage estime que le geste solidaire devrait être à l’image de la variété d’individus auxquels il est destiné : « many-coloured ». L’idéal de Margaret en semble à peine un en raison de son attention au local et l’individuel. Son universalité passe néanmoins par une demande de reproduction à petite échelle. Margaret formule un idéal qui se veut accessible et réalisable. Chacun peut prêter attention à ce qui est du domaine du « few », « present », « one » et « in this case ». Le gris s’oppose dans ce passage à toutes ces ponctuations du local et de l’individuel. Elle est consciente du fait que l’argent donné à Mr Bast ne résoudra pas les problèmes de sa classe sociale dans sa globalité, mais elle pourra toutefois observer les résultats concrets et directs de ce don sur la vie de cet individu. Cette entreprise solidaire, ainsi que le

¹⁰⁸⁵ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 109.

¹⁰⁸⁶ *Idem.*

personnage à sa source, concilient assurance (le personnage a bien les yeux « rivés »¹⁰⁸⁷ sur son objectif) et modestie. En effet, l'utilisation des virgules, des conjonctions « or » et « as » et du verbe « dare » au sein de la dernière phrase¹⁰⁸⁸ montre son humilité et désigne également une vision plus nuancée, et donc grise, de l'idéal. Celui de Margaret ne vise pas le salut de tous ou l'universalité, mais il en demeure tout de même un en se restreignant à l'individu et à son *possible* bien-être. Que le gris caractérise un espace indistinct et inerte ou qu'il vienne éclairer la vision éthique et mesurée d'un personnage, cette couleur est celle de *Howards End*, roman préoccupé par la voie médiane. Dans ses versants les plus sombres, le gris aide Forster à peindre des tableaux inquiétants mettant en scène l'« anglais moyen » et des conversations « grises ». Ce monde du « milieu » est pour l'auteur le lieu de « la panique et du vide » : « [n]o superman ever said 'I want,' because 'I want' must lead to the question, 'Who am I?' and so to Pity and to Justice. He only says 'want.' [...] Never the 'I'; and if you could pierce through him, you'd find panic and emptiness in the middle. »¹⁰⁸⁹ Dans le discours d'Helen, le milieu s'oppose au « je » et à la revendication d'une certaine identité. Sa vacuité et son absurdité sont mises en avant par l'asyndète et par la présence de nombreuses paroles empruntées à cette entité creuse du « surhomme ». Celles-ci sont figurées par les nombreux guillemets. C'est ce lieu médian qui est repéré par le personnage comme source ultime de l'individu désubjectifié absorbé par une certaine communauté, qu'elle soit celle des « anglais moyens » ou celle, par exemple, de « the average rich man »¹⁰⁹⁰. Cette catégorie, mentionnée par le narrateur au début du sixième chapitre, fait écho à un autre ensemble : « the very poor »¹⁰⁹¹. C'est Tibby Schlegel qui, dans le roman, incarne ce milieu déshumanisant. Forster nous décrit un personnage sans volonté propre, suivant pas à pas le chemin tracé par son environnement : « Tibby neither wished to strengthen the position of the rich nor to improve that of the poor, and so was well content to watch the elms nodding behind the mildly embattled parapets of

¹⁰⁸⁷ « [S]he only fixed her eyes on a few human beings »

¹⁰⁸⁸ « To do good to one, or, as in this case, to a few, was the utmost she dare hope for. »

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, 200.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, 39.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, 38.

Magdalen. »¹⁰⁹² La double négation et l’adverbe « mildly » insistent sur la neutralité et l’inertie du dernier né des Schlegel. Forster affiche son hostilité envers une possible société d’individus modelés et maintenus dans un milieu permettant la création de groupes homogènes et consensuels. Il valorise au contraire, comme dans *Maurice*, des individus s’éveillant à leur singularité et au caractère extraordinaire de leurs mouvements intérieurs. Évoluant au début du roman dans une société célébrant sa capacité à gommer tout trait distinctif : « [t]he school clapped not because Maurice was eminent but because he was average. It could celebrate itself in his image »¹⁰⁹³, le protagoniste est finalement mis en avant par l’auteur dans sa capacité à s’éveiller à l’extraordinaire des sentiments inédits que la conscience et la pratique de son homosexualité font naître en lui :

[a]nd their love scene drew out, having the estimable gain of a new language. No tradition overawed the boys. No convention settled what was poetic, what absurd. They were concerned by a passion that few English minds have admitted, and so created untrammelled. Something of exquisite beauty arose in the mind of each at last, something unforgettable and eternal, but built of the humblest scraps of speech and from the simplest emotions¹⁰⁹⁴.

Dans ce passage qui marque l’accomplissement du désir homosexuel de Maurice, les normes, soulignées par « convention » et « tradition », s’opposent à l’épiphanie émotionnelle et physique du personnage : « new language » ; « exquisite » ; « unforgettable ». Ce langage de l’inédit et de l’immodéré est lui-même mis en parallèle avec celui de la sobriété, déjà nuancé par l’ajout du superlatif : « humblest » ; « simplest ». Les anaphores en « [n]o » et « something » indiquent bien que le personnage est face à un nouveau monde encore à définir et nommer pour le faire sien. L’indétermination de « something » contraste également avec la limpidité que supposent de prime abord l’« inoubliable », l’« éternel » et l’« exquis » ressentis. Forster, dans sa critique et dans ses romans, a toujours fait part de sa volonté de sortir du cadre des « grands hommes » et des « grands événements » afin d’explorer, comme il le dit dans une des émissions de sa série « Some Books », « the

¹⁰⁹² *Ibid.*, 213.

¹⁰⁹³ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 19.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, 80.

potential greatness of man »¹⁰⁹⁵. *Maurice* traduit bien cet élan où le poétique traverse l'expérience et reconnaît l'ampleur unique et donc extraordinaire de sentiments et de paroles simples.

1. *La couleur du réel*

Le gris est d'ailleurs souvent identifié comme la couleur de la trivialité du monde. Est associé au gris ce qui se trouve dans la sphère du quotidien et du commun :

'But was the dawn wonderful?' asked Helen. With unforgettable sincerity he replied, 'No.' The word flew again like a pebble from the sling. [...] 'The dawn was only grey, it was nothing to mention.' 'Just a grey evening turned upside down. I know.'¹⁰⁹⁶

Dans cet extrait de *Howards End*, la discussion entre Helen Schlegel et Leonard Bast opère un renversement paradoxal de l'image de l'aube. La fiction a justement fait de cet élément du réel un motif en faisant porter au lever du soleil des significations indépendantes de l'événement concret qu'il désigne. Ce dialogue extrait l'aube du domaine du littéraire pour l'ancrer de nouveau dans la trivialité du réel. Finalement, l'aube observée par Leonard ne tire pas son caractère mémorable (« unforgettable ») de sa beauté ou des résonances inédites de celle-ci au sein du personnage (sur lesquels le texte littéraire se serait normalement attardé), mais de l'honnêteté de sa description. Le personnage estime d'ailleurs que cet événement ne mérite même pas cette description : « it was nothing to mention ». Ainsi, la question qui se pose est celle du discernement et de l'appréhension des choses irremarquables qui ne méritent a priori pas l'attention de l'écrivain. La chose triviale est aussi mystérieuse, déroutante et évasive en raison de son inaptitude à se démarquer. Forster s'interroge sur la difficulté de s'emparer des événements insignifiants au sein du récit. Elle est, en fin de compte, la couleur du réalisme, celle qui permet de marquer les « moments

¹⁰⁹⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 187.

¹⁰⁹⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 102.

de bascule entre l’événement et le non-événement »¹⁰⁹⁷ propres à la littérature réaliste. Le non-événement a besoin de ce qui est défini majoritairement au XVII^e siècle et encore aujourd’hui, selon Pastoureau, comme une « non-couleur »¹⁰⁹⁸. La notion d’absence ainsi que l’utilisation de la forme négative rappellent immédiatement le dernier roman de Forster, *A Passage to India*. De la même façon que la couleur grise, le roman ne se cache pas des manques qui le constituent. Le gris permet paradoxalement la description de la « vraie vie »¹⁰⁹⁹, comme le formule Rancière dans *Les Bords de la fiction*. L’authenticité, qui est habituellement une qualité servant à distinguer et à édifier une chose et une personne, est en réalité une zone grise. Rancière dit bien que cette « vraie vie » se trouve dans « l’intervalle entre l’absence et le silence »¹¹⁰⁰. La vie quotidienne est majoritairement constituée d’événements et de sensations quasi-imperceptibles et irremarquables qui n’atteignent jamais la sphère du langage et de l’expression. Dans *Howards End*, Forster parle de manière récurrente du « gris quotidien »¹¹⁰¹. Pour l’écrivain, l’utilité de cette couleur réside dans la figuration des sphères élusives de l’absence, du silence et de l’intervalle très fin entre le trivial et le signifiant qui fonde la littérature moderniste. Il a pu être observé dans le quatrième chapitre que *A Passage to India* fait la part belle à l’association afin de ne pas demeurer dans une impasse épistémologique stérile dans laquelle l’absence et le silence enfermeraient le récit, tout en échappant au piège des catégorisations et classifications. Le gris aide l’écrivain dans cette tâche en devenant un « support ». C’est Pastoureau qui explique que cette couleur est souvent « support sur lequel on pose des couleurs »¹¹⁰². Le processus est largement notable dans *A Passage to India* où le gris intervient quasi-exclusivement, et de manière abondante, en lien avec une autre couleur : « pinko-grey », « rose-grey », « purplish grey », « mauve-grey », « grey-green », « grey-blue ». La couleur grise permet d’échapper à

¹⁰⁹⁷ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 154.

¹⁰⁹⁸ Michel Pastoureau. « Gris, couleur de l’ombre », Youtube, visionné le 2 mars 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CUrP0dFyjYo>

¹⁰⁹⁹ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 181.

¹¹⁰⁰ *Idem*.

¹¹⁰¹ « [T]he daily grey »

¹¹⁰² Michel Pastoureau. « Gris, couleur de l’ombre », Youtube, visionné le 2 mars 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CUrP0dFyjYo>

l'indistinction qui la définit traditionnellement. En l'associant, celle-ci « fait parler toutes les autres »¹¹⁰³, comme le formule Michel Pastoureau dans sa conférence. Elle leur apporte nuance et versatilité dans un environnement qui demande ces qualités. Ce sont également les individualités les plus complexes du roman qui gagnent le privilège d'être associé au gris. Godbole revêt par exemple une moustache grise ainsi que des yeux « bleu-gris ». David Shusterman, dans un article consacré à la figure du professeur, fait également état de la complexité de cet individu dans le roman : « he is probably the one who best illustrates the author's belief that human beings are creatures of mixed motives, thoughts, and actions. »¹¹⁰⁴ La perspective de Forster sur l'être humain résonne avec les mots de Pastoureau à propos de la couleur du « mélange »¹¹⁰⁵ qu'est le gris. La nature composite de cette couleur, qui est aussi celle de l'être humain, n'est pas à dépasser. C'est sur ce point que peuvent se distinguer *A Passage to India* et *Howards End*. Dans ce dernier, les personnages d'E. M. Forster semblent vouloir sortir du « daily grey » : « they had agreed that there was something beyond life's daily grey »¹¹⁰⁶, écrit le narrateur à propos des sœurs Schlegel et de Leonard Bast. Nul n'est censé habiter un « non-lieu », et la perspective d'un lieu exempt des incertitudes et de la trivialité de l'existence quotidienne anime la vie spirituelle des personnages de ce roman. Le dernier roman de l'écrivain se présente ainsi comme celui de l'acceptation de la zone grise et de la nature vacillante de l'existence humaine. Sans la présence du gris, aucune couleur ne se démarquerait. On retrouve ici la fonction support de cette couleur.

De la même manière, l'expérience singulière ne pourrait être visible sans la répétition qui caractérise la vie quotidienne. Derek Attridge formule cette idée lorsqu'il écrit sur la signature : « a singularity that is confirmed only in repetitions »¹¹⁰⁷. Cette phrase de Attridge peut s'entendre de deux manières

¹¹⁰³ *Idem.*

¹¹⁰⁴ David Shusterman. « The Curious Case of Professor Godbole: *A Passage to India* Re-Examined », in V.A. Shahane (ed.). *Perspectives on E. M. Forster's A Passage to India*, op. cit., 91-100, 99.

¹¹⁰⁵ Michel Pastoureau. « Gris, couleur de l'ombre », Youtube, visionné le 2 mars 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CURP0dFyjYo>

¹¹⁰⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 106.

¹¹⁰⁷ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 156.

différentes dans ce contexte. Dans un premier temps, on peut comprendre que la singularité ne ressort que dans un fond de répétition. C’est ce qu’il dit lorsqu’il écrit : « its singularity the ‘first’ time [...] is already a product of generalities »¹¹⁰⁸. Dans un deuxième temps, il est possible d’entrevoir que la singularité ne se forme que dans sa propre répétition. L’idée de singularité ne peut émerger sans les interactions qui lui donnent ce titre. Dans *Howards End*, le gris démontre cette logique en faisant advenir ces interactions : « [d]ifferences—eternal differences, planted by God in a single family, so that there may always be colour; sorrow perhaps, but colour in the daily grey. »¹¹⁰⁹ Au sein du dernier chapitre du roman, Helen et Margaret discutent de leur parcours respectifs. Lorsque Helen évoque l’affection de sa sœur pour Henry Wilcox, Margaret explique entrevoir cet amour comme une bataille contre la similitude : « the battle against sameness »¹¹¹⁰. Les différences qui séparent Henry et Margaret font leur singularité. Cette dernière fait naturellement appel à la métaphore du gris, fond sans lequel aucune couleur ne pourrait se démarquer, pour communiquer cette idée dans son discours. C’est ce même gris qui permet aux deux sœurs de se singulariser dans le roman : « [n]ot out of them are the shows of history erected: the world would be a grey, bloodless place were it composed entirely of Miss Schlegels. But the world being what it is, perhaps they shine out in it like stars. »¹¹¹¹ Leur saillance est uniquement due au fond gris sur lequel elles évoluent. La particularité de cette couleur tient à sa nature relationnelle. Le gris ne se constitue lui-même qu’en relation avec ce qui l’entoure. La rareté qui définit leur croyance en des valeurs comme la modération, la tolérance et l’égalité des sexes (« [t]emperance, tolerance, and sexual equality ») teinte de gris le reste de la société. Changeant et versatile, le gris permet à l’écrivain de se débarrasser des bornes et des limites qui fondent les structures sociales. Qu’il soit associé à l’ennui et à la banalité où qu’il permette de décrire la complexité et la nuance, le gris met toujours en évidence les échanges et les interdépendances qui fondent toute perspective en marquant simultanément la distance entre les êtres et les choses. Le gris permet d’observer la

¹¹⁰⁸ *Idem.*

¹¹⁰⁹ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 288.

¹¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹¹ *Ibid.*, 24.

distance qui sépare le noir et le blanc et de distinguer les couleurs qui s'en détachent. On peut ainsi considérer le gris comme couleur de la fiction, qui est le lieu privilégié de ces jeux de perspective. Dans *Figures III*, Genette voit le récit comme le « réglage » de la perspective :

il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle perspective¹¹¹².

Le rôle de l'écrivain est donc de moduler le récit selon la « capacité de connaissance » du personnage ou même du narrateur qui se positionnent tour à tour comme le point focal de l'histoire racontée. Le récit se construit sur le choix de ce mouvement entre les différents points de vue possibles. Leonard Bast, dans *Howards End*, complexifie cette notion de perspective au sein de la fiction et ajoute par la même occasion une nouvelle tonalité au gris souvent utilisé pour figurer ses ressorts : « he would one day push his head out of the grey waters and see the universe. »¹¹¹³ Dans le souhait du personnage, le gris figure le lieu de la pré-perspective. On peut considérer que ces « eaux grises » mentionnées par Bast ne sont pas celles de son existence incomplète et lacunaire mais celles d'une matrice. Les aspirations du personnage, qui le poussent à lire Ruskin, à assister aux concerts du Queen's Hall et à admirer l'œuvre de Watts, sont celles où est en train de se former une perspective nouvelle sur le monde. Les sœurs Schlegel, et Forster, pointent du doigt l'erreur de Leonard : les œuvres d'art sont cette substance grise qui ne doivent pas être perçues comme une fin en soi mais comme un sas permettant l'accès à une perspective moins restreinte en multipliant et en intégrant les points de vue qu'elles offrent. *Howards End* fait la preuve de l'ambivalence de l'écrivain quant à la place de l'art dans la vie de l'individu. En effet, il est, à ce même moment du récit, également pointé du doigt pour sa distance trop grande avec la réalité matérielle et sociale de l'individu. Plus spécifiquement, Leonard, dans un passage déjà évoqué, lutte pour introduire Ruskin dans sa vie quotidienne : « [w]as there anything to be learnt from this fine sentence?

¹¹¹² Gérard Genette. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 183-184.

¹¹¹³ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 42.

Could he adapt it to the needs of daily life? Could he introduce it, with modifications, when he next wrote a letter to his brother, the lay-reader? »¹¹¹⁴ Lorsque le narrateur fait mention du gris, cette distance prend un tournant positif. La culture est essentiellement présentée comme une promesse de perspective illimitée sur le monde :

[a]nd the voice in the gondola rolled on, piping melodiously of Effort and Self-Sacrifice, full of high purpose, full of beauty, full even of sympathy and the love of men, yet somehow eluding all that was actual and insistent in Leonard’s life. For it was the voice of one who had never been dirty or hungry, and had not guessed successfully what dirt and hunger are¹¹¹⁵.

La voix qui provenait initialement de « l’homme riche à bord de la gondole »¹¹¹⁶ du récit de Ruskin lu par Leonard devient celle de l’art. C’est elle qui permet de dépasser la force gravitationnelle des déterminants sociaux dont le personnage souffre. Elle ne fait pas uniquement miroiter ce qui manque à la vie de Leonard, elle lui fait entrevoir une existence au-delà de ceux-ci. La couleur grise n’est pas seulement un outil métaphorique pour Forster. Les qualités visuelles de la couleur sont exploitées dans le chapitre 11 de *Howards End* qui fait figurer de manière plus concrète le gris comme couleur de la vision et de la perspective.

L’enterrement de Mrs Wilcox donne en effet lieu à des descriptions de paysages faisant intervenir le gris : « [f]rom where he sat he could see the village of Hilton, strung upon the North Road, with its accreting suburbs; the sunset beyond, scarlet and orange, winking at him beneath brows of gray »¹¹¹⁷. Charles Wilcox, alors en pleine introspection, nous donne à voir un coucher de soleil qui trouvera son écho dans la description de l’aube par Leonard trois chapitres après. La couleur grise est encore présente, mais non de façon exclusive comme dans les propos de Bast. L’orange et l’écarlate prennent place au loin, derrière la banlieue grandissante autour de Londres. Ces teintes vives apparaissent comme un mirage, celui d’un au-delà de la ville de Londres et de sa banlieue qu’il est possible de rattacher aux « brows of gray ». Encore une fois ici, la perception des couleurs et de ses nuances dépend de ce

¹¹¹⁴ *Idem.*

¹¹¹⁵ *Idem.*

¹¹¹⁶ *Idem.*

¹¹¹⁷ *Ibid.*, 75.

gris qui met en relief les couleurs chaudes au loin qui, comme l’imagine le personnage, lui font un clin d’œil. La métaphore du regard exploitée grâce à l’image du sourcil et le geste du clin d’œil renforcent la fonction perceptive que prend le gris dans le récit forstérien. L’écarlate et l’orange ne vibreraient pas ainsi sans la présence du gris, de la même manière que la ville rehausse la dimension pastorale de la campagne anglaise. Ces « arches » de couleur grise réapparaissent juste après au sein du même chapitre 11 : « [t]he sun set over Hilton; the gray brows of the evening flushed a little, and were cleft with one scarlet frown. »¹¹¹⁸ Le froncement de sourcil vient ici filer la métaphore sur le regard sur lequel s’ouvre ce chapitre. La séparation entre les couleurs chaudes du coucher de soleil et le gris s’atténue lorsque celui-ci se teinte petit à petit de rouge. L’enterrement de Mrs Wilcox, personnage de la mesure et de l’harmonie, donne naturellement lieu aux nuances visuelles et métaphoriques qui ne sont pas présentes dans la description de l’aube par Leonard Bast. Dans *The Novels of E. M. Forster*, James McConkey fait état de ces qualités chez le personnage : « Mrs Wilcox [...] senses the unity encompassing everything in the universe »¹¹¹⁹. Dans le roman, le lecteur peut témoigner de cette pulsion médiatrice et réconciliatrice chez Mrs Wilcox à divers moments. Au chapitre 12, le narrateur va jusqu’à caractériser la mort du personnage à travers cette médiété : « [s]ome leave our life with tears, others with an insane fridity; Mrs. Wilcox had taken the middle course, which only rarer natures can pursue. She had kept proportion. »¹¹²⁰ Cette mort mesurée est une continuité de sa vie durant laquelle le personnage incarnait déjà ces valeurs : « Mrs. Wilcox walked out of King’s Cross between her husband and her daughter, listening to both of them. »¹¹²¹ Ruth Wilcox n’apparaît jamais plus clairement comme figure médiatrice que lorsqu’elle se tient physiquement, à la fin du chapitre 10, entre sa fille et son mari, et est capable de leur prêter simultanément attention en accueillant le discours de chacun. Il semble donc logique que toute la richesse de la couleur grise, dans ses nuances, soit exploitée durant l’épisode de son enterrement. Deux ans après la mort du personnage, au chapitre 13, les nuances de

¹¹¹⁸ *Ibid.*, 76.

¹¹¹⁹ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, op. cit., 30.

¹¹²⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 87.

¹¹²¹ *Ibid.*, 74.

gris s’estompent dans les descriptions de la ville de Londres. La ville est manifestement celle où le gris règne en maître. Le narrateur décrit : « the gray tides of London »¹¹²². Ici, la couleur est censée représenter la morosité et l’uniformité mortifère de la capitale anglaise et de la vie citadine en général. On retrouve cette utilisation du gris de la ville moderne, et aussi industrielle, dans des romans tels que *The Great Gatsby* dont le narrateur décrit de manière insistante les « ash-grey men » et « the grey land », aussi nommée « the valley of ashes »¹¹²³ qu’est le Queens au début du XX^e siècle. *The Longest Journey* exploite ce schéma lorsque le narrateur parle de la ville en ces termes : « [h]e had himself become part of the grey monotony that surrounds all cities. »¹¹²⁴ La phrase qui précède décrit l’introduction de Rickie à la vie en banlieue : « [h]e had opened his eyes to filmy heavens, and taken his first walk on asphalt. He had seen civilisation as a row of semi-detached villas, and society as a state in which men do not know the men who live next door. »¹¹²⁵ L’adjectif « filmy » vient renforcer l’indistinction et le trouble qui découlent de la couleur grise clairement nommée par la suite. Ici associé à un entre-deux monotone et informe (« a row of semi-detached villas ») et à l’indifférence, le gris est utilisé pour décrire les aspects les plus néfastes de la vie en banlieue.

Pourtant, les deux romans introduisent ponctuellement des termes qui viennent rompre cette univocité dans la description de la ville et de son étalement chez Forster. Elle apparaît un peu plus loin au sein du chapitre 13 de *Howards End* comme « a tract of quivering gray »¹¹²⁶. L’adjectif « quivering » atténue les descriptions ténébreuses de Londres par l’effervescence et le mouvement qu’il désigne. Dans *The Longest Journey*, ce mouvement de la ville est également noté par le narrateur lorsqu’il tente d’expliquer les propos de Rickie : « [p]erhaps he meant that towns are after all excrescences, gray fluxions, where men, hurrying to find one another, have lost themselves. »¹¹²⁷ Le gris introduit ici de la nuance dans l’opinion souvent attribuée à Forster concernant les villes. Le roman fait également mention,

¹¹²² *Ibid.*, 92.

¹¹²³ F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925), London: Penguin Classics, 2000, 26.

¹¹²⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 21-22.

¹¹²⁵ *Idem.*

¹¹²⁶ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 92.

¹¹²⁷ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 270.

de la même manière du « torrent gris »¹¹²⁸ qu'est la vie. L'association traditionnelle du gris avec la monotonie s'efface durant ces brèves mentions. Dans la première citation, la dynamique de la ville est mise en parallèle avec celle des citadins d'entrer en connexion avec d'autres individus. Pour Catherine Lanone et Laurent Mellet, cette vision de la vie cosmopolitaine sépare Forster des modernistes quant à ce sujet : « [h]ence the critique of 'cosmopolitan' expansion, which is not construed in the modernist sense of transnational cultural connections, but as the global expansion of worldwide commerce, which leaves the world grey, without the nuances of connection and cultural or human concerns. »¹¹²⁹ Le point de vue adopté par l'écrivain met de côté les possibilités multipliées de rencontre avec l'autre au sein de ces grandes villes, sans pour autant l'ignorer complètement. La liminalité de Forster peut encore une fois être observée sur ce sujet, à la fois tenté de résister, à la manière de ses pairs édouardiens, à l'essor d'une Angleterre urbaine, mais conscient des possibilités et des nuances de la vie citadine. Dans la citation précédente tirée de *The Longest Journey*, le narrateur décrit des rencontres, certes manquées, mais aussi recherchées : « hurrying to find one another ». Le problème semble se situer au niveau du rythme que le verbe « hurry » vient définir. Forster nuance également sa supposée opposition aux villes dans certains commentaires formulés par le narrateur concernant la vie à la campagne : « [t]he country is not paradise, and can show the vices that grieve a good man everywhere. But there is room in it, and leisure. »¹¹³⁰ Cette phrase, qui figure avant la mention des « fluxions grises », dresse un portrait moins idéaliste de la vie dans les zones rurales anglaises. La campagne n'est pas un éden exempt de tous les maux terrestres. Le narrateur mentionne d'ailleurs que la distance et le morcellement qui gangrènent la vie citadine y sont également présents : « [s]treams do divide. Distances do still exist. »¹¹³¹ Le plus grand fléau qui touche la ville moderne, selon le narrateur, mais également l'écrivain qu'on devine derrière ces mots, est la précipitation. C'est sur la manière dont la ville affecte le temps que

¹¹²⁸ *Ibid.*, 250.

¹¹²⁹ Catherine Lanone, et Laurent Mellet. *Howards End (E. M. Forster, J. Ivory): Beyond Heritage*, *op. cit.*, 76.

¹¹³⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 270.

¹¹³¹ *Idem.*

l’écrivain est le plus critique. Le temps libre (« leisure ») qui caractérise la vie rurale s’oppose aux individus s’empressant les uns vers les autres. Dans ses *BBC Talks*, l’écrivain s’étend sur la grande valeur du temps libre : « [t]he true purpose of leisure is to wake you up to the wonder of the universe into which you have been born, and to some understanding of it, and to help you to speak for yourself, and to listen to others when they speak. »¹¹³²

Dans son émission « It’s Good English », Forster appelle à se consacrer de manière plus sérieuse à cette non-activité qui permet toutefois de produire de la connaissance et du lien entre soi-même, autrui et le monde environnant. Ce temps permet d’analyser notre centralité et ainsi, les biais qui nourrissent nos perspectives individuelles. L’individu doit se replacer dans un milieu qui ne permet pas seulement l’observation de soi mais aussi celle du monde et de l’autre. La zone centrale et médiane est celle du savoir et de la rencontre, bien que son accès soit réservé à une certaine classe. On pense ici aux propos de Rancière dans *Le Partage du sensible* au sujet du privilège de certaines franges sociales à disposer de ce temps libre, n’étant pas limitées par les nécessités et contraintes qui régissent l’existence des populations les plus modestes¹¹³³. Ainsi, une division s’opère entre les « sans-part »¹¹³⁴ et les « avoir-part »¹¹³⁵ qui disposent de temps pour participer à la construction de la connaissance du monde évoquée précédemment. Le dîner mondain du chapitre 15 de *Howards End* auquel les sœurs Schlegel participent met en scène les bien-nommées « member[s] of the leisured classes »¹¹³⁶. Cette notion est, pour Forster, déterminante dans la définition de la classe moyenne supérieure dépeinte dans sa fiction. Elles ont en effet le loisir de discuter du sort de Leonard et des différents chemins qui pourraient le sortir de la précarité dans laquelle il se trouve. La division entre « sans-

¹¹³² Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 404.

¹¹³³ « Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu’il fait, du temps et de l’espace dans lesquels cette activité s’exerce. Avoir telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d’être ou non visible dans un espace commun, doué d’une parole commune, etc » : Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*, op. cit., 13.

¹¹³⁴ Jacques Rancière. *Aux bords du politique*, op. cit., 235.

¹¹³⁵ *Ibid.*, 240.

¹¹³⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 107-108.

part » et « avoir-part » prend ici tout son sens. Il est en effet significatif que Leonard lui-même, l'individu au centre des discussions, ne puisse pas prendre part au débat.

Ces observations sur sa centralité, et donc le biais par lequel l'individu observe le monde environnant et les autres, permettent de voir la nuance apportée par chacun au monde et la manière dont ces biais composent « le gris du quotidien ». En en faisant un motif, en particulier dans ses descriptions de la ville, Forster prône un art de l'ordinaire.

2. *Pour un art de l'ordinaire*

Outil de description du quotidien, de l'ennui et de l'uniformité, la couleur grise semble donc de prime abord la plus appropriée pour décrire la ville qui, pour Forster, les amplifie : « [i]f London is grey, so also is the dawn Leonard sees on the Surrey Hills, which were being encroached upon by London in Forster's youth. It is also the adjective which Margaret and Henry mull over when assessing Leonard himself, the novel's representative ordinary Londoner. »¹¹³⁷ Dans *E. M. Forster and English Place*, Jason Finch fait état de ces associations avec la couleur grise dans la fiction de Forster. On a pu observer, d'autre part, en quoi le gris permettait à l'écrivain de figurer la nuance, la variété et le rapport dans ses représentations. Lorsque Finch mentionne le gris comme couleur de « l'ordinaire », le critique met également le doigt sur la notion qui permet de nouer ensemble ces deux utilisations du gris. L'ordinaire, aussi ennuyeux puisse-t-il paraître aux yeux de l'artiste qui se doit de prêter attention à « l'exceptionnel »¹¹³⁸, est la mesure de l'infini. Sa pluralité sans bornes, du fait de la variété d'objets et d'individus qui peuvent lui donner forme, la rend insaisissable. C'est dans la difficile appréhension et définition de la

¹¹³⁷ Jason Finch. *E. M. Forster and English Place*, op. cit., 263.

¹¹³⁸ Dans l'émission anniversaire du « Third Programme », Forster regrette que le monde moderne ignore « the pioneer, the exceptional, the disinterested scientist, the meditative thinker, the difficult artist ». Leur « supériorité » ne doit pas être rejetée mais valorisée. Cette émission met en relief le tiraillement de Forster entre ses aspirations démocratiques et son élitisme culturel : Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 416.

tonalité grise commentée par Pastoureau que deviennent visibles le potentiel et les résonances infinies de la trivialité qu’elle est censée représenter. Si Jefferson Hunter fait de cette attention à l’ordinaire une des caractéristiques de la littérature édouardienne¹¹³⁹, Forster la considère comme la mission première du « véritable » écrivain : « a true novelist keeps in touch with ordinary existence, I think. »¹¹⁴⁰ Si les écrivains édouardiens, et peu de temps après, les modernistes, détournent leur attention de l’événement et de l’individu exceptionnels, c’est que ceux-ci n’offrent pas les possibilités narratives riches du récit de l’ordinaire. Lorraine Sim, dans son ouvrage consacré à Woolf et à son traitement de l’« expérience ordinaire », parle en effet de sa complexité et de sa richesse. L’écrivain est mis au défi par « [t]he elusiveness of the everyday—its ‘veiled’ character and resistance to both our understanding and representation »¹¹⁴¹. La nature fuyante et instable de la notion vague, car multiple, que représente l’« ordinaire » ne va *a priori* pas de pair avec la fixité et la permanence des structures linguistiques et de l’écriture. La recherche d’une traduction appropriée des « myriad impressions » qui font cette expérience ordinaire pousse ainsi l’auteur de fiction à élargir les frontières et les limites de son medium. Le défi est celui de l’écriture de son hétérogénéité¹¹⁴². Dans l’exploration narrative que représente le récit de l’ordinaire, le gris, dans sa versatilité, complète la palette à disposition de l’écrivain en lui donnant des alternatives aux couleurs familières et stables mises à disposition. Dans *Our Partnership*, Beatrice Webb voit chez H.G. Wells toute l’étendue de la symbolique du gris et des possibles qu’elle ouvre : « [h]is notion of modern society as ‘the grey,’ not because it is made of uniform atoms of that shade, but because of the very variety of its colours »¹¹⁴³. Le gris traduit esthétiquement et métaphoriquement le rôle de la littérature moderniste

¹¹³⁹ « The Edwardians deserve credit for extending the fictional imagination to those who had rarely been thought worthy of narrative: the unpicturesque, the unromantic, the unadventurous, the unexceptional. » : Jefferson Hunter. *The Edwardian Turn of Mind*, *op. cit.*, 71.

¹¹⁴⁰ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 168.

¹¹⁴¹ Lorraine Sim. *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, Burlington: Ashgate, 2010, 9.

¹¹⁴² « While acknowledging the heterogeneity of everyday experience, Woolf recognizes the importance of finding order or ‘pattern’ » : *Ibid.*, 11.

¹¹⁴³ Beatrice Webb. *Our Partnership*, London: Longmans, Green, 1948, 231.

dans le dévoilement de la diversité et de la multiplicité des « forces sous-jacentes »¹¹⁴⁴ qu'elle fait remonter à la surface du texte et de l'expérience ordinaire qu'elle semble narrer. Dans *The American Scholar*, Ralph Waldo Emerson plaide déjà, en 1837, pour un art de l'ordinaire :

I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low. Give me insight into to-day, and you may have the antique and future worlds. What would we really know the meaning of? The meal in the firkin; the milk in the pan; the ballad in the street; the news of the boat; the glance of the eye; the form and the gait of the body;—show me the ultimate reason of these matters; show me the sublime presence of the highest spiritual cause lurking, as always it does lurk, in these suburbs and extremities of nature...¹¹⁴⁵

L'objet ou le geste le plus trivial sont, selon Emerson, les seules portes d'entrée vers le transcendant et le « sublime ». Un art de l'ordinaire n'est pas condamné à la trivialité et à l'insignifiance puisqu'il ne peut exister de sens, pour l'individu, en dehors des formes et des expériences de sa vie quotidienne : « the meal in the firkin, the milk in the pan, the ballad in the street ». On retrouve cette idée dans la philosophie de Levinas qui, dans *Totalité et infini*, fait l'expérience de la transcendance dans l'immanence du visage d'autrui. Dans son *Commonplace Book*, Forster contemple de la même manière la transcendance, et plus particulièrement celle des valeurs auxquelles il souscrit, dans la pensée du « petit » et de « l'immédiat » : « [t]hese considerations—like those about space—steady me, and help me to concentrate upon what's small and immediate. They compel me to adopt values. »¹¹⁴⁶ Ses considérations chronologiques très générales sur l'origine de la terre et les fossiles lui permettent de centrer (« concentrate ») sa pensée, c'est-à-dire de la focaliser sur ce qui se trouve à sa portée dans l'instant présent. Ce dernier devient concret et tangible lorsqu'il s'attache au transcendant. Les « valeurs » sont ainsi les

¹¹⁴⁴ Le Routledge Dictionary of Literary Terms définit le modernisme ainsi : « Modernism means the ruffling of the realistic surface of literature by under-lying forces ». En remettant en question le réalisme, le modernisme tente par la même de montrer comment ces forces agissent sur notre perception du réel : Peter Childs et Roger Fowler. « Modernism », *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, New York: Routledge, 2006, 145.

¹¹⁴⁵ Ralph Waldo Emerson. « The American Scholar » (1837), in Ronald A. Bosco and Joel Myerson (eds.). *The Major Prose*, London: Harvard University Press, 2015, 91-109, 105-106.

¹¹⁴⁶ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 255.

manifestations de cet échange entre le « minuscule » et le « transcendant » dans le présent de l’individu. Celui-ci devient par conséquent un espace commun qui n’échappe pas à Emerson dans *The American Scholar* : « I embrace the common. » C’est dans cette temporalité médiane qu’est le moment présent que l’ordinaire et le transcendant, mais aussi le passé et le futur (« the antique and future worlds ») et, pour finir, les individus entre eux, peuvent trouver un terrain commun. Cette zone médiane permet en effet la médiation entre ses différents éléments.

Hegel ne dit pas autre chose lorsqu’il définit « le maintenant » comme avant tout « médiatisé » :

[s]ans doute le maintenant lui-même se conserve bien, mais comme un maintenant tel qu’il n’est pas la nuit : de même à l’égard du jour qu’il est actuellement, le maintenant se maintient, mais comme un maintenant tel qu’il n’est pas le jour ; ou comme un négatif en général. Ce maintenant qui se conserve n’est donc pas immédiat, mais médiatisé ; car il est déterminé comme ce qui demeure et se maintient par le fait qu’autre chose, à savoir le jour et la nuit, n’est pas¹¹⁴⁷.

Le « maintenant » d’un objet ou d’un individu et de son expérience est défini en creux par les multiples objets et expériences individuelles que cet objet, ou cet individu et son expérience, ne sont pas. *A Passage to India* fait la preuve de la nature relationnelle de l’existence. La description de la ville de Chandrapore maintes fois citée qui ouvre le roman se construit sur ce que la ville n’est pas, ne contient pas ou ne présente pas. De la même manière, « l’île d’argent », c’est-à-dire le capital, sur laquelle les Schlegel et les Wilcox se tiennent dans *Howards End* ne prend forme que lorsqu’un individu qui n’en possède pas est à proximité : « [y]ou and I and the Wilcoxes stand upon money as upon islands. It is so firm beneath our feet that we forget its very existence. It’s only when we see some one near us tottering that we realise all that an independent income means. »¹¹⁴⁸ Forster montre dans ses romans que l’expérience du commun est inhérente à l’existence d’un objet ou d’un individu dans un même espace-temps. Dans ses récits, il relève ces moments de médiation lorsque les personnages ou le narrateur s’arrêtent pour contempler les liens qui fondent leur existence ou celle du récit lui-même. Néanmoins, cette expérience du commun ne se fait pas toujours, chez Forster, à travers les objets, les situations ou les

¹¹⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phénoménologie de l’esprit*, Paris : Aubier, 1947, 83.

¹¹⁴⁸ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 52.

individus ordinaires mentionnés par Emerson. Le lecteur de Forster notera en effet la dissonance des propos de Emerson avec la fiction forstérienne. On peut remarquer que les éléments de fiction cités et rejetés par Emerson au début de la citation (« the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy ») correspondent tout à fait à ceux qui constituent en partie la littérature de Forster. On sait que sa fiction repose sur certaines caractéristiques du romantisme, et sur un intérêt certain pour « ce qui se passe en Italie », comme le formule Emerson, ou même en Inde. De plus, le monde fictionnel de l'écrivain est principalement peuplé de personnages appartenant à la classe moyenne supérieure, capable de voyager et de s'instruire. Dans son émission « Some Books » sur le rapport des écrivains à la démocratie, Forster ne manque pas non plus de constater que l'écrivain n'est pas un homme ordinaire : « [t]he artist is not an ordinary man [...] He is specially sensitive, and in most cases specially trained. »¹¹⁴⁹ Vue sous cet angle, la littérature de Forster ne semble pas être à même de participer à la construction d'un espace commun de médiation. Pourtant, son rôle, comme il l'a déclaré auparavant, est de s'intéresser à la « vie ordinaire ». C'est par la conscience momentanée des personnages d'appartenir à un espace-temps partagé avec d'autres que la réconciliation entre ces paradoxes se fait : « [o]ver such trivialities as these many a valuable hour may slip away, and the traveller who has gone to Italy to study the tactile values of Giotto, or the corruption of the Papacy, may return remembering nothing but the blue sky and the men and women who live under it. »¹¹⁵⁰ Dans *A Room with a View*, même le lecteur à qui le narrateur s'adresse fait partie d'une certaine élite : « the traveller who has gone to Italy ». Cette adresse ne fait pas exception et on peut citer encore une fois celle que le narrateur fait dans *The Longest Journey* lorsqu'il en appelle au « lecteur compétent » au début du chapitre 11. Aussi exceptionnels que soient le lecteur, l'écrivain, ou le personnage narré, leur expérience se résume à une seule chose : « the blue sky and the men and women living under it ». L'importance des qualités artistiques de Giotto ou la dénonciation

¹¹⁴⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 389.

¹¹⁵⁰ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 15-16.

du système clérical sont tournées en dérision. L’expérience substantifique est celle de l’existence de l’individu dans l’immédiat qui lui rappelle son lien avec la nature ainsi qu’avec les autres êtres humains. Au milieu, entre passé et présent, le ciel et la terre mais aussi entre un individu et un autre, le personnage forstérien prend momentanément conscience de son existence immédiate et donc commune. Cette réflexion rappelle celle du Romain au centre du poème de A. C. Swinburne, « Hymn to Prosperine », mentionné par Alan Wilde dans *Art and Order* :

[n]ay for a little while we live, and life hath mutable wings./ A little while and we die; shall life not thrive as it may?/ For no man under the sky lives twice, outliving his day./ And grief is a grievous thing, and a man hath enough of his tears:/ Why should he labour, and bring fresh grief to blacken his years?/ Thou hast conquered, O pale Galilean; the world has gone grey from thy breath¹¹⁵¹.

Les réflexions du Romain à propos de l’arrivée du christianisme et de la disparition de ses croyances résonnent avec la dernière citation de *A Room with a View*. On y retrouve l’image de l’individu et de sa présence sous le ciel, mais aussi l’idée d’immédiateté par la mention du caractère mutable de l’existence et de sa fugacité. Le passage se termine sur le « souffle gris » du Christ, désigné ici comme le « pâle Galiléen ». Le Romain est visiblement nostalgique du temps des dieux Romains et regrette l’uniformité et le monolithisme induits par le Christianisme. Néanmoins, le poème est censé être un hymne à Prosperine (aussi connue sous le nom de Perséphone), déesse des saisons et donc du changement. Ainsi, le changement est non seulement perçu comme inévitable mais souhaitable. On retrouve ici la dualité du gris comme à la fois couleur de l’homogénéité et de la monotonie mais aussi celle qui permet la transformation et le lien, étant elle-même le produit d’un mélange.

On a pu observer en premier lieu comment le gris apparaît dans le discours des personnages, et en particulier ceux de *Howards End*, pour représenter le « réel » dans le sens de l’ordinaire et du quotidien. Toutefois, les personnages et les modes de vie exploités dans le récit forstérien montrent que l’ordinaire ne se confond pas forcément avec la trivialité ou la banalité chez l’écrivain. C’est la conscience de notre existence *hic et nunc*, malgré les déterminismes sociaux qui la caractérisent, sur

¹¹⁵¹ Algernon Charles Swinburne. « Hymn to Prosperine », *Poems and Ballads* (1866) and *Atalanta in Calydon* (1865), London: Penguin, 2000, 57.

laquelle Forster met l'emphase dans son exploration de la « vie ordinaire » à laquelle tout bon écrivain, selon Forster, est censé s'intéresser. Cet « ici et maintenant » brièvement perçu par les personnages est le point d'équilibre, et donc le milieu, qui permet de percevoir le caractère commun de l'existence individuelle, c'est-à-dire l'interconnectivité de celle-ci avec les autres habitant cette temporalité et son universalité. Dans *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel formule cette idée lorsqu'il écrit : « [l']universel est donc en fait le vrai de la certitude sensible »¹¹⁵². La certitude que l'individu peut avoir de son existence sensible ne se transmet cependant pas à ses sensations et perceptions. La fiction et les essais de Forster insistent sur ce point à travers la notion de confusion, faisant irruption sous le nom de « muddle », qui les traverse.

B. Le désordre comme mesure

Le milieu est lieu du contact avec l'autre et son expérience chez Forster. Il n'est cependant pas le lieu de la fusion avec cet autre car le milieu qui marque la rencontre est plus souvent représenté, dans ses écrits, comme le lieu du désordre et de la confusion. Il ne faudrait pas supprimer ceux-ci mais au contraire les entretenir afin de coexister avec l'altérité. Si certains personnages de Forster communiquent leur peur du « muddle » qui caractérise cet espace médian dédaléen, d'autres perçoivent son potentiel éthique. Si la notion de milieu est à promouvoir au sein de la politique, c'est qu'elle met à mal les catégories qui permettent un partage discriminatoire du sensible. Dans *Nous*, Tristan Garcia observe :

[c]'est toujours par le milieu que les systèmes de catégories s'effondrent. En se rapprochant des limites tracées entre plusieurs identités, en affinant la perception du monde vivant et du monde social, l'œil voit apparaître de multiples sous-catégories qui échappent à la bipartition. Il faut alors, en lieu et place de la limite, isoler un nouveau sous-ensemble : la texture du réel apparaît de plus en plus riche, et nos catégories de plus en plus pauvres¹¹⁵³.

¹¹⁵² Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., 83.

¹¹⁵³ Tristan Garcia. *Nous*, op. cit., 182.

La médiété qui caractérise le commun et les subjectivités y prenant part n’est pas le signe de l’immobilisme ou d’une pluralité indépassable, mais d’une possibilité sans cesse renouvelée d’ajouter et d’augmenter la dimension éthique de ce commun. C’est-à-dire ici, de continuellement remettre en question et d’accroître la conception du « juste et du bien » autour de laquelle le commun s’organise. Il sera également possible d’observer le « muddle » forstérien en tant qu’outil narratif et en tant que principe intellectuel d’hétérogénéité qui poussera le romancier à investir des médiums d’expression multiples.

1. « [S]he [...] acknowledged this tangle »¹¹⁵⁴ : l’hétérogénéité comme principe

Le milieu est le lieu du « muddle » si souvent évoqué par Forster quand il s’assimile au désordre de la subjectivité humaine. Paradoxalement, ce désordre apparaît comme espace de stabilité et d’assurance dans *Howards End* :

[h]ad you thought it, then? That there are two kinds of people—our kind, who live straight from the middle of their heads, and the other kind who can’t, because their heads have no middle? They can’t say ‘I.’ They *aren’t* in fact, and so they’re supermen. Pierpont Morgan has never said ‘I’ in his life¹¹⁵⁵.

Dans ce passage du chapitre 27 déjà évoqué dans lequel Leonard et Helen entretiennent une conversation, Helen associe l’identité et la capacité à dire « je » à un ancrage dans un certain « milieu ». Les individus qui résident en dehors de celui-ci sont les Wilcox. La mention de Pierpont Morgan, magnat de la finance américain de la fin du XIX^e siècle, ne laisse pas de doute là-dessus. Pour Helen, il existe dans cette catégorie d’individus une volonté de se placer au-dessus de l’être humain en voulant dépasser ses déterminismes et l’infinité d’influences et de facteurs qui entrent en jeu dans sa construction. Ce « surhomme » tente de transcender sa propre existence en se consacrant à la construction de structures, ici un empire financier, qui ne nécessitent nulle attention à la vie sensible de l’individu pour fonctionner. L’être humain « du milieu » se distingue ainsi de ce surhomme capitaliste en ce qu’il

¹¹⁵⁴ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 83.

¹¹⁵⁵ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 199-200.

n'oblitére pas sa vie en tant qu'entité sensible et marque par conséquent sa présence dans la communauté de ces entités. Le surhomme cherche quant à lui à se désolidariser de l'universel de la « certitude sensible » décrit par Hegel. Cette vie sensible ne suffit pourtant pas, selon G.E. Moore, à aider l'être humain à faire des choix éthiques. Il clame la nécessité de dépasser ce « milieu » chaotique pour un au-delà éthique. Dans *Principia Ethica*, G.E. Moore souligne l'importance d'éviter la confusion afin d'adopter un comportement véritablement moral. C'est John Beer qui, dans *The Achievement of E. M. Forster*, discute des manifestations de la pensée de Moore dans *A Passage to India* sur les questions de moralité et résume sa philosophie ainsi : « Moore's chief point was that in our search for goodness we ought continually to be asking, 'What is a good state of mind?' And one very evident prerequisite of a good state of mind is that it should not be muddled. »¹¹⁵⁶ Beer utilise le terme phare du roman, c'est-à-dire « muddle », dans son appréciation du positionnement éthique de l'homonyme du philosophe, Mrs Moore. Il faudrait s'élever, selon Mrs Moore et G.E. Moore, au-dessus du désordre de la zone médiane quand elle se fait zone de contact et de négociation entre plusieurs possibilités valides. L'angoisse face au « muddle », qui correspond ici à la non-réglementation du domaine sensible, est également ressentie par Mrs Moore qui, dans *A Passage to India*, fait part à Aziz de sa peur du « muddle »¹¹⁵⁷. Dans *Howards End*, la perspective des sœurs Schlegel se distingue de celle de ces personnages en ce qu'elles différencient le désordre naturellement lié à l'activité de la subjectivité humaine, et la confusion « criminelle »¹¹⁵⁸ dont est coupable Henry Wilcox selon Margaret Schlegel. Margaret lui reproche ici de condamner la situation délicate dans laquelle se trouve Helen, enceinte de Leonard Bast, au regard de son expérience adultère avec Jackie Bast. C'est justement en raison de la déconnexion du personnage vis-à-vis de sa vie sensible, du « middle that says 'I' », qu'il ne parvient pas à ressentir la moindre empathie pour les autres membres de l'humanité à laquelle

¹¹⁵⁶ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 202 (version Kindle).

¹¹⁵⁷ « I rather dislike muddles » : E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 58.

¹¹⁵⁸ « No one has ever told what you are—muddled, criminally muddled.criminally muddled » : E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 203.

il résiste. La « panique et le vide » ont pris la place du désordre humain qui réside normalement au cœur de l’individu¹¹⁵⁹. On peut ainsi constater, comme le fait John Dixon Hunt, « this variety of attitudes towards muddle »¹¹⁶⁰, et le milieu subjectif dans lequel ce désordre évolue.

Pour G.E. Moore, la médiété et les négociations qu’elle impose doivent être écartées lors de la prise de décision éthique :

[e]very one does in fact understand the question ‘Is this good?’ When he thinks of it, his state of mind is different from what it would be, were he asked ‘Is this pleasant, or desired, or approved?’ It has a distinct meaning for him, even though he may not recognise in what respect it is distinct. Whenever he thinks of ‘intrinsic value,’ or ‘intrinsic worth,’ or says that a thing ‘ought to exist,’ he has before his mind the unique object—the unique property of things—which I mean by ‘good.’¹¹⁶¹

La répétition de « unique » et de « intrinsic » met l’accent sur les bifurcations limitées admises durant le questionnement éthique. Le « bien » ne laisse pas de place au doute pour le philosophe. La pluralité et le relativisme sont du côté de l’existence sensible de l’individu (« pleasant » ; « desired » ; « approved ») et de ses particularités (« [i]t has a distinct meaning for him »). Pour Moore, il faut mettre ces considérations de côté pour se focaliser sur l’univocité d’un « bien » irrévocable. D’autres personnages que Mrs Moore incarnent ce combat éthique dans la fiction de Forster. Lucy Honeychurch, dans *A Room with a View*, formule clairement la nécessité de supprimer toute confusion et incohérence dans la réflexion qui précède le « bon » choix :

[s]erious as the choice had been, Lucy did not repent. Yesterday had been a muddle—queer and odd, the kind of thing one could not write down easily on paper—but she had a feeling that Charlotte and her shopping were preferable to George Emerson and the summit of the Torre del Gallo. Since she could not unravel the tangle, she must take care not to re-enter it¹¹⁶².

¹¹⁵⁹ « Never the ‘I’; and if you could pierce through the superman, you’d find panic and emptiness in the middle. » : *Ibid.*, 200.

¹¹⁶⁰ John Dixon Hunt. « Muddle and Mystery in *A Passage to India* », *ELH*, 33.4, Dec. 1966, 497-517, 501.

¹¹⁶¹ G.E. Moore. *Principia Ethica* (1903), Cambridge: Cambridge University Press, 1922, 16-17.

¹¹⁶² E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 48.

Lucy tente ici de conjurer le chaos de la journée précédente¹¹⁶³ (« muddle »), accentué et appréhendé à travers l'utilisation des adjectifs « queer » et « odd » entre les tirets, par une simple mise à distance du désordre et de la confusion perçus et ressentis. Lucy trouve ainsi un espace moral intermédiaire entre la prise de décision clairvoyante et centrée sur la considération d'un bien ultime, et la capitulation totale face au chaos en l'assimilant complètement. Son refus de « démêler le nœud » constitué par l'événement morbide de la veille pousse Lucy à détourner son regard de celui-ci. Le personnage craint que toute considération de ce désordre ou tout contact avec celui-ci marquerait son règne. Bien que son idiosyncrasie semble progressivement prendre le dessus dans les choix qui s'offrent à elle, puisqu'elle dit avoir le « sentiment » que la balade en compagnie de Charlotte Bartlett est préférable à celle proposée par Mr Beebe avec George Emerson, cette décision semble clairement motivée par sa volonté de se tenir à distance de ce dernier. Le personnage représente évidemment un point nodal pour la jeune fille, en tant que deuxième témoin du meurtre de la Piazza Signora et qu'objet de ses sentiments encore indistincts et inavouables. Les personnages des romans de Forster se placent régulièrement dans cette zone intermédiaire, souvent passive d'un point de vue moral : « he believed that she had paid homage to the complexity of life. For her, at all events, the expedition was neither easy nor jolly. Beauty, evil, charm, vulgarity, mystery—she also acknowledged this tangle, in spite of herself. »¹¹⁶⁴ Dans *Where Angels Fear to Tread*, Miss Abbott reconnaît, résignée (« in spite of herself »), l'existence du désordre inhérent à la vie. On retrouve l'image du nœud dans la représentation de la confusion et de la complexité. Son voyage en Italie en compagnie de Philip Herriton, ordonné par Mrs Herriton dans le but de ramener l'enfant de Lilia en Angleterre, la laisse perplexe. Leur expérience commune accède difficilement au sens. L'utilisation de la négation (« neither...nor »), motif linguistique chez Forster, ainsi que l'accumulation d'adjectifs variés et de prime abord incompatibles (« [b]eauty, evil, charm, vulgarity, mystery ») traduisent l'inextricabilité du nœud que représente cette expédition et qui est finalement celle,

¹¹⁶³ Lucy Honeychurch est témoin d'un meurtre au chapitre 4.

¹¹⁶⁴ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 82-83.

selon Philip, de la vie en général. L’un comme l’autre incapables de formuler un quelconque jugement sur leur mission en Italie, les deux personnages s’en tiennent à la simple constatation du caractère énigmatique de l’expérience. Celle-ci ne se vit que dans un milieu, à la fois temporel et moral. Son surgissement dans la vie de l’individu l’empêche d’adopter un recul critique ou un positionnement moral. Le protagoniste de la nouvelle « The Point of It », qui raconte sa littérale descente aux enfers, repense à son parcours sur terre. Au cours de sa réflexion, Michael fait également de l’expérience le point médian d’équilibre : « [e]xperience, he taught, is the only humanizer; sympathy, balance and many-sidedness cannot come to a man until he is elderly. »¹¹⁶⁵ Il n’y a d’ailleurs que dans cette zone d’équilibre que la pluralité se vit et s’appréhende. Le but de la vie (« [t]he [p]oint of [i]t ») n’est pas d’atteindre une extrémité, qu’il soit le « bien » de Moore ou le « mal », mais un milieu que le « good-and-evil » de *A Passage to India* aborde et figure parfaitement. L’expérience humaine ne permet pas l’ancrage dans un certain lieu moral et intellectuel, elle est avant tout un connecteur à la manière du tiret dans « good-and-evil ». Pour Merleau-Ponty, ce n’est pas tant l’expérience mais l’individu en son centre qui figure le point nodal, c’est-à-dire le milieu, dans lequel les pôles qui viennent traditionnellement identifier et critiquer ce vécu peuvent s’attacher les uns aux autres :

nous assistons à chaque instant à ce prodige de la connexion des expériences, et personne ne sait mieux que nous comment il se fait puisque nous sommes ce nœud de relations. Le monde et la raison ne font pas problème ; disons, si l’on veut, qu’ils sont mystérieux, mais ce mystère les définit, il ne saurait être question de le dissiper par quelque « solution » : il est en deçà des solutions¹¹⁶⁶.

Dans *Phénoménologie de la perception*, le philosophe donne raison à la réaction de Lucy Honeychurch dans *A Room with a View* et de Philip Herriton ainsi que Miss Abbott dans *Where Angels Fear to Tread*. La confusion n’appelle pas la certitude ni le nœud l’ordre.

L’attrait de la « solution », c’est-à-dire d’un positionnement intellectuel ou moral définitif, nie la versatilité, la pluralité et l’interconnectivité de l’être humain et

¹¹⁶⁵ E. M. Forster. « The Point of It », art. cit., 129.

¹¹⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty. « Avant-Propos », in *Phénoménologie de la perception*, op. cit., ii-xvi, xvi.

de ses expériences. Le narrateur de la nouvelle « The Point of It » en vient également à cette conclusion lorsqu'il déclare, en relayant les pensées de Michael : « [e]xperience is the great teacher; blessed are the experienced, for they need not further modify their ideals. »¹¹⁶⁷ Dans *The Longest Journey*, le personnage de Stephen Wonham est cet individu parfaitement équilibré qui n'a, dès le départ, pas besoin de remettre en question sa manière d'être et de penser. John Colmer utilise d'ailleurs l'idée de milieu pour le décrire : « [b]ut he [Stephen] represents a very rudimentary fashion the middle way between the preciosity of Cambridge's ideal of personal relations and the neglect of all personal relations at Sawston. Thematically, he contributes something to the ideal of wholeness »¹¹⁶⁸. Le milieu est ici le lieu de l'équilibre et de la mesure entre les différents idéaux contemplés, et dont l'exploration fait la substance philosophique de la fiction de Forster. Même si l'écrivain utilise ici sa fiction pour créer des individus qui parviennent à dépasser les dualités, sa conscience de l'impossibilité d'être au monde ainsi est bien exprimée dans la citation de « The Point of It ». On comprend ici que chaque expérience doit entraîner une remise en question de nos lieux intellectuels et moraux. La malléabilité définit paradoxalement la notion d'idéal. Il serait possible d'objecter que ces altérations ne devraient jamais, idéalement, prendre fin si l'idée de l'expérience comme déplacement n'était pas fondamentale dans cet extrait. Chaque expérience s'ajoute à l'autre et ajoute au « nœud » (pour reprendre le terme de Merleau-Ponty) civilisationnel, c'est-à-dire la relation entre les individus et leurs expériences dans un même espace-temps. Le personnage principal de « The Point of It » contemple ce nœud :

[h]e cared for the universe, for the tiny tangle in it that we call civilisation for his fellow men who had made the tangle and who transcended it. Love, the love of humanity, warned him; and even when he was thinking of other matters, was looking at Orion perhaps in the cold winter evenings, a pang of joy, too sweet for description, would thrill him, and he would feel sure that our highest impulses have some eternal value, and will be completed hereafter¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁷ E. M. Forster. « The Point of It », art. cit., 131.

¹¹⁶⁸ John Colmer. *E. M. Forster*, op. cit., 80.

¹¹⁶⁹ E. M. Forster. « The Point of It », art. cit., 127.

Depuis les enfers, le personnage perçoit finalement la communauté qu’il forme avec le reste de l’humanité (« his fellow men »). Il constitue, au même titre que les autres individus, ce nœud civilisationnel que l’homme « transcende » en ne cherchant pas à lui donner une forme distincte et définitive. C’est le récit qui assure à ces instants de vie épars et désordonnés une certaine pérennité. En se transposant sur la page, celui-ci acquiert une existence intelligible. Le récit, en permettant d’extraire et de montrer la singularité de l’expérience sensible, fait la preuve de son universalité. C’est grâce à son interconnectivité que l’expérience individuelle la plus fugace (« impulses ») peut prétendre à l’éternité. Ses résonances avec toutes celles qui coexistent dans un même espace-temps sont infinies. Dans « Adrift in India », essai de *Abinger Harvest*, Forster schématise ce processus lorsqu’il parle du « mystère » que représente l’Est : « [t]he East is mysterious enough, mysterious to the boring point. But now and then a tiny fact detaches itself from the Everlasting All, and our common humanity is remembered. »¹¹⁷⁰ La plus « petite » information ou action est la mesure de la communauté humaine tout entière. Elle est son seul moyen d’accès et la seule manière de pouvoir la penser et l’appréhender. Toutefois, ce « tiny fact » ne se détache pas de lui-même, c’est la plume de l’écrivain qui vient la tirer du chaos en la posant sur la page. On peut ainsi voir Forster dans le rôle d’un détective collectant les indices qui permettraient au lecteur la « remémoration » de notre lien avec le reste de l’humanité, et ainsi de notre existence commune. Il est alors essentiel de se poser la question de la forme prise par ces traces d’humanité dans le récit. Elle demeure, tout comme la nature de ces « tiny facts », mystérieuse.

La critique forstérienne a largement parlé du mystère comme composant du dernier roman de l’écrivain, *A Passage to India*. Norman Page écrit dans *E. M. Forster* : « in *Passage*, ‘mystery’ occupies the heart of the novel »¹¹⁷¹. On retrouve, dans les propos de Page, l’idée de milieu avec la mention du cœur. Le point d’équilibre qui fait tenir le récit est le mystère des événements des grottes de Marabar qui est en fait celui qui définit l’Inde toute entière, ou plutôt les « mille Indes » : « [p]erhaps life is a mystery, not a muddle; they could not tell. Perhaps the

¹¹⁷⁰ E. M. Forster. « Adrift in India » (1922), in *Abinger Harvest*, *op. cit.*, 293-310, 310.

¹¹⁷¹ Norman Page. *E. M. Forster*, *op. cit.*, 104.

hundred Indias which fuss and squabble so tiresomely are one, and the universe they mirror is one. They had not the apparatus for judging. »¹¹⁷² Si, dans cet extrait, le narrateur tente de faire le distinguo entre mystère et désordre, cette démarcation ne fait finalement plus sens une fois énoncée. Les deux résistent de la même manière à l'ordre. Le cœur de la réflexion concerne encore ici l'imbrication du pluriel chaotique (« hundred Indias ») et du singulier cohérent (« the universe »). Le narrateur condamne les personnages à l'errance sur cette question. Ils n'ont, de toute manière, pas les outils pour régler cette apparente incohérence. Lui et l'écrivain, quant à eux, les possèdent. Dans *Aspects of the Novel*, Forster explique que le mystère ne peut être le régime pérenne de la narration : « [t]he plot [...] is the novel in its logical intellectual aspect; it requires mystery, but the mysteries are solved later on »¹¹⁷³. Le fait qu'il est impossible pour le récit d'en rester au stade du mystère constitue la principale différence entre la vie et la fiction. Il ne faut pas non plus le transcender. Et c'est sur ce point que l'on peut distinguer, en suivant Stephen Ross, « mystery » et « muddle » : « [i]t repeatedly prevents us from arriving at a determinate explanation that would transform the muddle with which we are presented into a mystery that can be solved. »¹¹⁷⁴ Dans sa critique de *A Passage to India*, Ross souligne l'importance du nœud inextricable que « muddle » désigne dans la construction du récit. Le mystère, quant à lui, n'existe que dans sa possible résolution. Dans son dernier roman, l'écrivain ne donne pas même à son narrateur les moyens d'échapper aux apories du récit. Le trouble épistémologique qui caractérise le dernier roman de Forster est d'autant plus surprenant que le narrateur de *A Passage to India* est omniscient, ce que ne permettent pas d'affirmer les premières lignes du roman. Le lecteur n'a accès qu'à un panorama incertain (« shifting panorama »¹¹⁷⁵) de Chandrapore, ville faite de jardins qui s'avère n'être en aucun cas une ville¹¹⁷⁶, mais aussi une ville qui n'a jamais été grande et belle, si ce n'est dans le

¹¹⁷² E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 233.

¹¹⁷³ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 95.

¹¹⁷⁴ Stephen Ross. « Modernist Ethics, Critique, and Utopia », in Jean-Michel Ganteau, et Christine Reynier (dirs.). *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, op. cit., 49-63, 61.

¹¹⁷⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 1.

¹¹⁷⁶ « It is a city of gardens. It is no city » : *Ibid.*, 3.

passé¹¹⁷⁷. L’impossibilité de narrer et de saisir l’Inde dans sa réalité matérielle et linguistique semble s’accorder avec le projet moderniste. Comme l’écrit Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l’écriture* : « [l]a modernité commence avec la recherche d’une Littérature impossible »¹¹⁷⁸, tout comme le roman de Forster commence avec le récit impossible de l’expérience indienne. Laurent Mellet, dans un chapitre intitulé « Voir et dire l’impossible dans *A Passage to India* », convoque cette citation pour expliquer le « renoncement aussi esthétique qu’idéologique et intime »¹¹⁷⁹ de Forster dans son dernier roman. En effet, ses réflexions sur les limites de l’écriture romanesque sont allées de pair avec des interrogations plus larges à propos du monde changeant et insaisissable qu’il habitait. *A Passage to India* nous offre certains moments d’opacité du réel face à l’entendement des personnages. Dans le célèbre passage de l’oiseau mystérieux résistant à l’observation de Ronny et Adela au sein du huitième chapitre de la première partie du roman, l’auteur confronte le lecteur à la nature insaisissable de la réalité indienne. Ronny et Adela, alors en pleine rupture de fiançailles, se félicitent de réagir ainsi à cet événement, sans querelles ni ressentiment : « ‘[a]nyhow, we’ve not quarelled, Ronny.’ ‘Oh, that would have been too absurd. Why should we quarrel?’ »¹¹⁸⁰ Les deux individus manifestent ici plus qu’une volonté de ne pas rentrer en altercation, ils ne vont finalement émettre aucun avis définitif sur la nature de l’oiseau qu’ils contemplent : « I’m useless at any information »¹¹⁸¹, déclare Ronny à la suite de ce non-débat, après avoir émis l’hypothèse d’un perroquet ou d’un guêpier. Les réponses négatives d’Adela (« ‘[o]h no, Ronny, it has red bars on its wings’ »¹¹⁸² ; « ‘[g]ood gracious, no’ »¹¹⁸³) ne semblent être présentes que pour introduire la variété et maintenir le doute puisque celles-ci ne donnent naissance à aucune autre conjecture. Les nombreux polyptotes ponctuant ce passage témoignent également de cet appel à la variation et la diversité

¹¹⁷⁷ *Idem.*

¹¹⁷⁸ Roland Barthes. *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris : Seuil, 1953, 31.

¹¹⁷⁹ Laurent Mellet. *L’Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, 305.

¹¹⁸⁰ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 72.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, 73.

¹¹⁸² *Idem.*

¹¹⁸³ *Idem.*

à partir du même (« examined » ; « examination »¹¹⁸⁴ ainsi que « quarreled » ; « quarrel »¹¹⁸⁵), et contrastent avec la répétition de « Nawab Bahadur » trois fois en une seule et même phrase quelques lignes plus tard : « the Eurasian who drove the Nawab Bahadur's car, the Nawab Bahadur himself, the Nawab Bahadur's debauched grandson »¹¹⁸⁶. A l'instar d'un enfant répétant encore et encore le même mot jusqu'à qu'à la disparition du sens et la révélation de celui-ci en tant qu'assemblage de sons, l'auteur nous montre ici l'écueil d'un langage univoque contrôlé par le pouvoir en déformant ce titre officiel en une suite de sons sans signification. Si les institutions essaient de supprimer toute zone de mystère dans le réel, tout élément équivoque qui pourrait laisser la place à l'autorité individuelle de l'investir permet au désordre de demeurer et de se développer. Aucun titre ou langage officiel ne pourrait le faire disparaître. La prouesse de Forster dans *A Passage to India* réside dans la narration, et non la suppression, du « muddle ». Le lecteur ne souffre pas de la non-résolution du mystère central. L'inextricable et l'incompréhensible deviennent simplement des outils de connaissance à part entière. Ainsi Forster reste cohérent vis-à-vis des propos tenus dans *Aspects of the Novel* puisque le récit n'en reste pas au mystère.

Dans le dernier roman de l'écrivain, la confusion n'est pas une étape pour atteindre la connaissance et l'harmonie. Elle définit la connaissance. On peut noter, à la manière de June Perry Levine dans son article « The Functions of the Narrator's Voice in Literature and Film », le parcours de Maurice comme celui de la confusion vers la compréhension : « Maurice's path from muddle to understanding »¹¹⁸⁷. *A Room with a View* répond à un schéma similaire. Il s'agit également d'un roman d'apprentissage dans lequel la jeune héroïne inexpérimentée s'émancipe petit à petit des autorités la gouvernant pour explorer son idiosyncrasie. Rose Macauley observe généralement cette tendance dans les premiers romans de Forster : « [i]n his earlier books, he seems to make truth and directness the key. »¹¹⁸⁸ Le désordre et la

¹¹⁸⁴ *Idem.*

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, 72.

¹¹⁸⁶ *Idem.*

¹¹⁸⁷ June Perry Levine. « The Functions of the Narrator's Voice in Literature and Film: Forster and Ivory's Maurice », *Literature/Film Quarterly*, 24.3, Salisbury University, 1996, 309-321, 313.

¹¹⁸⁸ Rose Macauley. *The Writings of E. M. Forster*, op. cit., 123.

confusion demeurent majoritairement, dans ses premiers écrits, une étape vers une claire conscience de soi et de son environnement. *A Passage to India* dirige l’attention du lecteur vers toutes les zones incertaines du réel, qu’elles se situent dans les grottes de Marabar ou dans l’identification d’un certain objet ou d’un quelconque être vivant. Si Forster réussit à construire la cohésion du roman sur ce « muddle », il souligne également ses dangers : « [a]rrangement is a negative quality, but a great one: it is the faculty of not muddling the reader, and Wells possessed it in a high degree. »¹¹⁸⁹ Dans son essai « A Great History », l’écrivain prône l’ordre au sein du récit. L’écrivain est avant tout maître dans l’art de composer. Son travail est, selon lui, d’« arranger » divers éléments ensemble dans une séquence déterminée.

Dans l’échange épistolaire entre les sœurs Schlegel au chapitre 12 de *Howards End*, Helen écrit : « [i]t isn’t size that counts so much as the way things are arranged. »¹¹⁹⁰ Parlant ici des paysages de la Poméranie, Helen énonce également une vérité métatextuelle. La fiction est affaire d’agencement d’éléments disparates que sont les lieux, personnages, événements, c’est-à-dire les éléments qui fondent le récit. Dans *Aspects of the Novel*, Forster explicite la source de cet agencement : « [t]he story, besides saying one thing after another, adds something because of its connection with a voice. »¹¹⁹¹ La voix est l’autorité qui donne vie à l’histoire, c’est-à-dire au simple enchaînement d’événements. Dans une discussion avec Tibby, Margaret demande : « [o]nly do think over the lives of the men you like most, and see how they’ve arranged them. »¹¹⁹² Le personnage applique ici les principes classiques de la fiction à la vie : « [d]ans sa forme classique, [...] le savoir fictionnel agence les événements par lesquels les hommes actifs passent de la fortune à l’infortune et de l’ignorance au savoir »¹¹⁹³, écrit Jacques Rancière dans *Les Bords de la fiction*. Le rôle de la science sociale moderne et de la littérature moderne a été, selon le philosophe, de donner cette rationalité à « la succession empirique des faits » : « [l]e monde obscur des activités matérielles et des faits quotidiens est

¹¹⁸⁹ E. M. Forster. « A Great History », in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 56.

¹¹⁹⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 89.

¹¹⁹¹ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 51.

¹¹⁹² E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 94.

¹¹⁹³ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 10.

susceptible de la même rationalité que les agencements de l'action tragique »¹¹⁹⁴. La tragédie mène en effet à une fin inéluctable à laquelle le héros ne peut échapper, et chaque action revêt une fonction dans le cheminement du protagoniste vers son destin. Forster montre bien comment tout un chacun tente d'appliquer cette rationalité à sa propre vie pour lui donner un sens : « [h]e was inaccurate because he desired to honour her, and—facts being entangled—he had to arrange them in her vicinity, as one tidies the ground after extracting a weed. »¹¹⁹⁵ Dans *A Passage to India*, les « faits », peu fiables puisque « désordonnés » et dénués de logique, ne suffisent pas à Aziz, et le sens surgit de sa capacité à les « arranger » dans un certain ordre.

Chaque individu est « poétique » en ce que sa voix, c'est-à-dire l'autorité de ses idées et de ses désirs, est capable de « réarranger » et donc d'apporter, comme Forster l'affirme dans « Matthew Arnold », une critique de la vie. Si Wells représente son idéal quant à cet art de la composition, Woolf se trouve à l'autre bout du spectre. Dans l'une des ses critiques sur l'écriture de Virginia Woolf, Forster écrit : « the mark on the wall turns out to be a snail, life is such a muddle, oh, dear, the will is so weak, the sensations fidgety—philosophy—God—oh, dear, look at the mark—listen to the door—existence is really too... what were we saying? »¹¹⁹⁶ Non sans humour, il trace les limites de cette écriture de la confusion. Certains essais de Woolf, ici « The Mark on the Wall », en font selon lui un usage excessif. Toutefois, sa propre appréciation de la place du « muddle » dans l'écriture semble elle-même confuse. Ce désordre est en effet d'autres fois, comme dans le cas commenté du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, élevé au rang de « dieu » par Forster dans certains récits : « a god is hidden in *Tristram Shandy*, his name is Muddle, and some readers cannot accept him. »¹¹⁹⁷ Cette déclaration de l'écrivain pourrait éclairer les réticences de Forster quant à la place prise par cet élément et être analysée comme une peur du rejet vis-à-vis du lecteur édouardien qui se cache possiblement derrière « some readers ». Cette vision de l'écriture comme art de l'ordre et de la composition

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, 10-11.

¹¹⁹⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 140.

¹¹⁹⁶ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, *op. cit.*, 35-36.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, 106.

est une des marques de l’attachement des édouardiens à un certain héritage culturel victorien. Ce n’est pas un hasard si, dans *Howards End*, le personnage de Ruth Wilcox est celui qui associe la clarté à l’écriture : « I only meant that I am fifty-one, and that to me both of you—Read it all in some book or other; I cannot put things clearly. »¹¹⁹⁸ Le personnage souligne d’ailleurs son âge avant de faire cette analogie. Il n’est pas possible de savoir si le personnage parle de récit littéraire ou de « livres qui enseignent »¹¹⁹⁹, mais l’écriture semble être de toute manière, et à ses yeux, le lieu privilégié de l’ordre et du sens.

Il serait néanmoins incorrect de restreindre la perspective de Forster sur ce point à l’aide de quelques exemples tirés de sa fiction et de ses essais. Randall Stevenson observe que la prise en compte de l’élément chaotique et de l’incompréhensibilité, en particulier dans *A Passage to India*, n’empêche pas une certaine clarté énonciative afin de le présenter au lecteur :

the novel’s narrative voice sustains a good deal of confidence even in exploring the limits of the knowable and the horizons of its own omniscience. The Marabar Caves may lie beyond human understanding, art, or reason, but Forster is memorably eloquent in saying so, providing descriptions of detailed declarative clarity¹²⁰⁰.

Dans les descriptions, la richesse du style compense le vide informationnel qui les caractérise. En effet, les outils stylistiques mis à disposition pour exprimer l’absence parviennent à convaincre le lecteur sur un plan poétique comme épistémologique. Parfois, les négations utilisées par le narrateur amènent le lecteur à considérer non pas l’impossibilité de la vision mais les possibilités narratives et linguistiques que ce rien confère : « [i]t had no connection with anything that had gone before, but it came from his heart and spoke to theirs »¹²⁰¹, nous dit le narrateur lors de la récitation du poème d’Aziz au chapitre 9. De la même manière, il nous indique pendant la description des grottes : « they bear no relation to anything dreamt or seen. »¹²⁰² Les

¹¹⁹⁸ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 62.

¹¹⁹⁹ Dans son émission « Talks for Sixth Forms », Forster distingue la littérature des « Books that Teach » : Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 130.

¹²⁰⁰ Randall Stevenson. « Forster and Modernism », in David Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, *op. cit.*, 209-222, 216-217.

¹²⁰¹ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 90.

¹²⁰² *Ibid.*, 109.

deux phrases suivent la même structure en *no + nom + to/with + anything*. Mais c'est ce qui vient compléter ces « anything », ces riens qui sont à la fois des choses (si l'on suit le fonctionnement de « any » pouvant à la fois indiquer une certaine quantité mais également l'absence de celle-ci), qui est intéressant. Ces négations introduisent en réalité des possibles. Le poème improvisé d'Aziz n'entretient aucun lien avec un événement précédant celui-ci, et les grottes avec quoi que ce soit qui ait déjà été rêvé ou vu, ce qui laisse au lecteur le soin d'imaginer tout ce qui peut avoir déclenché l'improvisation d'Aziz ou tout ce qui se trouve en dehors du domaine de l'individu et de sa perception et avec lequel les grottes pourraient entretenir un lien. Le commentaire de Randall Stevenson sur *A Passage to India*, tiré de son article « Forster and Modernism », présente cette alliance entre éloquence et absence comme une des particularités du modernisme de l'écrivain. Forster semble moins attaché à écrire la fragmentation et la discontinuité¹²⁰³, à travers l'ellipse ou les expérimentations syntaxiques par exemple, que des modernistes comme Joyce et Woolf dans leur fiction. Chez Forster, ce que ce lien entre éloquence et absence démontre est surtout l'impossibilité du vide et du néant s'il y a une voix pour les observer et les dire. On voit ici le défi que représente l'écriture de l'expérience vécue, souvent confuse et indistincte. Si le récit de Forster rend intelligible ce qui se tient au-delà de notre entendement, pour reprendre les mots de Stevenson, il est aussi l'élément qui met certains objets hors d'atteinte. Merleau-Ponty explique bien « qu'il est nécessaire de mettre en sommeil l'entourage pour mieux voir l'objet », et ainsi « de perdre en fond ce que l'on gagne en figure, parce que regarder l'objet, c'est s'enfoncer en lui, et que les objets forment un système où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres »¹²⁰⁴. La visibilité est indissociable de l'invisibilité qu'elle produit et qui la produit. Merleau-Ponty explique ici que la connaissance d'un certain objet nécessite l'oblitération d'un autre. La description de Chandrapore au premier chapitre de *A Passage to India* nous fait faire l'expérience du jeu qui se crée entre visible et invisible : « [t]he toddy palms and neem trees and mangoes and pekul that

¹²⁰³ « Fragmentation, discontinuity, montage, are pervasive in the experimental art of the nineteen-twenties » : David Lodge. *The Art of Fiction*, New York: Viking Penguin, 1992, 105.

¹²⁰⁴ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, 81-82.

were hidden behind the bazaars now become visible and in their turn hide the bazaars. »¹²⁰⁵ De l’indistinction ou de l’invisibilité d’un élément environnant dépend la visibilité d’un autre. Le spectateur doit ainsi toujours s’interroger sur le choix de perspective adopté dont dépend le devenir-visible d’un objet. Avec « now », le narrateur souligne sa présence en tant qu’instance décisionnaire de ce devenir-visible et donne au lecteur de quoi se questionner sur tous les événements, les objets et les individus laissés dans l’ombre. La construction d’un récit dépend de ces choix qui laissent nécessairement des zones grises. Dans son dernier roman, Forster observe également l’importance de la confusion et du désordre dans l’exercice de la foi : « it diverted men from the actual image of the God, and increased their sacred bewilderment. Some of the villagers thought the Birth had occurred, saying with truth that the Lord must have been born, or they could not see Him. »¹²⁰⁶ Le visible est ici une distraction qui éloigne du monde imperceptible de l’esprit et de la foi. Le régime du « must » est indissociable de celui que désigne « could ». La possibilité d’existence, dans la sphère religieuse, fait autorité. Le monde extérieur et la vie intérieure sont, dans le roman, régis par le désordre et le chaos qui ne se dissipent jamais que momentanément. Lucy Honeychurch, dans *A Room with a View*, perçoit également que la clarté est un événement ponctuel : « [t]here are days when one sees clearly, and this is one of them. »¹²⁰⁷ Elle n’est pas un état constant, et l’individu réside majoritairement dans le domaine de la confusion. Les personnages ne luttent d’ailleurs pas forcément dans le sens d’une résolution de ce désordre intérieur. Certains semblent même ressentir ce que désigne Genette dans *Figures III* comme « le plaisir ambigu de la confusion »¹²⁰⁸, ou du moins l’acceptent. Dans *A Passage to India*, le refus d’Adela de ne pas être informée des modalités spatiales de l’événement mystérieux des grottes de Marabar est soulevé par le narrateur : « Ronny supposed that he understood what she meant: she could not identify or describe the particular cave, indeed almost refused to have her mind cleared up about

¹²⁰⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 3.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, 257.

¹²⁰⁷ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 179.

¹²⁰⁸ Gérard Genette. *Figures III*, op. cit., 46.

it »¹²⁰⁹. Si on peut interpréter ce refus comme un refoulement de l'événement traumatique, on pourrait aussi l'analyser comme un manifeste de l'instance narrative aux commandes du roman. La clarté et l'ordre ne sont pas le moteur du récit. On annonce presque ici qu'il n'y aura pas de « dénouement » à proprement parler. La voix narrative s'y refuse et prône le maintien du désordre et de la pluralité.

Le roman n'est pas le seul format utilisé par l'écrivain dans ce maintien. Il s'agira ici d'observer comment l'essai, la nouvelle et l'émission radiophonique ont été exploités par Forster dans la mise en forme et l'exploration du « muddle ».

2. *Essais, nouvelles et radio : la recherche d'un « milieu » stylistique*

La multiplicité des formats utilisés par Forster durant sa carrière d'écrivain sont le témoignage d'une recherche d'équilibre. Le choix d'une forme contraint nécessairement l'expression de l'auteur. Ses allers-retours entre l'essai, la nouvelle, le roman mais aussi l'émission radiophonique lui permettent de ne pas prendre racine et de se tenir dans une zone liminale qui facilite le déplacement et le passage d'une forme à une autre. La zone médiane se définit ici encore une fois ici non par la neutralité et l'immobilisme mais par la pluralité à laquelle elle donne accès, sans aucune préoccupation hiérarchique. C'est ce manque de considération pour la classification et la hiérarchisation qui vaut à cette pluralité d'apparaître sous le nom de « désordre ». C'est dans les formes plus libres de la nouvelle, de l'essai et de l'émission radio que ce goût pour cette pluralité se manifeste distinctement. Le recueil d'essais *The Prince's Tale* réunit par exemple des formats très divers, allant d'écrits quasi autobiographiques comme « Recollections from Nassenheide » qui retrace son séjour en Allemagne en tant que tuteur, à des critiques (d'ailleurs extrêmement nombreuses) d'œuvres d'écrivains tels que T.E. Lawrence, George Crabbe ou Voltaire pour n'en citer que quelques-unes, ou encore à des opinions sur des sujets divers. On peut ainsi avoir accès à sa perspective sur la politique dans les années 30 grâce à ses « Notes on the Way », sur les arts dans « Tate versus

¹²⁰⁹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 177.

Chantrey », ou encore sur l’Inde dans « The Temple » et « The Gods of India ». Dans le sommaire de *The Prince’s Tale*, les essais sont d’ailleurs classés sous des catégories qui mettent en avant la pluralité des thématiques abordées : « Books », qui occupe la moitié du recueil, « The Arts in General », « Places », « India », « The English Scene » ou encore « Diversions », « Age », « The Political Thirties » et enfin « Memoirs ». Le lecteur de Forster ne sera néanmoins pas surpris par ces thématiques qui préoccupent également l’artiste dans sa fiction et ses émissions radiophoniques. Les essais lui permettent par conséquent, en changeant de format, de « faire varier les points de vue, soumettre l’objet concret à une série d’infimes variations qui en révèlent les vérités diverses »¹²¹⁰, comme le formule Irène Langlet. Chaque forme offre en effet à Forster une entrée différente vers la problématique abordée. Si un essai come « Iron Horses in India » s’apparente à un essai sociologique sur les classes sociales en Inde et que le roman, avec *A Passage to India*, offre de l’autre côté un regard plus poétique et spirituelle sur le pays, un essai comme « The Temple » permet le mélange plus libre des deux perspectives. En effet, on trouve à la fois des informations historiques, géographiques ou architecturales très précises suivies de considérations plus abstraites et métaphoriques sur le même élément. Ainsi, Forster nous livre un extrait de rapport archéologique : « [t]he bottom panel has a standing couple, the female figure holding a mirror in the left hand and a lime between the thumb and forefinger of the right hand »¹²¹¹, pour ensuite nous parler de « the general voice of the earth »¹²¹². La temporalité longue sur laquelle ces recueils d’essais se fondent permettent également la variation. De 1914 à 1960, période sur laquelle les essais de *The Prince’s Tale* s’étendent, la perspective de Forster et son regard sur le monde ne peuvent rester inchangés. Les impressions de Forster dans son *Commonplace Book*, où il expose ses idées sur la ville, la campagne ou le libéralisme, sont également mises à l’épreuve du temps. Ses notes s’ouvrent en 1926 pour finir en 1968. L’éditeur remarque également que cette forme très particulière d’écrits, entre le journal intime et l’essai, permet d’adopter une

¹²¹⁰ Irène Langlet. *L’Abeille et la balance*, op. cit., 250.

¹²¹¹ E. M. Forster. « The Temple », in P.N. Furbank (ed.). *The Prince’s Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 227.

¹²¹² *Idem*.

perspective différente sur l'auteur : « one seems to approach ever closer to Forster as his intellectual responses are replaced by emotional ones and opinions give way to instincts. »¹²¹³ S'il est vrai que Forster laisse plus libre cours à sa subjectivité et à ses sensibilités dans les pensées exprimées dans son *Commonplace Book*, les notes qui constituent l'ouvrage mélangent la plupart du temps regards expert et intime. Les nombreux extraits d'œuvres littéraires, sociologiques ou scientifiques sont suivis de critiques expertes, pour finalement bifurquer vers la résonance des sujets abordés dans sa vie quotidienne. Il peut ainsi partager un avis ou une vision sur la nature et la vie à la campagne, la mettre en parallèle avec les perspectives de Walt Whitman et H.G. Wells, pour finalement s'étendre sur sa balade du 4 août 1928¹²¹⁴. Le journal et la forme essayistique sont des écrits qui n'exigent ni cohérence ni ordre de la part de l'écrivain. La particularité et la nouveauté du médium radiophonique ont également permis l'exploration et fait une place de choix au « muddle » si souvent mentionné dans sa fiction.

Forster a débuté ses émissions à la BBC en 1928. Les chercheurs s'accordent souvent pour traduire ce tournant vers la critique comme un épuisement de sa créativité face à son incompréhension du monde moderne qui l'entourait alors : « [t]he First and Second World Wars have destroyed two great pillars of his art as it was developing in the novels »¹²¹⁵, constate John Beer dans *The Achievement of E. M. Forster*. Ces deux « piliers » sont la scène sociale « stable », c'est-à-dire hiérarchisée sur laquelle se fondait sa comédie, et le romantisme de ses récits détruit par le cynisme et les désillusions que ces événements ont apportés avec eux. Même si les deux guerres ont pu jouer un rôle déterminant dans ce tournant de la carrière de l'auteur, elles n'en sont pas pour autant les seules causes. Comme le formule Glen Cavaliero dans *A Reading of E. M. Forster* : « [h]e is a novelist of borderlines and frontiers »¹²¹⁶. On trouvait déjà dans l'œuvre fictionnelle de l'écrivain une certaine flexibilité stylistique. Si Glen Cavaliero utilise « borderlines » et « frontiers » dans

¹²¹³ Philip Gardner. « Introduction », in E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., xiii-xxiii, xv.

¹²¹⁴ E. M. Forster. *Commonplace Book*, op. cit., 36-37.

¹²¹⁵ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 3650 (version Kindle).

¹²¹⁶ Glen Cavaliero. *A Reading of E. M. Forster*, op. cit., 3.

ses acceptions spatiales en parlant de son traitement des espaces urbains et ruraux dans sa fiction, ces termes sont tout aussi cohérents si on les applique à son écriture. Nous avons déjà pu observer les multiples influences qui font l’hétérogénéité de son œuvre fictionnelle. La même diversité est observable dans les autres formes investies par Forster, et notamment dans ses émissions radiophoniques. « Conversation in the Train », émission du 20 février 1932, est un parfait exemple du large éventail de styles que Forster est capable d’investir en même temps. Il y mélange fiction et expérience vécue, oral et écrit, et la voix du conteur/narrateur se mêle souvent à celle du critique. Dans cette émission, Forster reproduit le contenu de sa discussion imaginée avec un officier de police dans un train. Mais le récit de cette expérience donne lieu à des réflexions diverses et variées qui font intervenir les différentes voix de Forster. Il y fait tout aussi bien part de ses réflexions dans la construction de ses personnages de fiction que de son positionnement politique quant aux institutions, et ce au sein d’une conversation entretenue avec un policier et, parallèlement, avec l’auditeur. Forster montre ici sa volonté de ne pas d’arrêter sur un style, une voix, un interlocuteur ou un format afin de transcrire toute la tessiture composite de son expérience. Si l’écrivain dit parler au nom du grand public et du citoyen lambda (« I’m speaking as the general public »¹²¹⁷) face au policier, les différentes voix adoptées indiquent qu’il est déjà difficile de parler en son propre nom. L’individu contient lui-même une multiplicité de voix, liées à la pluralité des expériences vécues, qu’il est difficile de concilier dans un tout uniforme et univoque. Dans cette émission, Forster est tour à tour le « public », mais aussi ancien représentant officiel (« when I was an official »¹²¹⁸), écrivain de fiction renommé, animateur radio et critique. La liberté accordée par le médium radiophonique peut en partie être attribuée à sa très jeune existence. Avant 1922, la diffusion radiophonique en Angleterre se limitait principalement à des retransmissions de concerts. Le format proposé par Forster était donc relativement nouveau. S’il se permet d’exploiter ainsi simultanément des voix et des formes différentes, c’est que le médium radiophonique

¹²¹⁷ Mary Lago, and Linda K. Hugues and Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 72.

¹²¹⁸ *Ibid.*, 77.

est lui-même traversé, comme le formulent André Gaudreault et Philippe Marion dans « Un média naît deux fois », par leur « incertitude identitaire ». Dans leur chapitre, les auteurs parlent plus spécifiquement de cinéma, mais on peut de la même manière considérer la radio, à ses débuts, comme :

un auxiliaire de genres pré-existants, auxiliaire chargé de faciliter l'accès à ces genres en en améliorant les performances et en leur offrant l'opportunité d'une meilleure diffusion. Il est donc strictement au service de... Il n'y a guère alors, d'autoconscience du média, du média en tant que média abouti et stabilisé ; on ressent dans son entour un flottement, une hésitation dans la nomination des identités diverses qu'il revêt simultanément, ce qui en synchronie avec une certaine forme de vacuité institutionnelle. On assiste cependant, durant cette période, à un branle-bas autoréflexif, débridé et échevelé, fondé sur une sorte d'angoisse liée à l'incertitude identitaire¹²¹⁹.

En le définissant comme un « auxiliaire », son statut en tant que support et aide à la démocratisation et à la mise en avant d'autres formes artistiques moins accessibles tels que la littérature ou le théâtre, mais aussi la musique classique ou l'opéra, est souligné. Ces disciplines représentent une part considérable des sujets abordés par Forster sur la BBC. L'écrivain insiste également, dans un de ses essais, sur les lacunes et l'immatunité du médium au début du XX^e siècle : « [b]roadcasting and aviation for example—if they had taken two hundred years to develop instead of twenty; we should have had some chance of using them properly. »¹²²⁰ La radio a encore besoin de temps pour être véritablement « abouti[e] et stabilisé[e] », comme le formulent Gaudreault et Marion. Forster estime aussi que son potentiel et ses capacités propres n'ont pas encore été pleinement découverts et exploités. Des émissions comme « Conversation in the Train » témoignent de la nature hybride de la radio. La forme narrative intervient dans le récit de cette rencontre. Les déplacements de la voix de Forster ne nous donnent d'ailleurs pas la possibilité de faire la part entre fiction et réalité. Il est impossible de savoir si cette histoire a été inventée dans le but d'illustrer ses arguments sur la littérature et la politique ou si ceux-ci ont découlé de cette rencontre. On peut imaginer que la vérité se trouve « à

¹²¹⁹ André Gaudreault et Philippe Marion. « Un média naît toujours deux fois... », Communication au colloque du CRI (Centre de Recherche sur l'Intermédialité). Montréal, 3 mars 1999, document en ligne consulté le 12 juin 2018, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>.

¹²²⁰ E. M. Forster. « Notes on the Way », art. cit., 288.

mi-chemin », pour emprunter un terme que Margaret Schlegel renierait¹²²¹, et imaginer que Forster a refaçonné les paramètres et le contenu réel de ce dialogue afin que l’événement serve son propos. La réalité de cette conversation, censée être fictionnelle, est envisageable en raison de l’intimité que Forster partageait avec un policier. En sortant de son cadre habituel et traditionnel, le récit en devient ambigu. Si le pacte de lecture régleme et codifie l’expérience du lecteur, la radio ne bénéficie pas encore à ce stade de normes bien établies quant à la production et à la réception.

La radio offre ainsi un « flottement », une « hésitation », pour reprendre les mots de André Gaudreault et Philippe Marion, qui permet l’hétérogénéité (« identités diverses »). Même si on ne peut pas réellement parler de « vacuité institutionnelle » dans le cas de la BBC, étant donné son fondement et son financement par les institutions politiques et son rôle dans la propagande d’état, on navigue encore dans une zone grise qui permet l’expérimentation. L’auditeur s’attend à ce que le médium, en raison de ses utilisations pragmatiques dans le domaine militaire et politique ainsi que de sa technicité, produise de l’information. La radio est principalement « au service de », comme l’écrivent André Gaudreault et Philippe Marion à propos du cinéma. Tout développement d’une nouvelle technologie telle que la radio part d’une réflexion sur sa praticité et les services qu’elle pourrait améliorer. Avec « Conversation in the Train », Forster semble jouer avec ces attentes et crée l’ambiguïté entre information et fiction avec le récit de ce dialogue. Grâce à la radio, celui-ci prend des airs de chronique ou de journal intime. La radio l’introduit comme élément du réel et offre un autre moyen d’explorer la manière dont l’événement peut s’augmenter et se révéler par le biais du récit radiophonique. Le brouillage entre réalité et fiction est notamment dû, dans le cas de « Conversation in the Train », au fait que Bob Buckingham¹²²², qui travaillait véritablement au sein de la police, ainsi que E. M. Forster, jouent leur propre rôle dans cette mise en scène de ladite conversation. Son ancrage dans un réel concret et tangible peut également être

¹²²¹ Dans *Howards End*, le personnage explique à sa tante Juley : « truth, being alive, was not halfway between anything » : E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 166.

¹²²² Dans le script, Bob Buckingham est renommé Leonard Brockington.

attribué à la momentanéité qui caractérise le médium lui-même. Forster observe et s'inquiète en effet de sa dépendance vis-à-vis de la volonté d'un individu à allumer ou éteindre son poste à un instant t : « [o]ne person talks to a microphone, other people switch on or off. Addressing them is not such an easy job after all. »¹²²³ Sa voix ne profite pas de l'existence pérenne et continue attribuée par le médium livresque. On peut donc imaginer, dans le cas de « Conversation in the Train », les différentes expériences que pourraient relater les auditeurs de l'émission selon le moment où ils ont allumé la radio et ont commencé à écouter Forster. Dans *Writing the Radio War*, Ian Whittington mentionne l'hétérogénéité du format, notamment propre aux écrivains qui investissent le médium radiophonique : « writers fused the literary aesthetics with the affordances of radio »¹²²⁴. Les talents d'écrivain de Forster lui ont de toute évidence été utiles dans la préparation de ses émissions. Celle-ci impose un détour par l'écriture, pour finalement transmettre les mots sur le papier par le biais de la voix et de l'intonation. Si le récit littéraire « crée de l'image »¹²²⁵, comme le dit Forster dans « Talks for Sixth Forms », l'émission radiophonique permet de la peindre grâce à la voix et l'ancre ainsi dans le présent immédiat qui est celui du moment de la prise de parole sur les ondes. Le média, et cette émission en particulier, semble investir toutes les formes. Mary Lago, Linda K. Hughes et Elizabeth MacLeod Walls décrivent également « the fundamental hybridity of the broadcast genre »¹²²⁶ dans leur introduction aux *BBC Talks* de Forster. Pour les besoins de « Conversation in the Train », des sons incluant le sifflet d'un contrôleur ferroviaire marquant le départ du train, ainsi que le bruit d'un train au démarrage sur le quai de la gare, sont simulés. Le son est déterminant dans cette émission qui prend des allures de pièce de théâtre sur le papier. La retranscription de l'émission nous met face à un texte de théâtre dans lequel les personnages sont marqués par des initiales dans la marge, et des didascalies apparaissent pour certaines indications de

¹²²³ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 411.

¹²²⁴ Ian Whittington. *Writing the Radio War: Literature, Politics, and the BBC, 1939-1945*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018, 23.

¹²²⁵ « [I]t creates picture » : Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 131.

¹²²⁶ *Ibid.*, 47.

jeu. Comme au théâtre, l’auditeur est transporté dans un espace-temps que le son et le jeu paramètrèrent. Les nombreuses possibilités offertes par l’intermédialité du format donnent le vertige à Forster : « [b]ut it is puzzling, new »¹²²⁷, avoue-t-il. S’il est impossible de donner des contours clairs au médium, il en va de même pour le public à qui la radio s’adresse : « [o]ne cannot generalize about it as one could about audiences of the past, who were confined to a room or a theatre or a concert hall or a church. The extreme fluidity of broadcasting still puzzles me and sometimes paralyzes. »¹²²⁸ Forster exprime encore une fois sa difficulté à faire sens de la radio et à la penser et la théoriser comme il l’a fait pour la littérature. Une des raisons pour laquelle son esprit est troublé par le média est cette hétérogénéité, et donc insaisissabilité, de l’audience radiophonique. Pourtant, sa volonté d’intervenir à la radio, et en particulier au sein de ce format-là, montre que Forster s’en soucie. L’écrivain reprend ici un format que la BBC a mis en place dans les années 30 : « [t]hese series, ‘Conversations in the Train’, was produced in the 1930s and involved scripted, fictional conversations on various subjects written by well-known authors »¹²²⁹. La diffusion de ces « conversations » tenait à un souci d’accessibilité : « Hilda Matheson launched the series in order to ‘increase participation/audience’ and cater to ‘more than a highbrow audience.’ »¹²³⁰ On peut aisément imaginer que le jeu ainsi que l’illusion créés par les sons facilitaient l’accès du discours critique de l’auteur sur les sujets parfois complexes et pointus qu’il voulait aborder dans ses émissions. Dans ces considérations sur les formes qui ont laissé à l’écrivain une plus grande liberté stylistique et formelle, la nouvelle prend une place importante.

Il a largement été observé par la critique forstérienne que l’utilisation des nouvelles avait permis à l’auteur d’évoluer sur un territoire plus expérimental : « the story allowed him to indulge an experimental and sometimes whimsical spirit that one finds nowhere else in his work. »¹²³¹ L’observation de Mark Leavitt et David

¹²²⁷ E. M. Forster. *Commonplace Book*, *op. cit.*, 38.

¹²²⁸ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, *op. cit.*, 411.

¹²²⁹ *Ibid.*, 78.

¹²³⁰ *Idem.*

¹²³¹ Mark Leavitt and David Mitchell. « Introduction », *in* Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories*, *op. cit.*, vii-xxiii, xiii.

Mitchell sur les nouvelles de l'écrivain, dans leur introduction aux *Selected Stories* de Forster, oublie d'attribuer en partie ce caractère expérimental à l'utilisation du fantastique. Celle-ci semble en effet exclusivement réservée aux essais. On peut donner l'exemple connu du célèbre conte dystopique « The Machine Stops » ou de la nouvelle plusieurs fois abordée « The Celestial Omnibus », mais quasiment toutes intègrent un élément fantastique. On peut en effet relever, dans « The Other Side of the Hedge », la présence d'un personnage transporté dans un univers parallèle caché derrière une haie, d'une femme se changeant en arbre dans « Other Kingdom », et d'un arbre d'où jaillit mystérieusement de l'eau dans « The Road from Colonus ». Dans les *Selected Stories*, très peu de nouvelles ne font pas apparaître un élément surnaturel. Pour Colmer, l'utilisation du fantastique permet à l'écrivain de ne pas avoir recours au choix et d'adopter plusieurs perspectives à la fois : « [f]or Rickie's creator, fantasy offered a means of focusing simultaneously on the finite and infinite »¹²³². Si Colmer remet en cause le succès de l'écrivain dans cette entreprise et l'adoption de la « double-vision » si chère à l'écrivain, le fantastique lui permet tout de même de faire accepter la confusion et le « muddle » aux lecteurs :

[w]hat does fantasy ask of us? It asks us to pay something extra. It compels us to an adjustment that is different to an adjustment required by a work of art, to an additional adjustment. The other novelists say 'Here is something that might occur in your lives,' the fantasist says 'Here's something that could not occur. I must ask you first to accept my book as a whole, and secondly to accept certain things in my book'¹²³³

Comme il l'explique dans ce passage de *Aspects of the Novel* consacré au fantastique, le genre impose l'ouverture du lecteur à ce flottement épistémologique et herméneutique. Il ajoute, en comparant la littérature fantastique à la « fiction prophétique » : « [i]t is unlike fantasy because its face is towards unity, whereas fantasy glances about. Its confusion is incidental, whereas fantasy's is fundamental »¹²³⁴. Le fantastique offre l'occasion de ne pas faire du « muddle » un élément intervenant dans le réel ou le perturbant, mais la fondation de celui-ci :

¹²³² John Colmer. *E. M. Forster, op. cit.*, 40.

¹²³³ E. M. Forster. *Aspects of the Novel, op. cit.*, 103.

¹²³⁴ *Ibid.*, 125.

« *Tristram Shandy* ought to be a muddle »¹²³⁵, nous dit-il en prenant encore une fois l’exemple de Laurence Sterne. L’attitude du lecteur face à la nature indistincte de la réalité présentée est essentielle pour Forster. Si le récit fantastique se doit d’être désordonné et déroutant, le lecteur doit accepter de résider dans « le royaume du doute »¹²³⁶. C’est ainsi qu’est défini le fantastique par Michel Viegnes. Forster ne formule pas autre chose lorsqu’il écrit : « I like that idea of fantasy, of muddling up the actual and the impossible until the reader isn’t sure which is which, and I have sometimes tried to do it when writing myself »¹²³⁷. On retrouve la notion de « plaisir de l’ambiguïté » de Genette ressenti et exprimé par Forster dans ce passage de « *A Book that Influenced Me* ». C’est en y prenant plaisir que le lecteur cesse de vouloir dépasser le trouble et les dérèglements que le fantastique impose. Le lecteur accepte ainsi l’« impossible » mentionné par Forster comme réalité. La critique littéraire souscrit à la définition que donne Todorov du fantastique dans *Introduction à la littérature fantastique* comme esthétique de l’hésitation¹²³⁸. Jean Marigny évoque aussi le genre en tant que « domaine du suggéré, du non-dit et de l’incertitude »¹²³⁹. Certains pourraient rétorquer que le fantastique de Forster ne fait pas partie de cette catégorie en raison de son instrumentalisation du genre au profit d’idées fixes et d’une moralité bien définie au préalable. Il ferait donc partie du fantastique « ‘obvie’, caractérisé par la netteté du motif et de l’explication »¹²⁴⁰, expliqué par Jean Fabre. Judith Scherer Herz souligne l’instrumentalisation des personnages (déjà commentée dans le cas des romans) de ses nouvelles au profit d’une idée précise : « Forster continues to speak through his character, never losing sight of the discursive argument that the character is made to bear »¹²⁴¹. La nouvelle, en raison de sa

¹²³⁵ *Idem.*

¹²³⁶ Michel Viegnes. « Introduction », in Michel Viegnes. *Le Fantastique*, Paris : Flammarion, 2006, 13-45, 27.

¹²³⁷ E. M. Forster. « *A Book that Influenced Me* », art. cit., 222.

¹²³⁸ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

¹²³⁹ Jean Marigny. *Sang pour sang. Le Réveil des vampires*, Paris : Gallimard, 1992, 130.

¹²⁴⁰ Jean Fabre fait la distinction entre deux types de fantastique dans son ouvrage *Le Miroir de sorcière* : le fantastique « obvie », fermé à l’interprétation, contrairement au fantastique « obtus », beaucoup plus ouvert : Jean Fabre. *Le Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, Paris : J. Corti, 1992, 182.

¹²⁴¹ Judith Scherer Herz. *The Short Narratives of E. M. Forster*, London: Macmillan, 1988, 63.

longueur, fait ressortir plus distinctement cette tendance forstérienne. Il est vrai que chacune porte un message sur un thème particulier. Dans « The Celestial Omnibus », Forster défend une utilisation non-élitiste et vivante du patrimoine culturel à travers la rencontre surnaturelle du jeune héros avec les grandes figures du canon littéraire. Eustace, dans « The Story of a Panic », permet à Forster de défendre une vie hors des conventions sociales et en accord avec ses désirs profonds. On peut également mentionner « The Point of It », nouvelle dans laquelle le protagoniste, après sa mort, aborde la question du temps, celle de la mémoire et de la quête de sens vis-à-vis des choix faits dans le cours d'une vie. La simplicité avec laquelle les nouvelles peuvent être résumées ne fait pas honneur à la complexité avec laquelle ces sujets sont parfois traités. L'univocité des thèmes et des messages délivrés n'empêche pas la pluralité, autant sur le plan stylistique que thématique. En effet, les titres des nouvelles et leur simplicité mettent l'accent sur leur variation dans l'histoire narrée. La source de « panique » n'est pas la même pour Eustace et le reste de sa famille dans « The Story of a Panic », tout comme l'arrêt de la machine qui contrôle et paramètre les vies des personnages dans « The Machine Stops » amène à des réactions différentes de la part des personnages. Dans le cas de « The Eternal Moment », le moment n'est « éternel » que pour Miss Raby. Le point de vue unique permet son déploiement et sa variation dans le récit qui fait co-exister ces différents points de vue. Le lecteur n'a pas à choisir entre ceux-ci, comme il n'a pas à choisir entre l'« impossible » et le « réel » grâce à l'utilisation du fantastique. La nouvelle devient ainsi une substance composite qui fait douter Scherer Herz quant à leur appartenance à cette forme littéraire : « [t]hey are meditative essays on ambition, desire, selfhood, selflessness, lust, history and the law. Indeed many of the stories can be described as metaphors or parables for unwritten essays »¹²⁴². La particularité de ses nouvelles brouille les limites entre les formes et les genres. Le lecteur de Forster doit accepter le trouble générique et stylistique inhérent à ses nouvelles qui s'offrent ainsi comme lieu privilégié du « muddle ». Cette liberté offerte par le support est due à sa relative nouveauté. Dans *The British and Irish Short Story Handbook*, David Malcolm rapporte les paroles d'Elizabeth Bowen dans son introduction au *Faber Book of*

¹²⁴² *Ibid.*, 11.

Modern Stories de 1937 : « [t]he short story is a young art » ; « as we now know it, it is the child of this century »¹²⁴³. Le recueil incluait d’ailleurs Forster. Malcolm compare la liberté du medium à celle du cinéma¹²⁴⁴, ce qui n’est pas sans rappeler la remarque de Gaudreault et Marion à propos du cinéma, et appliqué précédemment à la radio. David Malcolm ajoute : « [i]t is a rejection of the length, the dead conventions, the longeurs of the novel. It can be fragmentary, inconclusive, allusive. »¹²⁴⁵ En mettant de côté les conventions littéraires, la nouvelle ouvre le champ de ses possibles. Elle se permet tout ce que le roman ne peut, pour l’instant, pas. Ce qu’on retient des trois adjectifs utilisés par Malcolm est la liberté de la nouvelle de ne pas répondre à toutes les attentes du lecteur. Elle peut, en tout cas, suspendre le sens. C’est ce que fait notablement Forster dans deux de ses nouvelles, « The Curate’s Friend » et « The Road from Colonus ». La première nouvelle commence ainsi : « [i]t is uncertain how the Faun came to be in Wiltshire. »¹²⁴⁶, et la deuxième comme ceci^o : « [f]or no very intelligible reason, Mr. Lucas had hurried ahead of his party. »¹²⁴⁷ L’événement ne trouve pas forcément d’explication dans ces nouvelles. Les choses, simplement, arrivent. On voit ici l’accord tacite passé avec le lecteur de la nouvelle fantastique que Forster mentionne dans *Aspects of the Novel*, celui de simplement accepter ce que l’écrivain raconte et d’assimiler la confusion comme un élément environnant et familier. Si le « muddle » est si fondamental à l’écriture de la nouvelle, c’est que la confusion à laquelle elle donne forme grâce au fantastique répond à celle qui touche la vie intérieure et l’identité des personnages, sujets privilégiés de la nouvelle. Dominic Head, commentant les nouvelles de Mansfield, écrit en effet :

[t]here are clear affinities between the perceived compositional importance of fantasy and the short story’s engagement with personal identity; and Katherine

¹²⁴³ David Malcolm. *The British and Irish Short Story Handbook*, Oxford: Blackwell, 2012, 10.

¹²⁴⁴ « It is modern, like the cinema, unbound by tradition » : *Ibid.*, 10.

¹²⁴⁵ *Idem.*

¹²⁴⁶ E. M. Forster. « The Curate’s Friend », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories*, *op. cit.*, 71-78, 71.

¹²⁴⁷ E. M. Forster. « The Road from Colonus », *art. cit.*, 79.

Mansfield's stories are particularly relevant here, as fantasy underpins much of her investigation into the nature of personality.¹²⁴⁸

Ces observations éclairent le lecteur sur le choix du fantastique pour la nouvelle. Selon Head, la centralité du problème de l'identité l'explique largement. Les nouvelles de Forster, comme celle de Mansfield, répondent également à ce schéma. Le « muddle » introduit par le fantastique correspond au « personal muddle »¹²⁴⁹ des personnages. On y voit évoluer des individus dans une quête intérieure à la découverte de leurs désirs. Ceux-ci trouvent des portes de sortie au travers d'éléments fantastiques qui viennent les délivrer des chaînes de la bienséance et du qu'en-dira-t-on. Dans « The Curate's Friend », l'apparition du faune vient ouvrir le prêtre à ses « secret springs »¹²⁵⁰ et à son idiosyncrasie en général : « you will swear when you are cross and laugh when you are happy »¹²⁵¹. De la même manière, Pan libère le protagoniste et l'émancipe de sa famille et des conventions qu'elle essaie de lui transmettre dans « The Story of a Panic ». Comme le résume le faune de « The Curate's Friend » : « [y]ou are in the presence of that which you do not understand. In the great solitude we have found ourselves at last. »¹²⁵² La découverte de soi ne demande pas la fin de la confusion, mais son maintien. C'est dans l'inconnu et l'inexploré, ou du moins en dehors des normes et des conventions extérieures, que l'individu peut se révéler à lui-même.

Dans leur exploration des mouvements intérieurs qui les animent, les personnages forstériens se confrontent aux dérèglements qui les caractérisent. Ce désordre est à la fois ce qui leur est le plus proche et le plus insaisissable : « [i]t is indeed unmanageable, but the essence of it is not a battle. »¹²⁵³ Ce commentaire de Margaret Schlegel à propos de ce qu'elle nomme très généralement la « vie » se retrouve dans toute la fiction de l'écrivain. Dans *Where Angels Fear to Tread*, le vivant s'assimile au désordre : « [b]ut it was the mess that comes of life, not of

¹²⁴⁸ Dominic Head. *The Modernist Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 123.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, 30.

¹²⁵⁰ E. M. Forster. « The Curate's Friend », art. cit., 76.

¹²⁵¹ *Ibid.*, 77.

¹²⁵² *Ibid.*, 76.

¹²⁵³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 91.

désolation »¹²⁵⁴, remarque Miss Abbott observant Gino et son enfant. Dans *A Passage to India*, le désordre devient divinité et donc puissance créatrice lorsque le narrateur mentionne « the divine mess »¹²⁵⁵. Lionel Trilling fait état de l’importance de ce positionnement intellectuel et artistique : « ‘[o]rder’ does not produce order—only the vital mess does that. »¹²⁵⁶ L’ordre est stérile, et le désordre est la seule matière à partir de laquelle l’écrivain peut travailler pour faire surgir le récit qui le réagence. Que cette « ingérabilité » ou impermanence apparaisse sous le nom de « flux » ou de « désordre », elle traverse de façon persistante toute son œuvre, en tant que motif ou bien outil narratif. Si le récit peut se construire sur ce principe, c’est que notre être au monde au sein de l’humanité y obéit de la même manière : « [n]ous sommes mêlés au monde et aux autres dans une confusion inextricable. »¹²⁵⁷ L’inextricabilité est, pour Merleau-Ponty, constitutive du vivant. Il est donc vain de chercher l’ordre. L’individu, et sa manière d’être au monde, est l’expression d’un certain ordre. Les oscillations et tentatives d’ancrage de Forster dans une forme ou une autre sont l’expression de la recherche des différentes manières que le vivant a de s’agencer et de s’ordonner. E. M. Forster évalue la capacité de chaque forme, qu’elle soit roman, nouvelle, essai ou émission radio, à contenir l’hétérogénéité qui définit le commun. Ce commun qui ne peut s’approprier et se réguler définitivement mais qui tend vers l’inclusion de ce qui le désorganise. L’hétérogénéité et la versatilité de la voix de Forster offrent un aperçu des différents agencements possibles du désordre humain et des multiples manières que les êtres ont de se « mêler » aux autres.

¹²⁵⁴ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 94.

¹²⁵⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 259.

¹²⁵⁶ Lionel Trilling. *E. M. Forster*, op. cit., 155.

¹²⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., 518.

PARTIE 4.
LES « EFFORTS » DEMOCRATIQUES
DE L'ECRITURE DE FORSTER DANS
LA CONSTRUCTION D'UNE POSSIBLE
COMMUNAUTE

Après l'immersion dans les explorations stylistiques, formelles et diégétiques de Forster dans une période édouardienne propice aux remises en question, nous avons commencé à dessiner les contours d'un commun à travers la question de l'autorité et des jeux de pouvoir. Ces derniers concernent l'auteur dans ses choix artistiques et éthiques mais aussi le personnage dans son rapport à l'autre. L'idée de milieu, analysée en troisième partie, a quant à elle permis d'aborder la confusion (« muddle ») tant mentionnée par Forster dans ses écrits, et dont l'adoption semble être le premier pas vers l'altérité. L'écrivain s'attache à construire une communauté d'individus dont les biais mais aussi l'impermanence font, si ce n'est son harmonie, sa cohésion et sa cohérence. Les deux dernières parties, grâce aux idées d'autorité et de milieu, se sont attachées à observer, commenter et interpréter les différentes articulations du pluriel et du singulier, et ainsi du commun et de l'individuel. Il s'agira, dans cette partie, d'analyser les essais et la fiction de Forster comme autant d'efforts¹²⁵⁸ démocratiques. Ses écrits nous donnent en effet à voir, autant qu'ils les forment, les possibles circulations (qu'elles donnent lieu à un consensus ou du dissensus) entre l'individuel et le collectif qui permettraient une cohésion démocratique.

Si cette période est celle des réflexions et questionnements sur la démocratie, c'est qu'elle est également celle de l'avènement de l'individu. Nous avons vu en première partie que les nouvelles connaissances scientifiques et sociales ont permis de dévoiler les mécanismes et dynamiques qui font l'individu. Économiquement, ces découvertes se sont traduites par l'établissement de ce sujet en tant que consommateur. Ainsi, ses besoins et ses désirs ont progressivement été scrutés et observés, si ce n'est exploités, à des fins économiques. David Cannadine, dans *Class in Britain*, mentionne ce processus : « the shift from the traditional preoccupation with people as collective producers to the alternative notion of people as individual

¹²⁵⁸ Je reprends ici une pensée de Paul B. Armstrong lorsqu'il décrit : « his efforts to establish community and connection demonstrate the inevitability of exclusion and the dangers of the homogenizing force of consensus. » : Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End.' », art. cit., 309.

consumers. »¹²⁵⁹ Ce changement traduit le passage du sujet en tant que rouage dans le bon fonctionnement du corps social vers l’individu, non comme destinataire, mais comme émetteur de volontés et d’appétits propres et donc possiblement contraires ou en conflit avec d’autres. Il fallait alors savoir comment cette incompressible individualité allait s’accommoder des autres et de la société que ces deux éléments fondent. Dans *Edwardian Fiction*, Hunter observe le basculement de l’intellect vers l’émotion qui s’opère à ce moment-là et se retrouve dans la fiction produite durant cette période : « [t]his trading of intellectual confusion for emotional certainty is reflected in the fiction of the period »¹²⁶⁰. Hunter explique qu’en réponse aux tiraillements intellectuels et politiques de l’époque édouardienne¹²⁶¹, le langage plus intime et personnel de la croyance et de l’émotion est majoritairement mobilisé pour défendre un certain point de vue. Un des moteurs des conflits et des débats de cette période évoqués en première partie est une réflexion sur la possible coexistence d’intérêts et d’idées variés. La standardisation de l’individu victorien, en raison de la prédominance des codes de bonne conduite et de moralité (bien que leurs traces soient aussi notables au sein de la société édouardienne), permet une conception et une appréhension plus aisées de ce qui est désigné par « société ». Le problème que pose l’hétérogénéité en général est naturellement celui de sa représentabilité et de sa communicabilité, notamment dans la fiction : « the Victorian novel was created out of community, a social and moral compact that linked individual and social life; in the Edwardian period the communicable society had dissolved »¹²⁶², écrit Bradbury dans *The Modern British Novel*. La fiction victorienne était ainsi guidée par une idée claire et homogène de ce que l’individu devait être pour le bien de la société, idéal qui peine à survivre chez les édouardiens. Les points fondamentaux qui canalisent la littérature des victoriens sont bien identifiables : « the concern for truth, for morality and for an accurate and unromanticized description of contemporary society »¹²⁶³. Ces

¹²⁵⁹ David Cannadine. *Class in Britain, op. cit.*, 13.

¹²⁶⁰ Jefferson Hunter. *Edwardian Fiction, op. cit.*, 101.

¹²⁶¹ Hunter donne en exemple : « Conservative against Liberal, Liberal Imperialist (‘Limp’) against Little Englander » : *Ibid.*, 101.

¹²⁶² Malcolm Bradbury. *The Modern British Novel, op. cit.*, 107.

¹²⁶³ Peter Childs et Roger Fowler. « Realism », *The Routledge Dictionary of Literary Terms, op. cit.*, 145.

critères, qui appellent tous à une vision univoque de la société, sont chamboulés par l'attention nouvelle portée à l'individu et la mise en avant de son idiosyncrasie.

Si, dans le domaine politique et le discours public, Hunter remarque la généralisation d'un discours plus subjectif qu'argumentatif, la fiction traduit ces changements en faisant de l'« observateur » une figure centrale du roman : « [i]n Edwardian fiction—and it goes on being written still—the observer is everywhere »¹²⁶⁴. Le narrateur édouardien demande qu'on l'identifie et qu'on lui prête attention. Les nombreux exemples donnés d'intervention directe du narrateur dans *Howards End* corroborent cette remarque de Bradbury. Le narrateur s'identifie, ainsi que son lecteur, comme observateur. Celui-ci fait en effet mention du « competent reader »¹²⁶⁵, dans *The Longest Journey*, et du « experienced observer »¹²⁶⁶ dans *A Passage to India*. Ainsi, les différents centres perceptifs peuvent se reconnaître et s'examiner. Dans *Two Cheers for Democracy*, Forster explique que « [t]here is no such person as a philosopher; no one is detached; the observer, like the observed, is in chains. »¹²⁶⁷ L'observateur qu'il veut mettre en avant ne s'apparente pas à une entité supérieure, neutre et évaluatrice, mais à un individu limité et biaisé. Il n'existe pas pour lui de philosophe au sens antique du terme, c'est-à-dire un « gardien de la cité »¹²⁶⁸, comme le formule Platon dans *La République*, dont le rôle est de « [contempler] la réalité »¹²⁶⁹ plutôt que de participer à sa pluralité et à sa versatilité. Même si l'écrivain parle de l'individu dans un contexte de tensions politiques en Europe¹²⁷⁰ et que ses mots sont ici largement influencés par ces événements, la fiction de Forster avant cette date montre la cohérence de sa pensée à ce propos. La perspective d'un conflit n'a fait que la teinter d'une tonalité plus sombre et pessimiste.

¹²⁶⁴ Malcolm Bradbury. *The Modern British Novel*, op. cit., 107.

¹²⁶⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 97.

¹²⁶⁶ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 83.

¹²⁶⁷ E. M. Forster. « The Menace to Freedom » (1939), in *Two Cheers for Democracy*, op. cit., 9-17, 10.

¹²⁶⁸ Platon. *La République*, Paris : Flammarion, 2002, 149.

¹²⁶⁹ Jean-François Pradeau. « Les divins gouvernants : la philosophie selon Platon », in Luc Brisson et Francesco Fronterotta (dirs.). *Lire Platon*, Paris : PUF, 2014, 103-110, 107.

¹²⁷⁰ L'essai a été écrit en 1935.

CHAPITRE 7.

Forster « inside out » : circulation démocratique entre intérieur et extérieur, inné et acquis

Bien que, selon Forster, le monde ne se compose que d'observateurs biaisés, « enchaînés » à leur environnement et au contexte politique, social et culturel dans lequel ils évoluent, le but de l'écrivain ne réside pas dans la vaine tentative de supprimer ces chaînes, mais dans celle d'être capable d'y porter un regard critique. L'artiste peut, au mieux, s'essayer à l'identification de ce qui tient de l'inné et ce qui est du ressort de l'acquis : « he tried to become an individual, an entity which thinks for itself, says what it thinks, and acts according to its own considered standards »¹²⁷¹. Dans cet essai de *Two Cheers for Democracy*, Forster imagine un individu dont la pensée, les paroles et les actions ne seraient pas dictées par l'extérieur. Il mentionne « the ghosts of chains, the chain of ghosts » dans le même essai, « The Menace to Freedom », pour parler des tabous et de l'ignorance véhiculés par les générations antérieures, et qui continuent d'exercer une influence sur nos perceptions et nos manières de vivre. La question de l'identité nationale, abordée par l'écrivain tout au long de sa vie, permet d'illustrer et de réfléchir à cette dualité.

Dans le contexte britannique, cette réflexion sur l'articulation de l'inné et de l'acquis, et donc de l'individu et de la communauté, prend une tournure particulière. Le statut de l'Angleterre en tant qu'Etat-nation, ainsi que sa présence au centre d'un empire¹²⁷² qui s'étend aux confins du globe, rendent difficile toute définition univoque de l'identité anglaise. Il a donc été important que la fiction capture et transmette ce sentiment national :

¹²⁷¹ E. M. Forster. « The Menace to Freedom », art. cit., 9.

¹²⁷² Anthea Trodd parle de Londres comme le « cœur » de l'empire : Anthea Trodd. *A Reader's Guide to Edwardian Literature*, op. cit., 44.

[g]iven the indefiniteness of the political entity, cultural images of nationhood, cultural narratives, became increasingly important: a dictionary that would capture the ‘genius’ of the language; a workable definition of Standard English; the establishment of a canon of English literature; the invention of ‘rural England’¹²⁷³

David Trotter souligne ici le rôle de la culture dans la création et la stabilisation d’une identité anglaise, rôle qui s’intensifie naturellement dans des périodes de changement et de transition politique et/ou sociale comme celle de l’« interregnum » durant laquelle Forster a écrit la majorité de sa fiction. L’étendue géographique de l’empire, et la diversité qu’elle a projetée sur l’île, a donné un terrain de jeu suffisant à l’imaginaire et au récit pour se développer et explorer. Trotter fait entrer l’« invention » de l’Angleterre rurale dans les composants essentiels du « mythe » anglais. La volonté d’essentialiser et de restreindre l’identité anglaise est en dialogue permanent, dans les écrits de Forster, avec les possibilités offertes par Londres. Les conceptions qui sous-tendent cette dualité donnent des perspectives particulières sur la difficulté de faire coïncider le singulier et le pluriel et de faire la distinction entre inné et acquis.

A travers sa voix essayistique, mais aussi fictionnelle, Forster explore les ressorts complexes de l’identité sociale et de l’identité personnelle, ainsi que leur rôle dans un commun démocratique qui puisse les articuler

A. « [T]he real life—the real you. »¹²⁷⁴

Dans *Where Angels Fear to Tread*, Philip Herriton dit à Miss Abbott : « [s]ociety is invincible—to a certain degree. But your real life is your own, and nothing can touch it. »¹²⁷⁵ Dans son discours, la société est tout aussi « invincible » que l’individualité. Si Philip semblait, avant le tiret, se lancer dans un discours utilitariste sur la primauté du corps social, il nuance immédiatement son propos

¹²⁷³ David Trotter. *The English Novel in History*, op. cit., 155.

¹²⁷⁴ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 58.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, 58.

premier et fait de l'individu une puissance égale. Le personnage parle ensuite à son interlocutrice des « thoughts and beliefs that make the real life—the real you. »¹²⁷⁶ Les tirets reviennent tisser ensemble l'intérieur et l'extérieur ainsi que le singulier et le commun dans la réflexion des personnages sur la véritable substance du « réel ». Il semble ici exister une vie différente de la « vraie vie » ainsi qu'un « vrai moi » qui tente de percer un autre type de « moi », et que les personnages se donnent pour mission de distinguer et de percer à jour. Raymond Williams observe le rôle qu'a tenu la fiction, et en particulier celle des écrivains édouardiens, dans cette recherche : « a pulling of life, in the scale and complexity of any now known community, one way or the other »¹²⁷⁷. C'est à partir de l'être social, dont les contours sont visibles et représentables en raison de la structure qui le définit, que l'être intime surgit. C'est en tout cas la manière dont procède également Forster dans sa fiction. Il en vient ainsi à observer à la fois « their overt common acts in their social identities; or their unexpressed desires, attachments, movements in their personal identities »¹²⁷⁸, comme le formule Williams.

La concordance de « l'identité sociale » avec « l'identité personnelle », quand celle-ci parvient à se détacher de l'autre, est une des préoccupations des personnages de Forster dans ses récits. C'est aussi celle qui anime les réflexions politiques du Nouveau Libéralisme depuis le milieu du XIX^e siècle.

1. Le Nouveau Libéralisme chez Forster : une nouvelle articulation entre commun et individuel

Une majorité de critiques explique la particularité de l'engagement politique de l'écrivain sur la scène du commun et de ses croyances politiques en général, malgré sa fameuse déclaration dans « What I Believe » : « I do not believe in Belief », Crews souligne l'impossibilité de l'identifier à un parti politique particulier

¹²⁷⁶ *Idem.*

¹²⁷⁷ Raymond Williams. « A Parting of the Ways », in Harold Bloom (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, 63-78, 75.

¹²⁷⁸ *Idem.*

ou à une idéologie fixe. Le communisme, le fabianisme ainsi que le socialisme et les politiques de gauche en général sont toutes passées sous la critique acérée de l’écrivain. La seule idéologie politique à laquelle Forster est généralement associé est le libéralisme, mais encore une fois ici, son attachement aux valeurs du libéralisme a souffert de malentendus et d’interprétations erronées. Pour Crews, c’est la confusion entre libéralisme économique et libéralisme morale qui a causé le plus de tort à Forster dans la critique lui étant consacrée, alors même qu’il rejetait fervemment la politique de laissez-faire économique¹²⁷⁹. L’écrivain faisait partie d’une certaine tradition de la pensée libérale qui, faisant fi des aléas de la politique et de l’économie, mais aussi en réponse à ceux-ci, défendait une certaine idée immuable de la liberté individuelle. Pour Lionel Trilling, Forster s’insère ici dans ce qu’il nomme « les politiques de l’altruisme produites par le XVIII^e siècle »¹²⁸⁰ : « the 18th century produced and the 19th century multiplied a class of people who sincerely thought or sincerely spoke of politics in terms of the freedom and privilege of groups less advantageously placed than their own »¹²⁸¹. L’écrivain apparaît comme le digne héritier de ces penseurs du XVIII^e siècle qui commencent à envisager le sort des classes les moins aisées de la société et à introduire ces considérations sociales dans le monde politique. Il en est aussi un observateur amusé, comme le montre ce passage de « The Eternal Moment » dans lequel Miss Raby est décrite : « [t]he authoress became well known in society, where her enthusiasm for the lower classes only lent her an additional charm. »¹²⁸² Non sans humour, Forster reflète cette mouvance chez les classes les plus privilégiées. Le mot « enthousiasme » n’est évidemment pas adapté à la description de cette préoccupation sociale pour les classes populaires. Il fait passer l’altruisme pour un passe-temps comme un autre. Le regard toujours double de Forster considère néanmoins de façon sérieuse ce nouvel élan solidaire à l’origine du Nouveau Libéralisme. C’est en effet cette idéologie qui

¹²⁷⁹ « Forster is aligning himself only with those liberals who have rejected laissez faire economics » : Frederick C. Crews, *E. M. Forster*, *op. cit.*, 24.

¹²⁸⁰ Lionel Trilling. *E. M. Forster*, *op. cit.*, 106.

¹²⁸¹ *Idem.*

¹²⁸² E. M. Forster. « The Eternal Moment », *art. cit.*, 171.

nourrira les pensées politiques de Forster dans ses essais mais également sa narration des relations sociales dans sa fiction.

Le Nouveau Libéralisme qui anime le monde politique au début du XX^e, lorsque Forster écrit la majorité de ses romans, revêt plusieurs aspects. Économiquement, cette idéologie politique se traduit par une volonté de redistribution des richesses dans un but d'égalité sociale : « New Liberalism leaned towards the emerging Labour Party; it called for the regulation of business and the redistribution of wealth through taxation, and advocated social reform »¹²⁸³, expliquent Catherine Lanone et Laurent Mellet. Chacun est censé pouvoir accéder au niveau de vie décent qu'offre la jouissance de biens nécessaires au développement physique et moral de l'individu. Ce que sous-tend cette idée d'égalité, permise par la circulation des biens et des moyens dans la société, est l'unité et l'harmonie de ce corps social : « the New Liberal theorists and strategists formulated the notion of an *organic society* »¹²⁸⁴, écrit David Medalie lorsqu'il résume l'apport de Hobhouse dans cette réflexion. En effet, le sociologue exploite largement cette idée d'ensemble dans son idéologie : « [t]he ideal society is conceived as a whole which lives and flourishes by the harmonious growth of its parts, each of which in developing on its own lines and in accordance with its own nature tends on the whole to further the development of others. »¹²⁸⁵ Si, dans le roman, l'écrivain présente l'aspect social de ses personnages, et glisse progressivement vers leur exploration intime, un bon fonctionnement social exige une inversion de cet ordre. Le développement et l'épanouissement de l'individu dans la satisfaction de ses désirs et de ses aspirations personnelles amène naturellement, selon Hobhouse, à l'établissement d'une communauté harmonieuse et équilibrée en l'instituant comme dynamique sociale. Dans *The Longest Journey*, Rickie condamne la « civilisation » dont il fait partie du fait de son ignorance de la chose personnelle : « they ignored personal contest, personal truces, personal love »¹²⁸⁶. Son dysfonctionnement s'explique par cette

¹²⁸³ Catherine Lanone, et Laurent Mellet. *Howards End (E. M. Forster, J. Ivory): Beyond Heritage, op. cit.*, 62-63.

¹²⁸⁴ David Medalie. *E. M. Forster's Modernism, op. cit.*, 5.

¹²⁸⁵ L.T. Hobhouse. *Liberalism*, Oxford: Oxford University Press, 1945, 129.

¹²⁸⁶ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 270.

occultation. L’image de l’organisme est utilisée dans le roman, non pour décrire le corps social mais l’espace domestique : « [h]e was extremely sensitive to the inside of a house, holding it an organism that expressed the thoughts, conscious and subconscious, of its inmates. »¹²⁸⁷ Dans cette citation déjà utilisée pour analyser les rapports entre intérieur et extérieur en début de troisième partie, l’idéal d’un rapport poreux entre les deux est réitéré. L’image de l’organisme, à travers les idées d’unité et de communication qu’elle véhicule, permet de lier ces idéaux ensemble. La filiation idéologique de Forster avec Hobhouse sur le fonctionnement « organique » d’une société idéale est rendue explicite lorsqu’il écrit dans son essai « Poverty’s Challenge » : « [b]ut is not the question more complicated? Is not Society an organism? Have not different men different functions? They have certainly different capacities. »¹²⁸⁸ Comme l’individu qui réconcilie son existence sociale et intime, la société se doit de connecter les individus dans un système qui donne une place égale et complémentaire à chacun. La notion de « whole », analysée en première partie, est très présente chez Forster et en devient un leitmotiv. Elle résonne particulièrement avec l’idée de société et du tout harmonieux qu’elle vise à composer. Plus que l’harmonie, qui est souvent synonyme d’homogénéité, l’idée qu’elle défend dans le domaine social est celle d’un possible équilibre. Un juste milieu doit être trouvé entre identité sociale et personnelle, et partant, entre l’individualisme dont Forster est l’héritier, et les nouvelles demandes sociales du début du XX^e siècle : « elegy for the New Liberalism and its hope of finding a marriage between the new imperative toward social responsibility and the old individualistic creed »¹²⁸⁹, écrit David Medalie. Ce n’est plus l’individu mais l’individualité en général qui est au premier plan. Il devient impératif de considérer à la fois la sienne ainsi que celle des autres. Le mouvement n’est pas révolutionnaire, puisqu’il comprend une « vieille croyance », mais constitue tout de même un changement capital à travers la considération nouvelle de notre « responsabilité sociale ». Forster, dans son émission « Books » du 13 août 1931, se pose justement la question des cercles et des groupes

¹²⁸⁷ *Ibid.*, 155.

¹²⁸⁸ E. M. Forster. « Poverty’s Challenge: The Terrible Tolstoy », art. cit., 85.

¹²⁸⁹ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism, op. cit.*, 61.

dans lesquels ces individualités qui ont été encouragées à se développer au cours du XIX^e siècle et début du XX^e peuvent s'articuler et coopérer :

[t]hen the individual develops, and is torn by conflicting aims. He wants at times to be 'himself' and at other times to 'lose' himself in the group consciousness like his remote ancestors. But in what group shall he lose himself? In the family, in the tribe or nation, or in the small secret society?¹²⁹⁰

L'écrivain observe l'instinct grégaire de tout être humain. La pluralité à laquelle il peut s'offrir peut se présenter sous différentes formes et organisations. Il nomme ici la famille, la tribu, la nation, ou la société secrète. Ce dernier type de groupe lui est familier. En effet, cette mention fait directement écho aux *Apostles*¹²⁹¹ de Cambridge dont il faisait partie. Dans sa fiction, la cellule familiale et le cercle national ou sociétal sont la toile de fond sur laquelle les personnages évoluent. C'est James Hall qui, dans son article sur les réunions de familles dans les romans de Forster, souligne la centralité de cette entité dans sa fiction : « [r]oughly, two of Forster's novels are about breaking away from the family, two about trying to restore it, and the fifth about trying to live without it. »¹²⁹² On reconnaît ainsi *Where Angels Fear to Tread* et *A Room with a View* dans la première description, puis *The Longest Journey* et *Howards End* dans la seconde, pour finir avec *A Passage to India*. Si la famille est abordée de manière si constante dans sa fiction, c'est qu'elle soulève les dualités qui animent sa littérature et ses réflexions, comme la tension entre inné et acquis, public et privé, mais aussi individuel et commun.

Dans *The Longest Journey*, le « nous » que représente le cercle familial est morcelé. En effet, la mort du fiancé d'Agnes ainsi que l'exclusion de Rickie et l'abandon de Stephen, mais aussi la mort de l'enfant issu de l'union entre Agnes et Rickie, marquent la rupture au sein de cette cellule. Pourtant, c'est la famille qui semble être priorisée sur le « nous » de la communauté sociétale dans laquelle elle prend place : « [e]very man has somewhere about him some belief for which he'd

¹²⁹⁰ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 66

¹²⁹¹ Les *Cambridge Apostles* formaient une société secrète intellectuelle réunissant des étudiants de l'université anglaise.

¹²⁹² James Hall. « Forster's Family Reunions. », *ELH*, 25.1, 1958, 60-78, 60.

die. Only isn’t it improbable that your parents and guardians told it to you? »¹²⁹³ La société se définit ici comme l’addition des systèmes de valeurs spécifiques à chaque cellule familiale. Le seul impératif donné à l’individu au sein de la communauté est de s’identifier à l’un de ces systèmes. On peut ici discerner un premier paradoxe au lien entre individuel et commun en ce que chaque famille se doit de défendre un système de valeur propre qui les distingue, celui-ci étant paradoxalement une condition d’acceptation sociale. Cette continuité entre la sphère sociale et familiale est commentée par Pierre Bourdieu dans « A propos de la famille comme catégorie réalisée » :

[a]insi la famille comme catégorie sociale objective (structure structurante) est le fondement de la famille comme catégorie sociale subjective (structure structurée), catégorie mentale qui est le principe de milliers de représentations et d’actions (des mariages par exemple) qui contribuent à reproduire la catégorie sociale objective. Ce cercle est celui de la reproduction de l’ordre social¹²⁹⁴.

La famille est régie par des conceptions et des règles qui aident à réguler à leur tour l’ordre social dans son entièreté. Les « actions et représentations » spécifiques à chaque famille se fondent et se structurent sur un schéma commun. On voit également dans *Where Angels Fear to Tread* à quel point les catégories propres à la sphère familiale et à la sphère sociale s’influencent. En effet, les deux se confondent souvent : « [d]ays passed, and no one called except poor relatives. »¹²⁹⁵ Au début du roman, Lilia Herriton se fait progressivement enfermer chez elle par son mari. Lorsqu’elle se met à considérer ses dernières interactions, Lilia dénigre celles qui ont eu lieu avec certains des membres les plus pauvres de la famille. La principale motivation du personnage dans son mariage avec Gino était la possible ascendance qu’elle pouvait acquérir sur lui, étant donné la supériorité de son statut : « [h]e was poor; therefore he would never dare to criticize his benefactress. »¹²⁹⁶ Elle pensait ainsi outrepasser la norme patriarcale en rompant avec une norme sociale, celle de la reproduction mentionnée par Bourdieu. Hobhouse, qui aborde également le sujet, écrit : « [t]he authoritarian state was reflected in the authoritarian family, in which

¹²⁹³ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 49.

¹²⁹⁴ Pierre Bourdieu. « A propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, décembre 1993, 32-36, 34.

¹²⁹⁵ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 36.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, 32.

the husband was within wide limits absolute lord of the person and property of wife and children.»¹²⁹⁷ Si la famille et l'état répondent aux mêmes schémas et dynamiques, aucune des deux voies ne semble empruntable pour contrecarrer les obstacles de l'autre. Face aux frustrations causées par ces structures, Rickie nourrit l'espoir d'un autre type de « nous » qui viendrait combler ses désirs et attentes personnels tout en formant une communauté. Rickie, qui réfléchit alors à sa relation avec Agnes, rêve d'une autre union : « [s]he was content with the daily round, the common task, performed indifferently. But he had dreamt of another helpmate, and of other things.»¹²⁹⁸ Le polyptote crée par « other » et « another » souligne l'insatisfaction du personnage quant à la linéarité et à la monotonie (« daily » ; « common ») de la vie familiale qu'il mène avec Agnes. L'espoir d'un « autre » se lit également comme l'espoir d'un ancrage à cet autre et, en conséquence, de l'établissement d'un « nous ». C'est en tout cas ce que semble lire Rickie dans la contemplation d'un paysage au début du roman : « [o]ne cloud, as large as a continent, was voyaging near the sun, whilst other clouds seemed anchored to the horizon »¹²⁹⁹. Ce nuage isolé contemplant la possibilité de s'ancrer à la horde de nuages fixés à l'horizon, c'est aussi la recherche du personnage d'un autre, qui sera finalement son parfait semblable, afin de mettre fin à son isolement au sein de la cellule familiale et du groupe sociétal. Communautés dont il se doit, selon sa tante, d'en épouser les conventions afin d'en faire pleinement partie¹³⁰⁰. Il ne reconnaîtra d'ailleurs son appartenance à l'unité familiale qu'à l'heure de dicter les fautes commises par celle-ci : « [w]e have ruined him, then. Have you any objection to 'we'? We have disinherited him.»¹³⁰¹ Dans cet extrait, Rickie s'identifie à ce « nous », coupable d'avoir rejeté un de ses membres, et s'en libère d'un seul et même geste en le condamnant. Les qualités éthiques de Rickie, qui affirment l'importance d'une communauté de responsabilité où chaque membre est lié à l'autre dans les actions menées, sont mises en évidence. De plus, le personnage comprend le possible

¹²⁹⁷ L.T. Hobhouse. *Liberalism, op. cit.*, 89.

¹²⁹⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 190.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, 19.

¹³⁰⁰ « We are conventional people, and conventions—if you will but see it—are majestic in their way, and will claim us in the end. » : *Ibid.*, 276.

¹³⁰¹ *Ibid.*, 204.

dissensus que l’utilisation de « nous » pourrait causer. Il prend en compte que le découpage de ce groupe ne soit pas celui de chacun et, de cette façon, la perception individuelle. Dans *Where Angels Fear to Tread*, Gino souligne l’étape nécessaire au développement individuel que constitue le détachement vis-à-vis de la cellule familiale : « [t]hey have their ways of doing things, and when I was younger I was content with them. But now I am a man. I have my own ways. Do you understand? »¹³⁰² La famille, bien qu’elle soit matrice de reproduction sociale, est aussi celle d’individus à part entière. Elle est la structure depuis laquelle l’individu, en s’en détachant, forme son individualité. Son opposition aux habitus (« their ways ») mentionnés par Gino lui permet de développer des valeurs et une éthique propre. La famille est donc une étape vers la découverte de soi, mais aussi d’un égal : « Cambridge and all that it meant had stood before him passionately clear, and beside it stood his mother and the sweet family life which nurses up a boy until he can salute his equals. »¹³⁰³ Si, comme on a pu le voir avec Bourdieu et Hobhouse, la famille répond aux jeux de pouvoir sociétaux, il paraît nécessaire de s’en détacher pour former une communauté démocratique d’égaux. L’égalité est néanmoins ici restreinte à un groupe socialement proche du personnage, celui qui a accès à une éducation au sein de Cambridge. Il rejoint un groupe d’individus égaux dans le sens où il n’est plus soumis à l’autorité de ses aînés au sein de la cellule familiale. On a plutôt affaire, dans ce cas, à une micro-société d’égaux. De la même manière, Lilia Herriton insiste sur l’aspect primordial de liens extra-familiaux : « [b]ut besides your relatives I must have other people here. Your friends have wives and sisters, haven’t they? »¹³⁰⁴ Similairement, la possibilité de créer une communauté d’égaux répond à certaines conditions. Le cercle au-delà de la famille est en effet restreint puisqu’il ne doit comporter que des femmes, les « femmes » et les « sœurs » d’autres personnes. Les codes de décence l’exigent.

Forster ne manque jamais de souligner les failles inhérentes au système familial, tout en le présentant comme un rempart face à l’indifférence de la société

¹³⁰² E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 97.

¹³⁰³ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 170-171.

¹³⁰⁴ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 34.

ainsi que comme un socle sur lequel ériger l'idéal démocratique. Hobhouse mentionne également la primauté et l'importance de la cellule familiale dans *Liberalism* :

[t]he oldest 'institution' in this view was the individual, and the primordial society the natural grouping of human beings under the influence of family affection, and for the sake of mutual aid. Political society was a more artificial arrangement, a convention arrived at for the specific purpose of securing a better order and maintaining the common safety¹³⁰⁵.

Les mots du sociologue réitèrent le rôle de la famille dans la construction et le développement de l'individu mentionné plus haut, que ce soit contre elle ou avec elle. Hobhouse veut remonter aux formes originelles de relations humaines et désigne la famille comme une forme primaire de société. L'affection, l'assistance et les soins reçus au sein de la cellule familiale ont engendré un groupement d'individus qui dépasse les limites strictes de ce groupe, ou du moins qui devrait en être l'inspiration, selon lui. La société civile n'est ainsi qu'un « arrangement », une « convention ». Elle élargit, en officialisant certains critères qui la définissent, ce cercle et la transforme en une communauté dont les membres, à l'image de la famille, veilleraient les uns sur les autres. Cet élargissement donne aussi lieu à la stabilisation (« securing a better order ») de cette communauté. La bienveillance devient ainsi bien commun (« common safety »). Elle ne dépend plus du bon-vouloir d'une poignée d'individus et ne se limite pas à ce cercle. Si une hiérarchie est ici établie entre les deux sphères, Forster semble souhaiter leur parfaite imbrication. Dans *Maurice*, la vision idéaliste de la sœur du protagoniste : « [b]ut to give a comfortable home's what public life is », ¹³⁰⁶ est moquée par Clive Durham dans sa réponse sous forme de question : « [i]s, or ought to be ? » ¹³⁰⁷. La phrase de Kitty peut se lire comme un défi lancé à la société : celle-ci devrait procurer le même réconfort que celui du foyer familial. Cet échec d'un rapport harmonieux entre privé et public dans l'espace sociétal, illustré par l'exil de Maurice et Alec à la fin du roman, est également communiqué dans le récit lorsque Clive voyage en Grèce et constate la vacuité et la désincarnation des espaces communs de la vie dans l'ancienne cité

¹³⁰⁵ L.T. Hobhouse. *Liberalism*, op. cit., 54.

¹³⁰⁶ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 90.

¹³⁰⁷ *Idem*.

Athénienne : « Clive sat at the theatre of Dionysus. The stage was empty, as it had been empty for many centuries, the auditorium empty; the sun had set though the Acropolis behind still radiated heat. [...] he saw only dying light and a dead land. »¹³⁰⁸ La répétition de « empty », et le polyptote créé par « dead » et « dying » à la fin de l’extrait, plongent le lecteur dans les limbes d’un espace commun jadis exemplaire, et maintenant à l’abandon. L’utilisation du prétérit avec le *past perfect* (« was » et « had been » sont mis en parallèle) étire cette durée et insiste sur la vacuité de l’endroit. Si Clive se montre pessimiste quant à la possible réalisation de cette union entre intime et social, Maurice partage la vision de sa sœur. Le personnage présente un modèle où l’appartenance à une communauté intime et choisie est inséparable et nécessaire à l’appartenance à la communauté sociétale : « [t]heir happiness was to be together; they radiated something of their calm among others, and could take their place in society. »¹³⁰⁹ La répétition de l’adjectif possessif « their » ainsi que du pronom « they » met l’accent sur cette idée d’union, entre Maurice et Clive certes, mais aussi entre Maurice, Clive et la société dans laquelle ils évoluent. Leur bonheur personnel semble faire figure de prérequis à leur appartenance à la communauté en apparaissant au début de la phrase, telle la première étape d’une recette à leur intégration. Dans ce roman, Forster semble disséminer des pistes sur de possibles moyens de résistance au carcan de cette société désincarnée qui se trouve menacée par la relation entre le personnage principal et Clive : « they either just had arranged or soon would rearrange England. »¹³¹⁰ Dans cette phrase, deux temporalités sont structurellement mises en parallèle. L’immédiateté du changement sociétal, auquel participent Clive et Maurice en défiant le modèle hétérosexuel sur lequel l’Angleterre repose, est marquée par l’utilisation de l’adverbe « just » avec la forme au prétérit de « have ». Cependant, cette temporalité est directement nuancée et remise en question par l’utilisation du conditionnel juste après celle de l’adverbe « soon ». La structure de la phrase met aussi en évidence la mise en parallèle du verbe « arrange » avec « rearrange ».

¹³⁰⁸ *Ibid.*, 104.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, 85.

¹³¹⁰ *Ibid.*, 77.

L'« arrangement » présuppose celui d'éléments déjà présents. Clive et Maurice ne se présentent donc pas comme des révolutionnaires, et les changements qui pourraient advenir devront s'accommoder d'un noyau dur immuable au cœur de l'Angleterre. Le narrateur révèle cependant sa croyance en leur capacité de transformer l'esprit de cette nation. Si la configuration présente n'est pas suffisante pour créer l'intervalle, ou bien la « niche » mentionnée précédemment¹³¹¹ de façon pessimiste et fataliste par le narrateur, et dans laquelle Clive et Maurice pourraient prendre place et s'épanouir au sein de cette nation, ils pourront toutefois s'essayer à un « réarrangement » jusqu'à que cet espace se crée. Contre l'avis des fervents défenseurs d'une vision nationaliste étroite et fermée car homogénéisante, d'autres voix se dressent : « I never cared a straw for England until I cared for Englishmen, and boys can't love the school when they hate each other »¹³¹², déclare Rickie à Agnes dans *The Longest Journey*. Le lecteur a accès à une autre vision du nationalisme envisagé ici à travers les composants de cette nation. Rickie renverse la perspective de Mr. Pembroke et expose, si ce n'est la primauté, la prééminence du lien entre les individus sur celle de l'individu à la nation. Dans *Two Cheers for Democracy*, Forster clame haut et fort sa croyance en la prévalence de l'individu et des relations que celui-ci entretient avec ses pairs : « [t]emperamentally, I am an individualist. Professionally, I am a writer, and my books emphasize the importance of personal relationships and the private life, for I believe in them. »¹³¹³ Ses œuvres fictionnelles soulignent visiblement l'importance que l'auteur accorde au personnel et à l'intime, mais surtout complètent et précisent cette vision. Dans l'extrait précédemment donné de *The Longest Journey*, Forster ne révoque pas la nation, il indique justement la voie d'un nouveau nationalisme, un nationalisme incarné qui prendrait sa source non dans une identité nationale générique mythologisée qui tendrait à gommer les singularités, mais dans l'attention portée à celles-ci.

Si l'inscription de l'individu dans les deux sphères, nationale et familiale, est si capitale, c'est parce qu'elle est le prérequis de notre intelligibilité. Allon White,

¹³¹¹ « Maurice was stepping into the niche that England had prepared for him » : *Ibid.*, 45.

¹³¹² E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 170.

¹³¹³ E. M. Forster. « The Challenge of Our Time », art. cit., 55.

dans son article « *Obscure Writing and Private Life* », revient sur la littérature produite entre 1880 et 1914 et les prémisses du modernisme :

[u]nless one is fully part of society, integrated into the heart of its public and private life, linked to it by family relations, by participant action, by social status and by history, then one’s discourse is alienated, it is without fixity or firm social origin and is therefore rendered somehow insubstantial¹³¹⁴.

Dans cette citation, l’auteur résume et reformule une pensée de Ralph Waldo Emerson sur le langage datant de 1883. L’attachement non seulement à la famille, mais aussi à la société, sont essentiels afin de faire partie de la « communauté de communication » déjà évoquée. La cellule familiale privée et l’appartenance à la société civile vont, chez Emerson, de pair. Elles se complètent en donnant à l’individu les outils et l’ancrage nécessaires à son intelligibilité et donc à sa reconnaissabilité en tant qu’individu au sein de la communauté. Les similarités, les oppositions, les tensions ou la complémentarité de la cellule familiale et du groupe sociétal viennent dans tous les cas nous rappeler qu’il ne s’agit que, comme le formule Forster, de se connecter à l’autre. Ce que le Nouveau Libéralisme met en avant est la nécessité de percevoir simultanément notre individualité et sa solidarité vis-à-vis d’un tout plus grand :

[t]he novel’s most famous such law is ‘only connect.’ It’s a phrase that points in various directions, the most obvious being toward the concept of social totality To connect is to see, for instance, that Bast’s poverty is the necessary condition for the wealth of the Wilcoxes and Schlegels and that Henry Wilcox’s long-ago affair with Bast’s wife, Jackie, is not to be distinguished morally from Helen’s encounter with Bast. At any rate, connecting prevents individuals from falling into classical liberalism. It also prevents them either from obtusely taking full responsibility for their actions and personalities or from fetishizing individuality itself and thus from masking the creative power that belongs only to social being or consciousness...¹³¹⁵

L’idée de totalité est encore ici mise en avant par Simon During dans son observation de la dissémination des idées du Nouveau Libéralisme dans la fiction de Forster. En mentionnant le « libéralisme classique », During définit en creux cette idéologie politique qui exige de ses membres de ne pas considérer séparément ce qui tient de l’intime et de l’individuel, et ce qui définit notre appartenance à un corps social.

¹³¹⁴ Allon White. « *Obscure Writing and Private Life* », in Harold Bloom (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, op. cit., 89-122, 89.

¹³¹⁵ Simon During. *Against Democracy*, op. cit., 117-118.

Toutes nos actions et pensées (« actions and personalities ») sont le produit de cette union qui, comme le formule Simon During, est force créatrice. Ce que cette connexion permet est finalement l'existence de l'artiste : « [t]he creative mind can work only with the materials to which it has access »¹³¹⁶, écrit Derek Attridge dans *The Singularity of Literature*. Ce à quoi elle a accès est son idiosyncrasie, qui est inséparable de la culture qui l'a forgée, des « culture's givens »¹³¹⁷, comme il le dit. Forster est manifestement aux prises avec cette réflexion dans « Literature and History » lorsqu'il écrit : « [t]his is history, not literature. And yet, they raise emotions appropriate to a creative work, so it is literature, not history. »¹³¹⁸ On voit dans cet essai, à travers le découpage peu assuré de l'écrivain, sa difficulté à distinctement séparer ces deux domaines. Si Forster range la créativité du côté de la littérature, c'est qu'il opère une première différenciation entre cette dernière et l'histoire. Ainsi, les œuvres de l'esprit se tiendraient à l'écart des événements historiques et seraient une affaire purement individuelle et intime. C'est également ce que l'on comprend en lisant un de ses commentaires à propos de Tolstoy et Arnold dans « The Creator as Critic » : « they both combined the creative instinct with the habit of reflecting on social problems »¹³¹⁹. On remarque ici que cette capacité est perçue comme une qualité et non un penchant naturel. Cette habilité doit se développer et s'exercer. Si l'esprit de l'écrivain fluctue quant à cette dualité entre création littéraire et réflexion sociale, c'est qu'elle anime activement ses réflexions : « [s]hall he make the shadow tangible? Or shall he escape it, by creating a world that is lit by no earthly sun? », s'interroge-t-il dans « Sentimentalism and Pornography ». Forster compare la réalité sociale à une ombre qui planerait au-dessus de toute création. Est-ce que la littérature doit répondre aux mêmes dynamiques que le monde social ? Doit-elle tirer son énergie créatrice de celui-ci ? Peut-il en être autrement ? Ces questions traversent nombre de ses essais. Dans « Does Culture Matter? », les tentatives de réponse de Forster sont plus assurées : « [i]f you drop tradition and culture you lose your chance of connecting work and play and creating a life which

¹³¹⁶ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 27

¹³¹⁷ *Idem.*

¹³¹⁸ E. M. Forster. « Literature and History », art. cit., 37.

¹³¹⁹ E. M. Forster. « The Creator as Critic », art. cit., 86.

is all of a piece. »¹³²⁰ L’idée de totalité est réitérée par l’écrivain qui, dans cet essai de *Two Cheers for Democracy*, admet l’inséparabilité du fait culturel et social avec la création artistique. Ce que leur lien permet est une œuvre artistique « totale », c’est-à-dire vectrice de connexion entre toutes les sphères qui modèlent l’expérience humaine.

L’œuvre artistique qui entrevoit ces modes d’existence de manière synchrone, et créée à partir d’eux, répond aux engagements du Nouveau Libéralisme quant à l’attention qui doit être portée simultanément à l’individuel et au commun ainsi qu’à l’intime et au public. Au-delà de constituer une idéologie politique, l’articulation de l’individuel et du commun voulue par le Nouveau Libéralisme est, en amont, inhérente à l’être humain qui est, comme Emmanuel Mounier l’écrit, « débordement »¹³²¹. De la même manière que « [l]a pudeur dit : mon corps est plus que mon corps ; la timidité : je suis plus que mes gestes et que mes mots ; l’ironie : l’idée est plus que l’idée »¹³²², l’individualité est plus que l’être unique qui la contient, elle est « mouvement d’être vers l’être, et elle n’est consistante qu’en l’être qu’elle vise. »¹³²³ Ainsi, l’intimité, qui délimite le contour de ce qui est le plus individuel et particulier, doit aussi être perçue comme notre lien à l’autre. C’est elle qui est finalement la mesure de notre communalité. Dans son œuvre, Forster s’interroge toutefois sur la manière dont cette articulation entre l’individuel et le commun se traduit dans la sphère sociale.

2. *L’organisation sociale et la liberté individuelle : un débat libéral*

La fiction de Forster montre souvent les frictions qui existent entre la sphère sociale et le domaine individuel, tout autant que leur possible et nécessaire réconciliation. Hobhouse, dans *Liberalism*, fait part de la primauté de l’individu :

[i]ndividuality is an element of well-being, and that not only because it is the necessary consequence of self-government, but because, after all allowances for

¹³²⁰ E. M. Forster. « Does Culture Matter? », art. cit., 103.

¹³²¹ Emmanuel Mounier. *Le Personnalisme*, op. cit., 76.

¹³²² *Idem*.

¹³²³ *Ibid.*, 75.

waste, the common life is fuller and richer for the multiplicity of types that it includes, and that go to enlarge the area of collective experience¹³²⁴.

Cette citation fait écho aux propos tenus précédemment sur la difficulté de distinguer l'inné de l'acquis et donc de séparer l'individu de son contexte social et historique. Si l'individu forme l'« expérience collective », comme il la nomme, et vice-versa, Hobhouse donne l'ascendance à l'individu. Dans *The Longest Journey*, Tillard, Ansell et Rickie n'avancent peut-être pas autre chose lorsqu'ils demandent de s'interroger sur l'existence objective de la vache. En faisant dépendre la vache de l'existence et de la perception de l'individu qui l'observe, toute réglementation du monde dans lequel elle apparaît semble naturellement dépendre de cet individu. Sa vision se doit, en tout cas, d'être considérée. Et finalement, peu importe si l'un croit en l'existence objective de la vache, et l'autre n'y croit pas, tant qu'un partage de leur vision respective prend place. Si ce partage ressemble davantage à un conflit dans les romans de Forster, l'instauration d'un dialogue entre les camarades de Cambridge s'approche d'une possible résolution du problème posé : « [w]ell, if you go, the cow stops; but if I go, the cow goes. Then what will happen if you stop and I go? »¹³²⁵ La question d'Ansell concilie les deux perspectives sur le sujet. Il semble en effet nécessaire de sortir des rapports belliqueux entre celles-ci, puisque le conflit est inévitable : « [b]ut be sure that the intermediates are many and varied, for in history one authority exists to counteract another »¹³²⁶, affirme un des « advanced thinkers » de la nouvelle « The Machine Stops », où la soumission à la machine devient une norme incontestable. Une voix existe toujours en tension avec une autre voix, c'est même cette distinction qui lui donne une existence identifiable. Cette dynamique de contestation et de divergence est celle d'une société équilibrée et démocratique, même si ce n'est pas celle décrite par Forster dans ses romans. Dans *The Longest Journey*, le narrateur place Stephen Wonham dans cette dynamique lorsqu'il prédit : « his thoughts and his passions would triumph in England »¹³²⁷. En faisant référence à

¹³²⁴ L.T. Hobhouse. *Liberalism, op. cit.*, 112.

¹³²⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 3.

¹³²⁶ E. M. Forster. « The Machine Stops », in Mark Leavitt and David Mitchell (eds.). *Selected Stories, op. cit.*, 91-123, 114.

¹³²⁷ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 289.

une possible victoire des idées de Stephen dans son pays, le narrateur fait de ses idées une force dissidente et en conflit avec une certaine situation actuelle. Le narrateur contemple non seulement la possibilité de projeter et ainsi de faire advenir l’individualité de Stephen sur la scène commune nationale, mais aussi son rejet. Celui-ci n’est cependant pas considéré comme un échec, il en deviendrait presque souhaitable : « [p]erhaps each of us would go to ruin if for one short hour we acted as though as we thought fit »¹³²⁸, pense Rickie. En faisant de la liberté individuelle sans bornes un facteur de chaos, le personnage réagit à la manière de penser de Mr Pembroke. Ce dernier insiste sur l’importance de ne jamais s’en tenir à une manière de faire ou à un système de valeurs. Ces dernières doivent être constamment interrogées et modifiées :

[i]f no organization existed, he would create one. If one did exist, he would modify it. [...] When one good custom seemed likely to corrupt the school, he was ready with another; he believed that without innumerable customs there was no safety, either for boys or men¹³²⁹.

Ces propos sur les limites de la liberté pour le bien de tous rappellent certains fondements du libéralisme : « [t]he first condition of universal freedom, that is to say, is a measure of universal restraint. Without such restraint some men may be free but others will be unfree »¹³³⁰, mais aussi du Nouveau Libéralisme qui réitère cette idée malgré quelques ajouts et précisions : « a fundamental belief in the rationality of man as an individual, which could be expressed in social organization; a faith in the perfectibility of man which lent itself to conceptions of progress and development and hence to gradualist reform »¹³³¹. La contrainte s’incarne dans l’existence de l’autre et dans sa capacité à faire valoir son individualité dans la sphère sociale. Les idées de Pembroke dans *The Longest Journey* manifestent cela. Le personnage exprime aussi l’importance de l’organisation sociale (« [i]f no organization existed, he would create one »), que Freeden voit également comme la preuve de la rationalité humaine, et celle de la restriction qui conditionne la liberté universelle.

¹³²⁸ *Ibid.*, 43.

¹³²⁹ *Idem.*

¹³³⁰ L.T. Hobhouse. *Liberalism, op. cit.*, 23.

¹³³¹ Michael Freeden. *The New Liberalism: An Ideology of Social Reform*, Oxford: Clarendon Press, 1978, 22.

Pembroke semble pourtant être seul décisionnaire des changements qu'il juge nécessaires pour le bien-être du plus grand nombre dans la citation précédente. On peut toutefois imaginer que ces « réformes », pour reprendre le vocabulaire de Freedon, ne peuvent être initiées que par la relation fluctuante du personnage à son cadre social et historique, et aux individus qui l'entourent. Pembroke s'imagine changer au gré des événements et des rencontres et, ainsi, revenir sur des décisions passées. Forster se joint à Mr Pembroke, Freedon et Hobhouse dans cette appréciation de la limite que représentent l'autre et le cadre social au sein duquel il s'inscrit comme constitutive de la liberté et du développement individuel :

[L]iberty is not a goddess but a condition which occurs in human society and the more of it there is, the more will each individual be able to do and say and think as he likes. No individual can be absolutely free and no society could exist if he were. But let's have as much freedom as possible, and too much of it rather than too little¹³³².

Dans *Two Cheers for Democracy*, il appréhende de manière similaire l'équilibre nécessaire à l'exercice de la liberté. Il en faut assez pour que nos pensées et paroles ne soient pas contraintes (« say and think as he likes »), tout en la limitant pour permettre la cohésion et la liberté de tous les membres de la société. Il réitère ainsi l'importance de l'organisation sociétale qui permet et entretient cet équilibre dans la liberté employée par chacun.

Dire « Non » à la perception de l'autre, comme dans le débat sur la vache objective, n'est pas tourner le dos à cette organisation sociale. Le refus est l'expression de la liberté individuelle, mais aussi constitutif d'une possible communauté. Quand bien même ce « Non » serait « silencieux et solitaire »¹³³³, il est le ciment qui unit les individus qui l'expriment. Blanchot décrit ainsi en 1940 : « l'amitié de ce Non certain, inébranlable, vigoureux, qui les rend unis et solidaires »¹³³⁴. Le refus ouvrirait donc au possible d'une autre forme de communauté et aux différentes voix à qui ce « Non » renvoie et qui n'ont pas pu l'exprimer : « le pouvoir de refuser ne s'accomplit pas par nous-mêmes, ni en notre seul nom, mais à

¹³³² E. M. Forster. « Efficiency and Liberty », art. cit., 244.

¹³³³ Maurice Blanchot. *Écrits Politiques : Guerre d'Algérie, Mai 68, etc.*, Paris : Leo Scheer, 2003, 11.

¹³³⁴ *Idem.*

partir d’un commencement très pauvre qui appartient d’abord à ceux qui ne peuvent pas parler »¹³³⁵. Il anticipe ici la vision de Jean-Luc Nancy d’une communauté qui « arrive »¹³³⁶ sans cesse. Le refus semble en effet être né du refus silencieux de l’autre, et annoncer son écho dans une autre voix qui pourra s’élever. Pour Pierre Rosanvallon, le maintien de ces voix litigieuses et de leur égalité dans le litige est l’enjeu principal de la politique :

[c]ela souligne que la construction de la singularité est un combat. Il n’est même pas exagéré de considérer qu’elle devient l’un des nouveaux objets de la lutte des classes. Les batailles pour le respect, la dignité, l’intégrité, la non-discrimination, la reconnaissance, la possibilité de construire son histoire, constituantes de la réalisation d’une égalité des singularités, n’ont pour cela pas fini de devoir être menées¹³³⁷.

Cet argument sur « l’égalité des singularités » renvoie au libéralisme et aux mots de Hobhouse sur l’inséparabilité de la question de la liberté individuelle avec celle de l’égalité¹³³⁸. Dans ce « combat » décrit par Rosanvallon, chacun doit défendre sa liberté en s’assurant de celle de l’autre, tout comme le « Non » de l’un fait écho à celui de l’autre. Si le lexique guerrier est de mise, c’est que la libre expression d’une telle individualité n’entrera possiblement pas en accord avec celle qui lui fera face. Selon Rancière, le consensus n’est pas le prérequis d’une vie communale. Il écrit que le litige est structurant de la communauté, et le commun est « communauté d’un litige »¹³³⁹. Le philosophe ne parle plus alors de communauté au singulier mais de « mondes de communauté »¹³⁴⁰ que le dissensus structure et solidarise. Si le problème que constitue la visibilisation de ces mondes, en raison de leur hétérogénéité et des tensions qui les animent, se présente comme inextricable, la fiction semble pourtant le contourner. En effet, celle-ci naît de la négation et du litige. Vincent Delecroix établit en ce sens une filiation claire entre la négation et la naissance de la fiction : « la négation est la condition de possibilité de la fiction »¹³⁴¹. Il assimile la « volonté de restituer une expérience authentique du monde » et de « dévoiler la signification

¹³³⁵ *Ibid.*, 12.

¹³³⁶ Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, 206.

¹³³⁷ Pierre Rosanvallon. *La Société des égaux*, *op. cit.*, 370.

¹³³⁸ « Liberty in this respect implies equality » : L.T. Hobhouse. *Liberalism*, *op. cit.*, 24.

¹³³⁹ Jacques Rancière. *La Méésentente*, *op. cit.*, 38.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, 88.

¹³⁴¹ Vincent Delecroix. *Non !*, *op. cit.*, 149.

de notre expérience appauvrie »¹³⁴² à une manière de dire « Non ». Il faut donc dire « Non » afin de créer l'intervalle nécessaire à ce traitement du réel, et Vincent Delecroix le nomme « jeu » : « si nous voulons simplement respirer, vivre, il faut, dans les sens du terme, qu'il y ait du jeu dans le réel. Et peut-être faut-il considérer que ce jeu est un espace de transition qui ne permet pas seulement de s'adapter à la réalité – mais de la contester. »¹³⁴³ Ce jeu donne à l'individu la possibilité de redessiner le réel en refusant certains de ses composants ainsi qu'en manipulant ses codes. Cela ne veut pas dire que le « Non » adressé au réel s'y oppose fermement dans un tête-à-tête irréconciliable. Il est davantage un outil dans son exploration puisque permettant d'en « contourner les censures »¹³⁴⁴, tout en étant le produit de la fiction, sur ce quoi elle débouche, c'est-à-dire une expérience différente du réel. Les personnages des romans de Forster essaient, tant bien que mal, d'exercer leur liberté à dire « Non » à un récit uniforme et univoque du réel, ainsi que d'exprimer leur existence litigieuse avec celle-ci. La nécessité de cette liberté est mentionnée plus d'une fois dans *The Longest Journey* : « [t]he important thing was freedom »¹³⁴⁵, considère Mr. Ansell dans le roman. Plus tard, celui-ci définit la liberté spirituelle comme le fondement de la civilisation dans sa lettre à Rickie¹³⁴⁶, toutefois non dénuée d'ironie. Il faut en effet pouvoir d'abord penser son existence et percevoir ses tensions avec une autre, puis les exprimer. Le roman va au-delà de la simple mention de la notion de liberté en discutant de sa pratique effective et en considérant toutes ces étapes : « [Rickie] and his friends there believed in free speech. But they spoke freely about generalities. They were scientific and philosophic. They would have shrunk from the empirical freedom that results from a little beer. »¹³⁴⁷ Il ne s'agit donc pas seulement de s'accorder ce titre mais d'exploiter le potentiel de cette liberté en faisant sortir le discours des lieux communs. La question posée dans le roman est

¹³⁴² *Idem.*

¹³⁴³ *Ibid.*, 148.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, 147.

¹³⁴⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 29.

¹³⁴⁶ « [T]he more civilized he is the more he will care for these other hundred things, and demand not only a wife and children, but also friends, and work, and spiritual freedom. » : *Ibid.*, 81.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, 111.

celle du possible exercice de la liberté individuelle dans la sphère du langage, ultime barrière entre soi et le monde extérieur. On en revient ici à la possibilité que donne le récit, en explorant le langage, de « restituer une expérience authentique du monde », pour reprendre les mots de Rancière. La littérature est ici, si ce n’est la négation du langage quotidien, son exploration par le biais des personnages.

Lucy Honeychurch, dans *A Room with a View*, perçoit que les mots qu’elle est habituée à utiliser sont incapables de retranscrire son expérience intime. La langue apparaît comme un enjeu crucial dans cette tentative de connexion avec le monde extérieur :

[p]assion was there, but it could not be easily labelled; it slipped between love and hatred and jealousy, and all the furniture of the pictorial style. And she was tragical only in the sense that she was great, for she loved to play on the side of Victory. Victory of what and over what—that is more than the words of daily life can tell us¹³⁴⁸.

Le discours de Lucy souffre des codes et des normes qui pèsent sur lui. La mention du « pictorial style » et de son influence sur sa manière de percevoir son existence et d’en parler en est la preuve. En comparant les éléments linguistiques qui le composent, le narrateur insiste sur sa lourdeur et sa superficialité. Ici, ni le langage précieux du style pictural, ni les « mots du quotidien » ne détiennent les clés pour exposer la particularité de ses sentiments et son individualité au monde. La tâche est si ardue que la protagoniste décide de mettre fin à sa quête. Le narrateur constate l’échec de Lucy lorsqu’elle décide de continuer à parler la même langue et ainsi, de ne pas poursuivre dans sa recherche de mots qui épouserait sa vie intérieure : « [s]he gave up trying to understand herself, and joined the vast armies of the benighted, who follow neither the heart nor the brain, and march to their destiny by catch-words. »¹³⁴⁹ Sont ici visés les individus qui renoncent à toute introspection et toute émanation interne en mettant de côté idées et sentiments. Ceux-là se dirigent aveuglément, comme le verbe « march » l’indique, vers un futur tracé par les slogans, proverbes et maximes fournis par les institutions sociales et culturelles.

¹³⁴⁸ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 30.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, 183.

Lucy qui disait pourtant vouloir se révéler sous son vrai jour¹³⁵⁰, et enfin synchroniser sa vie intérieure et ses actions, abandonne devant l'envergure de la tâche. La spontanéité encouragée par Mr Emerson au chapitre 2 ne fait pas encore partie des compétences de Lucy Honeychurch : « [p]ull out from the depths those thoughts that you do not understand, and spread them out in the sunlight and know the meaning of them »¹³⁵¹. Le secret de la véritable liberté d'expression réside peut-être dans la spontanéité du langage évoquée ici. Les idées ne devraient pas être ruminées trop longuement si la proximité avec la pensée initiale est le but de la prise de parole. Alors que la liberté d'expression est individuelle, l'établissement du sens est ici participatif et commun. Ce n'est qu'en exposant ses pensées au monde qu'elles peuvent prendre vie et sens. La liberté que l'on donne à nos propres pensées est celle que l'on accorde aussi aux autres d'intervenir sur leur signification. Progressivement, Lucy commence à combler l'écart entre sa pensée et son discours :

‘[d]o you mean,’ she asked, ‘that he is an irreligious man? We know that already.’ ‘Lucy, dear—’ said Miss Bartlett, gently reproving her cousin’s penetration. ‘I should be astonished if you knew all. The boy—an innocent child at the time—I will exclude. God knows what his education and his inherited qualities may have made him.’ ‘Perhaps,’ said Miss Bartlett, ‘it is something that we had better not hear.’ ‘To speak plainly,’ said Mr. Eager, ‘it is. I will say no more.’ For the first time Lucy’s rebellious thoughts swept out in words—for the first time in her life. ‘You have said very little.’ ‘It was my intention to say very little,’ was his frigid reply¹³⁵².

Les tentatives de censure des uns et des autres sont mises en avant par la manière dont les indications sur les prises de paroles¹³⁵³, souvent incomplètes, et les tirets tronquent le discours et perturbent sa fluidité. Elles sont toutefois contrecarrées par Lucy qui demande que les mots utilisés traduisent une situation claire. Curieuse de découvrir ce que son entourage sait sur les Emerson, Lucy l’interroge, au grand regret de Miss Bartlett. Bien que Mr Eager se targue de sa franchise (« to speak plainly »), seul des sous-entendus composent la discussion en cours. Lorsque Lucy pointe du doigt l’incohérence de Mr Eager, qui regrette presque d’en avoir trop dit sur Mr Emerson et sa situation maritale, la jeune fille exige que son discours traduise

¹³⁵⁰ « I want to be truthful » : *Ibid.*, 74.

¹³⁵¹ *Ibid.*, 27.

¹³⁵² *Ibid.*, 55.

¹³⁵³ « said Mr Bartlett » ; « said Mr Eager » : *Idem.*

la réalité de la situation. Mr Eager s’oppose directement ici à la leçon de Mr Emerson. En n’exposant pas sa pensée au monde, le chapelin empêche le reste du monde de la contredire. Finalement, les règles de bienséance reposent sur le non-dit. Nul besoin de les formuler et de les exposer au monde, puisqu’elles sont censées le réguler de l’extérieur et contraindre la liberté individuelle.

A Passage to India va, comme à son habitude, plus loin en émettant non plus seulement des doutes sur le langage du quotidien ou le lexique institutionnel mais sur le langage tout court. La narration de l’accident de voiture, par exemple, se caractérise par un manque de coordination : « [t]hey gripped...bump, jump, a swerve, two wheels lifted in the air, brakes on, bump with tree at edge of embankment, standstill. An accident. A slight one. Nobody hurt. »¹³⁵⁴ Les phrases courtes, parfois nominales, ainsi que les nombreuses virgules et les points de suspension créent un rythme staccato. La littérature permet de jouer avec les outils linguistiques à disposition et de donner des alternatives au récit de l’expérience. Ce que fait toutefois ici le narrateur est de montrer l’inaptitude de l’être humain, en raison du poids de la langue, de transcrire le monde extérieur. Si le but ultime semble être, dans *A Room with a View*, de réussir à exposer son intériorité au monde le plus fidèlement possible, dans *A Passage to India*, Forster renverse la perspective et ne fait plus confiance à l’homme pour communiquer la complexité et la beauté du monde extérieur. L’absence de conjonctions de coordination, qui auraient replacé le récit de cet accident dans une chaîne causale, nous met face à un récit qui fait mine de ne pas intervenir dans cet événement, de nous fournir de l’information brute sans aucune médiation et donc de ne pas servir de système représentatif. Les structures linguistiques traditionnelles sont mises de côté, incapables de traduire la soudaineté de cet événement qui semble perturber le temps. Plusieurs fois dans le roman, le monde semble vouloir résister à l’exposé de l’homme et devenir auto-référentiel. La description de l’arrivée en train à Asirgarh faite par Mrs. Moore fait état de cette volonté de se détacher de l’interprétation de l’individu : « [t]he train in its descent through the Vindyas had described a semicircle round Asirgarh. ‘What could she connect it with except its own name? Nothing; she knew no one who lived there. But

¹³⁵⁴ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 75.

it had looked at her twice and seemed to say: 'I do not vanish.' »¹³⁵⁵ Malgré son appréhension du lieu par la carte qu'elle consulte, Mrs. Moore ne parvient pas à faire entrer le lieu dans son champ interprétatif. Asirgarh va même jusqu'à interpeller Mrs. Moore. Même si ces mots sont évidemment imaginés et attribués à la ville par Mrs Moore, la résistance du lieu se traduit bien dans cette injonction à ne pas disparaître malgré l'impuissance du personnage à l'appréhender. Dans son *Commonplace Book*, Forster impute à l'humain cette incapacité à voir. Revenant sur les critiques émises contre les impressionnistes à leur début, l'écrivain écrit : « [s]neers at them prove our own inability to see. I scarcely ever see. Nor does the scientist, for as soon as he has explained why the various reflections appear as they do, he ceases to see them. I only see what I am used to, and I behave to it as if it were used to me. »¹³⁵⁶ Notre incapacité à voir les choses telles qu'elles sont est causée par notre dépendance aux institutions qui régulent notre manière de percevoir. Il distingue également la vision de la compréhension à travers la figure du scientifique, dont les explications d'un phénomène ne font aucunement foi de sa capacité à voir la chose commentée telle qu'elle se présente. Le discours de médiation l'éloigne du sujet analysé selon Forster. De façon similaire, la description des collines de Marabar se voit laborieusement entreprise en raison de la résistance du lieu à toute forme d'appréhension par l'individu : « [t]o call them 'uncanny' suggests ghosts, and they are older than all spirit. Hinduism has scratched and plastered a few rocks, but the shrines are unfrequented, as if pilgrims, who generally seek the extraordinary, has here found too much of it. »¹³⁵⁷ L'adjectif « uncanny » n'est pas un bon choix selon le narrateur car la résonance de celui-ci n'épouse pas l'esprit du lieu. Les collines de Marabar deviennent alors un endroit physiquement et linguistiquement inexplorable : « their reputation—for they have one—does not depend upon human speech »¹³⁵⁸. On retrouve dans cette citation la critique émise par Forster dans son *Commonplace Book* sur le constant recours à une forme de médiation et à la soumission de notre regard qui dépend normalement du « langage humain ». Le véritable « pèlerin » est

¹³⁵⁵ *Ibid.*, 185.

¹³⁵⁶ E. M. Forster. *Commonplace Book*, *op. cit.*, 185.

¹³⁵⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 109-110.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, 110.

par conséquent le narrateur de *A Passage to India* qui, sans aucun moyen matériel ou linguistique approprié, nous donne malgré tout à voir l’insaisissabilité de cet endroit. Il tente en effet de se rapprocher au plus d’une vision en prenant de la distance avec les cadres qui contraignent celle-ci. Forster nous signale ici que, comme le dit Jean-Luc Nancy, « [n]ous faisons sens : non pas en conférant du prix, de la valeur, mais en exposant le valoir absolu que le monde est par lui-même. »¹³⁵⁹ Le monde ne peut en effet pas feindre une autre apparence que la sienne. L’individu peut se projeter dans son monde et le modeler à l’aide de son regard, mais le monde ne peut influencer sur la « valeur » ou le « prix » que celui-ci lui confère. La même chose ne peut pas être dite de l’être humain dont l’existence est dépendante du regard, porté par soi-même ou autrui. Il est même capable de manipuler l’extérieur pour détourner de ses mouvements intimes.

Dans *Howards End*, les manifestations extérieures de la vie intérieure peuvent être trompeuses : « [o]utwardly he was cheerful, reliable and brave; but within, all had reverted to chaos, ruled so far as it was ruled at all, by an incomplete ascetism. »¹³⁶⁰ Vie intime et sociale, chez Mr. Wilcox, ne présentent aucune forme d’harmonie. De plus, le personnage entretient une ignorance complète de ses propres perceptions et émotions¹³⁶¹ qui empêche la résonance de ceux-ci chez autrui, et donc de créer la moindre communion avec l’autre. Cette aliénation peut être vue comme une conséquence du constant maintien des apparences que la société dans laquelle évolue les personnages exige. Il est même vu comme une « compétence ». C’est ce qu’expose en tout cas l’attitude de Mrs Wilcox lorsqu’elle refuse, au début du roman, de nier la romance entre Paul Wilcox et Helen Schlegel : « [s]till less did she pretend that nothing had happened, as a competent society hostess would have done. »¹³⁶² Si elle décide de ne pas préserver les apparences en ignorant la situation de Paul et Helen, Mrs Wilcox sait aussi qu’elle s’expose aux critiques. Elle n’est en effet plus, à ce moment-là, « a competent society hostess ». Face à elle, Margaret Schlegel semble toutefois ressentir le poids de ces obligations sociales : « [a]nd Margaret, on

¹³⁵⁹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., 22.

¹³⁶⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 159.

¹³⁶¹ « I am not a fellow who bothers about my own inside » : *Idem*.

¹³⁶² *Ibid.*, 19.

the other hand, has made a fair show of modesty, and has pretended to an inexperience that she certainly did not feel. »¹³⁶³ L'âge et la position de Mrs Wilcox empêchent Margaret Schlegel de se montrer totalement honnête avec elle. Elle est forcée de présenter une version amoindrie de sa personne afin de la mettre en valeur. Pourtant, dans *A Room with a View*, certains personnages admirent l'irrévérence de certains individus vis-à-vis de cette hypocrisie. Mr. Beebe, n'appréciant que modérément Mr. Emerson, reconnaît néanmoins une grande qualité en lui à la suite de leur première rencontre : « [h]e has the merit—if it is one—of saying exactly what he means. »¹³⁶⁴ Il n'est en effet pas anodin de croiser un tel individu, en particulier pour le cercle social autour duquel évolue le roman. Les mots qu'il adresse et expose au reste du monde correspondent à ses désirs et intentions. Forster donne également vie à cet individu dans *The Longest Journey* à travers Stephen Wonham. La trop grande proximité de sa vie intérieure avec le monde extérieur le rend animal et le pousse à la marge de la société. Stephen Wonham, l'homme « abyssal » de *The Longest Journey*, n'est même pas considéré comme un membre légitime de l'espèce humaine : « [s]he could not feel that Stephen had full human rights. He was illicit, abnormal, worse than a man diseased. »¹³⁶⁵ Il est écarté de l'humanité et du monde dans lequel des sujets peuvent possiblement co-exister : « [w]hat right had he to our common humanity? »¹³⁶⁶, se demande Agnes en lutte contre son attraction pour le personnage. Ici, c'est la trop grande singularité du personnage qui empêche son appartenance au pluriel de la communauté. Il est, dans le récit, la mesure de l'inacceptable et se tient aux marges de l'humanité, de la même manière que Leonard Bast se tient au bord de l'abysse dans *Howards End*. De façon paradoxale, la proximité troublante de Stephen au monde naturel est constamment soulignée. Au sein du chapitre 11, les phrases courtes et descriptives utilisées par Mrs Failing lors d'une observation minutieuse du personnage pourraient tout aussi bien être utilisées dans un documentaire animalier. La description se clôture sur l'atterrissage imaginé

¹³⁶³ *Ibid.*, 63.

¹³⁶⁴ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 8.

¹³⁶⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 139.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, 261.

de Stephen dans un gouffre abandonné par Dieu¹³⁶⁷. Elle spatialise son rejet du personnage en lui faisant atteindre cet abysse qui l’expulse hors d’une humanité qu’elle confond avec la chrétienté. Stephen est « illicite » au sens le plus strict. Il est l’homme qui n’est pas régulé par aucune loi ni convention, il « fait loi »¹³⁶⁸ et n’a donc pas besoin de se représenter puisqu’il n’existe aucune discontinuité entre son existence et la manière dont il présente sa singularité aux autres. Stephen clôt le débat autour de « la vache objective » en appartenant à une réalité qui n’a pas besoin de la reconnaissance ou de l’attention d’un tiers pour exister.

Si les écrits de Forster témoignent de la difficulté de saisir la bigarrure et la complexité de ce qui fait l’individu et de sa construction contre et avec l’autre, les outils qu’ils mettent à disposition permettent d’articuler individuel et commun. Les essais et la fiction de l’écrivain affirment que l’expérience du monde est avant tout celle d’un continuum entre ces deux paramètres.

B. Significations privées et sens commun chez Forster : une circulation

Constater la porosité de l’individuel et du commun n’est pas suffisant. C’est en s’interrogeant sur l’articulation de ce qui est individuel et de ce qui se trouve en dehors de cette individualité, du propre et de l’impropre, qu’une définition précise du commun peut être envisagée. Celle-ci permettrait une compréhension plus fine du terme et de ses implications. Dans *Styles*, Marielle Macé écrit : « [c]’est l’individuel (le « tel ») qui s’ouvre au partage, au commun, et donc aussi à l’expropriation ; la forme, réitérée et durable, y devient modus – genre d’être qui peut se transposer d’occurrence en occurrence, d’objet en objet, impropre infiniment appropriable et jamais tout à fait approprié »¹³⁶⁹. En associant l’individuel à un « modus » et non à une substance ou une nature, Macé déplace le rapport de l’individuel au commun.

¹³⁶⁷ « By half past four he had knocked the bottom out of Christianity » : *Ibid.*, 103.

¹³⁶⁸ « Stephen was a law to himself » : *Ibid.*, 248.

¹³⁶⁹ Marielle Macé. *Styles*, *op. cit.*, 23.

Ici, la particularité de l'individuel tient à son appropriabilité et à sa transposabilité, faisant de ce qui apparaît de prime abord comme absolument propre et spécifique l'impropre par excellence. Si, dans *Howards End*, ce qui se transpose et se transmet d'individu en individu est avant tout le bien foncier et matériel en général, l'écriture de Forster, dans sa fiction aussi bien que ses essais, offre des moyens de faire circuler le sens et ainsi de mettre en évidence les « manières » par lesquelles s'interconnectent le privé et le public, l'individuel et le commun.

1. *L'essai chez E. M. Forster : l'art de l'histoire collective*

La possibilité de publication d'essais, et donc celle du commentaire et de la critique, témoignent du bon état de ce que nomme Forster la « civilisation » en permettant un fonctionnement démocratique sain : « [w]hen writers (and artists generally) feel easy, when they can express themselves openly, when their public is allowed to receive their communications, there is a chance of the general level of civilisation rising. »¹³⁷⁰ Les artistes inscrits dans un contexte politique favorisant une liberté d'expression optimale¹³⁷¹ donnent une idée au public de la variété d'idées qu'il est possible de faire coexister au sein d'une même société, pour ainsi encourager la libre expression de chacun : « [d]emocracy has another merit. It allows criticism », nous dit Forster dans « What I Believe ». La démocratie ne cherche ainsi pas le consensus mais l'intervention d'un œil critique qui donnera au sujet ou à l'idée exprimée de nouvelles directions. Dans son discours « Liberty in England », l'écrivain mentionne cette essentielle certitude de « différer » de l'autre :

[a]lthough I am not a public speaker, I wanted to come to Paris to say this. Whatever our various remedies for the present evils—and we are sure to differ—we all believe in courage. If a writer is courageous and sensitive he has to my mind fulfilled his public calling. He has helped to rally humanity in the presence of catastrophe¹³⁷².

¹³⁷⁰ E. M. Forster. « Culture and Freedom », art. cit., 33.

¹³⁷¹ On pense ici au « too much of it rather than too little » de Forster dans « Efficiency and Liberty » cité précédemment.

¹³⁷² E. M. Forster. « Liberty in England », art. cit., 67-68.

La réserve de Forster met justement l’accent sur sa qualité en tant que « public speaker » puisqu’il encourage la divergence des idées au sein du débat et non l’adhésion totale à sa pensée. Les « solutions variées » apportées par chacun aux maux de leur temps mettent également en avant ce qui les rassemble, le noyau dur duquel les divergences naissent, ici la fin de la guerre. La tension entre dissensus et consensus permet l’exercice de la liberté individuelle dans la sphère sociale. Il ne suffit pas donc pas d’un système qui « permette la critique », il faut également une communauté d’individus qui l’accueille et la fasse entrer dans son champ de considération. L’essai établit un rapport plus direct entre la sphère publique et le domaine privé et intime. Il montre l’effort démocratique qui réside dans la projection de son soi privé dans le domaine public : « la réflexion n’est pas seulement un regard intérieur replié sur le moi et sur ses images ; elle est aussi intention, projection de soi »¹³⁷³, écrit Emmanuel Mounier dans *Le Personnalisme*. En tant que forme d’écriture dédiée à l’exposition de la réflexion au moment de sa construction et de son déploiement, l’essai est cet art de la projection de soi. L’écriture de la pensée est intention de contact avec l’autre pour lequel elle s’expose. La pensée est inséparable de ce vers quoi elle se dirige : « [a]voir conscience de cet arbre, c’est être là-bas, parmi ses branches et ses feuilles »¹³⁷⁴. De la même manière, l’adresse qu’est la pensée essayistique entraîne la projection de l’essayiste aux côtés de son destinataire : « and it’s only by an effort of the imagination that I can guess where you’re sitting and what thoughts are in your minds »¹³⁷⁵, dit Forster au micro de la BBC. L’essai est un effort en ce qu’il s’évertue à déborder du soi qu’il expose. L’effort réflexif auquel l’essai s’adonne est toujours la marque d’un mouvement hors de soi. Mettre des mots sur sa réflexion et sur sa personne, c’est dessiner l’autre auquel on les donne à voir. L’emprunt de cette forme par l’écrivain représente par conséquent un réel effort démocratique en ce qu’il en appelle à l’autre et à sa connaissance. C’est ainsi que Forster met en avant son inégalité avec l’individu auquel il s’adresse, et notamment, dans le cas de Forster, son inégalité culturelle.

¹³⁷³ Emmanuel Mounier. *Le Personnalisme*, op. cit., 51.

¹³⁷⁴ *Idem*.

¹³⁷⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 174.

Deviner l'autre, surtout dans le cadre de ses émissions BBC, représente un effort non négligeable étant donné le large public auquel il s'adresse et le privilège de sa position.

Chez Forster, les arts prennent une place importante dans cette considération de l'autre. L'essai forstérien répond ainsi à la définition de l'essai donnée par R. Lane Kauffman dans « The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method » comme : « the critical discussion of culture in the public sphere »¹³⁷⁶, si l'on décide de restreindre « culture » à l'expression artistique. On se rapproche ici d'une vision arnoldienne de la critique qui n'aurait finalement qu'une mission médiatrice : « Matthew Arnold and others held it to the less glamorous role of mediating the great tradition »¹³⁷⁷, résume Kauffman. Ces perspectives sur l'essai nous ramènent à une vision utilitariste de celui-ci en tant qu'outil de démocratisation culturelle. Il s'agirait pour l'essai de s'assurer de la transmission d'un capital culturel. Celui-ci deviendrait ainsi un instrument dans l'élévation intellectuelle de la société. Si l'on peut douter de l'accessibilité de certains contenus essayistiques produits par Forster, qui s'attache souvent au commentaire d'une œuvre ou d'un artiste en particulier, son propos sur ce contenu pointu donne néanmoins lieu à des considérations beaucoup plus générales auxquelles il se rattache. L'écrivain facilite de cette façon l'acquisition de certaines connaissances donnant accès à une meilleure compréhension du monde contemporain. Forster mentionne cet aspect lors d'une critique sur Forrest Reid : « he will be ranked with the artists [...] who have concentrated their regard upon a single point, a point which, when rightly focused, may perhaps make all the surrounding landscape intelligible. »¹³⁷⁸ Le sujet particulier et restreint auquel s'adonne souvent l'essai, en raison de son format, ne limite pour autant pas la perspective et la connaissance. L'importance du particulier dans la transmission de la connaissance est déterminante puisque celle-ci est contextuelle¹³⁷⁹, comme le rappelle Judy Carver

¹³⁷⁶ R. Lane Kauffman. « The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method », *Diogenes*, 36.143, September 1, 1988, 66-92, 86.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, 67.

¹³⁷⁸ E. M. Forster. « Forrest Reid », art. cit., 85.

¹³⁷⁹ « Knowledge is contextual » : Judy Carver. « How can one Record and not Invent? », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, document en ligne consulté le 05 mai 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3221>

dans son article consacré à l’essai. Aucune connaissance ne peut être produite sans ancrage dans un certain contexte puisque l’objet ou la personne qui l’éclaire, et qu’ils éclairent, ne peut être pure abstraction. Autrement, on se retrouve dans le domaine de la croyance mystique. Le contexte dans lequel s’inscrit chacun est non seulement le fondement de la connaissance mais la condition de sa transmission : « pour que le ‘je’ rentre en contact avec le ‘nous’ du lecteur commun, il faut que l’auteur travaille au plus près de son ‘moi’ »¹³⁸⁰, écrit Anne Besnault-Levita à propos de l’écriture essayistique de Virginia Woolf. Celle de Forster fait le même constat en figurant le « je » de nos déterminismes comme le seul medium de communication entre soi et l’autre. Le propre est le seul élément expropriable par l’individu. Tout l’intérêt réside dans la manière dont il s’exproprie chez l’autre et dans les échos qu’il génère. Ce mouvement d’expansion est notable dans ses essais où la concentration du regard sur un certain objet permet en fait l’accès à une vision plus large. Dans « Forrest Reid », on peut remarquer la manière dont Forster fait naître de ses appréciations sur l’écrivain des propos plus larges sur la connaissance. L’écrivain va ici à contre-courant de ce qui a été décrit plus haut. Merleau-Ponty expliquait en effet la manière dont le regard dissimule pour permettre la connaissance d’un certain objet. Ce phénomène avait été analysé au sein du sixième chapitre à l’aide d’extraits tirés de *A Passage to India* qui montrent comment la connaissance repose également sur l’invisible et l’absence. On remarque alors comment l’écrivain joue de ses deux perspectives grâce aux différents formats utilisés. Le roman permet l’adoption de l’une et l’essai de l’autre au vu des différents outils qu’elles donnent et des différents buts qu’elles servent. Dans une émission intitulée « I Speak for Myself », Forster conclut en énonçant « [t]hat strange and profound truth that the world is marvellous, that there are two sides to a question, that we must all speak for ourselves »¹³⁸¹. La lecture d’un essai de Forster promet l’énonciation de telles vérités générales, malgré

¹³⁸⁰ Anne Besnault-Levita. « ‘Je’ et ‘nous’ : quatre essais de Virginia Woolf sur l’essai comme genre », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, document en ligne consulté le 05 mai 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/2836>

¹³⁸¹ E. M. Forster. « I Speak for Myself », in Jeffrey M. Heath (ed.). *The Creator as Critic*, *op. cit.*, 310-312, 312.

le dédain de l'écrivain à leur égard¹³⁸². On voit que le recul est le mouvement de l'essai puisque son but réside dans la formulation de ces vérités. Georg Lukács écrit bien dans *Soul and Form* : « the critic must always speak the truth »¹³⁸³.

Cette citation fait partie d'un propos plus général sur la nature de l'essai et sur les différences que la forme entretient avec l'art. Cette forme est parfois réduite à un simple instrument de connaissance, et d'autres fois élevée au rang de pratique artistique. Ces essais font-ils parties des « [b]ooks that teach »¹³⁸⁴ dont Forster parle dans son émission introduisant ses « Talks for Sixth Forms », ou constituent-ils une autre forme d'art ? La différence entre l'art et l'essai est expliquée par Lukács à travers l'exemple du portrait. Le philosophe remarque que personne n'attend du peintre de paysage la vérité, tandis qu'on l'attend du portraitiste. En effet, la ressemblance du portrait au modèle sera toujours évaluée. C'est aussi ce que dit Forster dans « Art in General » : « [i]nformation points to something else. A poem points to nothing but itself. »¹³⁸⁵ Aucun élément extérieur n'intervient dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Cette comparaison rend néanmoins très fine la différence entre l'art et l'essai. La relation elle-même ambiguë du portrait avec l'art joue avec cette limite entre vérité et perception qui anime le débat sur la forme essayistique. Si pour des écrivains comme Oscar Wilde et Walter Pater, la nature artistique de la critique ne faisait aucun doute¹³⁸⁶, R. Lane Kauffmann évoque la bigarrure caractéristique de l'essai, à la fois méthodologique et libre en raison de ses emprunts à l'art mais aussi à des formes plus « prosaïques » : « unmethodical; insofar as it draws on the same unregulated faculties and energies that empower art, the essay is methodical; insofar as it bends to the more prosaic chores of humanistic

¹³⁸² « I don't myself believe that there are general rules » : E. M. Forster. « The Creator as Critic », art. cit., 70.

¹³⁸³ Georg Lukács. « On the Nature and Form of the Essay », *Soul and Form*, New York: Columbia University Press, 2010, 39.

¹³⁸⁴ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 130.

¹³⁸⁵ E. M. Forster. « Art in General » (1925), in *Two Cheers for Democracy*, op. cit., 77-88, 82.

¹³⁸⁶ « A century or so ago, Walter Pater and Oscar Wilde evoked criticism as art » : R. Lane Kauffmann. « The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method », art. cit., 67.

knowledge »¹³⁸⁷. Ces « tâches » sont : « interpretation, commentary, synthesis. »¹³⁸⁸ La comparaison avec le portrait faite par Lukács rejoint parfaitement ces commentaires. En effet, le portrait répond aussi à une méthode et à une tradition bien précises, en plus de répondre à un modèle auquel il doit une certaine fidélité. L’expression de cette fidélité peut néanmoins prendre des formes bien différentes, et se rapprocher de l’abstraction. C’est à ce moment-là que la vision artistique de celui qui réplique le modèle intervient. Dans tous les cas, c’est une connaissance et une vision particulières du sujet peint et peignant qui est visée par le portrait. C’est également de cette manière que Kauffmann perçoit l’essai, qui est selon lui : « the quest for knowledge, the pleasure of the chase »¹³⁸⁹, qu’il soit forme artistique et/ou discipline académique. Lukács, qui note aussi la présence de l’essai à la croisée des chemins, entre « science, ethics, and arts »¹³⁹⁰, s’accorde également à dire que cette forme est avant tout recherche d’un savoir : « there is a struggle for truth, for the incarnation of a life which someone has seen in a man, an epoch, or a form »¹³⁹¹. L’essai figure d’abord un cheminement difficile de l’individu vers une vérité du moment, que celle-ci s’exprime, comme l’écrit Lukács, à travers un individu, une certaine époque, ou bien une forme passant sous l’observation de l’essayiste. La notion de pénibilité dans la recherche de connaissance est déterminante : « [l]’effort est pénible, mais il est aussi précieux, plus précieux encore que l’œuvre où il aboutit, parce que, grâce à lui, on a tiré de soi plus qu’il n’y avait, on s’est haussé au-dessus de soi-même. »¹³⁹² Henri Bergson fait de l’effort dans la recherche du savoir la mesure de la valeur d’une œuvre. L’œuvre difficile figure une volonté de déborder et de dépasser ses déterminismes pour trouver un ancrage extérieur. L’effort est finalement un acte moral et éthique : « [n]o intellectual effort is needed, no moral result is attained », constate Ansell dans *The Longest Journey*. Si l’acte moral et éthique est celui qui prend comme principe conducteur son ancrage dans un monde partagé avec d’autres

¹³⁸⁷ *Idem.*

¹³⁸⁸ *Ibid.*, 87.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, 70.

¹³⁹⁰ Georg Lukács. « On the Nature and Form of the Essay », *Soul and Form*, *op. cit.*, 43.

¹³⁹¹ *Ibid.*, 40.

¹³⁹² Henri Bergson. *L’Énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris : Librairie Felix Alcan, 1922, 23.

individus, l'effort en est par conséquent un. Il est cet acte éthique et démocratique, en permettant de se placer, certes, au-dessus de soi mais également de se projeter tout autour dans les consciences que cet effort s'emploie à atteindre.

Les efforts de Forster se dirigent bien vers une connaissance des éléments de la triade mentionnée par Lukács : « a man, an epoch, or a form ». Si les nombreux écrivains et artistes passés sous sa plume de critique ont déjà été mentionnés, *Aspects of the Novel* témoigne de ses préoccupations formelles. En ce qui concerne l'époque, Forster rappelle constamment sa volonté de saisir le moment dans lequel il s'inscrit pour commenter les sujets abordés. La répétition de « today » dans « The Butler's Legacy » met l'accent sur l'essai comme « moment », comme point focal auquel une forme est donnée : « [t]oday, no one in Great Britain can amass a fortune »¹³⁹³ ; « [t]oday is the state that bullies: the state that stifles »¹³⁹⁴. L'écrivain utilise en effet l'essai, ou encore les émissions BBC, qui s'apparentent à la forme orale de ce genre chez Forster, pour parler de l'« écrivain d'aujourd'hui »¹³⁹⁵ ou de l'« Anglo-Indien d'aujourd'hui »¹³⁹⁶. Lukács parle aussi de l'essai comme l'écriture du « moment » lorsqu'il déclare :

[i]t becomes a world-view, a standpoint, an attitude vis-à-vis the life from which it sprang: a possibility of reshaping it, of creating it anew. The critic's moment of destiny, therefore, is that moment at which things become forms—the moment when all feelings and experiences on the near or the far side of form receive form, are melted down and condensed into form. It is the mystical moment of union between the outer and the inner, between soul and form¹³⁹⁷.

Ainsi, le « point de vue » et l'« attitude » de l'individu s'exprimant à travers l'essai prennent forme et marquent, tout en l'affinant, la limite entre expression artistique et quête de vérité et de connaissance, mais aussi entre vie intérieure et phénomène extérieur. Ce que fait l'essayiste est de donner au fait ou à l'événement une forme (« that moment at which things become forms ») qui marque l'union de la signification privée et des objets du monde commun accessibles à l'observation de

¹³⁹³ E. M. Forster. « The Butler Legacy », art. cit., 315.

¹³⁹⁴ *Idem*.

¹³⁹⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 145.

¹³⁹⁶ E. M. Forster. « Reflections in India—I—Too Late? », in P.N. Furbank (ed.). *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, op. cit., 243.

¹³⁹⁷ Georg Lukács. « On the Nature and Form of the Essay », in *Soul and Form*, op. cit., 37.

chacun. Si l’essai semble résister à toutes les catégories, c’est qu’elle est l’expression du moment liminal de la mise en forme, et donc de l’instant où elle peut constituer une connaissance accessible au monde extérieur. Cette liminalité empêche de circonscrire l’essai et de décider si celui-ci est capable de formuler des vérités universelles ou si elle se limite à l’individu et à sa vision : « even when, in order to achieve a higher universality, it goes beyond that created world, it still remains inside it by its tone, color, and accent »¹³⁹⁸. La recherche d’une vérité qui s’applique au-delà du sujet abordé n’empêche pas l’essayiste de présenter des particularités et des déterminismes propres (« tone, color, and accent ») qui le caractérisent et qui caractérise également la temporalité dans laquelle il s’inscrit. L’impossibilité de localiser l’essai rappelle la définition donnée par Forster de la philosophie comme « No Man’s Land » :

[i]t is a sort of No Man’s Land, exposed to attacks from both sides. Like theology, it speculates on matters about which we haven’t so far any definite knowledge. Like science, it rejects authority and appeals to reason. What’s the good of it? The common man may ask. It’s good for two reasons. One of them is historical—circumstances and theories are always interacting and have to be studied. And secondly, there is a more personal answer¹³⁹⁹.

L’essai semble, à la lecture de ces mots, constituer une discipline philosophique. Elle expose l’esprit humain au moment de la construction d’une connaissance. Si l’essai ne s’exprime sur aucun sujet pour lequel une « connaissance définitive » a été atteinte, c’est que son objectif n’est pas la production d’une telle connaissance non plus. L’ouverture du savoir produit par l’essai, tout comme par la philosophie, est due à ce rejet de l’autorité mentionné par l’auteur. La seule qui intervienne dans cet exercice de réflexion et d’écriture est celle de la raison de l’individu qui pense. Ainsi, la multiplicité des facteurs qui entrent en jeu dans la production d’une réflexion viennent également définir le type de connaissance produit par l’essai. Forster mentionne ainsi les raisons « historiques » et « personnelles » qui expliquent la qualité de la connaissance produite par la philosophie. En effet, l’essayiste se doit, de la même manière, de situer avant tout sa réflexion à travers l’identification des

¹³⁹⁸ *Ibid.*, 41.

¹³⁹⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 382.

« circonstances » et des « théories » qui la nourrissent. Il accomplit ce que décrit le narrateur de *The Longest Journey* comme un effort : « their efforts not so much to acquire knowledge as to dispel a little of the darkness by which we and all our acquisitions are surrounded. »¹⁴⁰⁰ En illuminant ces zones d'ombres qui entourent toujours les conditions de notre existence et la production d'une connaissance, Forster apporte son concours dans la construction d'un commun puisqu'il s'attache à dévoiler le contexte partagé dans lequel nos connaissances se forment.

Dans « Books and Reading », diffusé le 4 juillet 1941, Forster remarque la place grandissante de ce contexte commun dans la vie de l'écrivain. Il commente la relation nouvelle et plus étroite des « spasmes de l'histoire » avec celui-ci. Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, il est désormais inconcevable de faire fi des événements et de la société qui entourent l'individu : « [t]he writer today is increasingly drawn into the fabric of society »¹⁴⁰¹, explique-t-il. La présence de Forster en tant que critique sur les ondes et au sein de l'essai représente en elle-même ce mouvement vers la sphère publique à ce moment de sa vie : « it also encapsulates Forster's approach to life in the 1930s, when his persona moved from novelist to commentator, activist, essayist. »¹⁴⁰² L'écrivain, dont les écrits romanesques se trouvent maintenant majoritairement derrière lui, prend peu à peu place dans l'espace public en tant que commentateur et critique. La radio et l'essai s'offrent alors comme des supports privilégiés dans l'accomplissement de cette mission :

[t]o the degree that any medium becomes so interwoven with daily life that it functions as an 'ordinary' feature of the everyday, it helps shape human subjectivity; if it is a mass news medium, it also acquires the power of determining what counts as 'real' in the external world. Radio, especially prior to television, quickly became a structural link between individuals within a family and the larger world beyond¹⁴⁰³.

Le support public qu'est la radio donne à Forster l'occasion d'intégrer un espace nouveau, l'espace privé de l'individu, et d'influer sur lui par le biais de ses adresses. Elles sont pour lui un moyen d'agir dans le sens où elles lui permettent, comme il est

¹⁴⁰⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 166.

¹⁴⁰¹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 145.

¹⁴⁰² *Ibid.*, 7.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, 17.

dit dans la citation, de modeler le réel mais aussi de mettre ses idées à l’épreuve des auditeurs. Cet aspect fait écho aux mots de Lukács mentionnant la transformativité de l’essai dans l’extrait précédemment cité (« a possibility of reshaping it, of creating it anew »). L’essayiste, qu’il s’exprime à l’écrit ou à l’oral, peut arranger le réel à sa façon et présenter cette version de la réalité à ses auditeurs et lecteurs. Les « circonstances » et « théories » prennent donc une dimension personnelle qui est, elle, soumise au regard et jugement d’autres individus. La dimension « personnelle » évoquée par Forster dans sa critique de la philosophie ne concerne pas seulement la personne de l’écrivain mais aussi toutes celles en qui les mots du critique vont faire écho. Cette sorte d’état de l’art décrit par l’écrivain est donc complété par une subjectivité qui ne peut être évacuée si l’on veut produire une connaissance réelle. Forster parle aussi dans ce sens de : « the personal intimacy upon which alone knowledge can be based may spring up. »¹⁴⁰⁴ L’essai met en avant cette dimension puisque le nom et la personne de l’auteur y sont plus que jamais centraux. L’intérêt du lecteur pour un ouvrage d’essai sera principalement motivé par une connaissance préalable du penseur à sa source. Les essais, et la critique qu’elle contient, donnent au lecteur une alternative à l’historien et sa distance : « [t]he historian must have a third quality as well: some conception of how men who are not historians behave. Otherwise he will move in a world of the dead. He can only gain that conception through personal experience »¹⁴⁰⁵, écrit Forster dans *Abinger Harvest*. La dimension intime donnée à l’histoire grâce à l’essai permet de comprendre notre participation à celle-ci. L’essayiste marque ce lien plus clairement que l’historien en s’adressant plus directement au lecteur. Langlet explique cela lorsqu’elle résume l’argument de Zeiger concernant les *Essais* de Montaigne : « les lecteurs peuvent avoir le sentiment de s’y reconnaître, que l’auteur parle d’eux »¹⁴⁰⁶. L’essai donne accès à une histoire à laquelle l’individu peut s’identifier et dans laquelle il est possible de s’insérer plus aisément. De cette manière, Forster offre ce que Christine Reynier perçoit aussi chez Woolf comme « a more humble and democratic form of history, without any statues

¹⁴⁰⁴ E. M. Forster. « Frenchman and France », art. cit., 41-42.

¹⁴⁰⁵ E. M. Forster. « Captain Edward Gibbon », art. cit., 217-218.

¹⁴⁰⁶ Irène Langlet, *L’Abeille et la balance*, op. cit., 283.

or heroes but where traces of everyone feature »¹⁴⁰⁷. Et même lorsque l'essai prend ces statues et ces héros comme sujet initial, la démarche essayistique vient souligner le rôle de l'individu dans leur fabrication. Si, comme l'écrit Forster dans *Aspects of the Novel*, l'histoire est : « just a train full of passengers »¹⁴⁰⁸, la voix essayistique permet de s'extraire de cette contemplation passive. Elle y marque sa place et s'extrait de l'anonymat en partageant une vision, qui n'est rien d'autre que le signe d'une perspective autre, antérieure ou à venir. Quand bien même ce train ne mènerait qu'au « No Man's Land » évoqué par Forster dans sa critique de la philosophie et de Bertrand Russell, ce territoire de la pluralité serait au moins celui de l'expression libre : « it teaches us to live without certainty and yet without being paralysed »¹⁴⁰⁹, dit-il au micro de la BBC. L'essayiste sait en effet que ses propos ne font pas loi et qu'ils ne constituent pas un savoir définitif quant au sujet abordé puisqu'il est, comme nous l'avons déjà souligné, un savoir en construction, et que les éléments qu'il apporte à l'établissement de ce savoir sont amenés à circuler et à être complétés ou contredits par d'autres sujets : « [i]t's an active relationship, an exploration into consciousness which at its most intricate and intimate is a consciousness of others, and of others with us in history »¹⁴¹⁰, résume Raymond Williams. L'essai est l'écriture de notre coexistence dans l'histoire, de la manière dont nos individualités résonnent en celle-ci et lui donnent une forme concrète à notre portée. Il transcrit ce que nomme Mounier comme « l'effort moteur par lequel nous pesons sur le monde. »¹⁴¹¹ L'essai donne au lecteur un aperçu de la manière dont la conscience peut influencer sur ce monde et en modifier les contours. Il « décèle au cœur de toute conscience une relation d'extériorité et d'objectivité : il ne faut donc pas opposer la conscience et l'espace ; toute conscience est spatialisante, s'affirme dans l'espace »¹⁴¹², celui que nous partageons avec les autres. Cette forme donne un avant-

¹⁴⁰⁷ Christine Reynier. *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*, op. cit., 150.

¹⁴⁰⁸ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 153.

¹⁴⁰⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 382.

¹⁴¹⁰ Raymond Williams. « A Parting of the Ways », art. cit., 77.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, 16.

¹⁴¹² *Idem.*

goût d’un espace démocratique où chacun pourrait exercer une force égale sur le monde et sa connaissance.

L’essai invite à l’appréhension et à l’écriture de cette histoire collective. L’inachèvement qui caractérise la pensée essayistique et le savoir qu’elle produit invite les lecteurs dans la construction des connaissances qu’elle tente de former. Forster prend en compte cette circulation dans l’écriture de ces essais. Dans « The Butler Legacy », il utilise de manière consécutive « the world of 1952 », « [w]e », « I », ou « no one » dans la formulation de ses phrases. Sa voix semble ainsi montrer sa capacité à circuler et à tisser des liens entre lui et le monde qu’il soumet à son regard. Il entreprend par moments de parler au nom de tout le monde puis de recirconscrire sa voix et de parler en son nom. La voix essayistique de Forster pratique ici un exercice propre à la démocratie. Il est important que l’individu puisse parler au nom de la communauté, de tisser sa voix de manière indistincte à celle d’une communauté imaginée mais ressentie, et de se constituer ainsi comme représentant et incarnation de celle-ci. Elle représente un jeu purement démocratique pour Laugier et Olgien : « [e]nvisagée dans cette perspective, la démocratie est à la fois ce qui me donne une voix politique, et qui peut aussi bien me la retirer, ou me décevoir, me trahir au point que je ne veuille plus parler pour elle, ou que je la laisse parler pour moi, *en mon nom* »¹⁴¹³. La circulation de la voix, et le partage de son autorité et de sa légitimité décrits ici, est un exercice démocratique pratiqué par l’essai. Les fluctuations de la voix de l’essayiste affirment la dimension fondamentalement politique de la prise de parole. Tout d’abord parce qu’elle pose la question de l’accessibilité de la « capacité critique »¹⁴¹⁴ à tous les individus, plaçant ainsi certains individus tel que Forster en porte-parole. L’éducation et la position sociale de l’écrivain lui ont en effet permis d’acquérir les outils permettant la recevabilité de son argumentation et de sa voix dans la sphère politique. Au-delà de

¹⁴¹³ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, op. cit.*, 252.

¹⁴¹⁴ Je fais ici référence aux mots de Laugier et Olgien lorsqu’ils résument la théorie de la pratique de Bourdieu : « la théorie de la pratique de Bourdieu pose en principe le fait que la critique de la domination est inaccessible à ceux qui la subissent » : Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, op. cit.*, 104. En effet, Bourdieu souligne bien « le privilège qui est au principe de toute activité théorique » : Pierre Bourdieu. *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Paris : Seuil, 2000, 227.

ces déterminismes déjà évoqués en première partie, il est intéressant d'étudier la manière dont l'auteur joue avec les pronoms personnels, et donc avec son autorité en tant que critique, dans ses essais. Parfois, le « je » de l'écrivain tente de s'étendre à l'humanité tout entière et semble ainsi prêter son autorité à autrui, quand un « we » ou un « no one » est finalement relativisé et restreint par l'auteur. Lorsque Forster s'essaie à la formulation de connaissances générales, il précise toujours ce qu'elles contiennent de particulier et de relatif. Dans les essais du recueil que constitue *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, Forster apporte souvent des précisions sur les particularités qui sous-tendent l'utilisation de ces sujets. Dans son essai consacré à Tolstoy, « Poverty's Challenge », l'écrivain, après avoir écrit : « no one who is really poor will read these remarks », ajoute : « I address them as a capitalist to capitalists, and we shall mean by 'poor' those people who have not enough money to buy themselves food or clothing. »¹⁴¹⁵ L'utilisation de « no one » et de « we » perdent de leur autorité en devenant des éléments relatifs à un certain contexte. L'écrivain ressent également le besoin de mettre en lumière ce mécanisme dans les propos d'autres auteurs. Il revient ainsi sur les mots de Tchekhov : « [s]adness may triumph, but ugliness never. That is Tchekov's message to the Western world. »¹⁴¹⁶ La maxime de l'écrivain est contextualisée et précisée par Forster qui réduit la portée de ce propos au monde occidental. D'autres fois, l'espace restreint dessiné par l'utilisation de « I » tente de s'élargir : « I will suggest the motto for this age: a motto which may at the first hearing surprise you: it is 'Faith without Hope' »¹⁴¹⁷, dit-il dans « Three Generations » en 1937. Bien que l'écrivain prenne ses précautions en « suggérant » cette « devise », il croit ici en sa capacité à parler pour toute une génération. Le meilleur exemple de l'universalité du « je » réside dans l'écriture du journal intime ou du *commonplace book*, auquel Forster s'est également adonné. Maurice Blanchot écrit à propos de cette dimension de l'écrit intime dans *Le livre à venir* :

[l]e journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires

¹⁴¹⁵ E. M. Forster. « Poverty's Challenge: The Terrible Tolstoy », art. cit., 84.

¹⁴¹⁶ E. M. Forster. « Almost Too Sad? », art. cit., 31.

¹⁴¹⁷ E. M. Forster. « Three Generations », art. cit., 106.

de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l’ordre et le désordre qu’on veut, est soumis à une clause d’apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier¹⁴¹⁸.

Blanchot souligne l’attachement du sujet, même lorsqu’il circonscrit son propos à sa propre expérience, à des facteurs universels. La liberté sans borne qui semble à première vue caractériser cette écriture (« tout y convient ») est, en effet, tout de même limitée. Le philosophe fait mention, en ce sens, du « calendrier » et des contraintes qu’il fait peser sur la voix tout en l’abritant sous « la protection des jours communs »¹⁴¹⁹. Ce qui délimite le « je » est ce qui permet son inscription dans un commun, à la manière d’un principe qui ne peut assurer la protection du plus grand nombre qu’en s’érigeant en loi. L’intimité de l’individu s’inscrit toujours dans ce cadre commun et partagé du calendrier qui fait également que « [l]es pensées les plus lointaines, les plus aberrantes, sont maintenues dans le cercle de la vie quotidienne et ne doivent pas faire tort à sa vérité. »¹⁴²⁰ Ce « cercle » protège et ancre l’individu, tout comme il en assure la sincérité et la cohérence. Blanchot voit cette contrainte du calendrier comme l’assurance du lien entre soi et les autres en réaffirmant notre dépendance commune à celui-ci. La vérité de ce cadre temporel est l’indépassable qui nous lie. Le but de tout écrivain est l’établissement de ce lien, comme il le dit dans son *Commonplace Book* : « I think though, to be honest, that I am a more important writer than either Fitzgerald or Gray. I have taken more trouble to connect my inner life with the world’s, even though I have not been strong enough to stick »¹⁴²¹. Il estime que sa réussite en tant qu’auteur de fiction se mesure à l’établissement de cette connexion, le faisant ainsi passer devant Fitzgerald et Gray selon lui. Si Forster regrette de ne pas avoir continué à écrire de la fiction, et ainsi à tisser son idiosyncrasie au monde, la forme essayistique, qu’elle s’applique aux recueils d’essais, aux émissions radiophoniques ou aux écrits plus intimes de son *Commonplace Book*, a permis à l’écrivain de continuer à accomplir cette mission. Ces écrits attestent de son effort (« I have taken more trouble ») démocratique certain

¹⁴¹⁸ Maurice Blanchot. *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, 118.

¹⁴¹⁹ *Idem.*

¹⁴²⁰ *Idem.*

¹⁴²¹ E. M. Forster. *Commonplace Book*, *op. cit.*, 180.

en invitant toutes les consciences à déborder et à influencer de la même manière sur le monde qu'elles partagent.

2. *Le récit comme « espace de mise en commun »¹⁴²² démocratique*

La circulation des significations privées et communes décrite dans les essais et émissions radiophoniques de l'auteur s'observe également, à travers d'autres outils, dans la fiction de l'écrivain. Nancy fait de cette porosité entre le singulier et le pluriel la définition du commun que doit permettre la démocratie. Celle-ci renvoie en effet : « à la possibilité et à l'ouverture du sens singulier de chacun et de chaque rapport. »¹⁴²³ Il ne s'agit pas d'harmoniser ou de créer une équivalence entre ces sens mais de les ouvrir pour ainsi les faire communiquer. Si Forster a toujours mentionné la musique comme idéal formel permettant cette ouverture et ce lien, il s'agira ici d'analyser comment Forster a exploité et adapté ses schémas au sein du récit littéraire.

La musique est en effet, selon lui, la seule forme qui permette l'harmonie complète. Elle est le « tout » qui permet d'exprimer « the inevitable 'brokenness' of existence »¹⁴²⁴, en rendant visible les fragments qui composent son rythme. Elle est cette cohérence dans la fragmentation et la différence qui fonde l'idéal démocratique, mais elle est surtout un liant : « [t]his common entity, this new thing is the symphony as a whole, and it has been achieved mainly (though not entirely) by the relation between the three big blocks of sound which the orchestra has been playing. I am calling this relation 'rhythmic'. »¹⁴²⁵ Réfléchissant à un équivalent à la cinquième symphonie de Beethoven dans la littérature, Forster définit le rythme comme génératrice du commun en réunissant les « blocs de son » qui la constituent. Appliquée à la littérature, la répétition que désigne le rythme en musique est accomplie dans le récit à l'aide des images et des motifs utilisés et réutilisés tout au

¹⁴²² Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 177.

¹⁴²³ Jean-Luc Nancy. *Vérité de la démocratie, op. cit.*, 47.

¹⁴²⁴ David Medalie. *E. M. Forster's Modernism, op. cit.*, 126.

¹⁴²⁵ E. M. Forster. *Aspects of the Novel, op. cit.*, 149.

long de chaque roman. Les motifs et images forstériens sont aisément indentifiables. McConkey parle ainsi de l’imagerie rythmique « dealing with the earth and the mysterious flux of nature. »¹⁴²⁶ On sait en effet l’importance des images liées à l’eau et au flux dans *The Longest Journey*, *Howards End*, *A Passage to India* and *Where Angels Feat to Tread*, mais aussi celles du train ou du pont. Chaque roman présente également des motifs propres, on peut ainsi citer la guêpe dans *A Passage to India* ou le parapluie dans *Howards End*. En réapparaissant, ce que font ces images n’est pas seulement de donner une certaine cohérence à l’œuvre dans son entièreté, mais également d’ouvrir la perspective. L’image ne se répète jamais de façon identique en raison de l’évolution du récit et des personnages, et sa résonance particulière en chacun d’eux. On voit en effet que le parapluie ne porte pas la même signification pour les sœurs Schlegel que pour Leonard. Le peu de considération porté par Helen à cet objet, en comparaison à l’inquiétude que sa perte provoque chez Leonard, en fait un marqueur social¹⁴²⁷. Le parapluie, qui se transforme finalement en indicateur des relations sociales au début du XX^e siècle, accomplit la mission de la symphonie comme commun en conjuguant et en faisant communiquer ces perceptions. La multiplicité générée par l’objet unique qu’est ici le parapluie figure une des manières dont Forster met en place un récit « des divisions et des métamorphoses »¹⁴²⁸, pour reprendre les propos de Rancière dans *La Haine de la démocratie*. Dans cet ouvrage, le philosophe oppose en effet le démocratique, puisque hétérogène et pluriel, « peuple des divisions et métamorphoses », à la « totalité une et objectivable »¹⁴²⁹ à laquelle le pouvoir politique tente de restreindre la population.

Dans la fiction forstérienne, la répétition de certains motifs et de certaines images, ou simplement de certains mots, établit plus qu’une simple passerelle entre plusieurs perspectives. Elle permet également de faire du récit un art de la variation

¹⁴²⁶ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, op. cit., 7.

¹⁴²⁷ « [F]or Helen, the umbrella is absolutely insignificant; she takes no notice of it whatsoever, has no recollection of any accidental contact, and fails to recognize it when she finds it in the hallway. For Leonard, however, the umbrella's value is nearly immeasurable: it exceeds the ordinary uses of an umbrella (protection against the elements) and serves as a crucial mark of social distinction » : Henry S. Turner. « Empires of Objects: Accumulation and Entropy in E. M. Forster’s *Howards End* », art. cit., 337-338.

¹⁴²⁸ Jacques Rancière. *La Haine de la démocratie*, Paris : La Fabrique, 2005, 85.

¹⁴²⁹ *Idem*.

et la différence. C'est ce que décrit Forster lorsqu'il parle de la cinquième symphonie de Beethoven en mentionnant la mélodie inédite qui résonne après l'écoute : « when the orchestra stops, we hear something that has never actually been played »¹⁴³⁰. La littérature propose une expérience similaire en promettant, à la fin de la lecture, une compréhension globale, et donc différente, des différents motifs qui composent le récit forstérien. Ainsi, ce qui s'offre de prime abord comme le petit monde narratif de Forster, confortablement établi sur des leitmotifs, introduit le lecteur à de nouvelles significations à chaque répétition. Celle-ci devient alors indissociable de l'écart et de l'intervalle où une nouvelle vision peut surgir. Finalement, plus que de la cohérence et la création d'un monde auto-référentiel, la répétition permet l'ouverture : « [n]ot rounding off but opening out »¹⁴³¹, comme le formule Forster dans *Aspects of the Novel* à propos de l'objectif du romancier. Forster s'inspire d'ailleurs ici de la musique pour évoquer l'idéal que devrait suivre l'écrivain de roman. Il parle de libérer les notes et les mélodies qui la composent afin qu'elles puissent acquérir une vie propre et que son rythme puisse résonner dans la vie de l'individu même après l'écoute de la composition¹⁴³². Les motifs du roman devraient, selon l'écrivain, fonctionner de la même manière et s'exporter au-delà de la signification voulue par l'auteur. Ils doivent circuler en dehors de la sphère du roman et s'ancrer sous une toute nouvelle forme dans la vie du lecteur. Le respect démocratique de la capacité décisionnaire de l'individu est manifeste dans le récit forstérien qui « laiss[e] à ses lecteurs le soin de savoir comment utiliser sa science pour écrire sur la surface de la terre une histoire nouvelle »¹⁴³³, comme l'écrit Rancière dans *Les Bords de la fiction*. Le récit reconnaît dans son lecteur le même pouvoir créateur. David Medalie parle de ce débordement propre à la fiction. La passation que représente le récit est ainsi figurée par le rythme, dont le rôle est de « transporter » : « 'rhythm' is a formal device transporting itself to an evocation of that which lies beyond form »¹⁴³⁴, écrit le

¹⁴³⁰ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 149.

¹⁴³¹ *Idem*.

¹⁴³² « When the symphony is over we feel that the notes and tunes composing it have been liberated, they have found in the rhythm of the whole their individual freedom. Cannot the novel be like that? » : *Idem*.

¹⁴³³ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 73.

¹⁴³⁴ David Medalie. *E. M. Forster's Modernism*, op. cit., 128.

critique. La répétition qui fonde le rythme l’institue comme forme. Cette forme n’est cependant qu’une étape de son existence. Le rythme est également le signe de ce qui se trouve en dehors des schémas qui le font. Dans *A Passage to India*, la nature versatile de la répétition permet de mettre l’accent sur des éléments extérieurs au langage, et plus particulièrement sur des changements dans les perceptions et les idiosyncrasies des personnages. Le prénom Aziz en est un exemple remarquable. Il est en premier lieu qualifié de « charmant » : « Aziz! what a charming name! »¹⁴³⁵, pour finalement devenir taboo : « [h]is question produced a bad effect, partly because he had pronounced her name; she, like Aziz, was always referred to by a periphrasis. »¹⁴³⁶ ; « [s]he repeated, ‘Aziz, Aziz.’ They all avoided mentioning that name. It had become synonymous with the power of evil. »¹⁴³⁷ Si le prénom devient prohibé, c’est que ses résonances ne sont plus les mêmes, nous dit la deuxième citation. Entre le chapitre 3 et les chapitres 20 et 22, la terreur des événements des grottes de Marabar s’est transmise au nom du docteur et en a fait son écho. Si « Aziz » évoque désormais le mal, le mal, comme le suggère le narrateur, n’est lui aussi qu’un mot qui ne fait écho qu’à ce que l’individu choisit de lui associer : « [t]hey are different ways of evil and I prefer mine to yours. »¹⁴³⁸ Le signifiant, extérieur, est toujours tributaire de la circulation du signifié en fonction de l’individu qui l’utilise et des variations perceptives, non seulement chez chaque individu au fil du temps, mais aussi entre tous les individus. « Aziz », dans sa répétition tout au long du roman, devient un indicateur des variations des significations privées. Derek Attridge estime que la répétition à l’identique n’existe tout simplement pas : « [e]xact repetition never occurs, since the reader, and the cultural context in which and by means of which the reading takes place, constantly change. »¹⁴³⁹ La « répétition exacte » n’est pas de ce monde puisque les individus qui l’habitent et qui se servent du langage sont en constante mutation. *A Passage to India* va même jusqu’à mettre côte à côte répétition et inversion : « [t]he song became audible

¹⁴³⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 25.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, 161.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, 179.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, 182.

¹⁴³⁹ Derek Attridge. *The Singularity of Literature*, op. cit., 125.

through much repetition; the choir was repeating and inverting the names of deities. »¹⁴⁴⁰ Les célébrations hindoues sur lesquelles s'achève le roman font en effet intervenir des chants qui, peu à peu, glissent de la répétition exacte vers l'inversion : « Radhakrishna Radhakrishna,/ Radhakrishna Radhakrishna,/ Krishnaradha Radhakrishna,/ Radhakrishna Radhakrishna »¹⁴⁴¹. Ce que la répétition apporte ici, pour le narrateur, est de l'intelligibilité. Ayant fait ressortir l'inversion, la répétition qui intervient à la troisième ligne rend compréhensibles les noms des divinités pour l'auditeur. Le passage de la confusion vers la compréhension rend commun un sens de prime abord privé, ou en tout cas restreint, à un certain groupe. Forster donne ainsi vie au « monde public du *logos*, de l'égalité et du sens partagé »¹⁴⁴² mentionné par Jacques Rancière dans *La Méésentente*. En effet, il montre le potentiel démocratique d'un réel dont la confusion initiale peut être éclairée de manière distincte par chaque individu. Ce cheminement vers le sens devient un espace partagé à partir duquel toutes les directions sont envisageables.

Si la répétition se rend ici au service de la variabilité et de la pluralité si chères à Forster, sa fonction dans la cohérence mais également la richesse du récit littéraire est notable. La présence répétée d'objets à haute valeur symbolique met en avant le rôle déterminant de cet outil dans la circulation du privé et du commun. Forster a de nombreuses fois été identifié comme un auteur symboliste par la critique. La plupart des ouvrages critiques sur Forster mentionnent l'utilisation du symbole dans sa fiction, et on peut noter plus distinctement son importance dans l'ouvrage de Michael Levenson qui consacre le deuxième chapitre de son ouvrage au symbolisme de Forster, mais également chez V.A. Shahane qui ne peut étudier *A Passage to India* sans centrer son argumentation sur ce point. L'usage du symbole est étroitement lié à la question du modernisme, et c'est son utilisation abondante par Forster qui a alimenté les arguments de chacun sur l'appartenance, ou non, de l'écrivain à ce courant littéraire. David Medalie explicite cette connexion importante entre modernisme et symbolisme dans son ouvrage consacré au modernisme de

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, 277.

¹⁴⁴¹ *Idem.*

¹⁴⁴² Jacques Rancière. *La Méésentente*, *op. cit.*, 159.

Forster : « much modernist literature may be seen ‘as a second phase of symbolism’ »¹⁴⁴³. Le critique le considère ici comme une branche ou un dérivé du courant symboliste. Il n’est pas rare de voir l’écrivain pointé du doigt pour ses tendances symbolistes qui font que les choses n’existent plus par elles-mêmes, mais ne sont invoquées que pour être le « symbole de », la manifestation physique d’un phénomène plus grand et important. Peter Widdowson mentionne par exemple Londres comme symbole avant tout dans *Howards End*¹⁴⁴⁴, celui de l’urbanisation et du capitalisme du début du XX^e siècle. Contrairement à ce qu’explique Arthur Symons dans son ouvrage sur le symbolisme en littérature, le symbole n’est pas une « guerre contre l’extériorité »¹⁴⁴⁵. Son rôle, en littérature, est de réunir intérieur et extérieur, passé et présent ainsi qu’individuel et commun. David Medalie estime ainsi : « the use of symbolism constitutes a kind of ‘connection’ between the past and the present, an elaborate attempt to retain the plenitude of the past and its ghosts »¹⁴⁴⁶, et Michael Levenson : « [t]hrough the resources of symbolism the private gesture is at the same time a public gesture »¹⁴⁴⁷. Le symbole est le dépositaire d’une signification personnelle et résonne ainsi de manière différente en chacun, mais il est également le point de rencontre qui englobe ces perspectives. Pour Medalie : « symbolism violates that ‘balance between public and private meanings’ »¹⁴⁴⁸, puisqu’il est un savoir partagé. Le symbole est effectivement la mesure du commun dans le langage, si l’on en croit les mots de Norbert Elias dans *The Symbol Theory* : « anything that is not symbolically represented in the language of a language community is not known by its members: they cannot communicate about it with each other »¹⁴⁴⁹. Le symbole est avant tout outil démocratique de communication puisque son sens est accessible et transposable à tous les individus à la disposition

¹⁴⁴³ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, op. cit., 84.

¹⁴⁴⁴ Il parle du « symbolic status » de Londres : Peter Widdowson. *E. M. Forster’s Howards End, Fiction as History*, op. cit., 90.

¹⁴⁴⁵ « [T]his revolt against exteriority, against rhetoric, against a materialistic tradition; in this endeavour to disengage the ultimate essence, the soul, of whatever exists » : Arthur Symons. *The Symbolist Movement in Literature*, London: Archibald Constable & Co, 1908, 8.

¹⁴⁴⁶ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, op. cit., 87.

¹⁴⁴⁷ Michael Levenson. *Modernism and the Fate of Individuality*, op. cit., 82.

¹⁴⁴⁸ David Medalie. *E. M. Forster’s Modernism*, op. cit., 85.

¹⁴⁴⁹ Norbert Elias. *The Symbol Theory*, London: Sage Publications, 1991, 3.

desquels il est mis. La manière dont l'idée « amour » ou « mariage » est déployable par chacun est simultanée à sa symbolique générale commune qui fait sa communicabilité. Son abstraction ne rend toutefois pas la réalité qu'elle désigne invalide ou intangible. Comme l'écrit Blanchot :

[l]e symbole n'est jamais détruit par l'invisible ou l'indicible qu'il prétend viser ; il atteint au contraire, dans ce mouvement, une réalité que le monde courant ne lui a jamais octroyée, d'autant plus ardue qu'il est croisé, plus visible à cause de cette essence cachée, plus parlant et plus expressif par l'inexprimable auprès duquel il nous fait surgir par une décision instantanée¹⁴⁵⁰.

C'est finalement en ouvrant l'individu à un monde invisible et indicible que le symbole prend toute sa dimension dans la réalité de l'individu. Celui-ci ajoute à l'objet, l'image ou l'individu portant le symbole, et qui est également porté par celui-ci. Le symbole lui donne une épaisseur qui le retire à la vulnérabilité du monde physique et au monde des « flat spaces, and angles »¹⁴⁵¹ décrit par Symons. Le symbole marque l'avènement du signifiant et de la « décision instantanée » qu'est le moment de la perception individuelle du monde extérieur. Dans *A Room With a View*, Lucy Honeychurch marque ce moment lors de sa performance au piano du chapitre 3 qui souligne la fragilité du monde extérieur :

[s]he took no notice of Mr. Emerson looking for his son, nor of Miss Bartlett looking for Miss Lavish, nor of Miss Lavish looking for her cigarette-case. Like every true performer, she was intoxicated by the mere feel of the notes: they were fingers caressing her own; and by touch, not by sound alone, did she come to her desire¹⁴⁵².

Dans ce moment synesthésique où sensations intellectuelles et corporelles liées à la pratique musicale se mêlent, Lucy se connecte à son monde intérieur mais oblitère par la même occasion tous les événements alentour. Dans ce moment d'observation accrue accentué par la répétition de « looking », le personnage principal de *A Room with a View* ne prête attention qu'à ses propres sensations. Le narrateur crée un contraste entre vision et aveuglement dans cette description de regards qui bifurquent chacun dans une direction sans jamais se croiser. C'est également un moment de perdition totale puisque ni Mr. Emerson, ni Miss Bartlett ou Miss Lavish n'atteignent l'objet recherché. Lucy est la seule à trouver un point d'ancrage dans son monde

¹⁴⁵⁰ Maurice Blanchot. *Le Livre à venir*, op. cit., 58.

¹⁴⁵¹ Arthur Symons. *The Symbolist Movement in Literature*, op. cit., 5.

¹⁴⁵² E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 31.

intérieur. Cet épisode souligne les manques du monde matériel et social. Le fils de Mr Emerson, Miss Lavish et l’étui à cigarettes sont introuvables. Lucy, dont le regard est porté sur sa vie intérieure, ne peut qu’atteindre l’objet de sa quête. Le monde imperceptible que forment les notes de la jeune fille et leur résonance en elle est également celui du symbole. Ce dernier promet, de la même manière, un ancrage plus ferme et plus fiable que celui offert par le monde extérieur.

Entre monde visible et invisible, individuel et commun, extérieur et intérieur, ce que marque de manière notable le symbole est : « the relation between the seen and unseen worlds »¹⁴⁵³. Il soulève en effet la question démocratique essentielle de la visibilité. Le démocratique doit toujours trouver des manières de rendre tangible et visible ce qui ne se présente pas d’emblée et automatiquement, ce qui était jusque-là caché ou incapable de se montrer. Elle devient ainsi un principe démocratique en permettant d’assurer « la coexistence des voix »¹⁴⁵⁴ commentée par Albert Olgien et Sandra Laugier dans *Le Principe démocratie*. Le symbole peut endosser cette même fonction englobante et fédératrice à travers certains symboles de nature sociale, mais aussi en accueillant les significations individuelles qui peuvent lui être prêtées. Pour Armstrong, c’est la nature sociale du symbole qui peut transformer celui-ci en figure de l’autorité et de la norme : « Forster’s narrator exposes the rhetorical basis of their epistemological authority even as he employs it. He asks us to share a belief in various unifying myths even as he lays bare the epistemological structure on which social symbols depend for their power. »¹⁴⁵⁵ Si les « symboles sociaux » sont désirables dans leur mission fédératrice, chaque lecteur de Forster peut néanmoins remettre en cause cette autorité puisque le symbole est dépendant de notre acceptation de celui-ci (« [h]e asks us ») et de notre volonté à le faire circuler en tant que tel. Le symbole revêt alors un aspect démocratique lorsqu’il participe à la présentation de réalités diverses et complémentaires : « [i]t is at one and the same time there, for his use, and yet thrusting unperceived roots into his subconscious

¹⁴⁵³ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster, op. cit.*, 89.

¹⁴⁵⁴ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, op. cit.*, 266.

¹⁴⁵⁵ Paul B. Armstrong. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in ‘Howards End.’ », art. cit., 314.

because it partakes of the reality which he takes for granted. »¹⁴⁵⁶ John Beer, dans *The Achievement of E. M. Forster*, explique ici que le symbolisme de Forster, tout en étant un outil à la disposition de l'auteur et de sa vision, superpose des images et donc déploie des réalités et des sens alternatifs. L'auteur parle même de l'« interaction entre réalités » qu'il permet. Forster tente de construire un récit pluriel de la suggestion que le narrateur de *A Passage to India* désigne quand il mentionne « the never-withdrawn suggestion that haunts our consciousness »¹⁴⁵⁷. Ce récit s'oppose à la pluralité stérile et anti-démocratique des « thousand little civilities »¹⁴⁵⁸ qui contraignent et limitent le monde de *A Room with a View* comme celui des autres romans où ces conventions sévissent. *Howards End* est, en ce sens, un exemple intéressant à étudier. Dans la fiction de l'écrivain, les lieux revêtent une dimension hautement symbolique qui leur donnent un important pouvoir suggestif. Les sens et les représentations attachés au lieu varient ainsi au fil de la lecture. Qu'ils soient des institutions tel que Cambridge, un pays entier (l'Italie ou l'Inde par exemple), ou bien des espaces beaucoup plus réduits à la manière des grottes de Marabar dans *A Passage to India* ou du vallon de *The Longest Journey*, ces lieux se présentent différemment au fil de la narration grâce à la malléabilité que leur octroie leur valeur symbolique. Le cas de *Howards End*, dans le roman éponyme, est, sur ce point, remarquable. Sa dimension symbolique permet de présenter « a hundred Howards End »¹⁴⁵⁹ au lecteur et signale ainsi la coïncidence démocratique du même et du différent par la co-existence de perspectives multiples dans un espace singulier. La demeure familiale se présente, au début du roman comme l'héritage d'une bourgeoisie anglaise incarnée par Mrs Wilcox : « you see I lived at Howards End long, long before Mr. Wilcox knew it »¹⁴⁶⁰, comme elle le fait remarquer à Margaret Schlegel. Cette maison est l'empreinte d'un temps immémorial rendu relativement flou par la narration. Le « long, long » de Mrs Wilcox est réutilisé dans l'explication

¹⁴⁵⁶ John Beer. *The Achievement of E. M. Forster*, op. cit., emplacement 269 (version Kindle).

¹⁴⁵⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 99.

¹⁴⁵⁸ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 115.

¹⁴⁵⁹ Je fais ici écho aux « hundred Indias » de *A Passage to India* : E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 233.

¹⁴⁶⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 61.

de la présence des dents de cochon dans l’orme qui se trouve sur le terrain : « [t]here are pigs’ teeth stuck into the trunk, about four feet from the ground. The country people put them in long ago »¹⁴⁶¹. Howards End est également la maison de campagne symbolique de l’Angleterre rurale regrettée par Forster et menacée par Londres dans le roman. Le récit revient plusieurs fois sur le fait que Howards End était originellement une ferme. Fidèle à ses origines et à ses traditions, la demeure exclut la modernité : « [h]is father gave him a car for a wedding present, which for the present is being stored at Howards End. »¹⁴⁶² Les véhicules motorisés y sont inutiles et rendus inutilisables. Cette demeure est un symbole du passé qui, tant bien que mal, tente de le faire survivre. Si elle est un endroit où l’on ne peut pas discuter¹⁴⁶³, c’est sûrement en raison de cet attachement à une époque révolue qui ne laisse pas de place aux vivants de ce début de XX^e siècle, à leur mode de vie et aux pensées nouvelles qui y émergent. L’échange et le partage de la perspective sont impossibles en raison de cet ancrage dans le passé. Le symbole est, dans ce cas, synonyme d’immobilisme. A la mort de Mrs Wilcox, la maison est vidée à la fois de sa maîtresse, de ses objets (tous les meubles vont à Oniton), et ainsi de sa portée symbolique passée jusqu’à « disparaître dans les limbes »¹⁴⁶⁴. Elle est, à chaque moment du récit, un écho des changements que traversent les personnages, sur un plan personnel et commun. En effet, les arrivées et les départs des Schlegel et des Wilcox dans les demeures qui leur sont associées traduisent des transformations sociétales plus larges. La maison est symbole en ce qu’elle est le réceptacle de toutes ces fluctuations du vivant. Lorsque la maison est vidée de ces objets et de ses résidents, le récit la présente comme un réceptacle vide. Henry Wilcox propose même qu’elle serve d’entrepôt¹⁴⁶⁵ pour les affaires des Schlegel pendant leur déménagement. Howards End ne demande qu’à être habité par les significations et les représentations d’autres individus. Mrs Wilcox a anticipé ce moment avant sa mort en invitant Margaret Schlegel, à qui elle décidera de léguer la maison, à venir la

¹⁴⁶¹ *Idem.*

¹⁴⁶² *Idem.*

¹⁴⁶³ « We never discuss anything at Howards End. » : *Ibid.*, 66.

¹⁴⁶⁴ « [F]aded into limbo » : *Ibid.*, 178.

¹⁴⁶⁵ « The furniture, with a few exceptions, went down into Hertfordshire, Mr. Wilcox having most kindly offered Howards End as a warehouse. » : *Ibid.*, 219.

voir : « I want you to see it. You have never seen it. I want to hear what you say about it, for you do put things so wonderfully. »¹⁴⁶⁶ Un nombre important d'aptitudes humaines sont ici mobilisées. Ruth Wilcox aimerait que Margaret Schlegel, sa vision et sa parole, s'emparent de la maison avant sa disparition. Howards End doit être porté par une symbolique et un sujet nouveaux. Ce réinvestissement symbolique de la demeure fait écho aux mots de Maurice Blanchot lorsqu'il écrit : « [i]l n'y a donc pas de symbole, mais une expérience symbolique. »¹⁴⁶⁷ Ruth Wilcox demande ainsi à l'aîné des Schlegel de faire l'expérience de cette demeure afin de lui donner une seconde vie symbolique et, ainsi, de l'ancrer de manière plus durable et plus tangible dans la réalité des personnages destinés à y habiter. Elle sera en effet finalement le lieu du renouveau en devenant l'endroit dans lequel vivent l'unité familiale réconciliée composée de Henry Wilcox, des sœurs Schlegel et de l'enfant de Helen et Leonard, qui se veut quant à lui prophétique d'une société moins fracturée. Howards End, en tant que symbole, révèle la possibilité démocratique d'investir et de réinvestir les espaces physiques mais aussi herméneutiques. La demeure, héritage bourgeois au début du roman, permet finalement l'alternance et la pluralité à travers un récit qui propose des images et des motifs malléables et appropriables. L'individuel et le commun s'articulent et se lient grâce au symbole qui va puiser dans un « fonds commun » de savoir et d'expériences¹⁴⁶⁸, pour en souligner les possibles modifications et altérations par la projection d'un autre individu et de son expérience.

La fiction de Forster, comme ses émissions radiophoniques et essais, en faisant circuler significations privées et communes, montrent que la réalité est une notion infiniment malléable puisque les paramètres de son entendement le sont : « [l]earning to live with a different mode is a way to alter one's style of response, one's manner of thought, one's habit of feeling. And to persuade others to share one's mode is to change the life of a community »¹⁴⁶⁹, écrit Michael Levenson. Le

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, 71.

¹⁴⁶⁷ Maurice Blanchot. *Le Livre à venir*, op. cit., 58.

¹⁴⁶⁸ « One can assume that all human societies share with each other a common fund of experiences and thus of knowledge » : Norbert Elias. *The Symbol Theory*, op. cit., 3.

¹⁴⁶⁹ Michael Levenson. *Modernism and the Fate of Individuality*, op. cit., 98.

modernisme de Forster tient en partie à cette constante attention au changement de « mode » que les outils narratifs permettent de mettre en récit, et que ces essais permettent d’explicitier. Ces recalibrages constants ont pour but l’émergence de ce qui est nommé dans *A Room with a View* « the hour of unreality »¹⁴⁷⁰, c’est-à-dire le moment où l’autre et son autorité sur le réel deviennent visible et intelligible pour rentrer dans le domaine du familier. Ce qu’ont permis la radio et l’essai est l’explicitation des valeurs démocratiques présentes derrière les outils narratifs utilisés dans la fiction d’E. M. Forster, et l’intrusion littéraire de sa voix, qu’il n’a alors plus à pénétrer un personnage ou un narrateur, dans l’espace invisible du familier. En faisant circuler significations privées et communes, Forster fait de son texte un « espace de mise en commun » que Dardot et Laval théorisent dans *Commun*. Pour les deux auteurs, la « [mise] en commun des paroles et pensées »¹⁴⁷¹ est essentielle à la constitution d’une communauté réelle : « seul un homme partageant avec d’autres hommes cette capacité de mise en commun peut constituer avec eux une communauté politique »¹⁴⁷². Le jeu de l’œuvre fictionnelle et essayistique de Forster sur la circulation entre sens privé et commun met en application cet exercice démocratique.

Ce que les chroniques des incompatibilités et coïncidences entre vie intérieure et extérieure, entre privé et public, commun et individuel soulèvent également est la question de la part que joue le monde social et politique dans la construction de l’individu et vice-versa. A travers la construction de ses personnages et de leurs rapports, Forster tente de dépasser, en les affirmant, les déterminismes et hiatus attribués au rapport entre individu et communauté et qui sont au cœur de la question démocratique.

¹⁴⁷⁰ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 42.

¹⁴⁷¹ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun*, *op. cit.*, 23.

¹⁴⁷² *Idem*.

CHAPITRE 8.

Les individus et la communauté : généralisations et conversations

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, les essais et la fiction de Forster répondent au contexte politique de son époque en offrant une réflexion sur la coïncidence de l'existence sociale et individuelle de l'être humain, mais aussi des significations privées et communes. Au sein du récit forstérien, cette problématique se pose en raison de l'apparente univocité et de l'isolement du personnage qui s'oppose à priori à sa connexion à l'autre. Sa construction à travers d'autres personnages et d'autres romans de Forster, ainsi que ses échanges conversationnels, soulignent les difficultés et les potentialités d'échange démocratique avec l'autre.

L'écrivain qui façonne son personnage est soumis à un défi de taille : celui de rendre toute la complexité de la personne humaine tout en en faisant un élément du récit intelligible et accessible au lecteur. Ce challenge littéraire met en avant la grande difficulté de faire communauté en étant un ensemble représentant et représentable tout en permettant à chaque individualité l'expression de ses nuances. Dans ce processus, les généralités sont utiles, elles permettent de situer les individus en leur donnant des caractéristiques reconnaissables et intelligibles. Les personnages forstériens suivent souvent cette logique en se laissant aisément placer dans de grandes catégories comme celle, par exemple, des universitaires cultivés ou bien des humanistes, mais encore celle des moralisateurs ou des avides capitalistes.

Ces généralisations, qui permettent de créer des ensembles homogènes et saisissables, ne sont qu'une étape dans la construction du personnage. C'est dans leur rencontre au sein du récit, ou dans les échos qu'ils créent d'un roman à l'autre, que l'écrivain interroge ces types et fait circuler les perspectives. Ces échanges, dans le récit, mais également sur un plan métatextuel, instituent la littérature comme forme conversationnelle.

A. « Generalizations are sometimes necessary »¹⁴⁷³

Dans son essai « Frenchman and France », Forster écrit :

[g]eneralizations are sometimes necessary, for human intercourse and clarity of thought itself becomes impossible without them. But they are the desperate device of our weakness, of our inability to remember the various separate facts that we have encountered : they are horses that gallop us away from the country where we ought to have stopped, and where blackberries are eaten by some of the inhabitants though not by all¹⁴⁷⁴.

L’écrivain souligne tout d’abord le rôle joué par les généralités dans les rapports interpersonnels, que nous étudierons plus loin à travers le motif de la conversation, puisqu’elle permet l’intelligibilité de l’objet sur lequel un individu généralise. Même si elle est un marqueur de ce que Forster appelle la « faiblesse » de l’esprit humain, celle-ci est inévitable et constitutive de la conscience humaine. En tant qu’outil, cette opération de généralisation indique la volonté de l’individu de se représenter soi-même ainsi que de penser l’autre au sein de la pluralité vertigineuse de l’humanité. La tâche qui incombe au romancier de créer et de représenter le sujet humain au sein du récit interroge la possibilité de saisir les « various separate facts » qui le composent tout en étant facilement identifiables, intelligibles et transposables pour le lecteur. Forster se montre conscient de cette nécessité de la généralisation dans l’écriture dans son essai « The Creator as Critic » : « I think I shall help you more by emphasizing the failure than by trying to conceal it or by offering you some generalizations which could brighten the pages of your notebooks while you transcribe them »¹⁴⁷⁵. L’écrivain est prêt à accepter un manque de justesse ou de précision au nom de l’accessibilité au lecteur et de sa compréhension. Les généralités, si elles ne permettent pas d’atteindre le degré de complexité que Forster aimerait traduire, ont toutefois l’avantage d’« illuminer » les notes du destinataire et son entendement. Forster sait également que l’écriture romanesque n’échappe pas à cette nécessité. Le personnage doit en effet pouvoir trouver son équivalent dans le monde du lecteur : « coincides with a bit of life »¹⁴⁷⁶, nous dit Forster dans *Aspects of*

¹⁴⁷³ E. M. Forster. « Frenchman and France », art. cit., 40

¹⁴⁷⁴ *Idem.*

¹⁴⁷⁵ E. M. Forster. « The Creator as Critic », art. cit., 98.

¹⁴⁷⁶ E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, op. cit., 71.

the Novel. La fiction ne fait cependant qu'illustrer un phénomène instinctif puisque l'individu, comme nous l'avons mentionné, a mécaniquement recours à la généralisation dans sa vie quotidienne. Qu'elle s'applique à la vie ou à la fiction, il sera possible d'observer comment la généralisation, ou les types, ne sont pas incompatibles avec la variation et la nuance propres à l'idéal démocratique. Dans nombre de cas chez Forster, la généralité contient la pluralité ou est un appel à celle-ci.

1. « [A] clash of human beings »¹⁴⁷⁷ : les types forstériens et la pluralité

Les personnages forstériens peuvent aisément rentrer dans des catégories bien identifiables et imperméables qui s'opposent. Dans le « clash of beings » décrit par Peter Burra dans son article « The Novels of E. M. Forster », on observe la rencontre des matérialistes avec les humanistes dans un roman tel que *Howards End* ou dans des nouvelles comme « The Celestial Omnibus » ou « Other Kingdom », celle des classes pauvres avec la classe moyenne supérieure anglaise concerne encore une fois *Howards End*, avec la présence des Bast, mais aussi *Where Angels Fear to Tread* avec Gino ou encore *Maurice* avec Alec Scudder. On peut également constater le conflit entre les intellectuels et ce que Burra nomme les « beasts » incarnées par Stephen Wonham : « Culture and the Beast are again the conflicting opposites in *The Longest Journey* »¹⁴⁷⁸, écrit le critique à ce propos. On peut nommer en dernier lieu la tension séminale entre les Anglais et les étrangers dans sa fiction, qu'ils soient Indiens dans *A Passage to India* et la nouvelle « The Other Boat », ou Italiens dans *A Room with a View* et *Where Angels Fear to Tread*, ainsi que dans les essais « The Story of a Panic » et « The Eternal Moment ». La dernière opposition, celle entre Anglais et étrangers, met en lumière la manière dont Forster fait des généralités qui fondent ses oppositions le point de départ de la rencontre et de la possible co-existence entre les deux parties. En effet, l'écart creusé entre les personnages par les idées reçues et les caractéristiques ou les déterminismes propres n'est pas un vide

¹⁴⁷⁷ Peter Burra. « The Novels of E. M. Forster », art. cit., 29.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, 28.

infranchissable. Il est l’intermédiaire qui permet l’accès à l’autre et la formation d’un commun. Nancy écrit : « chaque ‘un’ singulier [...] est unique d’une unicité, d’une singularité qui *oblige* infiniment et qui *s’oblige* elle-même à être mise en acte, en œuvre ou en labeur. »¹⁴⁷⁹ L’unicité de l’individu ne se dessine qu’en l’éprouvant. L’autre met à l’épreuve la singularité qui n’existe finalement que dans sa mise en commun, aussi conflictuelle soit-elle. Burra parle en ce sens d’un combat à mener : « the struggle which any one individual must endure if he is to achieve intimacy with any other »¹⁴⁸⁰. Les mots du critique font écho à l’effort démocratique mentionné en début de partie. La co-existence des êtres dans un commun démocratique n’est jamais donnée ou évidente mais représente une véritable discipline. La réflexion de Forster sur les origines et la possible mutabilité des généralités donnent une idée de la distance qui nous sépare et nous lie à l’autre.

Lorsque Forster présente des personnages anglais aux mœurs strictes et luttant contre leurs instincts et sentiments, il se soumet en tout point à l’image du « undeveloped heart »¹⁴⁸¹ donné comme typiquement britannique dans « Notes on the English Character ». Dans *Howards End*, presque tous les personnages sont concernés par cette carence. Mr Wilcox n’ouvre que rarement son cœur si l’on en croit le narrateur : « it was not his habit to open the heart »¹⁴⁸². La vie intérieure et les élans du cœur ne font pas partie de ses préoccupations : « [h]e must never be bothered with emotional talk, or with a display of sympathy. »¹⁴⁸³ Un écart infranchissable se dresse constamment devant les émotions des personnages, marquant une séparation nette entre ce qui s’observe socialement et la vie intérieure : « while her lips talked culture, her heart was planning to invite him to tea »¹⁴⁸⁴, nous informe le narrateur à propos de Margaret et de son envie d’inviter Leonard. On peut d’ailleurs noter la manière dont la mort de Leonard Bast, en raison d’une crise cardiaque, fait physiologiquement écho aux failles dont souffre le cœur britannique.

¹⁴⁷⁹ Jean-Luc Nancy. *Vérité de la démocratie*, op. cit., 47.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, 29.

¹⁴⁸¹ E. M. Forster. « Notes on the English Character », art. cit., 5.

¹⁴⁸² E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 142.

¹⁴⁸³ *Idem.*

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, 32.

Le même défaut est notable chez Maurice dans le roman éponyme : « [f]or he sees the flesh educating the spirit, as his has never been educated, and developing the sluggish heart and the slack mind against their will. »¹⁴⁸⁵ Le roman, qui s'ouvre sur les leçons de vie de l'enseignant de Maurice, tourne autour de l'éducation sentimentale du personnage. En Angleterre, celle-ci se fait à contre-courant de la volonté nationale et sociale. Cette norme, qui s'est imposée aux Anglais et qui a engendré les généralités faites à leur propos, a été façonnée par la classe moyenne : « I hope and believe myself that in the next twenty years we shall see a great change, and that the national character will alter into something that is less unique but more lovable. The supremacy of the middle classes is probably ending. »¹⁴⁸⁶ Il envisage ainsi un futur où les généralités se feront sur des bases plus favorables qui rendront visibles d'autres couches sociales : « [w]hat new element the working classes will introduce one cannot say, but at all events they will not have been educated at public schools. »¹⁴⁸⁷ Dans une autre invective lancée aux établissements responsables de l'éducation de ces classes moyennes, Forster se montre curieux et enthousiaste à l'idée d'une société remodelée par les valeurs et les idées de ces classes laborieuses. Ces dernières apporteraient peut-être la composante émotionnelle refoulée par l'Anglais dit typique et qui est, pour Forster, nécessaire à l'établissement d'une société démocratique : « [v]ulgarity, to him, had been the primal curse, the shoddy reticence that prevents man opening his heart to man, the power that makes against equality. »¹⁴⁸⁸ Dans *The Longest Journey*, Mr Failing fait le lien entre l'incapacité de l'homme à révéler les mouvements du cœur et l'impossibilité d'établir une société d'égaux. C'est le domaine caché et de prime abord invisible du cœur qui devrait être ciment sociétal en faisant de l'autre un être accessible puisque vulnérable, et non une surface insondable. Il ne s'agit pas, comme s'en indigne Ansell, de donner son cœur¹⁴⁸⁹ à chacun mais d'évoluer dans un environnement où il est possible d'aller au-delà du général et de la norme, et d'exposer son intériorité au monde. La

¹⁴⁸⁵ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 132.

¹⁴⁸⁶ E. M. Forster. « Notes on the English Character », art. cit., 13.

¹⁴⁸⁷ *Idem.*

¹⁴⁸⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 207.

¹⁴⁸⁹ « You want to love every one equally, and that's worse than impossible it's wrong » : *Ibid.*, 20.

généralisation ne fait attention qu’à ce qui se trouve à la surface, à ce qui est le plus accessible et visible. Les généralités qui viendront définir l’Anglais de demain seront fondées, comme l’espère Forster, sur une émotion plus ancrée dans la sphère sociale. En attendant ce jour, l’écrivain s’attache à les rendre visibles dans l’écriture. Néanmoins, Forster observe qu’il ne fait pas exception dans le paysage littéraire anglais. La littérature anglaise échappe selon lui à la conventionnalité et à la superficialité des mœurs qui caractérisent généralement le citoyen anglais : « English literature is a flying fish. It is a sample of the life that goes on day after day beneath the surface; it is a proof that beauty and emotion exist in the salt, inhospitable sea. »¹⁴⁹⁰ La mer hostile par laquelle est désignée l’Angleterre, n’a pas empêché le développement et l’épanouissement de formes de formes de vie exceptionnelles. L’image du poisson-volant insiste ici sur la dualité visible/invisible. Cette forme d’existence est la partie observable de tout un monde souterrain rendu inaccessible par les conventions. L’individu anglais n’ignore pas la beauté et l’émotion, ces dernières ont simplement été invisibilisées et écartées en tant que possibles composantes du tissu social.

Généralités et sentiments sont incompatibles pour Forster : « [p]reachers or scientists may generalise, but we know that no generality is possible about those whom we love; not one heaven awaits them, not even one oblivion. »¹⁴⁹¹ Dans *Howards End*, le narrateur observe que les généralités font partie du domaine de l’esprit et non du cœur. La connaissance intime est celle de la nuance et de la variété. Dans *A Passage to India*, Mrs Moore fait remarquer à son fils Ronny Heaslop : « [y]ou never used to judge people like this at home. »¹⁴⁹² Le personnage, comme tout individu, généralise sur des objets dont il n’a qu’une vision approximative et lointaine. Ainsi, « les Indiens » ne représentent qu’un ensemble relativement homogène quand les Anglais apparaissent sous plusieurs noms et plusieurs aspects. Forster tente de contrebalancer ce phénomène en généralisant également sur les Anglais. Lorsque sa fiction gravite autour de la rencontre entre deux nationalités,

¹⁴⁹⁰ E. M. Forster. « Notes on the English Character », art. cit., 8.

¹⁴⁹¹ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 235.

¹⁴⁹² E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 26.

l'écrivain met évidemment l'accent sur les unités que forment les citoyens anglais d'un côté et les Indiens ou les Italiens de l'autre. De nombreuses formules font des Anglais un ensemble soudé au début du roman : « the English group »¹⁴⁹³ ; « the English community »¹⁴⁹⁴. Le narrateur et certains personnages de *Maurice* ne manquent pas de souligner l'homogénéité de ce groupe : « Maurice had the Englishman's inability to conceive variety »¹⁴⁹⁵, écrit le narrateur qui expose un conflit naturel entre l'anglicité et la variété. Pour Lasker Jones, cette tension est causée par le rejet typiquement anglais des fluctuations et des instabilités qui caractérisent la nature humaine : « England has always been disinclined to accept human nature. »¹⁴⁹⁶ Néanmoins, cette communauté présente des caractéristiques qui les différencient des citoyens étrangers : « the English are a comic institution »¹⁴⁹⁷, remarque Aziz dans *A Passage to India*. Dans le roman, d'autres traits de caractères reviennent à plusieurs reprises pour caractériser le groupe. Une des grandes qualités que les individus anglais présentent est apparemment celle de demeurer calme dans la tourmente : « because English people are so calm at a crisis »¹⁴⁹⁸ ; « [a]t a crisis, the English are really unequalled. »¹⁴⁹⁹ La capacité à cacher ce qui se trouve en profondeur et de rendre visible tout autre chose confirme la superficialité attribuée au caractère anglais et fait encore émerger la dualité surface/profondeur soulevée par le processus de généralisation. Lorsque le récit prend place en Angleterre, la variété est plus notable et plus présente. Le narrateur mentionne toujours « the English », mais on remarque dans sa fiction des différences remarquables entre l'Anglais citadin et l'Anglais rural, entre ceux qui fréquentent Cambridge et ceux qui résident à Sawston et respectent ainsi « Sawston and its ways »¹⁵⁰⁰. Jason Finch mentionne en ce sens l'attention de Forster aux : « local or regional distinctions, sub-national aspects of

¹⁴⁹³ *Ibid.*, 31.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, 13.

¹⁴⁹⁵ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 141.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, 148.

¹⁴⁹⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 44.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, 77.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, 155.

¹⁵⁰⁰ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, *op. cit.*, 10.

place »¹⁵⁰¹. Les distinctions de genre se font toutefois de la même manière dans les romans anglais et *A Passage to India*, qui mentionne très régulièrement « the English ladies », dont les manières diffèrent de celles des hommes anglais. Aziz les trouve, par exemple, plus abordables¹⁵⁰², tandis que Adela les considère « ungenerous and snobby »¹⁵⁰³, mettant ainsi à mal les généralités faites à leur propos. Dans *Howards End*, les femmes sont perçues comme des êtres de pitié : « [p]ity, if one may generalise, is at the bottom of woman. »¹⁵⁰⁴ Les deux exemples exposent la réticence de l’écrivain à user de telles globalités, aussi proches de sa propre perspective soient-elles.

Si la citation met en évidence que la généralité est du domaine de l’impersonnel « one », il serait possible d’ajouter qu’il est aussi celui du romancier. Forster semble condamner à transcrire ces généralités même s’il s’accorderait plus à dire, à la manière de Aziz dans *A Passage to India* : « [t]here are many ways of being a man; mine is to express what is deepest in my heart. »¹⁵⁰⁵ Arnold Bennett a écrit à ce sujet : « [a] character has to be conventionalized [...]. You can’t put the whole of a character in a book, unless the book were of inordinate length and the reader of infinite patience. You must select traits... »¹⁵⁰⁶ Le romancier met en lumière les raisons purement pragmatiques pour lesquelles un roman ne peut faire apparaître les infinies facettes d’un individu. Le format en lui-même, mais également les outils que le roman mobilise pour narrer une histoire, réduisent nécessairement la perspective : « [c]haracters are seen from the exterior, their dominant characteristics signalled [...], as if they exist more for their social representativeness than any felt life within. They live unconsciously as symptoms of a larger case »¹⁵⁰⁷, commente Malcolm Bradbury dans son article sur la littérature édouardienne. Les personnages du roman édouardien sont présentés et parfois jugés par un narrateur désireux de faire connaître

¹⁵⁰¹ Jason Finch. *E. M. Forster and English Place*, op. cit., 259.

¹⁵⁰² « Aziz found the English ladies easy to talk to » : E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 57.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, 129.

¹⁵⁰⁴ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 208.

¹⁵⁰⁵ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 239.

¹⁵⁰⁶ Arnold Bennett, cité dans Malcolm Bradbury. « The Opening World: 1900-1915 », in Harold Bloom (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, op. cit., 279-308, 299.

¹⁵⁰⁷ *Idem.*

au lecteur à quel type d'individu il a affaire. Le recours de ce narrateur, mais aussi des personnages, aux généralités est ainsi, si l'on en croit Bradbury, une réaction aux changements majeurs de l'époque édouardienne : « exteriorized observations which are also generalizations, dealing with social types in a transforming political order »¹⁵⁰⁸. Les sources formelles et sociales du processus de généralisation montrent que celui-ci n'est pas simplement le symptôme d'un esprit humain paresseux et en dessinent les enjeux. La généralisation n'est pas, non plus, une simple erreur de jeune écrivain, une tendance qui concerne ses premiers romans, et ainsi une illustration de leurs limites : « *A Room with a View* was written [...] in an epoch more didactic as to spiritual principles, though less as to political, than this, and fiction had a fashion of Maeterlinckian moral generalizations which would be disconcerting to-day. »¹⁵⁰⁹ Si les propos de Rose Macauley désignent les limites bien réelles que dessinent les généralisations présentes dans ces premiers romans, et plus particulièrement ici dans *A Room with a View*, les romans plus tardifs explorent le potentiel démocratique des généralisations. La rupture avec la traditionnelle opposition de l'unique et du général en est une étape primordiale. La généralité n'est, en effet, pas forcément une force s'opposant à l'individualité si ce n'est un phénomène qui affirme son lien inextricable à une autre. Marielle Macé mobilise la notion de « style » pour contredire l'antinomie entre singulier et général :

[i]dentifier un style, ce n'est pas seulement prendre acte d'un aspect, d'une phénoménalité, c'est percevoir dans une singularité un mouvement de généralisation, une puissance de maintien, de répétition, d'élongation ; autrement dit : l'exposition d'une idée, d'un possible du vivre, d'une puissance expropriable (susceptible de se détacher de l'objet ou du sujet qui la lance), appropriable (par d'autres) – pastichable aussi. Être attentif à la foule des modes d'être, ce n'est pas seulement constater une pluralité, qui pourrait demeurer inerte, c'est aussi engager une pensée du lien entre le singulier et le général, conçu comme dynamique même du vivre, qui est institution permanente d'allures¹⁵¹⁰.

La généralité est ce qui survit à l'individu et à sa fragilité en en transposant la trace vers un autre individu. Macé la considère ainsi comme une « puissance », pour reprendre son vocabulaire. Elle fait de la pluralité une dynamique qui traduit

¹⁵⁰⁸ *Idem.*

¹⁵⁰⁹ Rose Macauley. *The Writings of E. M. Forster*, op. cit., 82-83.

¹⁵¹⁰ Marielle Macé. *Styles*, op. cit., 59.

l’incessant mouvement et les mutations qui caractérisent le vivant. Le général remet l’individu à sa juste place dans la « dynamique du vivre ». Dans *A Passage to India*, Adela Quested se rend compte de son appartenance à un nouvel environnement, humain et géographique contre lequel son individualité ne pourra pas lutter longtemps :

[s]ome women are so—well, ungenerous and snobby about Indians, and I should feel too ashamed for words if I turned like them, but—and here’s my difficulty—there’s nothing special about me, nothing specially good or strong, which will help me to resist my environment and avoid becoming like them. I’ve most lamentable defects¹⁵¹¹.

Le personnage accepte son sort et annonce ici que l’on pourra sûrement, dans un futur proche, généraliser à son propos. Il sera possible de l’inclure dans le groupe des « English ladies » résidant en Inde. Son auto-proclamé manque d’exceptionnalité, dû à sa nature faillible, en est selon elle la cause. Il n’est pourtant pas un seul individu qui échappe à cette définition. Adela se positionne de cette manière dans la communauté d’Anglo-Indiens à laquelle elle appartient désormais. Le personnage ne va toutefois pas jusqu’à déclarer sa disparition au sein de celle-ci puisqu’elle continue à dire « I » et à faire état des défauts qui la caractérisent en tant qu’individu. Elle réalise humblement que cette individualité ne la rend pas imperméable aux autres et accepte que celle-ci se mêle, sans se confondre, à cette nouvelle communauté avec qui elle partage, ou partagera bientôt d’après elle, de nombreuses similitudes. Cette remarque d’Adela ramène aux divers liens, évoqués par Blanchot dans *La Communauté inavouable*, qui marquent notre attachement à une certaine communauté : « ‘membre’ renvoie à une unité suffisante (l’individu) qui s’associerait selon un contrat, ou bien par la nécessité des besoins, ou encore par la reconnaissance d’une parenté de sang ou de race, voire d’ethnie. »¹⁵¹² La spécificité d’une unité, qu’elle se traduise dans un contrat, un besoin particulier ou une certaine parenté, est ce qui fonde la communauté. Celle-ci, tout comme les généralités sous la forme desquelles elle se présente et se rend visible, ne tisse pas. C’est le membre qui en assure la cohésion et forme l’ensemble sur lequel il est possible de généraliser. La

¹⁵¹¹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 129.

¹⁵¹² Maurice Blanchot. *La Communauté inavouable*, op. cit., 23.

communauté n'existe pas préalablement aux individus qui la constituent. Adela Quested semble pourtant, à première vue, s'ajouter à un ensemble déjà existant, et qui est celui des « ungenerous and snobby » Anglo-Indiennes. La dernière phrase de l'extrait donné attire toutefois l'attention sur les différences qu'elle continuera d'entretenir avec celles-ci en raison de ses « lamentable defects ». Elle opère ainsi ce que Tristan Garcia observe dans la prononciation de tout « nous ». Il désigne selon lui : « tout ce qui se trouve entre moi et le reste du monde, et par quoi plusieurs sujets se situent, se limitent, négocient ce qu'ils ont d'identique et de différent »¹⁵¹³. Adela exprime ce qui la rend identique aux autres membres de cette communauté tout en négociant sa place en tant qu'individu aux défauts bien particuliers. Le commun serait donc à la fois l'expression de l'écart et du lien. Dans *The Longest Journey*, Ansell en vient à une réalisation similaire à celle d'Adela : « I really don't know what I am. Used to think I was something special, but strikes me now I feel much like other chaps. Used to look down on the labourers. Used to take for granted I was a gentleman, but really I don't know where I do belong. »¹⁵¹⁴ Ce à quoi lui répond Stephen Wonham : « [o]ne belongs to the place one sleeps in and to the people one eats with. »¹⁵¹⁵ On observe dans cet extrait un jeu résidant dans la disparition du pronom personnel « I » et sa répétition à l'intérieur des phrases. Ces dislocations traduisent bien la confusion du personnage qui ne sait plus où situer son individualité et en vient à s'objectifier à travers l'utilisation de « something ». Dans la réponse, « I » devient l'indistinct et le général « one » utilisé par Stephen. Ansell comprend à ce moment du récit que sa définition de l'individualité répondait principalement à des critères sociaux, et réfléchit à d'autres moyens d'identifier la particularité d'un individu. La réponse de Stephen fait état du fondement social sur lequel sont construits les personnages dans les romans de Forster. Dans sa fiction, les spécificités d'un certain personnage s'étendent souvent à un ensemble social. Tout ce qui est « spécial » s'applique à un groupe présentant certaines caractéristiques. En voulant insister sur le caractère unique et privilégié d'un individu, l'écrivain met l'accent sur

¹⁵¹³ Tristan Garcia. *Nous, op. cit.*, 10.

¹⁵¹⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 213.

¹⁵¹⁵ *Idem.*

ce qui le rend identifiable et généralisable pour le reste du monde. Les « special train[s] »¹⁵¹⁶, « special chair[s] »¹⁵¹⁷ de *A Passage to India* par exemple, ou le « special lunch »¹⁵¹⁸ ainsi que le « special label for their luggage »¹⁵¹⁹ mentionnés dans *Howards End* nous permettent de généraliser à propos des classes privilégiées, mais aussi sur « the indistinguishable many »¹⁵²⁰ que ces spécificités écartent de cet ensemble. Si les généralisations affectent les deux groupes sociaux, elles visibilisent les classes les plus privilégiées et invisibilisent les moins favorisées. Ces généralités prennent racines dans des problématiques sociales, mais elles ne les expriment pas de la même manière et elles n’ont pas les mêmes conséquences pour l’un et l’autre. L’individualité, comme l’explique Pembroke, se construit à travers un certain environnement humain (« the people one eats with ») et des espaces géographique, social et culturel particuliers (« the place one sleeps in »). La généralité dont quelqu’un peut être l’objet semble résulter de notre lien et de notre dépendance à un certain environnement, si ce n’est que les privilégiés s’y ancrent par leur visibilité, maintenant ainsi les « indistinguishable many » dans un non-lieu figuré par l’abysse maintes fois mentionné par Forster dans *Howards End*. Visibles ou non, les deux groupes semblent néanmoins dépourvus d’une pure subjectivité. Dans *S/Z*, Roland Barthes explique que l’existence du sujet n’invalide pas les généralités et les stéréotypes, il en est l’expression : « [l]a subjectivité est une image pleine, dont on suppose que j’encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n’est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes. »¹⁵²¹ En comparant le sujet à un amas de codes, l’ascendance et la primauté de l’individu sur le groupe sont remises en question. Barthes écrit ici que tout ceci n’est que manipulation (« truquée »). Tout individu est un tissage de codes et d’usages décidés par notre environnement et est ainsi généralisable.

Si, comme le dit Forster, les généralisations sont nécessaires, c’est avant tout parce qu’elles sont constitutives de l’être humain, nécessairement attaché à un

¹⁵¹⁶ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 163.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, 196.

¹⁵¹⁸ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 178.

¹⁵¹⁹ *Idem.*

¹⁵²⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 157.

¹⁵²¹ Roland Barthes. *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, 16.

environnement ou à des besoins qui lient certains individus entre eux et forment une communauté représentable. Phénomène humain et social, les généralités font, d'autre part, également partie de l'exercice romanesque. La littérature y a recours afin de construire des personnages identifiables et transposables dans la réalité du lecteur ainsi capable de mieux appréhender et penser l'univers présenté par l'écrivain. Ces généralisations permettent finalement de faire vivre le roman en dehors des pages sur lesquelles il s'inscrit, tout en mettant en lumière les codes et les pratiques qui l'instituent en tant que forme artistique et l'attachent à celle-ci. La généralisation ramène à la définition du commun faite par Dardot et Laval comme avant tout « mise en commun »¹⁵²², c'est-à-dire comme démarche. En généralisant, on décide aussi de centrer la perspective sur ce qui lie un individu à un autre. C'est une action qui « pose la construction des liens »¹⁵²³, pour reprendre les termes utilisés par Rancière dans *La Mésestente*. L'attention portée au lien dirige également le regard vers ce qui a été laissé de côté pour identifier et circonscrire le commun. S'il est possible de catégoriser et de généraliser à propos des personnages forstériens, l'écrivain se sert également de ces communs pour attirer notre attention sur l'inachèvement et l'incomplétude qui caractérisent également les personnages. L'écrivain explore la forme romanesque comme possible remède à cette incomplétude, sans nier les failles et les biais inhérents à cette forme d'écriture : « the novel itself is an inherently middle-class form, and its narrative voice is apt to betray this bias in every turn of phrase »¹⁵²⁴, écrit David Lodge dans *The Art of Fiction*. Forster, qui choisit qui plus est de centrer ses récits autour de cette classe moyenne, ne pourrait nier ces propos. En généralisant, l'écrivain nous donne à voir ce qui fait, anime et limite ses récits. La généralité est, en fin de compte, ce qui contient et ce qui fait sens d'une pluralité difficilement appréhensible autrement : « it seems that a word becomes general by being made the sign, not of an abstract general idea, but of several particular ideas, any one of which it indifferently suggests to the mind »¹⁵²⁵, explique George Berkeley

¹⁵²² Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 235.

¹⁵²³ Jacques Rancière. *La Mésestente, op. cit.*, 186-187.

¹⁵²⁴ David Lodge. *The Art of Fiction, op. cit.*, 106.

¹⁵²⁵ George Berkeley. *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, Oxford: Oxford University Press, 1999, 13.

dans *Principles of Human Knowledge*. Les personnages de Forster ne souffrent pas des généralités qu’il est possible de faire à leur propos, puisqu’elles sont avant tout une manière de rendre la pluralité intelligible et accessible pour le lecteur. En s’appliquant à plusieurs individus, la généralité dévoile son pouvoir de suggestion mentionné par Berkeley. Le qualificatif ou la catégorie sous lesquels un individu apparaît signale immédiatement ses nuances en étant à même de désigner plusieurs individus à la fois. Ceux-ci expriment naturellement ces attributs de manières distinctes. Dans *Howards End*, les sœurs Schlegel sont décrites comme la parfaite expression de cette tension entre unité et différence :

[h]e attempted to suggest that it was something between the two, with vast possibilities in either direction, but broke down under the gaze of four sincere eyes. As yet he scarcely distinguished between the two sisters. One was more beautiful and more lively, but ‘the Miss Schlegels’ still remained a composite Indian god, whose waving arms and contradictory speeches were the product of a single mind¹⁵²⁶.

La contradiction et l’unité sont compatibles, comme la désignation « the Miss Schlegels » l’indique. L’éducation des deux sœurs leur a fourni une fondation morale et intellectuelle identique. Les conclusions qu’elles en tirent, ou leur manière d’exprimer et de manifester cette éducation, diffèrent pourtant. Le roman montre bien que leur formation intellectuelle et morale, qui a fait naître une passion commune pour les arts et a éveillé une conscience sociale certaine, ne les mène pas à prendre les mêmes décisions ni à partager le même avis sur Henry Wilcox ou Leonard Bast et à aborder les dilemmes moraux qu’ils soulèvent de la même manière. La généralité est cette créature à plusieurs bras, affiliée dans l’extrait précédent à un dieu indien, qui désigne et atteint des réalités bien distinctes depuis un endroit fixe.

En généralisant, Forster révèle à la fois la nécessité de ce processus sur un plan fictionnel et épistémologique, ainsi que son utilité et son rôle dans la construction et la visibilisation d’un commun alors représentable. Les généralisations ramènent l’individu à son appartenance à un certain contexte social et humain et donc à son interconnectivité. Tout en étant capable de créer des unités cohérentes, Forster dénonce également la nature lacunaire des généralités. L’incomplétude des

¹⁵²⁶ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 119-120.

personnages et les failles des caractéristiques attribuées à chacun sont autant d'invitations à considérer l'interconnectivité qui caractérise l'existence humaine et qui pousse l'écrivain à exploiter le récit comme révélateur et initiateur de ces liens.

2. *La parfaite incomplétude du personnage forstérien*

Il est possible d'observer comment la généralisation souligne en creux la variation dans des récits qui gravitent autour de personnages ne voulant plus exister qu'à travers leurs déterminismes. Ceux-ci se lancent dans des quêtes réformatrices qui permettent à Forster d'exposer leur attachement à l'autre qui initie ou inspire ces changements. On pourrait dire, en faisant dévier et en tordant les célèbres mots de Pascal, que « l'homme passe infiniment [par] l'homme »¹⁵²⁷, c'est-à-dire qu'il met en œuvre la co-construction démocratique mentionnée par Dardot et Laval dans sa formation. La reformulation n'est néanmoins pas incompatible avec le sens original de la formule de Pascal puisqu'on constate de la même manière que l'individualité est indissociable de son dépassement. La critique a, elle, plutôt eu tendance à faire des personnages de ses récits des entités réductibles et isolées. Elle s'est en effet essayée à la classification des personnages forstériens. Ainsi, le personnage de Gino Carella dans *Where Angels Fear to Tread*, Feo dans la nouvelle « The Eternal Moment » ou encore Stephen Wonham, dans *The Longest Journey*, font partie de la catégorie des « pagan, pastoral people » de Forster selon James McConkey¹⁵²⁸, tandis que Ruth Wilcox, dans *Howards End*, et Mrs. Moore, dans *A Passage to India*, sont les personnages intuitifs¹⁵²⁹. Fielding, dans le même roman, mais aussi Philip Herriton, dans *Where Angels Fear to Tread*, et Rickie Elliot dans *The Longest Journey* sont, quant à eux, les personnages qui concilient « intelligence and culture »¹⁵³⁰. Les individus qui peuplent les récits de Forster correspondent à première vue à un type sur lequel il est possible de généraliser. Cette facilité dans la

¹⁵²⁷ Blaise Pascal. *Pensées* (1670), Paris : Gallimard, 2008, 114.

¹⁵²⁸ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, *op. cit.*, 28-29.

¹⁵²⁹ *Idem.*

¹⁵³⁰ *Idem.*

classification permet toutefois d’identifier plus distinctement la moindre variation à ce schéma. Les changements observables indiquent que les personnages de l’écrivain sont plus nuancés qu’il n’y paraît. Ils soulèvent les questionnements de Forster quant à la mutabilité de l’individu et sa dépendance vis-à-vis d’un autre pour dépasser ce que le narrateur de *A Room with a View* identifie comme « [t]he sadness of the incomplete—the sadness that is often Life »¹⁵³¹.

Dans les écrits fictionnels de Forster, mais plus particulièrement dans les romans, la transformation et l’inconstance sont perçues négativement par la plupart des personnages. Les récits gravitent pourtant tous autour d’un personnage principal à l’aube d’un tournant décisif, souvent de nature morale, dans leur vie. Même si se pose la question de l’impact et des conséquences et résultats tangibles de ces réalisations sur leur vie, les mouvements intérieurs qui agitent les personnages sont bien observables. Les romans qui s’apparentent à des récits d’apprentissage tel que *Maurice* ou *A Room with a View* en font un motif central, tandis que *A Passage to India* rend cette notion de mutabilité plus spirituelle et philosophique. En effet, l’identité est en elle-même remise en question dans ce roman qui offre une réflexion sur la dichotomie entre perception et nature, si tant est que cette nature existe. Dans *The Longest Journey*, ce thème est aussi présent à travers le protagoniste, Rickie, manifestement bousculé dans ses certitudes par l’existence de son demi-frère. A contrario, *Where Angels Fear to Tread* est certainement le roman dans lequel le personnage principal ne manifeste aucune volonté de changement. S’il en vient, épisodiquement, à se remettre en question, ou plutôt à interroger les décisions de sa mère quant à Gino et au bébé né de l’union de ce personnage à sa belle-sœur Lilia, Philip Herriton se résigne à vivre une vie de passivité dont il semble s’accommoder malgré les critiques de Miss Abbott à ce propos. Si, dans ce cas, c’est l’immobilisme de Philip qui est condamné, les personnages désapprouvent le plus souvent l’individu qui décide d’emprunter de nouveaux chemins. Dans *A Room with a View*, Lucy Honeychurch est ainsi rapidement réprimandée lorsqu’elle prend la décision de partir en Grèce avec les sœurs Alan : « I know—but it seems so odd, so unlike her, so—I

¹⁵³¹ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 127.

was going to say—selfish »¹⁵³², déclare Mr Beebe lorsqu'il l'apprend. La remarque est ici ironique puisque Lucy est aux prises avec sa propre identité à ce stade du récit, et décide justement de partir pour l'explorer. Il est ainsi impossible de savoir si cette action lui ressemble ou non. La réaction surprenante de Charlotte Bartlett à ce voyage, puisqu'elle justifie auprès de Mr Beebe cette volonté d'ailleurs, est une autre démonstration de la mutabilité du personnage forstérien. Le réflexe premier des personnages est finalement celui de tout individu lorsqu'une alternative à ce qu'il pensait clairement identifié se présente : « [i]t is hard when a person you have classed as typically British speaks out of his character »¹⁵³³, explique le narrateur à propos de la réaction de Miss Lavish à la déclaration de Mr Eager. Il est difficile, en règle générale, de modifier l'entendement que l'on avait d'une certaine personne ou d'une chose. Tous les adjectifs auraient pu apparaître à la place de « typically British », même si l'anglicité permet ici une réflexion toute particulière sur la notion d'identité. Ce que souligne le personnage est la confusion qui naît automatiquement des déviations d'un certain élément référent. Pour Rickie, l'éloignement de l'individu de ce qui est identifié comme sa nature invite même le chaos : « those who stray outside their nature invite disaster. »¹⁵³⁴ L'affirmation proverbiale de Rickie Elliot attire l'attention sur les dangers causés par l'éloignement à ce qui serait censé être le noyau dur de l'identité. Notion d'essence qui déciderait de ce qui représente un changement ou pas par rapport à elle. La manière dont Forster crée et fait interagir ses personnages permet justement d'attester l'essence incomplète de l'identité et sa nature dynamique. Pour James McConkey :

Mr. Forster describes the clash of opposites, but not only the clash; he describes the merge as well. He realizes that, having regard to their common humanity, not two types, however much opposed, can be considered as absolutely distinct. Hence his point of view is constantly shifting—each side is alternately presented for sympathy, first impressions are contradicted, confirmed, contradicted again, so that a close attention and memory are required to add up the final sum¹⁵³⁵.

Forster montre l'importance de personnages dont les variations peuvent continuellement instituer de nouvelles manières d'être et de penser dans leur vie. On

¹⁵³² *Ibid.*, 194.

¹⁵³³ *Ibid.*, 65.

¹⁵³⁴ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 198.

¹⁵³⁵ Peter Burra. « The Novels of E. M. Forster », *art. cit.*, 29.

retrouve a priori dans sa fiction des personnages aux natures opposées qui se confrontent, à la manière des individus cultivés de la classe moyenne supérieure qui se heurtent aux figures pastorales. Toutefois, ce sont les écarts par rapport à cette catégorisation, et même les inversions, qui révèlent les personnages de Forster comme forces instituant. Leur pas de côté dessine des voies d’alternatives et prouvent l’irréductibilité du vivant. Dans *The Longest Journey*, le « clash of opposites » figuré par Rickie et Stephen donne finalement lieu à des renversements que le narrateur souligne à travers l’utilisation des termes habituellement attribués à l’un ou à l’autre. La bestialité de Stephen est constamment soulignée dans les descriptions relatant la vision des autres personnages vis-à-vis du personnage, et est parfois littéralement désignée. Au sein du chapitre 33, lorsque Rickie dialogue avec son demi-frère alors ivre, le personnage fait part de ses inquiétudes quant à son comportement dans le cadre d’une possible visite à Mrs Failing : « I’d sooner not visit my aunt than think, when I sat with her, that you’re down in the village teaching her labourers to be as beastly as yourself. »¹⁵³⁶ Plus tard, dans une conversation entretenue encore une fois avec Stephen, « beastly » est utilisé pour caractériser Rickie : « [t]hey’ve no use for you here,—never had any, if the truth was known,—and they’ve only made you beastly. »¹⁵³⁷ La bestialité est ici définie comme un éloignement vis-à-vis de ses propres désirs. Précédemment, c’était une trop grande proximité avec ceux-ci qui faisait de Stephen un être animal¹⁵³⁸. C’est finalement Rickie qui est associé à la bestialité tandis que Stephen est affilié au monde des idées jusque-là exclusivement réservé à l’ancien étudiant de Cambridge : « his ideas would triumph in England »¹⁵³⁹, annonce le narrateur. Ce n’est qu’à la fin du roman que le lecteur peut faire ses comptes, comme le dit McConkey, et émettre un avis sur un des personnages. Un jeu s’opère ainsi entre les caractéristiques fixes et identifiables

¹⁵³⁶ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 265.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, 257.

¹⁵³⁸ Mrs Failing, dans sa description d’une journée typique de Stephen, observe la liberté de ses occupations dans la journée et l’absence de toute contrainte. On peut y voir un personnage obéir à ses seules envies : « He rose at eight. From eight to eleven he sang. The song was called, ‘Father’s boots will soon fit Willie.’ [...] At eleven he went out, and stood in the rain till four » : *Ibid.*, 103.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, 289.

attribuées à ceux-ci et les renversements et les contradictions qui viennent en faire bouger les contours. Ce mouvement permet de rompre avec la vision d'un personnage forstérien institué :

[L]'institution ne doit plus être regardée avant tout, principalement, comme de l'institué, mais comme de l'instituant qui donne lieu à de l'institué, lequel sera à son tour subverti par du radicalement nouveau. Le moment instituant témoigne d'une capacité humaine spécifique qui consiste à créer à partir de rien une signification entièrement originale...¹⁵⁴⁰

Dardot et Laval évoquent ici la possibilité d'une force institutionnelle qui ne soit pas une forme fixe contraignante mais un processus constamment questionné et renouvelé pour ne pas devenir pouvoir coercitif. Chez Forster, le « moment instituant » mentionné par les deux auteurs ne fait pas émerger « à partir du rien » mais plutôt à partir des types et des généralités que Forster met en avant au début des romans. Dans *The Longest Journey*, Stephen ouvre une autre perspective sur les significations que peut prendre la bestialité. Une vie rythmée par les conventions et animée par les désirs contrariés ne mérite-t-elle pas plus d'être exposée pour son manque d'humanité ? L'incomplétude des personnages fait écho à celle des adjectifs utilisés pour généraliser et définir des types. C'est en faisant la somme, pour revenir sur les propos de McConkey, des différentes façons dont ont été utilisés les termes pour caractériser les personnages et commenter leurs actions qu'une compréhension plus fine et plus complexe des personnages de Forster peut être atteinte. Cette manière de créer des personnages, et donc de transcrire la composante humaine dans le récit, dit aussi quelque chose des limites et du potentiel de la forme romanesque dans cette entreprise. Elle nuance également les propos de Forster sur sa croyance ultime en l'individu¹⁵⁴¹. Il est, certes, le point d'orgue de l'humanisme et du libéralisme de l'écrivain, mais il n'est pas auto-suffisant. Chaque personnage s'offre ainsi comme la pièce d'une mosaïque que sa fiction constitue. Si Forster, ou tout romancier, pouvait prétendre traduire en un personnage ou en un roman toutes les nuances propres à l'existence individuelle, celle-ci ne mériterait pas l'obstination du

¹⁵⁴⁰ Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun, op. cit.*, 382.

¹⁵⁴¹ Dans son émission « New Books » du 19 décembre 1932, Forster parle de « the sanctity of the individual » : Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 121.

romancier à la capturer dans le récit. Comme il le formule dans *Maurice*¹⁵⁴², ce n’est qu’en combinant les individualités que leur incomplétude peut être compensée et que l’aptitude du récit à s’approcher de cette complexité grâce aux limites du format peut être démontrée. Une des techniques adoptées par Forster, et remarquée par la critique, est le re-façonnage de certains personnages d’un roman à l’autre. Elle permet à l’auteur d’introduire la variation et la bigarrure dans ses personnages et d’en retravailler certaines facettes. La plupart des critiques, et notamment Judith Scherer Herz, pointent la ressemblance entre certains personnages. George Emerson serait un mélange de Stephen Wonham et de Stewart Ansell mais aussi de Leonard Bast. Cecil se refléterait quant à lui dans Philip Herriton : « [t]he cast of characters, the relations among them, the world they move through and the narrator’s relationship to them are very similar in all three early novels. »¹⁵⁴³ En combinant ou en retravaillant des aspects d’anciens personnages dans de nouveaux personnages, Forster met à l’épreuve certains traits de caractère ou certaines manières de penser dans les différents contextes que les récits présentent, et permet par conséquent au lecteur de réévaluer certaines conceptions et idéologies auparavant prononcées. Forster transporte ces types de personnages d’un roman à l’autre afin d’en explorer les alternatives et de révéler les dualités présentes au sein même de l’individu. L’écrivain réitère alors l’interconnectivité de l’individu avec son environnement et du rôle de celui-ci dans la formation de la personnalité :

George is part Stephen Wonham, part Stewart Ansell from *Journey* and he points toward *Howards End*’s Leonard Bast with some subtle class adjustments. Mr Emerson is a more fully elaborated Mr Failing, here a socialist journalist rather than a gentlemen philosopher. Cecil is a much less sympathetic Philip Herriton from *Angels*, and Charlotte Bartlett is drawn from the same materials as his sister, Harriet. Lucy follows from that novel’s Caroline Abbott and points to the Schlegel sisters of *Howards End*, but especially Helen. However, she is probably best aligned with *Journey*’s Rickie as she follows the same trajectory of ignoring her instincts, letting muddle prevail and joining the ranks of the benighted until, unlike Rickie, ‘[t]he scales f[a]ll from [her] eyes’ and she is saved¹⁵⁴⁴.

¹⁵⁴² « [T]wo imperfect souls might touch perfection » : E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 85.

¹⁵⁴³ Judith Scherer Herz. « A Room with a View », in David Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, *op. cit.*, 138-150, 140.

¹⁵⁴⁴ *Idem*.

L'écrivain ajuste les personnalités et les types qu'il exploite selon le contexte social ou national, mais aussi en fonction de ses propres besoins dans les problématiques qu'il souhaite mettre en avant dans tel ou tel récit. Il était donc intéressant d'exploiter la simplicité de Stephen Wonham, l'honnêteté de George Emerson et sa spontanéité, ainsi que la culture de Ansell dans *The Longest Journey* pour créer Leonard Bast, dont les caractéristiques sociales ont été soulignées et accentuées pour insister sur la dimension politique du roman. Herz opère ensuite un rapprochement entre Lucy Honeychurch dans *A Room with a View* et Rickie Elliot dans *The Longest Journey*. On pourrait ajouter que l'évolution de Lucy Honeychurch, en comparaison au destin funeste de Rickie Elliot, et malgré leur commune volonté de se détacher des conventions de leur monde tout au long des deux récits, est permise par son déplacement géographique en Italie. La force exercée par l'environnement social et géographique met en avant la nature rhizomique des généralités et permet ainsi à Forster de faire vivre son « [o]nly connect... » à travers ses personnages et leur construction.

Si l'incomplétude des personnages est souvent causée par des déterminismes spatiaux et temporels qui ne leur permettent pas d'évoluer dans certaines directions, on peut également noter un mouvement inverse lorsqu'elle est engendrée par leur attachement à un idéal à atteindre. Dans son émission BBC « Conversation in the Train », Forster estime que seule cette dimension est à la source de ses personnages. Il nie même prêter attention aux déterminismes évoqués plus haut dans leur construction : « I'm not that sort of novelist. I try to make up my characters from the inside. I don't bother about getting their outsides 'right' as it's called, and I don't try to put the outsides of the people I meet in my novels. They just wouldn't fit round the insides. »¹⁵⁴⁵ Il explique faire naître ses personnages à partir d'une considération essentielle et prioritaire de leur vie intérieure, notamment les aspirations qui les animent, que celles-ci prennent forme à travers l'acquisition de savoir culturel pour Leonard Bast dans *Howards End*, ou l'adoption de la spontanéité et de l'honnêteté pour Lucy Honeychurch dans *A Room with a View*. Il renverse le rapport

¹⁵⁴⁵ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 71.

intérieur/extérieur en invoquant l’image d’un extérieur qui ne serait pas aux mesures de l’intérieur imaginé en premier lieu. Pour Forster, cette attention aux mouvements intérieurs des personnages constitue tout l’intérêt de la lecture du roman : « [p]eople like this second sort of book not because they are clever or stupid, but because it happens to call to something inside them »¹⁵⁴⁶, affirme-t-il dans « Talks for Sixth Forms ». Le récit offre une chambre de résonance qui permet la communication entre l’idiosyncrasie du lecteur et celle des personnages. Qu’il se fonde sur les déterminismes du monde extérieur ou des idéaux qui habitent la vie intérieure, l’incomplétude et l’écart viennent connecter ces deux paramètres de création. En effet, le personnage forstérien est aussi incomplet parce qu’il est constamment mesuré à un absolu qui le dépasse : « the Forsterian hero is incomplete, that incompleteness being the result of a dissociation between the character and his universe, between the individual in a seemingly chaotic, temporal world and the unifying, eternal reality. »¹⁵⁴⁷ Pour McConkey, Forster crée des personnages incomplets en soulignant constamment l’écart qu’ils entretiennent avec cette « réalité éternelle » que Forster contient dans des maximes telles que « [o]nly connect... », et dont il est le clair émetteur. Comme à son habitude, il traduit ses propres interrogations et ses tâtonnements réflexifs au travers de certaines expériences et certaines pensées de ses personnages. C’est ainsi Margaret Schlegel, dont la proximité avec Forster a été dûment soulignée par la critique, qui, dans *Howards End*, contemple l’écart à l’origine de l’éternelle incomplétude du roman et des personnages qu’il anime :

[h]is was a slap-dash method, but the world has been built slap-dash, and the beauty of mountain and river and sunset may be but the varnish with which the unskilled artificer hides his joins. Oniton, like herself, was imperfect. Its apple-trees were stunted, its castle ruinous. It, too, had suffered in the border warfare between the Anglo-Saxon and the Celt, between things as they are and as they ought to be¹⁵⁴⁸.

Dans cet extrait, les pensées de Margaret attirent l’attention du lecteur sur le « vernis » appliqué par l’auteur sur les articulations (« joins ») qu’il tente de dissimuler. Le monde extérieur, comme le récit, est rempli d’endroits (« Oniton ») et

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, 131.

¹⁵⁴⁷ James McConkey. *The Novels of E. M. Forster*, op. cit., 3.

¹⁵⁴⁸ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 197.

d'individus (« herself ») imparfaits dont la beauté dépend néanmoins de ces défauts. En effet, si les montagnes, les rivières et les couchers de soleil ont pour seule fonction de détourner l'attention des marques du processus de création, celui-ci fait alors toute la splendeur du monde créé. L'écart entre l'idéal et le réel (« things as they are and things as they ought to be »), d'abord perçu comme imperfection, est finalement fécond et primordial, et c'est la vie intérieure du personnage qui lui donne vie.

A Passage to India est le roman qui présentera l'incomplétude de cette manière dans le récit. En effet, l'image répétée du cercle dans le récit en fait un motif central du roman. Cette incomplétude est parfois un mouvement abstrait : « [e]ven the striking of a match starts a little worm coiling, which is too small to complete a circle but is eternally watchful »¹⁵⁴⁹, ou bien spirituel : « [a]ll spirit as well as all matter must participate in salvation, and if practical jokes are banned, the circle is incomplete »¹⁵⁵⁰, et d'autres fois le dessin d'un mouvement géographique réel : « [t]he train in its descent through the Vindyas had described a semicircle round Asirgarh. »¹⁵⁵¹ Dans tous les cas, il est une forme qui signale la nécessité, comme le narrateur le formule dans la première citation, de rester attentif et alerte (« eternally watchful »). Ces énergies s'opposent dans la citation à l'immobilisme de la complétude. Le frottement de l'allumette et l'effort du ver décrivent d'infimes élans, presque imperceptibles, qui sont autant de sources fécondes pour l'écriture de Forster. Dans *Lord Jim*, Joseph Conrad décrit également ce mouvement incessant et prolifique que l'incomplétude induit :

‘[w]e want in so many different ways to be,’ he began again. ‘This magnificent butterfly finds a little heap of dirt and sits still on it; but man he will never on his heap of mud keep still. He want to be so, and again he want to be so. . . .’ He moved his hand up, then down. . . . ‘He wants to be a saint, and he wants to be a devil—and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow—so fine as he can never be. . . . In a dream. . . .’¹⁵⁵²

Ici, le mouvement de la main et celui du papillon qui ne peut s'empêcher de se déplacer d'un objet à un autre figurent l'irrésoluble insatisfaction de l'être humain

¹⁵⁴⁹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 131.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, 258.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, 185.

¹⁵⁵² Joseph Conrad. *Lord Jim* (1900), San Diego: Icon Classics, 2005, 176.

face aux « choses telles qu’elles sont ». Cette dynamique est également celle de sa recherche de ce qui devraient être ou plutôt, de ce qu’on l’on voudrait que les choses, ou bien sa propre personne, soient. Cette volonté est néanmoins mouvante, comme le décrit Conrad. Ange ou démon, l’individu est partagé dans sa recherche d’un soi dans lequel s’installer définitivement. Conrad décrit ainsi une oscillation infinie permise par l’imagination. Elle est la seule à pouvoir sortir l’individu à la fois de l’indécision mais aussi du statisme dans lequel les traits saillants qui servent de base aux généralisations l’enferment. La véracité du qualificatif donné, qu’il soit saint ou démon, importe peu. Se pose d’ailleurs simplement la question de qui pourrait être le juge de cette véracité. Ce que l’individu pense être et ce qu’il aimerait être représentent des réalités bien plus tangibles. L’individu est non seulement l’articulation qui lie les choses telles qu’elles sont et telles qu’elles devraient être, mais aussi, pourrait-on ajouter, telles qu’on voudrait qu’elles soient. Qu’il se glisse dans la peau du saint un jour, puis du démon un autre, c’est la capacité de l’individu à naviguer entre les deux, les « continuous excursions into either realms »¹⁵⁵³, qui représente un indicateur plus concret de notre lien, non plus seulement aux autres, mais à des perspectives multiples. Si les personnages de Forster sont incomplets, c’est aussi que ces perspectives viennent constamment transformer et altérer l’idée ou la vision initiale.

Ce glissement dans le regard que le personnage porte sur lui-même est souvent généré par la rencontre. Il effraie les personnages en raison de son potentiel transformatif : « ‘[i]f I saw him often,’ she said, ‘I might remember what he is like. Or he might grow old. But I dare not risk it, so nothing can alter me now.’ »¹⁵⁵⁴ La déclaration de Miss Abbott, qui se confie à ce moment du récit à Philip Herriton sur l’amour qu’elle porte à Gino Carella, éclaire le lecteur non pas sur la fragilité de l’individualité, mais sur la force qu’exerce l’imagination sur celle-ci. En contemplant un futur dans lequel ils n’auront plus d’interactions, Caroline Abbott fixe sa perspective quant à Gino. Sa passion, en réponse à la question de Philip Herriton¹⁵⁵⁵,

¹⁵⁵³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 166.

¹⁵⁵⁴ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 133-134.

¹⁵⁵⁵ « Perhaps it is what the books call ‘a passing fancy’? » : *Ibid.*, 133.

n'est pas passagère puisqu'elle ne sera plus en contact avec le sujet qui l'anime. Ainsi, l'âge est une des causes évoquées dans ce possible changement de sa vision. Celui-ci, et les changements qui l'accompagnent généralement, pourraient ternir sa passion et causer son désamour. Le personnage estime donc qu'en se souvenant de ce qu'il est à ce moment précis, aux débuts de sa passion, Gino sera toujours mesuré à certains critères et son amour ne supportera aucun écart. L'oscillation de la perspective est pourtant inévitable, comme le formule le narrateur dans la nouvelle de Forster « The Point of It » : « [t]he mind, however sensible and affectionate, is coated with new experiences daily; it cannot clear itself of the steady accretion, and is forced either to forget the past or to distort it. »¹⁵⁵⁶ Le personnage principal, qui revient sur son passé une fois dans l'au-delà, observe cet état de fait. Seulement deux possibilités s'offrent à l'individu et sa perspective présente : l'oubli ou la transformation. Ainsi, Caroline Abbott s'expose à l'oubli en interdisant toute transformation de sa perspective. Si toute la difficulté de la forme littéraire, et un des moteurs du récit moderniste, est de concilier la fixité du texte à la fluctuance de l'expérience, certains personnages de Forster essaient de mettre des mots sur cette instabilité :

'I was going to say—whatever have you got in common?'
 'Nothing except the times we have seen each other.' Again her face was crimson. He turned his own face away.
 'Which—which times?'
 'The time I thought you weak and heedless, and went instead of you to get the baby. That began it, as far as I know the beginning. Or it may have begun when you took us to the theatre, and I saw him mixed up with music and light. But didn't understand till the morning. Then you opened the door—and I knew why I had been so happy. Afterwards, in the church, I prayed for us all; not for anything new, but that we might just be as we were—he with the child he loved, you and I and Harriet safe out of the place—'¹⁵⁵⁷

Dans *Where Angels Fear to Tread*, la suite du dialogue entre Philip et Caroline met en lumière l'incomplétude fondamentale de l'individu qui passe continuellement par une série de commencements au cours de sa vie. Le polyptote que « began », « beginning » et « begun » forment met l'accent sur la difficulté de fixer la perspective de manière linéaire et d'identifier clairement les moments de bascule qui

¹⁵⁵⁶ E. M. Forster. « The Point of It », art. cit., 126.

¹⁵⁵⁷ E. M. Forster. *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 134.

l’affectent. Miss Abbott est convaincue que sa personne ainsi que sa vision de Philip ont changé, mais peine à s’exprimer clairement sur le sujet. L’explication de Miss Abbott attire l’attention sur une continuité d’instantanés clés : « the time I thought you weak and heedless » ; « when you took us to the theatre ». Le temps n’existe ici pas par lui-même, il est défini par des expériences ou des impressions qui enrichissent et complètent sa connaissance alors imparfaite des choses. Les conjonctions (« [o]r » ; « [b]ut ») et les adverbes de temps (« [t]hen » ; « [a]fterwards »), par lesquels toutes les phrases du personnage commencent à ce moment du dialogue, font état de la déambulation réflexive du personnage. Sa difficulté à identifier le début de ces mutations intérieures et le morcellement de son discours et de sa perspective nous éloignent toujours un peu plus du « see it whole » qui rythme le récit de *Howards End*. Chaque pièce qu’apporte Miss Abbott à la mosaïque de sa pensée met en évidence la difficulté de cette vision unifiante. On a accès ici, au mieux, à de simples fragments que le personnage tente de connecter pour faire sens de son expérience. La superposition des différentes temporalités, avec l’utilisation du passé (« didn’t understand », « I knew »), du *present perfect* (« it may have begun ») et du *past perfect* (« I had been so happy »), étire le temps dans toutes les directions, et résonne avec la superposition des différents regards que le personnage a adoptés tout au long du roman. Caroline Abbott montre que le temps de l’horloge et celui de la connaissance ne sont pas synchrones, et que cette dernière est condamnée à une existence lacunaire. Le seul moment de complétude que les personnages peuvent espérer est celui de la rencontre. Les individus se confrontent au même rythme que la perspective nouvelle (« anything new ») et celle qui se fane (« as we were »). La seule chose partagée et véritablement commune est la réalisation de l’incomplétude de la perspective adoptée jusqu’alors. C’est ainsi qu’il serait possible d’interpréter la réponse de Caroline Abbott lorsque Philip Herriton s’enquiert des points communs du personnage avec Gino Carella : « [n]othing except the times we have seen each other ». Le commun ne se fonde alors plus sur les similarités et les différences qui servaient précédemment à former des groupes homogènes et séparés. On ne partage ainsi plus l’intelligence, la culture ou l’éducation mais le moment de la rencontre. Elle est le véritable bien commun qui permet d’entrelacer passé et présent, soi et autrui, et de, momentanément, « see it whole ».

L'incomplétude des personnages, en raison de leur attachement à certains déterminismes ou à un idéal, ancre leur oscillation entre plusieurs perspectives et individus dans leur volonté de transformation. Le personnage devient alors un élément narratif dans lequel se joue la question démocratique. Sa mouvance et sa variation au sein du même récit ou d'un récit à l'autre pointe en effet vers la nécessité démocratique de réinstitution continuelle à travers l'autre.

L'inachèvement et les failles qui caractérisent les personnages de Forster sont également observables dans la construction du commun. En effet, si celui-ci doit se fonder sur « l'inclusion de ce qui le fait exploser », c'est-à-dire de ce qui expose son état jusqu'alors lacunaire, les personnages qui peuplent la fiction de Forster et leurs confrontations correspondent alors à ce principe. On peut dire que « no national character is complete »¹⁵⁵⁸, tout comme n'importe quel individu en général. Les rencontres qui prennent place au sein du récit forstérien, qu'elles marquent la rupture ou la connexion, soulignent qu'on ne peut s'approcher de la complétude et de la communalité que dans cet intervalle. La conversation prend une place prépondérante dans cette vision commune et démocratique en permettant l'institution et la réinstitution des réalités projetées par chacun. Forster comprend que cet idéal d'une vision totale et englobante (« see it whole ») ne peut advenir qu'en soulignant les fissures et les écarts qui composent cette totalité.

B. La conversation : obstacle et fondement de la construction d'un commun démocratique

Dans *Howards End*, Mrs Wilcox fait part d'une vision bien particulière de ce qu'est la conversation : « '[t]here is nothing to be gained by discussing that,' said Mrs. Wilcox after a moment's pause. »¹⁵⁵⁹ Alors en pleine discussion avec Margaret Schlegel à propos de la romance passagère entre sa sœur Helen et Paul Wilcox, Mrs

¹⁵⁵⁸ Voir *supra*, note 747.

¹⁵⁵⁹ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 59.

Wilcox reste évasive sur les circonstances de la découverte de cette affaire et refuse de répondre à Margaret en déclarant simplement que cette conversation ne bénéficierait à personne. Ici, la conversation s’apparente à une transaction profitable dont au moins un des participants doit sortir gagnant. Ce refus de la conversation est apparemment une habitude chez Mrs Wilcox, qui a précédemment laissé une lettre de Margaret Schlegel concernant une affaire immobilière sans réponse : « I was certainly against taking Mrs. Matheson’s flat. I knew it was opposite your house »¹⁵⁶⁰, répond-elle à l’interrogation de Margaret quant à cette absence. Convaincue de son côté de la logique de la réponse (« certainly »), le personnage n’a pas pris la peine d’envoyer une lettre à Margaret. Les tentatives de connexion de cette dernière se heurtent au refus de Mrs Wilcox qui ne manifeste aucun intérêt à sortir de ses certitudes ou à partager son expérience. Les récits fictionnels de Forster mettent à l’épreuve le « [o]nly connect... » auquel la pratique conversationnelle peut donner vie et forme quand elle n’est pas une simple expression de règles et de codes sociétaux, ou bien une pratique excluante : « it requireth few talents to which most men are not born, or at least may not acquire without any great genius or study »¹⁵⁶¹, écrit Jonathan Swift dans « Hints towards an essay on conversation ». Swift exprime dans cet essai une vision très répandue de la conversation comme « art », c’est-à-dire comme exercice nécessitant soit un talent inné, ou alors des bases théoriques et pratiques auxquelles tout un chacun n’a pas accès. Hume résume bien les différentes et contradictoires qualités que doivent présenter les participants à la conversation :

[t]he rules of Good Manners or Politeness [were introduced], in order to facilitate the intercourse of minds, and an undisturbed commerce and conversation. Among well-bred people, a mutual deference is affected; contempt of others disguised; authority concealed; attention given to each in his turn; and an easy stream of conversation maintained, without vehemence, without interruption, without eagerness for victory, and without any airs of superiority¹⁵⁶².

¹⁵⁶⁰ *Idem*.

¹⁵⁶¹ Jonathan Swift. « Hints towards an Essay on Conversation. » (1713), in Patrick Madden (ed.). *Quotidiana*, document en ligne consulté le 2 novembre 2021, http://essays.quotidiana.org/swift/hints_towards_an_essay/

¹⁵⁶² David Hume. *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1983, 68.

Si les règles qui régissent la discussion entre deux parties ont été décidées dans le but de simplifier les échanges, le reste de la citation semble contredire cette déclaration. Il est difficile de percevoir la manière dont les esprits impliqués peuvent réellement se rencontrer (« intercourse of true minds ») dans une conversation qui à la fois exclut de nombreux potentiels interlocuteurs (« among well-bred people »), et s'apparente aussi à un art de la dissimulation et du paraître. La dernière phrase pointe pourtant vers la bonne direction. Une conversation dévouée au partage et à l'échange ne devrait en effet pas considérer la victoire sur l'autre comme but ultime. La fiction de Forster ne manque pas d'exemples de ces confrontations qui ne peuvent porter le nom de conversation. Pourtant, le récit et les personnages se défient continuellement quant à l'établissement d'une conversation qui permette la circulation et l'échange. Nous verrons ainsi la manière dont Forster met en avant les écueils de la conversation telle qu'elle est pratiquée en société par les personnages pour finalement contempler la possibilité d'une conversation qui lie les individus et leurs expériences, et se fait ainsi circulation démocratique.

1. *Une conversation impossible*

L'exemple le plus frappant du rôle de la conversation dans le partage du sensible se trouve dans *Howards End*. Ce sont les discussions entre Leonard Bast et les sœurs Schlegel qui marquent ce partage très distinctement. Le capital culturel de Margaret et Helen n'est pas le seul élément qui manque au personnage. Les pratiques sociales de la classe moyenne supérieure qui régulent le monde des Schlegel et des Wilcox lui échappent tout autant. La connaissance qui lui manque, et qui fait aussi parfois défaut à Margaret et Helen, est que la conversation n'est pas seulement une pratique visant à mettre en relation deux individus. En régulant les relations intersubjectives en société ou en délimitant les classes sociales entre elles, elle se présente majoritairement dans le roman comme une force à exercer sur l'autre pour marquer sa supériorité. Pour Henry Wilcox :

[t]here’s nothing like a debate to teach one quickness. I often wish I had gone in for them when I was a youngster. It would have helped me no end.’ ‘Quickness—?’ ‘Yes. Quickness in argument. Time after time I’ve missed scoring a point because the other man has had the gift of the gab and I haven’t.’¹⁵⁶³

Le personnage explique très honnêtement à Helen ce qu’est un débat selon lui. En tant que forme spécifique de conversation, le débat n’est pas, comme l’aimeraient Margaret et Helen, une occasion de partager des idées et des perspectives sur certains sujets. Cet idéal démocratique véhiculé et permis par la conversation est aux antipodes de la vision très élitiste de Henry Wilcox que l’on retrouve également dans *Maurice*. Bien que le contexte soit différent dans les deux romans, la conversation se donne également comme pratique réservée à un petit groupe privilégié, ici celui des étudiants de Cambridge : « [n]aturally. It is my forte. It is the only thing I care about, conversation »¹⁵⁶⁴, dit Risley à Maurice après avoir loué les difficultés que présentent la conversation¹⁵⁶⁵. Dans ce roman, le statut intellectuel et social des personnages ne doit pas empêcher le lecteur de percevoir une réelle volonté des personnages de communiquer et d’encourager la nouvelle génération à en faire de même. Si « [o]ne ought to talk, talk, talk »¹⁵⁶⁶, c’est que certains sujets n’ont jamais pu être abordés et qu’il est maintenant nécessaire de s’opposer à la censure du Dr. Barry et de sa génération, qui refusent toute discussion sur l’homosexualité. La participation de Helen et Margaret Schlegel à des « discussion societies » semble obéir à ce même besoin d’ouvrir les perspectives. Toutefois, Margaret doute du pouvoir transformatif de ces conversations¹⁵⁶⁷ puisque les femmes qui y participent appartiennent toutes à la même classe sociale et que les discussions atteignent toujours un certain consensus quand elles ne sont pas de simples simulacres d’échanges conversationnels. En effet, il est plutôt fait mention de monologues qui se rencontrent : « their monologues collided »¹⁵⁶⁸. Il n’existe pas d’interlocuteurs mais seulement des orateurs. Le partage est impossible puisque le destinataire du discours se dédouane de son rôle dans la réception de celui-ci et de la réaction qu’il doit apporter. Margaret affiche vite son

¹⁵⁶³ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 112-113.

¹⁵⁶⁴ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 33.

¹⁵⁶⁵ « How amazing are the difficulties of conversation » : *Idem*.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, 111.

¹⁵⁶⁷ « We pretend we’re improving ourselves » : E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 112.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, 107.

agacement face au fonctionnement de ce débat : « '[y]our head won't go round if only you'll listen to my argument,' said Margaret. »¹⁵⁶⁹ Le personnage fait état de la non-réciprocité qui caractérise le débat et qui la révolte. Dans *The Longest Journey*, Stephen partage ce sentiment et clame haut et fort l'importance de considérer son interlocuteur : « [t]here's one world, Pembroke, and you can't tidy men out of it. They answer you back do you hear?—they answer back if you do them. If you tell a man this way that four sheep equal ten, he answers back you're a liar. »¹⁵⁷⁰ Dans la dispute qui l'oppose à Mr Pembroke à propos de la publication des nouvelles de Rickie Elliot, Stephen Wonham lui rappelle l'existence d'interlocuteurs en face de lui, et non de simples sujets prêts à recevoir son discours et à obéir. S'adresser à quelqu'un, c'est aussi accepter de soumettre son discours à son regard. Le débat auquel participent les sœurs Schlegel au chapitre 15 de *Howards End* met en scène des personnages se refusant à l'écoute et à la considération mutuelle. L'organisatrice invoque l'ordre¹⁵⁷¹ pour soumettre le discours de Margaret et la rappeler à son rôle assigné dans le débat : « [y]ou are here, I understand, to advise me in the interests of the Society for the Preservation of Places of Historic Interest or Natural Beauty. I cannot have you speaking out of your role »¹⁵⁷². Le débat prend des apparences de répétition théâtrale dans laquelle la fidélité au texte est scrutée. S'il est pensé de cette manière¹⁵⁷³, en tant que divertissement offert aux convives, il permet également de souligner le cloisonnement et l'homogénéité qui caractérisent la conversation dans ces sphères. Seule Margaret diffère lors de la conversation sur la manière d'aider Leonard Bast et tout membre d'une classe sociale inférieure. Avis que le personnage, comme on l'a vu, a du mal à faire entendre aux autres participantes. Les romans mettent souvent en scène des conversations qui obéissent à un objectif clair. *Where Angels Fear to Tread* tourne par exemple autour de personnages, Philip Herriton et Caroline Abbott, dont la mission principale est de convaincre Gino Carella de céder son fils à la famille Herriton. Ainsi, les dialogues s'apparentent à des transactions

¹⁵⁶⁹ *Idem.*

¹⁵⁷⁰ E. M. Forster. *The Longest Journey*, *op. cit.*, 286.

¹⁵⁷¹ « Order, order, Miss Schlegel » : E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 108.

¹⁵⁷² *Idem.*

¹⁵⁷³ « The various parts had been assigned beforehand, and some of the speeches were amusing » : *Idem.*

décidées à l’avance. Dans *A Passage to India*, la nature presque contractuelle de la conversation est mise en avant :

[s]he only said, ‘I can’t deny that what you say sounds very sensible, but you really must not hand on to Major Callendar anything I have told you about Doctor Aziz.’ ‘He felt disloyal to his caste, but he promised, adding, ‘In return please don’t talk about Aziz to Adela.’¹⁵⁷⁴

Le dialogue ne sert ici qu’à réguler les prochaines discussions que les personnages auront avec d’autres interlocuteurs. Le contenu des conversations est contrôlé par des individus, ici Ronny Heaslop et Mrs Moore, qui sont en position de décider des informations qui peuvent être délivrées et celles qui doivent être retenues et cachées. Ces échanges révèlent que le débat théâtralisé du dîner mondain de *Howards End* n’est pas qu’un divertissement, mais une pratique sociale courante. Nombre de conversations, comme celles qui adviendront entre Ronny Heaslop et Major Callendar mais aussi Adela Quested et Mrs Moore, sont paramétrées en amont.

Un éventail de compétences semble alors être nécessaire afin de converser, puisque tout interlocuteur, au vu de ces exemples, doit être capable de délivrer la bonne information au bon moment, et de la bonne manière, à la bonne personne. Pour Henry Wilcox, la conversation s’apparente à un sport de combat. Son intérêt ne réside pas dans la richesse de son contenu, mais dans la soumission de l’interlocuteur : « it doesn’t much matter what subject you take »¹⁵⁷⁵. Pourtant, le sujet de la conversation est bien primordial dans le choix de l’interlocuteur. Il permet d’identifier les individus jugés capables et légitimes de réagir à son propos et d’y apporter de nouvelles perspectives. Si Leonard Bast semble être de prime abord la principale victime du partage du sensible opéré par la conversation, les sœurs Schlegels, malgré leur statut social et leur maîtrise des codes sociaux, le sont manifestement aussi. Elles sont tenues à l’écart de certaines discussions : « [o]n one occasion they had met and Margaret with clasped hands had implored them to argue the subject out in her presence. Whereas they blushed, and began to talk about the weather. »¹⁵⁷⁶ Cet épisode de l’enfance de Margaret Schlegel donne toute sa

¹⁵⁷⁴ E. M. Forster. *A Passage to India*, *op. cit.*, 132.

¹⁵⁷⁵ E. M. Forster. *Howards End*, *op. cit.*, 113.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, 25.

cohérence à sa précédente réaction lors du débat du chapitre 15. Le personnage semble toujours avoir été une fervente défenseuse du dialogue incluant et ouvert. Ses aînés lui ont pourtant fait comprendre que sa participation dans certaines conversations n'était pas désirée, voire acceptable. Nombre de fois, ce sont les capacités de l'interlocuteur qui sont évaluées avant l'établissement de la conversation : « [y]ou can talk to Miss Quested about the Peacock Throne if you like—she's artistic, they say »¹⁵⁷⁷, dit Fielding à Aziz dans *A Passage to India* lors de leur première conversation. Le personnage sous-entend que certains sujets sont plus ou moins adaptés à certaines personnes. Adela semble ici tout à fait apte à discuter de sujets artistiques, ou est en tout cas jugée réceptive aux conversations centrées sur l'art. Si Fielding donne un autre exemple de la place conséquente que prennent les étapes préliminaires à la conversation et de leur importance, il montre également la nécessité de s'adapter à qui l'on a en face lors d'une conversation, contrairement à ce que déclare Margaret dans *Howards End* : « I don't believe in suiting my conversation to my company. »¹⁵⁷⁸ Le personnage, qui pense ici faire preuve de compréhension et affirmer son engagement démocratique, ne réalise pas que cette pratique tend plutôt à être excluante. C'est Henry Wilcox, de façon surprenante, qui s'inquiète de son intelligibilité face à Leonard Bast à la suite d'une question posée par Margaret :

‘Houses are alive. No?’ ‘I'm out of my depth,’ he said, and added: ‘Didn't you talk rather like that to your office boy?’ ‘Did I?—I mean I did, more or less. I talk the same way to every one—or try to.’ ‘Yes, I know. And how much of it do you suppose he understood?’ ‘That's his lookout.’¹⁵⁷⁹

Henry Wilcox craint que les considérations poétiques de Margaret Schlegel ne soient pas à la portée de Leonard. La question de son intelligibilité n'a jamais traversé l'esprit de Margaret qui laisse à Leonard le soin de faire de son discours ce qu'il voudra. Ce reproche est également fait par Lucy Honeychurch à Cecil Vyse dans *A Room with a View* : « ‘I had got an idea—I dare say wrongly—that you feel more at home with me in a room.’ [...] ‘Oh, Cecil, whatever do you mean? I have never felt

¹⁵⁷⁷ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 56.

¹⁵⁷⁸ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 132-133.

¹⁵⁷⁹ *Idem*.

anything of the sort. You talk as if I was a kind of poetess sort of person.’ »¹⁵⁸⁰ Le souci de l’intelligibilité revient ici dans les mots de Lucy Honeychurch. Les personnages qui s’essaient à une expression poétique et non codifiée se voient rejetés et pointés du doigt pour leur inaccessibilité. Les mots introductifs hésitants de Cecil attestent de la difficulté, pour n’importe quel interlocuteur, de sortir le discours des sentiers battus au sein de la conversation. Il est plus simple, comme Miss Raby le fait dans « The Eternal Moment », d’avoir recours à une réserve de phrases et d’idées préconçues : « [h]er words were ready; her words always were ready »¹⁵⁸¹. La conversation spontanée ne fait tout simplement pas partie des pratiques de Miss Raby. L’identité de l’interlocuteur en face d’elle importe peu puisque le discours du personnage ne connaît aucune fluctuation. La répétition de la phrase, à la seule différence de l’ajout de « always », reproduit la monotonie et révèle la nature superfétatoire des dialogues auxquelles elle participe. Dans le cas de Miss Raby et Feo, et dans celui de Leonard Bast et Margaret Schlegel, l’adaptabilité du discours est une question principalement sociale. L’enjeu est celui du contact entre les différentes couches de la société. La nouvelle « The Eternal Moment » formule clairement cette problématique dans un face-à-face entre Feo et Miss Raby : « [h]is face was less easy to decipher. He was engaged in the unquestioning performance of his duty, and that is not a moment for self-revelation. »¹⁵⁸² Dans cet extrait, seuls le regard ou les gestes ont ce potentiel de révélation dont la conversation ne peut manifestement pas être le véhicule. Ils semblent presque échapper au contrôle minutieux auquel est soumise la parole. L’expression de soi ne passe pas par le discours puisque les éléments qui le composent ont été décidés à l’avance. Miss Raby est perçue comme l’une des représentantes de sa classe et doit, par conséquent, maintenir une certaine image de la classe moyenne supérieure dont elle fait partie. Sa façon de s’exprimer et les idées communiquées semblent avoir été harmonisées et approuvées par le groupe avant d’avoir été soumises à Feo qui, de la même manière, a appris à s’exprimer d’une certaine façon avec les classes supérieures. Tout est déjà

¹⁵⁸⁰ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*,

¹⁵⁸¹ E. M. Forster. « The Eternal Moment », *art. cit.*, 179.

¹⁵⁸² *Ibid.*, 181.

joué et il n'y a, dans ce contexte, pas de place pour un véritable échange. Une réelle conversation pourrait les mettre en danger : « [b]ut she had hurt him too much; she had exposed her thoughts and desires to a man of another class. Not only she, but he himself and all their equals, were degraded by it. She had discovered their nakedness to the alien. »¹⁵⁸³ L'égalité s'arrête aux limites de la classe sociale de Miss Raby. Le potentiel démocratique de la parole spontanée est ici révélé puisqu'elle pourrait éventuellement étendre cette égalité aux autres classes à travers la révélation de sa vulnérabilité (« thoughts and desires »). Le récit semble condamner l'artificialité de conversations trop préméditées ou conventionnelles et encourager l'adaptabilité des interlocuteurs, facteur déterminant dans l'établissement d'un lien entre les différentes classes sociales. S'adapter à son interlocuteur, c'est essayer de réparer le lien étiolé par le système de classes. Les conversations analysées confirment qu'un véritable échange n'est possible qu'en prêtant attention à l'intelligibilité, permise par une considération préalable de son interlocuteur, ainsi qu'à l'accessibilité, que seule une parole spontanée au plus près des « pensées et désirs » permet. Ces deux éléments tendent vers l'instauration d'un rapport égalitaire des interlocuteurs et ainsi d'un échange démocratique en prenant en compte l'inégalité radicale qui définit notre rapport à autrui¹⁵⁸⁴.

Le mouvement d'inclusion auquel doit obéir la conversation tient à son potentiel éducatif, non pas dans l'acquisition de compétences sociales ou rhétoriques, mais dans la construction de la pensée critique. *Howards End* met en évidence le rôle éducatif déterminant de la conversation à travers les moments de dialogue dont Margaret et Helen ont été secrètement témoins dans leur enfance : « [t]o all this Margaret listened, sitting on the haughty nephew's knee. It was a unique education for the little girls. »¹⁵⁸⁵ Le narrateur présente la conversation non comme une force de coercition mais comme un outil dans la construction intellectuelle de l'individu. Si la participation de Aunt Juley aux débats qui prenaient place au sein de sa famille a

¹⁵⁸³ E. M. Forster. « Other Kingdom », art. cit., 191.

¹⁵⁸⁴ « Mais il se pourrait que je ne puisse donner son vrai sens à la mesure de l'égalité que si je maintiens l'absence de commune mesure qui est mon rapport à autrui. Égalité de ce qui est cependant radicalement inégal » : Maurice Blanchot. *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, 94.

¹⁵⁸⁵ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 25.

donné la possibilité à Margaret d’y participer en tant que femme, le mariage de cette dernière avec Henry Wilcox rappelle à l’aînée des Schlegel que ce statut lui ferme les portes de certaines conversations, notamment politiques et économiques. Margaret nourrit innocemment l’espoir de s’adresser à un égal avec lequel le dialogue ne souffre aucun tabou ni entrave et s’étonne des imprécisions et parfois du silence de Henry lorsqu’elle s’enquiert de ses affaires et de ses revenus¹⁵⁸⁶. En effet, les sœurs Schlegel se confrontent souvent au mutisme ou à l’esquive lorsqu’elles tentent d’outrepasser l’autorité des Wilcox dans la régulation des conversations. Le récit explique ce fonctionnement dès les premières pages. C’est en ces termes que Helen décrit les échanges qu’elle a pu avoir avec Henry Wilcox pendant son séjour chez eux : « [h]e says the most horrid things about women’s suffrage so nicely, and when I said I believed in equality he just folded his arms and gave me such a setting down as I’ve never had. Meg, shall we ever learn to talk less? »¹⁵⁸⁷ Le chef de famille comprend que répondre à Helen reviendrait à l’envisager comme un interlocuteur légitime et comme son égal. En n’offrant que du silence, ponctué de gestes marquant son opposition à Helen, Henry Wilcox redessine les frontières qui le séparent d’elle et réaffirme son autorité et sa supériorité. Il va jusqu’à lui refuser tout effort argumentatif. Celui-ci reviendrait à admettre Helen dans un espace conversationnel démocratique¹⁵⁸⁸. Il faut toutefois noter que la conversation n’est pas affaire de consensus ou de dissensus pour Henry Wilcox, mais de performance. Helen se montre presque admirative de la maîtrise de soi parfaite de Henry qui lui permet de dissocier ses mots de son attitude. Il est ici capable d’enrober le discours le plus haineux d’un voile de douceur. La dangerosité de ce comportement tient en ce que le discours devient une performance. Ses démonstrations vont jusqu’à faire douter de sa légitimité à prendre part à toute conversation, devenant ici art de la manipulation avant tout. Cette artificialité de la conversation est due, en partie, à l’importance et à la force du langage corporel au sein de la conversation. Néanmoins, s’il permet dans

¹⁵⁸⁶ « Henry had implied his business rather than described it » : *Ibid.*, 167.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, 5.

¹⁵⁸⁸ Sandra Laugier et Albert Olgien soulignent que « tous les enjeux de la conversation ou de la dispute démocratique » résident dans la volonté de l’individu de se « rendre visible » en argumentant : Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie, op. cit.*, 201.

ce cas précis à Henry Wilcox d'appuyer sa position et de soumettre son interlocuteur, il peut aussi, dans sa duplicité, trahir les véritables intentions et sentiments d'un individu. Les gestes peuvent être le signe d'une rupture entre monde intérieur et monde extérieur, et ainsi révéler ce que les mots se refusent à dire : « Miss Bartlett returned the embrace with tenderness and warmth. But she was not a stupid woman, and she knew perfectly well that Lucy did not love her, but needed her to love. »¹⁵⁸⁹ A la suite de la première rencontre désagréable avec les Emerson dans *A Room with a View*, le langage corporel de Miss Bartlett durant sa conversation avec Mr. Beebe ne trompe pas quant à sa véritable réaction : « as she spoke her long narrow head drove backwards and forwards, slowly, regularly, as though she were demolishing some invisible obstacle. »¹⁵⁹⁰ Enquêtant auprès de lui sur l'identité des Emerson, Miss Bartlett exprime avec ce mouvement de tête ce qu'elle ne peut pas formuler à quelqu'un qui se dit manifestement être en bons termes avec eux. L'infinité de facteurs extérieurs à la conversation est contemplée par le narrateur de *A Passage to India* lorsqu'il écrit : « [t]angles like this still interrupted their intercourse. A pause in the wrong place, an intonation misunderstood, and a whole conversation went awry. Fielding had been startled, not shocked, but how convey the difference? »¹⁵⁹¹ Les entraves à l'expression de soi sont nombreuses, et véhiculer ses pensées et ses sentiments est un défi de taille. La conversation n'apparaît pas comme un moyen de choix dans l'expression des subtilités de la pensée et du sentiment, ainsi que dans la compréhension de l'autre :

[s]o when the notes came I wanted us to go to you for an explanation. He said that he guessed the explanation—he knew of it, and you mustn't know. I pressed him to tell me. He said no one must know; it was something to do with his wife. Right up to the end we were Mr. Bast and Miss Schlegel. I was going to tell him that he must be frank with me when I saw his eyes, and guessed that Mr. Wilcox had ruined him in two ways, not one. I drew him to me. I made him tell me¹⁵⁹².

Cet extrait de *Howards End* présente la conversation comme une série interminable d'obstacles. On peut observer ici que la communication s'apparente à une suite d'éléments à dissimuler (« no one must know »), mais aussi à deviner et à interpréter

¹⁵⁸⁹ E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 79.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, 8.

¹⁵⁹¹ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 243.

¹⁵⁹² E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 267.

(« he guessed the explanation » ; « I saw his eyes and guessed »), ou dont on doit forcer l’expression (« I made him tell me »). Cette conversation tourne paradoxalement autour de ce qui aurait pu être dit ou ce qui ne peut pas être dit à l’autre. Forster attire également l’attention du lecteur sur les conversations absentes, celles qui auraient pu avoir lieu et celles qui n’ont pas lieu. L’écrivain exploite la possibilité artistique évoquée par Charles Robert Maturin de dessiner l’absence : « [t]he limner’s art may trace the absent feature. »¹⁵⁹³ Les traits peints évoquent autre chose que son modèle. Transformés par les souvenirs qu’il en a ou par son idéalisation, ce modèle adopte une toute nouvelle existence dans le tableau. Comme le peintre, dont les coups de pinceaux dessinent d’autres traits que ceux qu’il a sous les yeux, l’écrivain évoque d’autres mots que ceux qu’il affiche au lecteur. Son matériau s’émancipe de ses limitations et de son usager : « [é]crire, c’est se retirer. [...] S’échouer loin de son langage, l’émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démuné. Laisser la parole. [...] La laisser parler toute seule, ce qu’elle ne peut faire que dans l’écrit »¹⁵⁹⁴, explique Jacques Derrida. Le philosophe affirme l’existence double du langage dans l’écriture. Celle-ci permet au langage de dédoubler le chemin qu’elle trace sur le papier en se faisant non pas simplement dispositif dans la transmission d’un message mais aussi puissance évocatrice : « the novel was less a device for unravelling a story to a reader-as-consumer than a vehicle for conveying mental images to an active intelligence. »¹⁵⁹⁵ L’observation de Peter Childs affirme que ce pouvoir suggestif est caractéristique du modernisme, qui s’est développé sur la présente absence de ces images alternatives.

On peut répertorier, dans ces conversations qui jouent le jeu de l’absence et de la présence, la communication physique entre les personnages. Le corps de l’interlocuteur influe généralement sur le contenu de la conversation et est la cause principale de la confusion, du silence ou de la censure des individus au sein de celle-ci. Ce sont les gestes de Mr Wilcox qui ont mis fin à sa conversation avec Helen au début de *Howards End*, comme ce sont ici les yeux de Leonard Bast qui évitent à

¹⁵⁹³ Robert Charles Maturin. *Bertram; Or The Castle of St. Aldobrand: A Tragedy, in 5 Acts*, London: Murray, 1816, 10.

¹⁵⁹⁴ Jacques Derrida. *L’Écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967, 106.

¹⁵⁹⁵ Peter Childs. *Modernism*, London: Routledge, 2000, 76.

Helen Schlegel de demander des explications au personnage quant à la liaison passée de sa femme avec Henry Wilcox. La conversation épistolaire semble être la seule qui permette aux personnages de maintenir un contrôle total sur le dialogue. L'écriture, dans la distance qu'elle instaure, facilite la maîtrise sur tous les paramètres de la conversation. La découverte de l'aventure de Henry Wilcox et de Jackie Bast pousse Margaret à prendre contact avec sa sœur, son fiancé et Leonard Bast : « [f]or many hours Margaret did nothing; then she controlled herself, and wrote some letters. She was too bruised to speak to Henry »¹⁵⁹⁶. L'écriture lui permet d'éviter une confrontation physique avec Henry Wilcox qui laisserait libre cours à des débordements émotionnels. La lettre facilite la mise à distance de ses émotions (« she controlled herself ») et un certain contrôle sur ses mots. Réfléchissant à la meilleure manière de s'adresser à Henry, Margaret se corrige et revient sur ses mots maintes fois avant de se décider sur une version finale convenable. La distance, et ainsi la réflexion, à laquelle la forme épistolaire donne lieu offre au personnage la possibilité d'anticiper la réaction de Henry aux mots qu'elle lui adresse : « [b]ut she crossed out 'I do understand'; it struck a false note. Henry could not bear to be understood. She also crossed out, 'It is everything or nothing.' Henry would resent so strong a grasp of the situation. »¹⁵⁹⁷ Encore une fois, le récit met le lecteur face à une conversation hypothétique entre Margaret et Henry. Le personnage met à l'épreuve certains scénarios afin de choisir le plus adapté. Ce n'est néanmoins pas seulement sa connaissance intime de la personnalité de son fiancé qui génère les corrections apportées à la lettre, mais aussi les codes sociétaux qui lui imposent de s'adresser à un homme, qui plus est son fiancé, d'une certaine manière. Ses pensées et sentiments sont contraints par ces attentes sociales qui limitent son discours sur la page : « comment is unfeminine »¹⁵⁹⁸, conclut-elle. Même si Margaret demeure ici une figure qui rassemble, puisqu'elle tient tout de même à entrer en contact avec Henry, Leonard et Helen, le recours à l'écriture entrave une réelle communication avec ceux-ci. Soumis à un trop grand contrôle et de trop importantes régulations, le

¹⁵⁹⁶ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 205.

¹⁵⁹⁷ *Idem.*

¹⁵⁹⁸ *Idem.*

discours de Margaret est déchargé de toute émotion. Sur les trois lettres écrites par Margaret, celles adressées à Leonard et Helen n’encouragent pas l’échange. En effet, la lettre à Leonard veut mettre fin à toute relation avec les Bast, et celle adressée à Helen l’incite à en faire de même. Margaret se justifie et revient sur l’écriture des lettres en ces mots :

in writing this, Margaret felt that she was being practical. Something might be arranged for the Basts later on, but they must be silenced for the moment. She hoped to avoid a conversation between the woman and Helen. She rang the bell for a servant, but no one answered it; Mr. Wilcox and the Warringtons were gone to bed, and the kitchen was abandoned to Saturnalia. Consequently she went over to the George herself. She did not enter the hotel, for discussion would have been perilous, and, saying that the letter was important, she gave it to the waitress¹⁵⁹⁹.

La rupture dont elles veulent être la cause montre que le dialogue épistolaire va à l’encontre du « [o]nly connect... » de Forster et des possibilités de lien offert par le dialogue. Les mots de Margaret appellent seulement au silence (« they must be silenced ») dont elle est finalement victime à la fin de l’extrait au moment de convoquer le personnel de maison : « no one answered it ». Si les lettres empêchent des interactions sincères entre les personnages, c’est également qu’elles sont sujettes à la manipulation et au contrôle d’autres individus. On voit, dans le chapitre 34, que Margaret se voit dicter le contenu d’une lettre à sa sœur par son mari¹⁶⁰⁰. La lettre permet à certains personnages d’usurper la voix d’un autre, ou de tromper le destinataire sur sa propre voix, comme dans la lettre rédigée par Mrs Honeychurch à Mrs Vyse à propos d’une potentielle union de Cecil et Lucy : « [b]ut Lucy seems very uncertain, and in these days young people must decide for themselves. I know that Lucy likes your son, because she tells me everything. »¹⁶⁰¹ Lucy n’est évidemment pas informée de cette lettre, ni des sentiments que sa mère énonce. L’auteur trompe à la fois le destinataire sur Lucy, mais également sur elle-même. Ses propos sur une jeunesse libre de décider ne servent qu’à livrer une certaine image de sa personne : « I said that because I didn’t want Mrs. Vyse to think us old-fashioned. »¹⁶⁰² Sa condescendance est également dissimulée par la suppression de

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, 206.

¹⁶⁰⁰ « She wrote her sister a lying letter, at her husband’s dictation » : *Ibid.*, 243.

¹⁶⁰¹ E. M. Forster. *A Room with a View*, *op. cit.*, 89.

¹⁶⁰² *Idem.*

certains passages de la lettre : « ‘she tells me everything, and she wrote to me from Rome when he asked her first.’ No, I’ll cross that last bit out—it looks patronizing »¹⁶⁰³. A toutes ces altérations, qui sont autant de manipulations de la vérité, on peut ajouter la présence de Freddy, intervenant également dans l’écriture de la lettre, et l’absence de la principale concernée, Lucy Honeychurch.

La forme épistolaire ne fait qu’accentuer les censures et les manipulations auxquelles la conversation entre deux individus peut être soumise. Dans *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Bourdieu met en lumière les critères d’une conversation qui serait, elle, démocratique en dessinant une véritable circulation¹⁶⁰⁴ :

[r]ien n’est sans doute mieux fait par exemple pour inspirer à qui la considère du dehors l’illusion de la nécessité mécanique que la *conversation obligée* qui, pour se perpétuer, doit créer et recréer sans cesse, souvent de toutes pièces, la relation entre les interlocuteurs, les éloignant et les rapprochant, les contraignant à rechercher, avec la même conviction sincère et feinte à la fois, les points d’accord et de désaccord, les faisant tour à tour succomber et triompher, suscitant des querelles jouées mais toujours en passe de tourner au sérieux, vite réglées par des compromis ou par le retour au terrain sûr des convictions communes...¹⁶⁰⁵

Le dialogue démocratique ne peut pas être anticipé et prévisible. Pour cela, il est nécessaire que ce dialogue puisse opérer des allers-retours constants et figurer une réelle circulation de l’éloignement et du rapprochement, de l’accord et du désaccord. Les interlocuteurs doivent accepter de, tour à tour, mener la discussion et de s’en remettre à l’autre. Si l’observance de cette circulation est constamment mise au défi par les obligations qui pèsent sur la conversation, en raison des contextes sociaux et interpersonnels dans laquelle elle peut prendre place, elle reste nécessaire si elle veut être qualifiée de démocratique. Ce n’est qu’en ne se donnant aucune fin et en ne suivant aucun objectif ciblé que la conversation peut alors se percevoir comme effort démocratique. Elle devient en effet ainsi un processus « jamais complètement atteint ; [...] vou[é] à ne jamais remplir l’ensemble des promesses qu’[il] contient. »¹⁶⁰⁶

¹⁶⁰³ *Idem.*

¹⁶⁰⁴ Sandra Laugier et Albert Olgien estime qu’une conversation démocratique doit permettre « la circulation de la parole : une circulation dans laquelle nul ne serait mineur » : Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 255.

¹⁶⁰⁵ Pierre Bourdieu. *Esquisse d’une théorie de la pratique*, op. cit., 229.

¹⁶⁰⁶ Albert Olgien, et Sandra Laugier. *Le Principe démocratie*, op. cit., 277.

Les nombreux obstacles à la conversation analysés dans cette partie n’arrêtent pas la quête de Forster d’une conversation du lien et du partage. Nous observerons la manière dont le récit de Forster propose de réparer ces ruptures par la conversation interne qu’elle initie. Par ailleurs, l’exploration d’autres formes qui se prêtent plus naturellement à la conversation est également déterminante dans sa recherche de circulation et de communication démocratiques.

2. *La conversation comme circulation démocratique*

Si Forster décrit souvent la conversation comme une pratique sociale codifiée et excluante, l’écrivain donne également une chance à celle-ci de révéler son potentiel démocratique en mettant en avant les circulations qu’elle permet, dans sa fiction comme dans ses essais et ses émissions BBC. Nous montrerons également comment ces formats font plus que permettre la conversation en s’instituant elles-mêmes comme formes conversationnelles.

En effet, le ton conversationnel de ses *BBC Talks* est notable. Dans celles-ci, les appels au partage de l’expérience sont constants. Le chroniqueur invite sans cesse l’auditeur à donner d’autres formes à l’expérience racontée à l’auditeur. Dans son émission du 20 juin 1943, Forster fait état de « the variety of experiences which we human beings encounter »¹⁶⁰⁷ au moment de discuter des productions théâtrales de la scène londonienne. Cette remarque traduit en creux son souci du possible partage de cette variété afin que chacun y ait accès. Elle apparaît après la mention de pièces russes se produisant à Londres cette année-là et qui témoigneraient selon lui, au regard des pièces anglaises discutées, de cette variété. Il précise d’ailleurs les mentionner en raison du contraste qu’elles auraient pu offrir en comparaison avec les pièces de Congreve ou Shaw : « I wish I had seen the Russians before broadcasting to you—partly because it is said to be powerful, partly because it must be a complete

¹⁶⁰⁷ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 230.

contrast to the other works I've mentioned »¹⁶⁰⁸. Son discours est à la recherche de pluralité, de contraste et de variété. Il contemple ce qui n'a pas pu entrer dans la conversation entamée avec l'auditeur, ses manques. Si le discours d'un seul individu n'est ici pas suffisant, la solution qui s'offre, et que Forster encourage, est l'instauration d'une conversation dans laquelle les participants pourraient combler les failles individuelles. Pour l'auteur, la mission qui l'incombe au micro de ses émissions prolonge celle de sa fiction : « one of the aims of literature, namely shared his emotional experiences with the reader. »¹⁶⁰⁹ Elle est également celle de ce qu'il appelle la « civilisation » en général : « I salute you and would remind you that civilisation rests upon direct personal intercourse »¹⁶¹⁰, dit-il dans l'introduction du « Some Books » du 20 juin 1943. Forster s'efforce de trouver un espace commun de dialogue dans le chaos des nombreux facteurs qui séparent ses personnages et dont font partie l'éducation, la classe sociale dans laquelle un individu naît, ainsi que l'expérience subjective sur laquelle ceux-ci influent. Le « you » qui tente d'initier la conversation, et qui est facilité par le medium radiophonique, se retrouve également dans les essais qui sont ponctués, de la même manière, d'adresses au lecteur. Ce dernier est manifestement à l'esprit de Forster lorsqu'il écrit : « [m]any of you will have read Proust, but those who haven't—I am not going to recommend him. He will not help you in what I suppose to be your problems, he will take up too much of your time, and you have not much time. »¹⁶¹¹ Dans « Three Generations », l'écrivain semble construire son essai sur des suppositions. Il part évidemment de sujets dont il pense être un critique et un commentateur cohérent, mais qu'il espère aussi d'intérêt pour l'auditeur. La qualité de Forster en tant qu'essayiste tient à cette considération de la divergence de son lecteur sur certaines thématiques. Il est ainsi capable de percevoir que la lecture de Proust n'est pas forcément accessible, ou même digne d'intérêt, pour tout le monde. En considérant à la fois les spécificités et les limites de sa personne et de sa position ainsi que celles de son lecteur, l'essai forstérien adopte encore une fois la « double vision » si souvent mentionnée dans sa critique. Pour

¹⁶⁰⁸ *Idem.*

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, 398.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, 227.

¹⁶¹¹ E. M. Forster. « Three Generations », art. cit., 105.

Irène Langlet, l’interdiscursivité fonde l’essai : « [l’essayiste] a besoin de lui, parce que c’est en s’adressant à quelqu’un qu’il peut engager discours et pensée dans une forme. »¹⁶¹² Forster marque distinctement ce besoin du lecteur dans l’établissement du sens et dans la cohérence de son propos. Ainsi, « le lecteur est valorisé par l’acte de décision que le texte perplexe exige de lui »¹⁶¹³. Le lecteur peut témoigner de cette perplexité à plusieurs reprises dans ses essais. Toutefois, Forster ne produit pas un texte hésitant et instable. Il réussit en effet à affirmer sa perspective et à se soumettre au regard et à l’avis du lecteur simultanément : « I submit to you that they are being unpractical »¹⁶¹⁴, écrit-il dans « The World We Want: What Must We Give to Get It? » au moment d’évaluer la place et de l’importance de l’art dans la société, et de condamner le discours des économistes et sociologues à ce sujet. Le titre de l’essai en lui-même le présente comme une collaboration entre lecteur et écrivain. Il invite le lecteur à décider avec lui de ce qu’il serait essentiel de céder pour obtenir ce monde désiré. Dans « The Creator as Critic », la perplexité mentionnée de l’essai forstérien est également notable. L’assurance avec laquelle il confirme ses propos en déclarant : « I’m right » est directement nuancée par la question : « [a]m I right? »¹⁶¹⁵ Si le sens de cette conversation, qui ne peut franchir les limites de la page, est unique, le mouvement d’inclusion de cette voix en son sein est néanmoins marqué. La prise en compte du lecteur ou de l’auditeur est toujours visible. Elle est la preuve de l’effort démocratique de connexion d’E. M. Forster qui défend et ne considère jamais comme acquise l’importance de sa voix et de son discours. On observe ainsi dans ses essais une volonté de considérer et de laisser une place à ceux qui en doutent : « [m]ost of us belong to the first class, and to the elect outside it our comments must sound shallow; they may feel that we have no right to comment at all »¹⁶¹⁶, observe-t-il dans *Abinger Harvest*. Ce qu’accomplit ici Forster est la fonction phatique de la conversation comme décrite par Frédéric Berthet :

ce qui est visé c’est bien le lien social comme tel (son établissement comme sa vérification, sa condition d’existence comme sa consolidation), alors tous les autres

¹⁶¹² Irène Langlet. *L’Abeille et la balance*, op. cit., 279.

¹⁶¹³ *Ibid.*, 296.

¹⁶¹⁴ E. M. Forster. « The World We Want: What Must We Give to Get It? », art. cit., 27.

¹⁶¹⁵ E. M. Forster. « The Creator as Critic », art. cit., 80.

¹⁶¹⁶ E. M. Forster. « T.S. Eliot », art. cit., 92.

objectifs de l'échange de paroles ne sont que secondaires, et parler n'est plus échanger de l'information, mais établir (inlassablement) la possibilité même de l'échange¹⁶¹⁷.

La possibilité d'échanger et la contemplation d'autres perspectives possibles prime sur l'opinion ou l'information délivrée par l'écrivain. L'écriture devient un moyen d'inscrire la possibilité du lien entre ces regards dans son discours.

Inversement, *Maurice* met en scène des conversations dans lesquelles la prise de parole est univoque, quand la démocratie demande au contraire la réciprocité du regard et le croisement des perspectives. Le lien et l'échange ne sont pas les principes sur lesquels la conversation se fonde dans le roman. Pour Maurice, la parole n'est motivée par aucun élément extérieur : « [h]e could only speak when he was not asked to »¹⁶¹⁸, explique le narrateur à la suite de la demande de clarification de Durham lorsque le protagoniste tente de s'exprimer sur son homosexualité. Si on peut interpréter cette phrase comme l'expression d'un geste émancipatoire de la part de Maurice, qui fait advenir au monde le réel d'une expérience et d'une identité interdites, elle témoigne aussi des défaillances de l'éducation du personnage. Le début du roman réduit en effet la conversation à un échange entre maître et élève et à une transaction unilatérale d'information à but éducatif. La manière dont Durham demande des explications à Maurice rappelle ses premiers moments de conversation avec le directeur de son école : « 'I tell you, I do—I came to say it—in your very own way—I have always been like the Greeks and didn't know.' 'Expand the statement.' »¹⁶¹⁹ Il n'est pas ici question d'échange. Le récit dévoile un personnage aux prises avec son identité et qui en appelle à Clive pour éclairer la situation, tandis que l'autre, au lieu d'aider Maurice à s'exprimer plus clairement sur la situation, l'isole en lui refusant sa participation. Les espaces que marquent les tirets, et qui ponctuent le discours de Maurice, sont autant d'occasions que Clive aurait pu saisir pour combler les manques de ses propos. Ils sont toutefois laissés vacants. Si le personnage principal semble à première vue se libérer du cadre moral imposé par la

¹⁶¹⁷ Frédéric Berthet. « Eléments de conversation », *Communications*, 30, 1979. *La conversation*, 109-163, 127.

¹⁶¹⁸ E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 54.

¹⁶¹⁹ *Idem.*

conversation en société à cette époque en faisant fi de quelconque autorité, il montre également que la conversation comme lien est totalement ignorée par les personnages car occultée par leur éducation. Maurice se confronte tout au long du roman à des personnages refusant leur rôle d’interlocuteur et de partenaire dans la co-construction du discours et du sens. Dr Barry refuse catégoriquement toute discussion au sujet de son homosexualité : « I’ll not discuss. I’ll not discuss »¹⁶²⁰, assène le personnage à Maurice. Ce refus admet en creux le potentiel phatique de la conversation. Dialoguer avec lui à ce sujet reviendrait à établir un lien social avec lui et à co-exister avec le personnage dans un univers prohibé :

[d]ans l’expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu’un seul tissu, mes propos et ceux de l’interlocuteur sont appelés par l’état de la discussion, ils s’insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n’est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n’est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d’ailleurs moi dans le sien, nous sommes l’un pour l’autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l’une dans l’autre, nous coexistons à travers un même monde¹⁶²¹.

En refusant le dialogue, Dr Barry empêche le lien décrit par Merleau-Ponty entre les pensées inadmissibles de Maurice et les siennes, et se refuse à faire partie du « même monde ». Décrite par le philosophe comme opération, puis comme collaboration, la conversation se définit ici par l’action collective. Ce que le dialogue devrait établir est un rapport, et non la soumission du discours de l’un à l’observation de l’autre (« autrui n’est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal ») observable dans *Maurice*. La discussion deviendrait, sans ces comportements, le lieu démocratique, ou « terrain commun », que le protagoniste a quelque difficulté à instaurer au début du roman. En effet, une certaine vision de la vie en démocratie est donnée lorsque le narrateur donne l’opinion du personnage principal sur la nécessité de partager celle-ci : « Maurice held unorthodoxy to be bad form and had remarked last term in a college debate that if a man had doubts he might have the grace to keep them to himself. But he only said to Durham that it was a difficult question and a wide one. »¹⁶²² La conversation ne peut être une « opération

¹⁶²⁰ *Ibid.*, 138.

¹⁶²¹ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, 407.

¹⁶²² E. M. Forster. *Maurice*, *op. cit.*, 34.

commune », pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, si elle condamne le doute à l'indécence et se résume ainsi à l'expression de la *doxa*. Telle que la décrit Maurice, cette conversation n'en mérite pas le nom : « [i]n a conversation the participants are not engaged in an inquiry or a debate; there is no 'truth' to be discovered, no proposition to be proved, no conclusion sought. They are not concerned to inform, to persuade, or to refute one another »¹⁶²³. Dans cette citation, Michael Oakeshott alerte le lecteur sur la différence entre la conversation et le débat ou l'entretien. La conversation se différencie par son manque de finalité. Elle n'a aucun objectif, qu'il soit information ou vérité, et n'obéit à aucune volonté, qu'elle soit celle de persuader, de prouver ou d'avoir le dernier mot sur un sujet particulier.

Si la conversation doit ainsi idéalement se présenter comme une opération commune, et non comme la défense alternée de certains points de vue, la prise de parole reste individuelle et séparée par l'écart que marque le moment de la passation de la parole :

quand deux hommes parlent ensemble, ils ne parlent pas ensemble, mais tour à tour ; l'un dit quelque chose, puis s'arrête, l'autre autre chose (ou la même chose), puis s'arrête. Le discours cohérent qu'ils portent est composé de séquences qui, lorsqu'elles changent de partenaire, s'interrompent, même si elles s'ajustent pour se correspondre. Le fait que la parole a besoin de passer de l'un à l'autre, soit pour se confirmer, soit pour se contredire ou se développer, montre la nécessité de l'intervalle. Le pouvoir de parler s'interrompt, et cette interruption joue un rôle qui semble subalterne, celui, précisément, d'une alternance subordonnée ; rôle cependant si énigmatique qu'il peut s'interpréter comme portant l'énigme même du langage : pause entre les phrases, pause d'un interlocuteur à l'autre et pause attentive, celle de l'entente qui double la puissance de locution¹⁶²⁴.

Dans cet extrait de *L'entretien infini*, Maurice Blanchot souligne l'importance de l'intervalle dans cette opération. La pause construit le lien entre les interlocuteurs puisque c'est elle qui permet à l'autre de s'introduire dans la conversation. Elle est l'instant de la soumission au regard de l'autre qui s'alterne au cours du dialogue. Pour Blanchot, la pause est constitutive du langage sous toutes ces formes, qu'elle prenne place « entre les phrases » ou entre les discours de chacun. En la définissant comme « entente », le philosophe fait de la pause le moment clé de la collaboration entre les interlocuteurs. La conversation s'offre ainsi comme un autre domaine

¹⁶²³ Michael Oakeshott. *Rationalism in Politics*, London: Methuen, 1962, 198.

¹⁶²⁴ Maurice Blanchot. *L'Entretien infini*, op. cit., 106.

d’application de l’intervalle (ou pause), et une autre preuve de sa nécessité déjà mentionnée par Forster dans *Two Cheers for Democracy*¹⁶²⁵. Dans *The Creator as Critic*, la pause est présentée comme moment d’attention et de connexion à l’autre et à son environnement : « [t]hey must do something, and quickly, elst the world smash, and people in such a state cannot pause to examine the nature of a psychological motive or the construction of a flower. »¹⁶²⁶ Forster témoigne ici de la « pause attentive » évoquée par Blanchot. Ce moment permet à l’individu de s’ancrer dans l’espace et le temps et de tourner son regard vers les processus. La perception ne doit pas s’arrêter au spectacle immédiat des résultats de ces processus, qu’il s’incarne dans la vision d’une fleur ou le comportement d’un individu. Ainsi, la pause n’est pas le signe d’un manque, elle est jaillissement. Elle permet à la conscience de l’individu de s’affiner. Et même lorsqu’elle est perçue comme un vide par certains personnages au cours de conversations, elle encourage souvent la parole : « ‘[w]hy?’ asked Agnes, for there was a pause »¹⁶²⁷. Dans *The Longest Journey*, l’interrogation d’Agnes dans sa discussion avec Mr Dawes et Rickie sur l’université est amenée par la pause. Elle fait émerger le discours de l’autre et est une invitation à s’exprimer. Derrida parle à ce propos de « la part de silence irréductible qui porte et hante le langage, et hors de laquelle seule, et contre laquelle seule il peut surgir »¹⁶²⁸. Finalement, ce n’est que du silence de la pause que la parole peut émerger. Dans ce cas précis, elle amène même le personnage à mieux comprendre le discours des individus qui l’entourent. L’appel de la pause est également notable dans *Maurice* : « then paused, as if inviting confidences. »¹⁶²⁹ Ici, elle semble délibérée. La pause est la place que laisse un des interlocuteurs à l’autre pour exposer son idiosyncrasie. Même si elle se confronte parfois au refus de l’interlocuteur, l’importance de la pause tient en cette volonté de partager l’espace de la conversation avec l’autre : « [t]he voice continued; it had paused for a moment in case the victim

¹⁶²⁵ « These intervals are what matter » : E. M. Forster. « What I Believe », art. cit., 70.

¹⁶²⁶ E. M. Forster. « Three Generations », art. cit., 106.

¹⁶²⁷ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 36.

¹⁶²⁸ Jacques Derrida. *L’Écriture et la différence*, op. cit., 84.

¹⁶²⁹ E. M. Forster. *Maurice*, op. cit., 158.

chose to reply »¹⁶³⁰, observe le narrateur lors de la discussion entre Maurice et Mr Borenius sur le départ prévu de Alec Scudder en Argentine. Ici, le silence indique que le partage est impossible. Il n'est pas question de choix, Maurice ne peut simplement pas parler librement de Alec Scudder ou de la nature de sa relation avec lui. Seul le silence est admissible dans cette conversation. La pause invite la parole de l'autre et la fait émerger, et appelle aussi à la construction du sens. Elle se présente en effet dans *A Passage to India* comme le moment de contact avec la résonance des mots : « 'I have had twenty-five years' experience of this country'— he paused, and 'twenty-five years' seemed to fill the waiting-room with their staleness and ungenerosity »¹⁶³¹. Durant cette discussion sur la culpabilité de Aziz entre Mr Turton, qui gouverne Chandrapore, et Henry Fielding, la pause permet aux interlocuteurs, mais aussi au lecteur, de contempler les implications de certains éléments du discours. La pause transforme la mention de ces vingt-cinq années en un aveu de la problématique, et trop longue, occupation anglaise en Inde. Si l'occupation anglaise remonte bien plus loin dans le temps, les vingt-cinq années évoquées semblent déjà excessives. Le narrateur ne manque pas de souligner les implications négatives de ces années qu'il qualifie de « stale » et « ungenerous ». La pause participe tout autant à l'épaisseur du discours, comme dans l'exemple cité, qu'à sa censure. Elle se présente en effet parfois comme marqueur des conventions auxquelles obéit la conversation. Dans *A Room with a View*, Lucy Honeychurch s'assure d'interrompre assez longtemps la conversation qu'elle entretient avec Cecil Vyse pour feindre le respect et l'admiration : « [s]he paused again, to be sure of doing justice to Cecil's profundity. »¹⁶³² La pause ramène ici Lucy à son statut de femme, mais aussi de fiancée de Cecil, avec tout ce que ces titres comportent d'obligations et de révérence envers lui. Dans *A Passage to India*, on fait également mention de pauses de politesse : « and after a polite pause they continued saying what their natures compelled them to say. »¹⁶³³ On remarque ici son artificialité. Le personnage observe cette pause de manière conventionnelle. Elle se rappelle d'obéir

¹⁶³⁰ *Ibid.*, 211.

¹⁶³¹ *Ibid.*, 145.

¹⁶³² E. M. Forster. *A Room with a View*, op. cit., 153.

¹⁶³³ E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 265.

aux règles de la conversation en société avant de revenir à ses instincts et à sa volonté. Dans ces cas précis, la pause est un espace stérile dans lequel l’échange est banni. Qu’elle soit jaillissement de la parole ou interruption de celle-ci, la pause se présente souvent comme outil ou moyen. Pourtant, et comme le démontre le narrateur de *Howards End*, la pause vaut pour elle-même en tant qu’instant de l’expérience et du contact :

‘I almost think—’ ‘Yes?’ asked Margaret, for there was a long pause—a pause that was somehow akin to the flicker of the fire, the quiver of the reading-lamp upon their hands, the white blur from the window; a pause of shifting and eternal shadows. ‘I almost think you forget you’re a girl.’¹⁶³⁴

Ce moment de conversation entre Mrs Wilcox et Margaret Schlegel au chapitre 8 fait apparaître l’ébauche d’une phrase prononcée par Mrs Wilcox juste avant l’irruption de ce qui est précisé comme étant une longue pause. Elle est la place donnée à l’expérience dans le monde du langage auquel la conversation est censée appartenir. Ce « domaine des mots », comme le formule Georges Bataille dans *L’Expérience intérieure*, est restreint et a besoin de la pause pour introduire « [l]e domaine de l’expérience » qui représente pour Bataille, « tout le possible »¹⁶³⁵. Elle tisse ensemble les infinies possibilités de connexions du discours avec le moment dans lequel il prend place. Elle devient totalité en permettant d’entrer en contact avec ce que Virginia Woolf nommerait les quasi-imperceptibles « myriad impressions » qui traversent et se greffent au discours, et que sont ici « the flicker of the fire, the quiver of the reading-lamp upon their hands, the white blur from the window ». Ce que la pause donne à contempler à l’individu au sein de la conversation est la texture et la richesse de l’instant dans lequel la parole s’inscrit. L’hésitation de Mrs Wilcox, véhiculée par son « almost think », est ce moment où est également donné à l’expérience « tout le possible » du langage : « [t]out le langage lui est donné et la force de l’engager »¹⁶³⁶, écrit Bataille. Mrs Wilcox engage bien sa perspective en débutant la phrase. Sa pause coupe cet élan pour mieux le souligner. Si ce premier jet n’apporte aucun élément tangible à la conversation sur lequel rebondir, elle a le

¹⁶³⁴ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 62.

¹⁶³⁵ Georges Bataille. *L’Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1972, 32.

¹⁶³⁶ *Idem*.

mérite de permettre au discours non abouti, et même à la pensée immature, d'apparaître au sein de la conversation : « [p]lus rare est déjà une parole qui, tandis qu'elle s'exprime, réfléchit – et peut-être parce que la disposition à parler ne favorise pas la réflexion qui a besoin de silence »¹⁶³⁷. On ne s'engage habituellement dans la conversation que lorsque la pensée est aboutie et que le moule du langage a été appliqué. Bataille regrette que ce moment ne puisse pas faire partie de la conversation et donner forme au partage auquel elle est censée donner lieu. Pour lui, la réflexion : « a besoin aussi de temps, un temps vide, monotone et solitaire que l'on ne saurait partager, sans gêne, avec un autre interlocuteur à son tour silencieux. »¹⁶³⁸ Celle de Mrs Wilcox n'est manifestement pas claire puisque le personnage se fait aider par Margaret au moment de préciser et d'expliquer ses paroles. Le personnage partage ses doutes lorsqu'elle soulève ainsi la conscience de soi de Margaret qui devrait, selon elle, se rendre compte de son jeune âge. Dans « I almost think you forget you're a girl », Margaret devine que Mrs Wilcox tente de pointer du doigt son immaturité. Pourtant, c'est bien Margaret qui réussit à mettre des mots sur les pensées imprécises de Mrs Wilcox¹⁶³⁹ et impressionne finalement son interlocuteur après un discours élaboré sur cette inexpérience. Cette dernière est contredite par son double statut en tant que source et critique de cette observation. La verve et l'esprit dont fait preuve Margaret vont à l'encontre de son propre aveu d'ignorance : « I have everything to learn »¹⁶⁴⁰, dit-elle à Mrs Wilcox. On peut ainsi analyser la pause de Mrs Wilcox comme le déclencheur de l'échange qui a lieu dans cette co-construction de sa pensée. Instant du contact entre le langage et son espace-temps, et intervalle laissé à la collaboration dans la construction de la réflexion et du sens, la pause est ce que Blanchot définit comme « le mouvement [...] de se tourner ensemble vers l'infini d'une parole – ce qui est le sens du mot conversation. »¹⁶⁴¹ Ce mouvement commun permet l'établissement d'une conversation démocratique qui inclut « tout le possible » de chaque individu. En la définissant comme mouvement, Blanchot fait de

¹⁶³⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., 268.

¹⁶³⁸ *Idem.*

¹⁶³⁹ « Oh, I've got it—inexperience. I'm no better than Helen, you mean, and yet I presume to advise her » : E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 62.

¹⁶⁴⁰ *Idem.*

¹⁶⁴¹ Maurice Blanchot. *L'Entretien infini*, op. cit., 413.

la conversation une réelle pratique commune. Ses propos résonnent ainsi avec ceux de Dardot et Laval sur le commun en tant que pratique : « [i]l faut affirmer que c’est seulement l’activité pratique des hommes qui peut rendre des choses communes, de même que c’est seulement cette activité pratique qui peut produire un nouveau sujet collectif »¹⁶⁴², affirment-ils dans *Commun*. La notion de « pratique » abolit la dichotomie individu/communauté en mettant l’accent sur le mouvement qui permet l’articulation de ces deux éléments et non sur les finalités de la communauté.

Dans le récit, la description figure formellement cette pratique de la pause. Elle fait partie de ce que nomme Genette « le *tempo* romanesque »¹⁶⁴³. La pause descriptive est en effet ce qui permet de focaliser son regard sur les détails et les circonstances qui entourent un événement ou une interaction. Elle offre la possibilité de soumettre cet événement ou cette interaction à l’observation minutieuse et à l’analyse d’une conscience, qu’elle provienne du narrateur, d’un personnage ou du lecteur. Un récit entame de cette manière une conversation avec lui-même sur ses propres moyens. Si la conversation démocratique s’attache à centrer le regard sur « tout le possible », Forster utilise son narrateur exactement de cette manière dans *Howards End* en offrant des connexions et des perspectives alternatives au lecteur. Les interventions narratives s’immiscent dans les conversations des personnages afin de les arbitrer : « [o]ught the Wilcoxes to have offered their home to Margaret? I think not »¹⁶⁴⁴, observe le narrateur au sein du chapitre 11 à propos de la décision de Mrs Wilcox quant au futur de la demeure familiale. L’ironie ne peut échapper au lecteur dans l’apparent accord du narrateur avec la dissimulation du testament de Ruth : « [n]o; it is natural and fitting that after due debate they should tear the note up and throw it on to their dining-room fire. »¹⁶⁴⁵ Le narrateur force son entrée dans la conversation en feignant la participation à un dialogue. En commençant la phrase par « Non », le narrateur se positionne comme interlocuteur. Il donne l’impression d’une réponse à une question ou à une sollicitation en réalité inexistante. Dans ce cas précis, l’intervention n’apporte pas d’information complémentaire ou de perspective

¹⁶⁴² Pierre Dardot, et Christian Laval. *Commun*, op. cit., 49.

¹⁶⁴³ Gérard Genette. *Figures III*, op. cit., 152.

¹⁶⁴⁴ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 84.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, 84-85.

inédite sur le sujet, mais semble simplement signaler la nécessaire présence d'un regard extérieur qui puisse intervenir. Il attire l'attention du lecteur sur sa qualité de spectateur de la conversation et de possible participant. Cette troisième voix que le narrateur semble figurer dans les romans permet de marquer non seulement les possibles failles dans les discours des personnages, mais également celles du récit dans la transcription du dialogue entre deux individus : « '[y]ou will be very sorry to leave it.' 'I suppose so. We scarcely realise it yet. My father—' She broke off, for they had reached the stationery department of the Haymarket Stores, and Mrs. Wilcox wanted to order some private greeting cards. »¹⁶⁴⁶ Le narrateur compense à la fois les lacunes de la conversation et celles, même insignifiantes, de l'histoire narrée. L'attention au détail et à la banalité est ici résolument moderniste. Forster en souligne toute l'importance dans l'existence et la perspective de l'individu. L'interruption de la conversation laisse place à la pause descriptive mentionnée plus haut. Toutefois, son rôle herméneutique est minime. Elle est simplement là pour rendre compte de la ponctuation que ces micro-événements représentent dans la vie du personnage. La voix narrative permet ici de rendre compte de la fragmentation et de l'inachèvement qui caractérisent le vivant, et mettent en lumière le contexte presque insignifiant dans lequel les conversations ont lieu. Dans ce cas précis, l'intervention du narrateur n'obéit à aucun objectif narratif, si ce n'est celui de donner au lecteur les éléments para-conversationnels qui donnent toute leur dimension aux dialogues. D'autres fois, elle est instrumentale dans la révélation de certains éléments du récit. En effet, les tentatives de dissimulation des Wilcox quant aux affaires dans lesquelles ils sont investis sont contrecarrées par la voix narrative qui souligne la censure que subissent certaines conversations: « [y]oung Wilcox was pouring in petrol, starting his engine, and performing other actions with which this story has no concern »¹⁶⁴⁷. Cette parodie de réponse wilcoxienne moque et souligne la censure pratiquée par les hommes de la famille lorsque quelqu'un s'attarde sur leurs occupations.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, 70.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, 14.

La fonction de la voix narrative n’est toutefois pas limitée à cette mission réparatrice ou compensatoire. Le narrateur devient parfois auteur, créant des scénarios inédits : « Helen would have exclaimed, ‘So do I. I love the gallery,’ and thus have endeared herself to the young man. Helen could do these things. But Margaret had an almost morbid horror of ‘drawing people out,’ of ‘making things go.’ »¹⁶⁴⁸ Les conversations, ou leur absence, laissent parfois le narrateur insatisfait, comme dans cet extrait du chapitre 5 de *Howards End* au moment du concert. Les guillemets mettent en évidence des formules convenues qui auraient pu intervenir dans un possible dialogue entre Margaret et Leonard. Le silence de Margaret amène le narrateur à nous présenter un florilège de discours et à prendre le relais du personnage, et de l’auteur, dans cet extrait. Ses propositions accentuent son rôle, ainsi que le nôtre en tant que lecteurs, dans la construction du récit. Si la voix narrative semble s’ajouter à celles des personnages dans ces différents contextes conversationnels, elle est parfois purement dialogique. Dans *Howards End*, le narrateur entame une conversation sur ses propres outils, notamment grâce aux éléments prophétiques auxquels il a souvent recours dans sa fiction. Cette conversation peut parfois se superposer à celle des personnages. Le lecteur est, dès le début du roman, informé de la faiblesse physique de Ruth Wilcox¹⁶⁴⁹. La mort du personnage permettra alors d’apprécier les vases communicants au sein du récit. Le « rabbit warren »¹⁶⁵⁰ apparaît de façon similaire dans une lettre d’Helen. C’est là le début d’une série de références à l’espèce conquérante et envahissante des Wilcox. Ainsi, « [o]nly connect... » ne s’applique pas seulement aux personnages mais également au récit même. Forster tente de construire, par ces connexions, un commun démocratique ainsi que du sens. Le narrateur forstérien est l’agent connecteur contemplant et tissant ensemble les voix absentes et présentes de l’histoire dans l’élaboration d’un récit conversationnel à tous les niveaux.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, 32.

¹⁶⁴⁹ Dans une lettre adressée à sa sœur, Helen écrit : « [n]o wonder she sometimes looks tired » : *Ibid.*, 4.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, 5.

Roland Barthes et Frédéric Berthet font part, dans l'introduction au numéro de « Communication » consacré à la conversation, la rôle clé de la littérature dans la dissection des ressorts complexes de la conversation :

[r]este alors une dernière complexité : que se passe-t-il quand deux ou plusieurs parlent de quelqu'un ou de quelque chose? Le problème n'est plus (et c'est là ce qui est nouveau) de traiter formellement ce quelqu'un ou ce quelque chose (la rhétorique l'avait déjà fait), mais d'accéder à la dialectique qui unit, selon un jeu complexe d'images, les partenaires et les objets de la parole, ou encore : la locution, l'interlocution et la dé-locution. C'est à ce défrichage que peut aider une approche mi-scientifique, mi-littéraire de la conversation; car dans une conversation, on ne peut jamais séparer ceux qui parlent de ce qu'ils disent (différent de ce dont ils 'causent') : in vivo, la conversation est 'inregistrable', 'intranscriptible' (inutile de mettre des micros sous les fauteuils), le corpus inconstituable (ne serait-ce que par déontologie d'enquêteur). Il faut donc cette médiation : la littérature¹⁶⁵¹.

La transcription de la conversation met en avant le défi que se lance la littérature de narrer l'expérience vécue en mettant à nu ses mécanismes invisibles. Barthes et Berthet écrivent bien l'impossibilité de rendre compte de la conversation telle qu'elle a eu lieu. Ce que la littérature permet est de donner une forme aux connexions et aux circulations complexes qui instaurent le dialogue. Les outils qu'elle a à disposition lui permettent de disséquer, ou « défricher », ces articulations en donnant accès au lecteur aux éléments idiosyncrasiques, contextuelles et linguistiques qui échappent à l'individu dans la vie de tous les jours et qui forment « la dialectique qui unit [...] les partenaires et les objets de la parole », comme le formulent Barthes et Berthet. Forster prouve que ce tissage n'est pas seulement instrumental et que la littérature ne sert pas seulement à mettre en lumière le lien entre tous ces éléments. Elle doit avant tout être appréciée comme art du tissage des différentes voix présentes dans le récit, et de leur construction tout autant que de leur circulation.

Nous avons pu apprécier dans ce chapitre la forme que donne la littérature à l'idéal démocratique en se présentant comme le mouvement jamais achevé de l'inclusion du pluriel radical que représentent ces voix dans leur nature fluctuante et dialogique. La littérature donne au lecteur la possibilité de contempler les infinies possibilités de leur maillage, et ainsi de leur mise en commun.

¹⁶⁵¹ Roland Barthes et Frédéric Berthet. « Présentation », *Communications*, 30, 1979. *La conversation*, 3-5, 5.

CONCLUSION

Cela se comprend. Pour distinguer les hommes, il a fallu les isoler. Mais après une longue expérience il est juste de remettre en rapport les contemplations isolées, et d'accompagner d'un regard parvenu à maturité leurs gestes plus amples.

Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*.

Tout au long de cette étude, nous avons pu apprécier la manière dont Forster fait de toutes les contraintes et les limites qui structurent le politique et l'esthétique, les éléments d'une circulation et d'une conversation démocratiques. L'écrivain a montré que si la perspective individuelle peut éclairer et donner une voix à l'humanité tout entière, c'est en prenant appui sur ses cadres et contours. L'auteur se targuait, comme nous l'avons vu, d'être un individualiste. Forster souligne néanmoins tout autant l'autorité de la voix et de l'expérience singulière, qu'il loue leur capacité à s'adapter et à s'ajuster à celles de l'autre. La recherche d'un juste milieu éthique agite tout autant les personnages que Forster lui-même. L'écrivain déambule également à la recherche d'un milieu esthétique, politique et moral qui puisse permettre la conversation entre les « mondes de sens » que représentent les individus. Son objectif n'est pas d'atteindre un consensus harmonisant. Dans *Vérité de la démocratie*, Jean-Luc Nancy explique que cette ouverture est la condition de configuration d'un espace commun : « elle impose de configurer l'espace commun de telle sorte qu'on y puisse ouvrir tout le foisonnement possible des formes que l'infini peut prendre, des figures de nos affirmations et des déclarations de nos désirs. »¹⁶⁵² Le récit opère concrètement cette ouverture en rendant visibles et représentables des expériences et des significations qui ne sont pas accessibles autrement :

le sens comme dehors ouvert au beau milieu du monde, au beau milieu de nous et entre nous comme notre commun partage. Ce sens qui ne conclut pas nos existences,

¹⁶⁵² Jean-Luc Nancy. *Vérité de la démocratie*, op. cit., 50.

qui ne les subsume pas sous une signification, mais qui tout simplement les ouvre à elles-mêmes, c’est-à-dire aussi les unes aux autres¹⁶⁵³.

Les sens – ceux formés par nos diverses appartenances, à une cellule familiale, un ensemble social, et à un certain contexte temporel et géographique – doivent s’ouvrir et révéler leurs mécanismes pour dévoiler à l’individu son ancrage dans « l’heure en commun »¹⁶⁵⁴, celle qui marque notre lien et notre participation à « cet ample chœur de l’arrière-fond qui détermine le rythme et le ton de nos mots »¹⁶⁵⁵ dont Rilke parle dans ses *Notes sur la mélodie des choses*. Forster donne à voir l’arrière-plan des déterminismes d’un monde fini qui puisse s’ouvrir à l’infini, non en les dépassant, mais en tissant ensemble les rythmes et les tons de chacun. L’« ample chœur » est aussi celui qui compose son œuvre dans son entièreté. La pluralité des formats utilisés, romans ou nouvelles, mais aussi essais ou émissions radio, lui a permis de varier ses rythmes et ses tons pour ouvrir l’écriture et exploiter ses possibilités conversationnelles avec le lecteur.

Les troubles épistémologiques et herméneutiques de l’écriture forstérienne, dûs aux dualités et à la versatilité qui caractérisent son esthétique et son propos politique, ont fait douter la critique quant à la validité et la cohérence de ses récits et de ses propos. Mais, loin de transformer le récit de Forster en un univers contradictoire sans issue, ces tensions donnent une chance au lecteur de redonner sans cesse de nouvelles formes à la réalité qui lui est narrée. Celles-ci « coordonnent » en effet la multitude d’impressions émanant du texte, qu’elles proviennent des personnages, du narrateur versatile ou de leurs entrecroisements. La co-existence des formes et des significations ne crée pas un espace stérile de confrontation, il opère un re-partage du sensible :

[L]e dissensus remet en jeu en même temps l’évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable, et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. [...] L’intelligence collective de l’émancipation n’est pas la compréhension d’un processus global d’assujettissement. Elle est la

¹⁶⁵³ *Ibid.*, 36.

¹⁶⁵⁴ Rainer Maria Rilke. *Notes sur la mélodie des choses* (1955), trad. Bernard Pautrat, Paris : Allia, 2020, xxvi.

¹⁶⁵⁵ *Idem.*

collectivisation des capacités investies dans ces scènes de dissensus. Elle est la mise en œuvre de la capacité de n'importe qui, de la qualité des hommes sans qualité...¹⁶⁵⁶

C'est ainsi qu'esthétique et politique se nouent, lorsque le récit désigne la capacité de chaque individu à faire sens, mais aussi à le construire et à le formuler. La véritable démocratie ne naît pas des « petits arrangements » qualifiés de « fruits de la démocratie » par Ronny dans *A Passage to India*, et qui sont pour lui la participation occasionnelle au débat d'individus comme les femmes ou ceux considérés comme étrangers¹⁶⁵⁷. Dans le roman, l'espace commun démocratique est celui qui tisse, sans jamais les fondre ou les harmoniser, les expériences et les perspectives singulières.

Le lecteur peut ainsi progressivement se rendre compte que le récit et ses personnages n'offrent de solution ni à la déconnexion, ni à la rupture qui caractérisent les relations entre les individus dans sa fiction. Forster ne se propose pas de résoudre les fractures sociétales, et expose les divisions au sein des relations interpersonnelles de son époque. Il réussit à mettre en lumière la distance apparemment infranchissable entre les individus et entre vie intime et publique, en nous donnant malgré tout à voir les contours d'un possible « nous ». L'auteur n'a, de la même manière que Rickie dans *The Longest Journey*, aucune « objection à 'nous' »¹⁶⁵⁸ et utilise la fiction comme terrain d'expérimentation dans la découverte de celui-ci. Le « nous » devrait figurer une co-existence, et non une fusion des singularités, qui pourrait éveiller le regard au « one world »¹⁶⁵⁹ perçu par Stephen dans le même roman. Les expressions aphoristiques dans lesquelles s'exprime la quête de l'écrivain trahissent pour beaucoup de critiques ses idéaux humanistes naïfs¹⁶⁶⁰. Dans une citation déjà évoquée, Harrington Weilh nous éclaire au contraire sur le pragmatisme du récit forstérien : « [t]hough the novel suggests that if these disparate characters were only able to connect, the social fabric could be repaired, it

¹⁶⁵⁶ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, op. cit., 55.

¹⁶⁵⁷ « He grew very bitter over the arrangements and called them 'the fruits of democracy' » : E. M. Forster. *A Passage to India*, op. cit., 173.

¹⁶⁵⁸ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 204.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, 286.

¹⁶⁶⁰ « His name has become token for error or lamentable naivete » : Paul B. Armstrong. « Reading India: E. M. Forster and the Politics of Interpretation. », *Twentieth Century Literature*, 38.4, 1992, 365-85, 365.

simultaneously uncovers the fact that ‘connection’ is a mirage »¹⁶⁶¹. Si cet idéal d’union parfaite et consensuelle n’est pas réalisable, il ne paraît pas non plus désirable dans le cadre d’une démocratie digne de ce nom, où les différences doivent être préservées. Bien que considéré comme un humaniste libéral dépassé et un idéaliste en rupture avec la société de son temps, Forster fait montre d’une grande lucidité quant à leur possible incarnation dans la vie des personnages. Les romans et les nouvelles se font en effet souvent les chroniques de ses idéaux déçus. À première vue, les conclusions des romans sont teintées de pastoralisme et d’idéalisme : Maurice et Alec s’échappent dans la forêt afin de vivre leur idylle dans *Maurice*, *The Longest Journey* se clôt sur Stephen et sa fille au moment d’un coucher de soleil prophétique annonçant, selon Stephen, son statut de guide pour les futures générations. On pourrait également mentionner la fête réconciliatrice qui figure la fin de *A Passage to India*, ou le changement qu’annonce la présence de Margaret, Helen ainsi que le fruit de l’union de Leonard et Helen à Howards End. Paul Peppis dans « Forster and England » perçoit néanmoins les menaces qui planent au-dessus de ces ultimes reconfigurations et prend en exemple *Howards End*. L’enfant de Helen Schlegel et Leonard Bast ne suffira pas à éclipser la lignée des Wilcox qui se reproduisent à grande vitesse et menacent donc de reprendre la propriété des mains de l’enfant prophétique et réconciliateur¹⁶⁶².

Si Forster ne conclut généralement pas ses récits par la réconciliation et le consensus, il ne renonce pourtant pas au commun, dont les divisions ne sont pas l’envers. Dans un chapitre de *Nous* intitulé « Tout nous est un système de découpe », Tristan Garcia dit : « [a]utant que l’espace et le temps, tous les objets sont traversés par des lignes de découpe qui évoluent suivant le nous choisi. Les goûts, les codes,

¹⁶⁶¹ Harrington Weilh. « The Monumental Failure of ‘Howards End’ », art. cit., 460.

¹⁶⁶² « Accordingly, Margaret’s hope evades an important fact threatening the novel’s edenic conclusion, its pastoral fantasy of national regeneration: neither Henry’s legal transfer of Howards End to Margaret, nor his eldest son Charles’s jail term, inhibits Charles’s literal inheritance of Mrs Wilcox’s Howard blood (English rural gentry) and the perpetuation of the Howard line through his proliferating offspring (‘they breed like rabbits’ says Miss Avery—one of Forster’s mythic country folk—upsetting Margaret) » : Paul Peppis. « Forster and England », in David Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, op. cit., 47-61, 59.

les mots se répartissent différemment suivant les grilles qu’implique l’usage de tel ou tel nous. Le nous établit des solidarités, et localise les divisions »¹⁶⁶³. Le découpage se présente alors tout autant comme le lieu de la division que comme le prérequis à n’importe quelle entreprise solidaire. Si celui annoncé par le narrateur dans *Maurice* semble ostraciser le personnage dans une « niche »¹⁶⁶⁴, d’autres qui se dessinent dans *The Longest Journey* semblent favoriser l’exercice démocratique : « [t]hen he sat on the edge of the table and watched his clever friend draw within the square a circle, and within the circle a square, and inside that another circle, and inside that another square. »¹⁶⁶⁵ La coïncidence des formes a priori contradictoires que représentent les ronds et les carrés, déjà évoqués dans l’introduction, ne met que trop en évidence cette possibilité de dissensus et la recherche d’un commun qui puisse les assembler et les contenir. En refusant la liminalité, l’espace à mi-chemin, comme solution dans cette recherche, mais en adoptant plutôt l’exploration des « realms » de chaque côté, et mentionnés par Margaret dans *Howards End*, l’écrivain tente également de résoudre ses propres paradoxes et contradictions en tant qu’« aristocrate au sein de la démocratie »¹⁶⁶⁶.

Forster ne se limite pas à cette tension. On peut ainsi rappeler qu’il est le membre de Bloomsbury qui n’en était pas vraiment un, le moderniste qui n’en était pas vraiment un. Les dénominateurs utilisés pour décrire Forster, ceux déjà évoqués ou bien d’autres tels que « artiste engagé » ou « nostalgique réactionnaire », vacillent de la même manière à l’analyse de son œuvre. Toutes les caractéristiques attribuées à Forster peuvent, tour à tour, être confirmées et contredites. Il est un auteur qui exige la nuance, le gris dans les contours qu’on veut lui dessiner. Il habite et déborde des cadres esthétiques et politiques dans lesquels il se place ou on le place, et nous dit de cette manière qu’une seule voix, un seul rythme, ou un seul ton n’est pas suffisant

¹⁶⁶³ Tristan Garcia. *Nous, op. cit.*, 77.

¹⁶⁶⁴ « Maurice was stepping into the niche that England had prepared for him » : E. M. Forster. *Maurice, op. cit.*, 45.

¹⁶⁶⁵ E. M. Forster. *The Longest Journey, op. cit.*, 17.

¹⁶⁶⁶ « We form as it were an aristocracy in the midst of a democracy » : Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, op. cit.*, 414.

devant les problèmes de connexion et de lien que Margaret formule dans *Howards End*. Le fourmillement esthétique et politique de son œuvre permet l’alternance de ces rythmes et l’accès à « toute la mélodie »¹⁶⁶⁷. La métaphore musicale semble appropriée puisque Forster la considérait comme forme et expression artistique par excellence. S’il en parle de façon notable dans *Aspects of the Novel*, les allusions sont présentes dans toute son œuvre. Dans « Modern Writing », Forster contemple la difficulté d’écrire le monde du tournant du siècle : « society is now so large and chaotic and the ‘people’ now so numerous that the results in fiction will be new. It will tend toward poetry; it will become more like a song »¹⁶⁶⁸. La musique semble être la seule forme apte à traduire la complexité et la pluralité qui caractérisent ce nouveau monde. Les manipulations et les explorations des rythmes et des tons dans les différents formats utilisés par Forster marquent, si ce n’est sa réussite, son effort dans cette entreprise.

La forme littéraire se démarque toutefois dans ce succès. Elle épouse en effet mieux que toute autre, selon l’écrivain, l’élan démocratique de son époque. Si Forster estime que la démocratie et les œuvres littéraires sont, pour reprendre une de ses formules, des « alliés naturels »¹⁶⁶⁹, c’est que le récit rétablit un équilibre démocratique qui s’exprime dans l’amorce conditionnelle utilisée au début du chapitre 33 de *Howards End* : « [i]f this story is true »¹⁶⁷⁰. Ce que l’on tolère et partage le temps de la lecture est bien le récit qui nous est présenté. Il donne vie à une volonté et un mouvement communs le temps de quelques pages. Nous acceptons l’histoire qui nous est contée pour, le temps de la lecture, apprécier et accueillir, comme Rickie l’affirme dans *The Longest Journey*, le moment symbolique que renferment l’événement ou la rencontre anodine : « which, if a man accepts, he has accepted life. »¹⁶⁷¹ Elle rend lisible un monde intérieur jusque-là impalpable, et l’extrait de sa solitude. Le moment symbolique, comme celui de la lecture, est celui

¹⁶⁶⁷ Rainer Maria Rilke. *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., IL.

¹⁶⁶⁸ E. M. Forster. « Modern Writing », art. cit., 124.

¹⁶⁶⁹ Mary Lago, and Linda K. Hugues, Elizabeth McLeod Walls (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster*, op. cit., 159.

¹⁶⁷⁰ E. M. Forster. *Howards End*, op. cit., 227.

¹⁶⁷¹ E. M. Forster. *The Longest Journey*, op. cit., 136.

qui étire les limites de son ancrage dans un certain espace-temps et de l'individu qu'il touche. Catherine Lanone écrit à ce propos que « refouler le message », qu'il provienne d'un lieu, d'un objet ou d'un individu, « c'est se condamner à la mort intérieure, l'accepter, c'est emprunter la voie difficile de la transgression »¹⁶⁷². Seul le moment symbolique, en déplaçant ce qu'il touche, peut faire communiquer nos expériences en les confrontant. Il devient ainsi le cadre partagé dans lequel nos perspectives s'inscrivent et se forment. En narrant cette « heure commune », pour reprendre Rilke, la fiction n'est plus simplement « fabrication des intrigues » et des significations, « mais le tissage du lien même qui permet de les fabriquer »¹⁶⁷³.

¹⁶⁷² Catherine Lanone. *Odysée d'une écriture*, op. cit., 12.

¹⁶⁷³ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, op. cit., 113.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES D'E. M. FORSTER

Romans

FORSTER, E. M. *Where Angels Fear to Tread* (1905), London: Penguin Classics, 2007.

_____. *The Longest Journey* (1907), London: Penguin Classics, 2006.

_____. *A Room with a View* (1908), London: Penguin English Library, 2012.

_____. *Howards End* (1910), London: Penguin Classics, 2000.

_____. *A Passage to India* (1924), London: Penguin Classics, 2005.

_____. *Maurice* (1971), London: Penguin Classics, 2005.

Recueils de nouvelles

FORSTER, E. M. *Selected Stories*, LEAVITT Mark, and David MITCHELL (eds.), London: Penguin Books, 2001.

_____. *The Life to Come and Other Stories*, London: Edward Arnold, 1972.

Essais

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel* (1927), New York: Rosetta Books, 2010.

_____. *Abinger Harvest*, New York: Harcourt, 1936.

_____. *Nordic Twilight*, London: Macmillan, 1940.

_____. *Two Cheers for Democracy*, London: Edward Arnold & Co, 1951.

_____. *The Hill of Devi* (1953), London: Penguin, 1965.

_____. *Albergo Empedocle and Other Writings*, George H. Thompson (ed.), New York: Liveright, 1971.

_____. *Commonplace Book* (1985), London: Wildwood House, 1988.

_____. *The Prince's Tale and Other Uncollected Writings*, P.N. Furbank (ed.), London: Penguin Books, 1998.

HEATH, Jeffrey M. (ed.). *The Creator as Critic*, Toronto: Dundurn Press, 2008.

Radio

LAGO, Mary, and Linda K. HUGUES, Elizabeth MCLEOD WALLS (eds.). *The BBC Talks of E. M. Forster, 1929-1960: A Selected Edition*, Columbia: University of Missouri Press, 2008.

Lettres

LAGO, Mary, and P.N. FURBANK. *Selected Letters of E. M. Forster*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.

ETUDES SUR L'ŒUVRE D'E. M. FORSTER

Ouvrages

BRADBURY, Malcolm (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall, 1966.

BEER, J.B. *The Achievement of E. M. Forster*, London: Chatto and Windus, 1968.

BRADSHAW, David (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- CAVALIE, Elsa, et Laurent MELLET (dirs.). *Only Connect: E. M. Forster's Legacies in British Fiction*, Bern: Peter Lang, 2017.
- CAVALIERO, Glen. *A Reading of E. M. Forster*, London: The MacMillan Press, 1979.
- CHRISTIE, Stuart. *Worlding Forster: The Passage from Pastoral*, London: Routledge, 2005.
- CLAVARON, Yves (dir.). *E. M. Forster et l'étrange étranger*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.
- COLMER, John. *E. M. Forster: The Personal Voice*, London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- CREWS, Frederick C. *E. M. Forster: The Perils of Humanism*, New Jersey: Princeton University Press, 1962.
- FINCH, Jason. *E. M. Forster and English Place: A Literary Topography*, Åbo: Åbo Akademi University Press, 2011.
- FURBANK, P.N. *E. M. Forster: A Life*, London: Harcourt, 1977.
- GARDNER, Philip (ed.). *E. M. Forster: The Critical Heritage*, London: Routledge, 1972.
- JOSEPH, David I. *The Art of Rearrangement: E. M. Forster's Abinger Harvest*, New Haven: Yale University Press, 1964.
- LAGO, Mary. *E. M. Forster: A Literary Life*, London: MacMillan, 1995.
- LANONE, Christine. *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998.
- LANONE, Catherine, et Laurent MELLET. *Howards End (E. M. Forster, J. Ivory): Beyond Heritage*, Paris : Belin Education, 2019.
- LEVENSON, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality. Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- MACAULEY, Rose. *The Writings of E. M. Forster*, London: The Hogarth Press, 1970.

MARTIN, Richard. *The Love that Failed: Ideal and Reality in the Writings of E. M. Forster*, The Hague: Mouton, 1974.

MAY, Brian. *The Modernist as Pragmatist: E. M. Forster and the Fate of Liberalism*, Columbia: Missouri Press, 1997.

MCCONKEY, James. *The Novels of E. M. Forster*, New York: Cornell University Press, 1957.

MEDALIE, David. *E. M. Forster’s Modernism*, New York: Palgrave, 2002.

MELLET, Laurent. *L’Œil et la voix dans les romans d’E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2012.

PAGE, Norman. *E. M. Forster*, London: Macmillan, 1987.

ROSECRANCE, Barbara. *Forster’s Narrative Vision*, London: Cornell University Press, 1982.

SCHERER HERZ, Judith. *The Short Narratives of E. M. Forster*, London: Macmillan, 1988.

SHAHANE, Vasant Anant (ed.). *Perspectives on E. M. Forster’s A Passage to India: A Collection of Critical Essays*, New York: Barnes & Noble, 1968.

STAPE, J.H (ed.). *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, New York: St Martin’s Press, 1993.

STONE, Wilfred. *The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster*, London: Oxford University Press, 1966.

SUMMERS, Claude J. *E. M. Forster*, New York: Ungar, 1983.

TAMBLING, Jeremy (ed.). *E. M. Forster*, London: Macmillan, 1995.

TRILLING, Lionel. *E. M. Forster*, London: The Hogarth Press, 1951.

WIDDOWSON, Peter. *E. M. Forster’s Howards End, Fiction as History*, Brighton: Sussex University Press, 1977.

WILDE, Alan. *Art and Order: A Study of E. M. Forster*, New York: New York University Press, 1964.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- ARMSTRONG, Paul B. « E. M. Forster's 'Howards End': The Existential Crisis of the Liberal Imagination », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 8.1, 1974, 183-199.
- _____. « Reading India: E. M. Forster and the Politics of Interpretation. », *Twentieth Century Literature*, 38.4, 1992, 365-85.
- _____. « The Narrator in the Closet: The Ambiguous Narrative Voice in 'Howards End.' », *Modern Fiction Studies*, 47.2, 2001, 306-328.
- _____. « Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster's Ironic Liberalism and the Indirections of Style. », *Modernism/modernity*, 16.2, 2009, 281-299.
- BEER, Gillian; « Negation in *A Passage to India* », *Essays in Criticism*, Volume XXX, Issue 2, April 1980, 151-166.
- BESNAULT-LEVITA, Anne. « 'Je' et 'nous' : quatre essais de Virginia Woolf sur l'essai comme genre », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 38 | 2010, document en ligne consulté le 05 mai 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/2836>
- BHARUCHA, Rustom. « Forster's Friends », in Jeremy TAMBLING (ed.). *E. M. Forster*, London: Macmillan, 1995, 115-132.
- BORN, Daniel. « Private Gardens, Public Swamps: 'Howards End' and the Revaluation of Liberal Guilt. », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 25.2, 1992, 141-159.
- BRADBURY, Malcolm. « Howards End », in Malcolm BRADBURY (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1966, 128-143.
- _____. « Introduction », in Malcolm BRADBURY (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1966, 1-14.
- _____. « The Opening World: 1900-1915 », in Harold BLOOM (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, 279-308.
- BUZARD, James Michael. « Forster's Trespasses: Tourism and Cultural Politics. », *Twentieth Century Literature*, 34.2, 1988, 155-79.

- CAPORALETTI, Silvana. « The Thematization of Time in E. M. Forster’s ‘The Eternal Moment’ and Joyce’s ‘The Dead’ », *Twentieth Century Literature*, 43.4, 1997, 406-19.
- CARNIE, Daniel. « The Modern Middle Class: In Premchand and in Forster. », *Indian Literature*, 17.1/2, 1974, 25-33.
- CHRISTENSEN, Timothy. « Bearing the White Man’s Burden: Misrecognition and Cultural Difference in E. M. Forster’s ‘A Passage to India.’ », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 39.2, 2006, 155-178.
- CULME-SEYMOUR, Faith. « Memories of E. M. Forster », in J.H. STAPE. *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, New York: St Martin’s Press, 1993, 80-87.
- GARDNER, Philip. « Introduction », in E. M. FORSTER. *Commonplace Book*, London: Wildwood House, 1988, xiii-xxiii.
- GORDON, Jan B. « The Third Cheer: ‘Voice’ in Forster », *Twentieth Century Literature*, 31.2/3, 1985, 315-328.
- HALL, James. « Forster’s Family Reunions. », *ELH*, 25.1, 1958, 60-78.
- HUNT, John Dixon. « Muddle and Mystery in *A Passage to India*. », *ELH*, 33.4, 1966, 497-517.
- LAGO, Mary. « E. M. Forster and the BBC », *The Yearbook of English Studies*, 20, *Literature in the Modern Media: Radio, Film, and Television*, Special Number, 1990, 132-151.
- LANIEL, Marie. « L’écho panique dans l’œuvre de E. M. Forster », *Polysèmes*, 20 | 2018, document en ligne consulté le 3 janvier 2022, <https://doi.org/10.4000/polysesemes.4504>
- _____. « ‘*Quem fugis*’: The Poetics of Arrested Flight in ‘Other Kingdom’ and *Howards End* », *Études britanniques contemporaines*, 58 | 2020, document en ligne consulté le 3 janvier 2022, <https://doi.org/10.4000/ebc.8737>
- LANONE, Catherine. « Pukka English and the Language of the Other in E. M. Forster’s *A Passage to India* », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 78 Automne | 2013, document en ligne consulté le 12 janvier 2021, <https://doi.org/10.4000/cve.973>

- _____. « Rethinking Relationality: E. M. Forster's Commitment to Democracy », *Études britanniques contemporaines*, 57 | 2019, document en ligne consulté le 08 janvier 2021, <http://journals.openedition.org/ebc/7637>
- _____. « Invitation and the Ethics of Hospitality in *Howards End* », *Études Anglaises*, 72.4, 2019, 400-415.
- LEAVITT, Mark and David MITCHELL. « Introduction », in Mark LEAVITT, and David MITCHELL. *Selected Stories*, London: Penguin Books, 2001, vii-xxiii.
- LEVENSON, Michael. « Liberalism and Symbolism in *Howards End*. », *Papers on Language and Literature* 21, 1985, 295-316.
- LEVINE, June Perry. « The Functions of the Narrator's Voice in Literature and Film: Forster and Ivory's 'Maurice' » *Literature/Film Quarterly*, 24.3, Salisbury University, 1996, 309-321.
- MCDOWELL, Frederick P.W. « Forster's Many-Faceted Universe: Idea and Paradox in 'The Longest Journey' », *Critique*, IV, Fall-Winter 1960-1961, 41-63.
- MELLET, Laurent. « 'Without form, how can there be beauty?' Dernières inversions de l'écriture devant la forme impossible du décor chez E. M. Forster », *Études britanniques contemporaines*, 34 | 2008, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/7113>
- MORSE, Daniel Ryan. « Only Connecting?: E. M. Forster, Empire Broadcasting and the Ethics of Distance. », *Journal of Modern Literature*, 34.3, 2011, 87-105.
- PEPPIS, Paul. « Forster and England », in David BRADSHAW (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 47-61.
- PORTER, Katherine Anne. « Paris, 1935 », in J.H. STAPE (ed.). *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, New York: St Martin's Press, 1993, 14-16.
- SAVAGE, D.S. « E. M. Forster », in Malcolm BRADBURY (ed.). *Forster: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1966, 56-70.
- SCHERER HERZ, Judith. « A Room with a View », in David BRADSHAW (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 138-150.

- SCOURFIELD, J.H.D. « Classical Land/scapes: Transformative Geography in E. M. Forster's Early Short Fiction », *Caliban*, 58 | 2017, document en ligne consulté le 2 août 2019, <http://journals.openedition.org/caliban/4797>
- SHAHANE, V.A. « Introduction », in V.A. SHAHANE. *Perspectives on E. M. Forster's A Passage to India*, New York: Barnes & Noble, 1968, xi-xxv.
- SHIRKHANI, Kim. « The Economy of Recognition in 'Howards End.' », *Twentieth Century Literature*, 54.2, 2008, 193-216.
- SHUSTERMAN, David. « The Curious Case of Professor Godbole: *A Passage to India* Re-Examined », in V.A. SHAHANE (ed.). *Perspectives on E. M. Forster's A Passage to India*, New York: Barnes & Noble, 1968, 91-100.
- STEVENSON, Randall. « Forster and Modernism », in David BRADSHAW (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 209-222.
- STOLL, Rae H. « 'Aphrodite with a Janus Face': Language, Desire, and History in Forster's *The Longest Journey* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 20.3, Durham: Duke University Press, 1987, 237-259.
- THOMSON, George H. « The Italian Romances », in E. M. Forster. *A Room with a View* (1908), London: Penguin English Library, 2012, 223-237.
- TURNER, Henry S. « Empires of Objects: Accumulation and Entropy in E. M. Forster's *Howards End* », *Twentieth Century Literature*, 46.3, Durham: Duke University Press, 2000, 328-345.
- VIEGNES, Michel. « Introduction », in Michel VIEGNES. *Le Fantastique*, Paris : Flammarion, 2006, 13-45.
- WEILH, Harrington. « The Monumental Failure of 'Howards End.' », *Studies in the Novel*, 46.4, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, 444-463.
- WHITE, Gertrude M. « *A Passage to India: Analysis and Revaluation* », in V.A. SHAHANE (ed.) *Perspectives on E. M. Forster's A Passage to India*, New York: Barnes & Noble, 1968, 1-17.
- WILSON, Angus. « A Conversation with E. M. Forster », in J.H. STAPE (ed.). *E. M. Forster: Interviews and Recollections*, New York: St Martin's Press, 1993, 29-38.

Thèses de doctorat

CHEVAUX, Julie. *L'« esthétique pratique » du Bloomsbury Group : parentés artistiques et recherche générique chez E. M. Forster, Roger Fry, Clive Bell et Virginia Woolf*, thèse de doctorat dirigée par Catherine Lanone, Université Sorbonne-Nouvelle, 2021.

LANIEL, Marie. *Espaces habités : Les récritures de l'appartenance dans l'œuvre de E. M. Forster et de Virginia Woolf*, thèse de doctorat dirigée par André Topia, Université Sorbonne-Nouvelle, 2008.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Littérature et culture britanniques

Ouvrages

EVERY, Todd. *Radio Modernism. Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Aldershot: Ashgate, 2006.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*, London: Penguin Books, 1993.

BERNARD, Catherine. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018.

BLOOM, Harold (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

CANNADINE, David. *Class in Britain*, London: Penguin Books, 1998.

CONNOR, Steven, *The Novel in Contemporary History 1950-1955*, London: Routledge, 1996.

DURING, Simon. *Against Democracy: Literary Experience in the Era of Emancipations*, New York: Fordham University Press, 2012.

FAULKNER, Peter. *Modernism*, London: Routledge, 1977.

GANTEAU, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, New York: Routledge, 2015.

GANTEAU, Jean-Michel, et Christine REYNIER (dirs.). *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Arts*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2012.

_____. *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2016.

HEAD, Dominic. *The Modernist Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HUNTER, Jefferson. *Edwardian Fiction*, London: Harvard University Press, 1982.

HYNES, Samuel. *The Edwardian Turn of Mind*, New Jersey: Princeton University Press, 1971.

MALCOLM, David. *The British and Irish Short Story Handbook*, Oxford: Blackwell, 2012.

MELLET, Laurent. *Des édouardiens aux modernistes, Les alternatives libérales du roman anglais*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2021.

REYNIER, Christine, et Jean-Michel GANTEAU (dirs.). *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Literature*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2013.

REYNIER, Christine. *Virginia Woolf’s Ethics of the Short Story*, New York: Palgrave, 2009.

_____. *Virginia Woolf’s ‘Good Housekeeping’ Essays*, London: Routledge, 2019.

SIM, Lorraine. *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, Burlington: Ashgate, 2010.

SINFIELD, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.

SINFIELD, Alan, and Alistair DAVIES. *British Culture of the Postwar: an Introduction to Literature and Society, 1945-1999*, London: Routledge, 2000.

TRODD, Anthea. *A Reader's Guide to Edwardian Literature*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

TROTTER, David. *The English Novel in History*, London: Routledge, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society (1780-1950)*, London: Chatto and Windus, 1967.

WHITTINGTON, Ian. *Writing the Radio War: Literature, Politics, and the BBC, 1939-1945*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

Articles ou chapitres d'ouvrages

CARVER, Judy. « How can one Record and not Invent? », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, document en ligne consulté le 05 mai 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3221>

FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure. « *The War Against Cliché* de Martin Amis : l'essai critique comme embrassement amoureux de la littérature », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3208>

GANTEAU, Jean-Michel, et Christine REYNIER. « Introduction », in Jean-Michel GANTEAU, et Christine REYNIER (dirs.). *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, 9-18.

KAUFFMANN, R. Lane. « The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method », *Diogenes*, 36.143, September 1, 1988, 66-92.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Autonomy Versus Commitment: Eliot, Adorno, Bakhtin and Foreign Words », in Jean-Michel GANTEAU, et Christine REYNIER (dirs.). *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, 15-30.

LETISSIER, Georges. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », *E-rea*, 13.1 | 2015, document en ligne consulté le 7 mai 2022, <http://journals.openedition.org/erea/4834>

MURAT, Jean-Christophe. « 'Getting back to tough eternal verities'? Cyril Connolly et la pensée du fragment dans *The Unquiet Grave* », *Études*

britanniques contemporaines, 38 | 2010, 15-28, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3205>

REGARD, Frédéric. « On Tears Shed at Brownlow Hill in the Summer of 1866: Alterity, Politics, and Style in Josephine Butler’s Writings », in Jean-Michel GANTEAU, et Christine REYNIER (dirs.). *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, 19-34.

ROSS, Stephen. « Modernist Ethics, Critique, and Utopia », in Jean-Michel GANTEAU, et Christine REYNIER (dirs.). *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th—to 21st—Century British Arts*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, 49-63.

TOLLANCE, Pascale. « Quelques plumes de perroquet’ : l’épreuve de la lecture et de la sur-écriture, de *Flaubert’s Parrot* à ‘Knowing French’ de Julian Barnes », *Études britanniques contemporaines*, 38 | 2010, 69-82, document en ligne consulté le 10 août 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/3211>

WHITE, Allon. « Obscure Writing and Private Life », in Harold BLOOM (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, 89-122.

WILLIAMS, Raymond. « A Parting of the Ways », in Harold BLOOM (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, 63-78.

Théorie Générale

Littérature

Ouvrages

ARISTOTE. *Poétique*, Paris : J. Delalain, 1874.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*, London: Routledge, 2004.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l’espace*, Paris : PUF, 1957.

- BADIOU, Alain et Pierre BOURDIEU, Judith BUTLER, Georges DIDI-HUBERMAN, Sadri KHIARI, Jacques RANCIÈRE, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris : La Fabrique, 2013.
- BADIOU, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.
- _____. *Le Principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953.
- _____. *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.
- BOUJU, Emmanuel (dir.). *L'Autorité en littérature*, Rennes : Interférences, 2010.
- CHILDS, Peter. *Modernism*, London: Routledge, 2000.
- CHILDS, Peter et Roger FOWLER. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, New York: Routledge, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967.
- FABRE, Jean. *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris : J. Corti, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*, Paris : Seuil, 1966.
- _____. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Ironie*, Paris : Flammarion, 1964.
- KEMP, Harry, and Laura HARDING. *The Left Heresy of Literature and Life*, London: Methuen, 1939.
- LANGLET, Irène. *L'Abeille et la balance*, Paris : Classiques Garnier, 2015.
- LODGE, David. *The Art of Fiction*, New York: Viking Penguin, 1992.
- LUKÁCS, Georg. *Soul and Form*, New York: Columbia University Press, 2010.
- MARIGNY, Jean. *Sang pour sang. Le réveil des vampires*, Paris : Gallimard, 1992.

MOUNIER, Emmanuel. *Le Personnalisme*, Paris : PUF, 1961.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1999.

_____. *Vérité de la démocratie*, Paris : Galilée, 2008.

_____. *Être singulier pluriel*, Paris : Galilée, 1996.

OAKESHOTT, Michael. *Rationalism in Politics*, London: Methuen, 1962.

PEREC, Georges. *Espèces d’espaces*, Paris : Galilée, 1974.

PLATON. *La République*, Paris : Flammarion, 2002.

POTTER, Rachel. *Modernism and Democracy, Literary Culture 1900-1930*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

RABATÉ, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*, Paris : J. Corti, 2010.

SARRAUTE, Nathalie. *L’Ere du Soupçon, Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. « Qu’est-ce que la littérature », in *Situation II*, Paris : Gallimard, 1948

SHIACH, Morag (ed.). *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SYMONS, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*, London: Archibald Constable & Co, 1908.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction to Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

_____. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

Hors-Série Lire Magazine Littéraire, L’éloge du doute, Numéro avril-mai 2021.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- ATTRIDGE, Derek. « Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other », *PMLA*, 114.1, 1999, 20-31.
- BOUJU, Emmanuel. « Quoi ? L'autorité », in Emmanuel BOUJU (dir.). *L'Autorité en littérature*, Rennes : Interférences, 2010.
- COULEAU, Christèle. « Faire autorité : une ambition romanesque », in Emmanuel BOUJU (dir.). *L'Autorité en littérature*, Rennes : Interférences, 2010, 73-84.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER. « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », in Emmanuel BOUJU (dir.). *L'Autorité en littérature*, Rennes : Interférences, 2010, 109-120.
- WOLF, Nelly. « Littérature et politique : le roman contractuel », *A contrario* 2007/1 (Vol. 5), 24-36.
- _____. « Le roman comme démocratie », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2005/2 (Vol. 105), 343-352.

Politique, philosophie, sociologie*Ouvrages*

- ADORNO, Theodor W. *Prisms*, trans. by Samuel Weber and Shierry Weber, London: Neville Spearman, 1967.
- AGAMBEN, Giorgio. *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Paris : Seuil, 1990.
- _____. *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, Paris : Payot & Rivages, 2002.
- BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), trad. Frédéric Joly, Paris : Allia, 2011.

BERGSON, Henri. *L’Énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris : Librairie Felix Alcan, 1922.

BERKELEY, George. *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

BERNARDI, Bruno. *Qu’est-ce qu’une décision politique ?*, Paris : J. Vrin, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959.

_____. *L’Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

_____. *La Communauté inavouable*, Paris : Minuit, 1983.

_____. *Écrits Politiques: Guerre d’Algérie, Mai 68, etc.*, Paris : Leo Scheer, 2003.

BLAY, Michel. *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse, CNRS, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Paris : Seuil, 2000.

BOUTHORS, Jean-François et Jean-Luc NANCY. *Démocratie !: hic et nunc*, Paris : François Bourin, 2019.

CANTO-SPERBET, Monique et Ruwen OGIEN. *La Philosophie morale*, Paris : PUF, 2006.

DARDOT Pierre, et Christian LAVAL. *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris : La Découverte, 2015.

DELECROIX, Vincent. *Non ! De l’esprit de révolte*, Paris : Autrement, 2018.

DELEUZE, Gilles, Felix GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie*, tome 2: *Milles Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *L’Image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983.

DIXSAUT, Monique. *Le Naturel philosophe. Essai sur les dialogues de Platon*, Paris : Vrin/Les Belles Lettres, 1985.

EHRENBERG, Alain. *L’Individu incertain*, Paris : Calmann-Lévy, 1995.

ELIAS, Norbert. *The Symbol Theory*, London: Sage Publications, 1991.

- FREEDEN, Michael. *The New Liberalism: An Ideology of Social Reform*, Oxford: Clarendon Press, 1978.
- GARCIA, Tristan. *Nous*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2016.
- GIDDENS, Anthony. *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*, Cambridge: Polity Press, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Aubier, 1947.
- HOBHOUSE, L. T. *Liberalism*, Oxford: Oxford University Press, 1945.
- HUME, David. *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1983.
- HUSSERL, Edmund. *Crise*, appendice au § 28, « Ebauche de l'explication du monde de la vie < conscience du monde et monde de la vie > », trad. V. Gérard et M. Mavridis, revue « Alter », n°6, éditions Alter, 1998.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Routledge, 1983.
- TAYOT, Claudine. *L'Ironie*, Note de synthèse, Lyon : Université Claude Bernard, École nationale supérieure des bibliothèques, 1984.
- JUDT, Tony. *Postwar. A History of Europe since 1945*, New York: The Penguin Press, 2005.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*, Première partie : « Doctrine élémentaire de la raison pure pratique », Livre premier : « L'analytique de la raison pratique », Chapitre III : « Des mobiles de la raison pure pratique. Examen critique de l'analytique de la raison pure pratique », trad. F. Picavet, Paris : Librairie Felix Alcan, 1921.
- _____. *Critique de la faculté de juger*, in *Œuvres Philosophiques*, « La Pléiade », Paris : Gallimard, volume II, 1985.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1971.
- MACE, Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964.

_____. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1976.

MONTENOT, Jean. « Vacillements linguistiques », *Hors-Série Lire Magazine Littéraire, L’éloge du doute*, Numéro avril-mai 2021.

OLGIEN, Albert et Sandra LAUGIER. *Le Principe démocratie : enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris : La Découverte, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente*, Paris : Galilée, 1995.

_____. *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : Gallimard, 2000.

_____. *Malaise dans l’esthétique*, Paris : Galilée, 2004.

_____. *Aux bords du politique*, Paris : Gallimard, 2004.

_____. *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

_____. *La Haine de la démocratie*, Paris : La Fabrique, 2008.

_____. *Les Bords de la fiction*, Paris : Seuil, 2017.

_____. *Les Temps modernes : Art, temps, politique*, Paris : La Fabrique, 2018.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris : Points, 2015.

ROSANVALLON, Pierre. *La Société des égaux*, Paris : Seuil, 2011.

Articles ou chapitres d’ouvrages

BERTHET, Frédéric. « Eléments de conversation », *Communications*, 30, 1979, *La conversation*, 109-163.

BERTHET, Frédéric. Roland BARTHES. « Présentation », *Communications*, 30, 1979, *La conversation*, 3-5.

BOURDIEU, Pierre. « A propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, décembre 1993, 32-36.

GAUDREAU, André, Philippe MARION. « Un média naît toujours deux fois... », Communication au colloque du CRI (Centre de Recherche sur

l'Intermédialité). Montréal, 3 mars 1999, document en ligne consulté le 12 juin 2018, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>

MONGEAU, Yves. « Libérer la démocratie », *Encyclopédie de L'Agora*, document en ligne consulté le 20 août, 2019, http://agora.qc.ca/documents/politique--liberer_la_democratie_par_yves_mongeau

PRADEAU, Jean-François. « Les divins gouvernants : la philosophie selon Platon », in Luc BRISSON et Francesco FRONTEROTTA (dirs.). *Lire Platon*, Paris : PUF, 2014, 103-110.

RICŒUR, Paul. « Ethique et politique », *Les Cahiers du christianisme social*, n°5, 1985, 58-70.

_____. « Responsabilité et fragilité », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°76-77, 2003, 127-141.

BLAY, Michel. *Dictionnaire Des Concepts Philosophiques*, Paris : Larousse, CNRS, 2007.

Œuvres littéraires

CONRAD, Joseph. *Lord Jim* (1900), San Diego: Icon Classics, 2005.

COLERIDGE, Samuel. *Biographia Literaria* (1817), in James ENGELL et Jackson W. BATE (eds.). *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

EMERSON, Ralph Waldo. « The American Scholar » (1837), in Ronald A. BOSCO and Joel MYERSON (eds.). *The Major Prose*, London: Harvard University Press, 2015, 91-109.

FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby* (1925), London: Penguin Classics, 2000.

JAMES, Henry, and Herbert George WELLS. *Henry James and H.G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel*, Leon Edel and Gordon N. RAY (eds.), Urbana: University of Illinois Press, 1958.

LAWRENCE, D.H. « Democracy » (1919), in *Selected Essays*, London: Penguin, 1966, 73-95.

MANSFIELD, Katherine. *Journal of Katherine Mansfield*, London: Constable, 1954.

MATURIN, Robert Charles. *Bertram; Or The Castle of St. Aldobrand: A Tragedy in 5 Acts*, London: Murray, 1816.

MOORE, G.E. *Principia Ethica* (1903), Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

PASCAL, Blaise. *Pensées* (1670), Paris : Gallimard, 2008.

PASTOUREAU, Michel. « Gris, couleur de l’ombre », Youtube, visionné le 2 mars 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CUrP0dFyjYo>

PONGE, Francis. « Le Volet » (1948), in *Le Grand Recueil. Pièces*, Paris : Gallimard, 1961, 116-119.

RILKE, Rainer Maria. *Notes sur la mélodie des choses* (1955), trad. Bernard Pautrat, Paris : Allia, 2020.

SWIFT, Jonathan. « Hints towards an Essay on Conversation. » (1713), in Patrick MADDEN (ed.). *Quotidiana*, document en ligne consulté le 2 novembre 2021, http://essays.quotidiana.org/swift/hints_towards_an_essay/

SWINBURNE, Algernon Charles. « Hymn to Prosperine », *Poems and Ballads* (1866) and *Atalanta in Calydon* (1865), London: Penguin, 2000.

WEBB, Beatrice. *Our Partnership*, London: Longmans, Green, 1948.

WILDE, Oscar. *Intentions: The Decay of Lying; Pen, Pencil and Poison; The Critic as Artist; The Truth of Masks*, New York: Brentano’s, 1905.

WOOLF, Virginia. « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924), in *The Captain’s Death Bed and Other Essays*, London: The Hogarth Press, 1950, 90-111.

_____. « The Modern Essay » (1924), in *Collected Essays. Volume Two*, London: The Hogarth Press, 1968, 41-50.

_____. « The Novels of E. M. Forster » (1942), in *The Death of the Moth and Other Uncollected Writings*, London: Harcourt Brace, 1942, 162-175.

YEATS, W.B. « The Second Coming » (1920), in *The Collected Poems of W.B. Yeats*, New York: Macmillan, 1989.

INDEX DES ŒUVRES DE FORSTER

Romans

- A Passage to India* 17, 26, 27, 40, 41, 49, 58, 59, 74, 77, 81-85, 94, 95, 101-106, 109, 111, 113, 121, 123, 126, 127, 131-136, 177, 178, 184, 204, 210, 212, 223, 224, 226-229, 241, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 301, 302, 311, 322, 323, 334, 339, 340, 342, 344-346, 348-354, 366, 371, 379, 396, 397, 404, 416, 418, 419, 423, 429, 432-434, 436, 438, 441, 442, 449, 458, 459, 463, 475, 487, 488, 495, 498, 499, 500, 502
- Arctic Summer*..... 309
- A Room with a View* 17, 20, 40, 45, 46, 61, 64, 65, 74, 75, 77, 80, 81, 84, 85, 89, 90, 92-94, 100, 103, 107, 112, 122, 125-127, 133, 137, 138, 141, 142, 180, 182, 190, 198, 200, 207, 208, 212, 213, 215, 217, 219, 225, 230, 238, 243, 283, 335, 336, 340, 342, 347, 352, 379, 394, 396, 399, 421, 423, 426, 429, 435, 442, 446, 447, 459, 460, 463, 466, 475, 495, 501, 502
- Howards End* 17, 19, 27-30, 32, 34, 40-42, 45, 56, 64, 69, 70, 74, 75, 78, 80, 87, 91, 94, 95, 97, 98, 114, 123-125, 127, 140, 143, 144, 145, 167, 170, 172, 174, 176-178, 180-182, 184, 186, 191-194, 196, 198-202, 204, 205, 208, 217, 218, 221, 226, 228, 231-233, 238, 246, 247, 266, 268-270, 272-276, 293, 294, 295-298, 304, 306, 318, 319, 321, 323-330, 334, 336, 338, 339, 348, 350, 358, 365, 369, 371, 377, 379, 398, 401, 416, 420, 422-424, 429, 430, 432, 434, 438, 440, 441, 446-448, 450, 452, 453, 455-459, 461, 463, 464, 465, 476-478, 480, 488, 489, 490, 495, 497-502, 523
- Maurice* 17, 20, 34, 40, 41, 139, 140, 168, 169, 187, 195, 196, 214, 216, 217, 230, 233, 238, 244, 245, 298, 299, 303, 307, 314, 320, 342, 347, 351, 366, 380, 383, 385, 429, 431, 433, 442, 446, 456, 461, 471, 474, 488, 489, 495, 501, 510, 511
- The Longest Journey* 17, 19, 20, 33, 34, 36, 40, 41, 62, 63, 74, 83, 102, 103, 119, 120, 139, 140, 169, 174, 178, 179, 182-184, 190, 207, 215, 216, 233, 237, 238, 242, 245, 246, 267, 268, 271, 274, 275, 289, 290, 291, 293, 296, 297, 299, 300, 308, 310, 328, 329, 335, 343, 371, 377, 379, 381, 382, 385, 389, 390, 393, 399, 406, 409, 416, 423, 429, 431, 437, 438, 441, 442-445, 447, 457, 474, 487, 489, 490, 495, 501, 502
- Where Angels Fear to Tread* 17, 74, 82, 83, 92, 103, 142, 196, 205, 206, 215, 218, 239, 242, 294, 338, 341, 342, 365, 366, 374, 379, 380, 382, 429, 433, 441, 442, 450, 451, 457, 495

Nouvelles

- Other Kingdom.... 40, 41, 108, 138, 139, 251, 361, 429, 461, 500
- The Celestial Omnibus... 28, 63, 68, 361, 363, 429
- The Eternal Moment 41, 103, 120, 363, 376, 429, 441, 460
- The Machine Stops.....41, 361, 363, 389
- The Other Boat.....142, 429
- The Other Side of the Hedge..... 40, 248, 361
- The Point of It.....36, 37, 41, 342, 343, 363, 451
- The Road from Colonus20, 195, 361, 364
- The Story of a Panic 33, 34, 79, 108, 224, 225, 363, 365, 429

Essais

- Aspects of the Novel*..... 73, 83, 97, 131, 145, 177, 181, 185, 191, 215, 264, 265, 279, 284, 296, 345, 348, 349, 361, 407, 411, 415, 417, 428, 429, 490, 495
- Commonplace Book*18, 57, 58, 117, 119, 129, 162, 226, 269, 292, 333, 354, 355, 360, 397, 414, 496, 500
- Nordic Twilight*.....89, 495

The Hill of Devi..... 103, 495

Abinger Harvest

Adrift in India 344
 A Note on the Way..... 23
 Battersea Rise.....73, 165
 Captain Edward Gibbon.....234, 410
 Forrest Reid.....72, 116, 309, 403
 For the Museum's Sake.....65, 66
 'It is Different for Me'.....118
 Jane Austen 19, 72, 74, 95, 125, 235
 Liberty in England.....21, 78, 117, 118, 165, 188,
 401
 Mrs. Grundy at the Parkers' 23, 78, 156, 313, 317
 Our Graves in Gallipoli.....118
 Proust..... 145, 166, 469
 The Early Novels of Virginia Woolf..... 265
 T.S. Eliot..... 54, 234, 470

The Prince's Tale and Other Uncollected Writings

A Birth in the Desert..... 130
 Almost Too Sad?.....111, 413
 English Literature since the War82, 109
 Frenchman and France 53, 410, 428
 How I Lost my Faith103, 104, 125, 219, 280
 Iron Horses in India.....91, 354
 Literature and History 116, 118, 119, 387
 Notes on the Way..... 108, 353, 357
 Poverty's Challenge: The Terrible Tolstoy.....127,
 250, 251, 378, 413
 Recollections of Nassenheide73, 273
 The Fiction Factory..... 114
 The School Feast115, 116
 Where There is Nothing 119
 William Cowper, An Englishman..... 159
 Woodlanders on Devi 73

The Creator as Critic

Efficiency and Liberty..... 159, 391, 401
 E.M. Forster at Cambridge, 1958.....63, 221

I Speak for Myself.....404
 Modern Writing..... 211, 212, 267, 490
 The Butler Legacy..... 71, 159, 201, 407, 412
 The Creator as Critic 122, 123, 201, 211, 314,
 387, 405, 428, 470
 The World We Want: What Must We Give to Get
 It? 100, 470
 Three Generations.....36, 87, 160, 413, 469, 474

Two Cheers for Democracy

A Book that Influenced Me..... 175, 220, 362
 Art in General.....405
 Culture and Freedom..... 104, 401
 Does Culture Matter? ...61, 62, 127, 198, 387, 388
 Jew Consciousness310, 311
 The Challenge of our Time88, 117
 The Duty of Society to the Artist 310
 The Menace to Freedom.....371, 373
 Tolerance.....259, 316
Two Cheers for Democracy 16, 22, 23, 32, 36, 37,
 40, 45, 52, 62, 66, 88, 104, 151, 155, 168, 175,
 187, 219, 235, 248, 259, 301, 310, 316, 371,
 373, 385, 388, 391, 405, 474, 495
 What I Believe 23, 52, 158, 159, 166, 168, 188,
 219, 375, 401, 474

Albergo Empedocle and Other Writings

Pessimism in Literature81, 218

BBC TALKS

Books 72, 118, 165, 354, 378,
 Books and Reading.....175, 409
 Books of the Week..... 174
 Bookshelf 109, 175
 Book Talk.....175
 Conversation in the Train..... 161, 356, 357, 358,
 447
 Goldsworthy Lowes Dickinson.....300

Masterpieces of English Literature	88, 161	211, 231, 282, 297, 320, 335, 469
New Books	125, 160, 161, 173, 175, 274, 282, 445	Talks for Sixth Forms..... 112, 173, 350, 359, 405, 448
New Year's Greeting	133	The Development of Criticism.....121, 122
Programme	67, 68, 188, 331	
Some Books	34, 115, 125, 128, 160, 175, 189,	

Résumé

La critique forstérienne a souvent souligné les contradictions de l'écrivain, tant dans son style que dans ses idées et son engagement politique, en omettant souvent les complexités et la richesse des réflexions et des recherches esthétiques de Forster. Ses propos sur l'établissement d'une « aristocratie du sensible » au sein de la démocratie, sa croyance en la liberté individuelle et sa promotion du « [o]nly connect... » de Margaret Schlegel dans *Howards End*, ainsi que les explorations stylistiques induites par ces tensions intellectuelles, sont autant d'étapes dans la quête ininterrompue de l'écrivain d'espaces esthétiques et politiques véritablement communs puisque pluriels et dissensuels. Cette thèse se propose d'étudier l'engagement démocratique de l'écrivain en s'appuyant à la fois sur les essais, la fiction mais aussi les *BBC Talks* d'E. M. Forster. Il s'agit ici de mettre en lumière son écriture comme un espace commun où les personnages et le lecteur peuvent faire l'expérience de l'altérité. Forster exploite la particularité de chaque forme dans la mise en place d'une circulation et une ouverture démocratique du sens, et interroge par la même occasion la nature d'un objet esthétique ou d'un objet politique. La place de l'artiste dans « l'espace des discussions publiques », pour reprendre les mots de Jacques Rancière, soulève également la question de l'articulation entre esthétique et politique. E. M. Forster y a été particulièrement confronté en raison des événements historiques dont il a été le contemporain, qu'on parle ici des guerres mondiales qui ont secoué l'Europe ou bien des bouleversements éthiques et esthétiques du tournant du siècle. Ceux-ci ont souvent amené l'écrivain éduardien à réagir, que ce soit dans ses essais, mais aussi au sein même de sa fiction. Le présent travail analyse la façon dont l'auteur a répondu aux crises politiques et formelles de son temps à travers ses considérations sur le commun et la démocratie dans son œuvre.

MOTS CLEFS : E. M. Forster ; commun ; individu ; démocratie ; milieu/moyen ; autorité ; essai ; fiction ; radio ; esthétique ; politique ; modernisme ; dissensus ; conversation.

Abstract

The critical work about E. M. Forster often highlighted the writer's contradictions, whether in his style, his ideas or political commitment, while sometimes overlooking the complexities and richness of his reflections but also of his aesthetic explorations. His idea of an "aristocracy of the sensitive" amidst the democratic system, his belief in individual freedom along with his promotion of Margaret Schlegel's "[o]nly connect..." in *Howards End*, and the stylistic consequences of these intellectual tensions, are manifestations of Forster's continuous quest for truly common aesthetic and political spaces as they allow plurality and dissensus. This thesis is a study, through his essays, his fiction but also his *BBC Talks*, of the writer's democratic allegiance. His writing is examined as a common space where characters, and the reader, can experience alterity. Forster exploits the particularity of each form in establishing a democratic opening up and circulation of meaning. In doing so, the author also questions the nature of an aesthetic object and a political object. The artist's role in "the space of public discussions", to quote Rancière, brings up the problematic articulation between aesthetics and politics. E. M. Forster was particularly confronted to this tension as he witnessed historical events, among which two world wars and the ethical and aesthetic upheavals of the turn of the century, that led him to respond to them in his essays and fiction. This study aims at analysing the ways in which the writer answered the political and aesthetic crises of his time through his pondering on the common and on democracy in his works.

KEYWORDS: E. M. Forster; common; individual; democracy; middle/medial; authority; essay; fiction; radio; aesthetics, politics; modernism; dissensus; conversation.