Étrangeté de Proust et de Forster : de la rhétorique à la phénoménologie

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Étrangeté de Proust et de Forster : de la rhétorique à la phénoménologie . Y. Clavaron (dir.). E. M. Forster et l'étrange étranger, PUSE, p. 81 à 94, 2010. hal-01676873

HAL Id: hal-01676873
https://hal.science/hal-01676873

Submitted on 6 Jan 2018

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.

Stéphane Chaudier

Publication : 46. « **Étrangeté de Proust et de Forster : de la rhétorique à la phénoménologie** », dans *E. M. Forster et l'étrange étranger*, (Y. Clavaron dir.), Saint-Étienne, PUSE, 2010, p. 81 à 94.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, Forster, *A Room with a View*, étrangeté, sexualité, homosexualité

Résumé : Dès qu'un sujet de réflexion un peu ardu se propose, le pari des études littéraires consiste à invoquer des écrivains – en l'occurrence Proust et Forster – en faisant valoir leur extraordinaire expertise (*insight*) dès lors qu'il s'agit de traiter des affaires humaines. Tout récit romanesque s'élabore en donnant forme à ce que nous vivons, à ce que nous ressentons, et à la manière dont des individus s'arrangent de l'éternel conflit entre leur intériorité et les contraintes de la vie sociale. Le roman montre ainsi comment des personnages, en cela étonnamment proches de leurs lecteurs, confrontent ce qu'ils vivent et ce qu'ils savent, ou croient savoir ; au fil de l'intrigue, le lecteur découvre comment le flux de leurs émotions affectent leurs préjugés, construisent et déconstruisent leurs raisonnements, leurs relations aux autres. Proust et Forster sont particulièrement requis par cette expérience de l'étrange ; ils en thématisent les modalités et ce faisant l'éclairent. Les confronter permet de préciser comment, pour chacun d'eux, le sentiment de l'étrange, né de la découverte de l'homosexualité, elle-même fustigée sous le vocable d'étrange, revient sans cesse à la sexualité comme à son sol nourricier, sous les déguisements littéraires par lesquels elle se camoufle. La sexualité, l'homosexualité et sa répression ne sont certainement pas des « accidents » qui seraient extérieurs à la subjectivité de nos auteurs. Elles imprègnent les sources même de leur vision du monde : stigmatisées comme étrange, elles colorent la vie qui apparaît alors à la conscience comme quelque chose de superlativement étrange et fait objet d'infinies perplexités. Pour Proust et Forster, l'étrange serait à la fois l'origine et l'enjeu de toute pensée, le moteur et l'aliment infini de l'*inquiétude*.

Étrangeté de Proust et de Forster : de la rhétorique à la phénoménologie

« C'est étrange… » ; « *this is odd*, *queer*, *funny* ». À l'évidence, l'adjectif « étrange » résonne à la manière d'un jugement de valeur. Mais qui énonce ce prédicat axiologique ? À qui, à quoi se rapporte une telle évaluation ? Sur quoi se fonde-t-elle ? Sur quelles valeurs, quels impensés ? Toutes ces questions nous sont familières. Elles relèvent de l'énonciation, de la pragmatique, ces avatars modernes de l'inusable rhétorique. Mais il n'est pas sûr que ces questions puissent nous aider à cerner l'expérience de l'étrange, cette expérience vécue, intime, et si délicate à exprimer. Nous entrons alors dans le territoire propre de l'enquête phénoménologique : celui où le sujet ne s'autorise que de sa propre relation au phénomène, à ce qui lui apparaît, pour interroger les conditions mêmes de cet apparaître et refonder à neuf un savoir sur la vie. À quoi ressemble ce sentiment de l'étrange quand il se forme dans la conscience ? À quoi ressemble ce trouble et ce malaise qui envahissent le sujet avant même que ce dernier ait pu le nommer, le définir, l'objectiver ?

Dès qu'un sujet de réflexion un peu ardu se propose, le pari des études littéraires consiste à invoquer des auteurs – en l'occurrence Proust et Forster – en faisant valoir leur extraordinaire expertise (*insight*) dès lors qu'il s'agit de traiter des affaires humaines[1]. Le récit romanesque

[1] Voir Vincent Descombes, *Proust*, *philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987 et Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, *sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

s'élabore en donnant forme à ce que nous vivons, à ce que nous ressentons, et à la manière dont des individus s'arrangent de l'éternel conflit entre leur intériorité et les contraintes de la vie sociale[2]. Le roman montre comment des personnages, en cela étonnamment proches de leurs lecteurs, confrontent ce qu'ils vivent et ce qu'ils savent, ou croient savoir ; au fil de l'intrigue, le lecteur découvre comment le flux de leurs émotions affectent leurs préjugés, construisent et déconstruisent leurs raisonnements, leurs relations aux autres. Que Proust et Forster soient particulièrement requis par cette expérience de l'étrange, qu'ils en thématisent les modalités et ce faisant l'éclairent, nous n'en doutons pas un instant. Gageons que notre tentative « comparatiste » ne consistera *in fine* qu'à préciser comment, pour chacun d'eux, le sentiment de l'étrange, né de la découverte de l'homosexualité, elle-même fustigée sous le vocable d'étrange, y revient sans cesse comme à son sol nourricier, sous les déguisements littéraires par lesquels elle se camoufle. L'homosexualité et sa répression ne sont certainement pas des « accidents » qui seraient extérieurs à la subjectivité de nos auteurs. Elles imprègnent les sources même de leur vision du monde : stigmatisées comme étrange, elles colorent la vie qui apparaît alors à la conscience comme quelque chose de superlativement étrange et fait objet d'infinies perplexités. Pour Proust et Forster, l'étrange serait à la fois l'origine et l'enjeu de toute pensée, le moteur et l'aliment infini de l'*inquiétude*.

Premières approches

De quelle étrangeté parlons-nous ? Pour nous aider à y voir plus clair, nous convoquerons deux autorités, Freud et Joyce. Dans sa célèbre étude, *Das Unheimliche*, Freud se place sur un terrain ontologique : il veut savoir ce qu'est la chose même, quelle est la nature profonde de l'étrange, question compliquée par le fait que « la réceptivité à cette qualité de sentiment se rencontre à des degrés très différents chez des personnes différentes[3] ». Freud, qui n'est pas substantialiste, conçoit l'étrange comme un processus, une dynamique créatrice, qui renverse la chose (familière) en son contraire. Le *heimlich*, ce qui s'inscrit dans la clôture du foyer, le domestiqué, est aussi la chose qu'on dissimule, qu'on enfouit, qu'on cache, parce qu'on en a peur. Mais d'où vient cette peur ? Le dynamisme des dynamismes, le grand opérateur du « devenir étrange », c'est le refoulement : la chose à la fois familière et étrange ne peut être que Maman, son corps et son sexe, cet orifice par lequel chacun est absolument sûr d'être passé, mais qui finit, selon l'étrange retournement qui fonde notre devenir humain, par être évacué, oublié, et par réapparaître. Est étrange tout contenu investi d'un tabou et qui de ce fait, revient, moins sous l'aspect de l'inconnu que du méconnu (car pour interdire quelque chose, encore faut-il le connaître) ; connu de tous et tout temps, il est toujours manqué, dans le double avortement des reconnaissances et des identifications. Il faut donc un temps (le temps du malaise, du trouble), et un apprentissage (qui fait le fond du roman) pour que le sentiment de l'étrange s'épuise dans sa nomination : « c'était donc ça, ce n'était que ça ». Dans « The Sisters », nouvelle liminaire de *Dubliners*, Joyce saisit le tournoiement du mot et de la pensée vacillant au seuil de l'innommable – pour introduire à l'expérience de l'étrange, ce désajustement (provisoire ?) du mot et de la chose :

> *– No, I wouldn't say he was exactly… but there was something queer… there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion…* […]
> *– I have my own theory about it. I think it was one of those… particular cases… But it's hard to say…*[4]

---

[2] Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.
[3] Freud, « Das Unheimliche » [1919], traduit de l'allemand par Bertrand Féron dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, repris en coll. « folio essais », p. 214.
[4] James Joyce, « The Sisters », *Dubliners*, introduction et notes de Terence Brown, Londres, coll. « Penguin classics », p. 1 et 2.

Old Cotter se livre à ce qui semble être son occupation favorite : l'insinuation malveillante, le commérage. Father Flynn serait suspect de pédophilie. Rien de plus circonstancié, de plus contingent et suspect qu'un commérage ; et pourtant, à la faveur de cet événement minuscule, l'étrange est radiographié : il engendre une « *opinion* » qui devient vite une « *theory* » ; il sollicite une typologie de « *cases* » ; il suscite un véritable « engouement épistémologique », une irrépressible envie de savoir, de parler, laquelle rencontre, sitôt qu'elle se déclare, l'impossibilité de se satisfaire. On veut parler de l'étrange, mais on ne le peut pas : et c'est cet « interdit » précisément qui est étrange ou qui, du moins, constitue le signe de l'étrangeté. De même que l'étrangeté transite par les « *unfinished sentences* » de Old Cotter, ce « *tiresome old red-nosed imbecile* », elle passe aussi par les mots grecs ou latins et plus généralement par tous ces signes qui défient l'interprétation – ce désir rationnel d'*un* sens :

> *Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word* paralysis*. It had always sounded strangely to my ears, like the word* gnomon *in the Euclid and the word* simony *in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer it and to look upon its deadly work*[5].

L'étrange déploie son imaginaire : les mots deviennent des monstres, que l'enfant tente d'apprivoiser dans un murmure, qui le remplit à la fois de peur et de désir. Il éloigne le phénomène dont il voudrait se rapprocher – et se rapproche de ce qu'il voudrait tenir éloigné.

Dans leur exploration de l'étrange, les romans de Proust et Forster réconcilient Joyce et Freud : comme Joyce, ils pratiquent l'art du récit, le stockage des expériences, la construction et l'analyse des cas ; comme Freud, ils sont mus par le désir de savoir, de répondre à la question « qu'est-ce que c'est », de résoudre le problème. Au tournant du siècle, dans des sociétés étranglées par les convenances, l'étrangeté est la modalité à travers de laquelle le sentiment d'être vivant parvient aux personnages. Dans la déflagration d'un affect asocial, d'un désir indécent, le sujet éprouve à la fois le trouble identitaire d'être celui ou celle à qui cette chose arrive (il ou elle désire, est envahi(e) de joie, de tristesse) et l'impossibilité de se reconnaître dans cette émotion brutale. Voilà le paradoxe de l'étrange : le sentiment qui fait corps avec soi, qui adhère étroitement à la chair par des rougeurs, des bouffées, des soupirs, des larmes, par toute la symptomatologie des affects, est aussi la cause qu'une image idéale et normée de soi, celle qui nous est familière, tremble et s'éclipse, disparaît un instant. Ce conflit entre l'être vivant, qui se donne sur le mode d'une bouleversante évidence, et l'imaginaire social, qui habite notre intériorité, cette lutte entre deux modes de subjectivation, constituent l'expérience propre de l'étrange. Reste à voir comment elle se déploie dans l'univers romanesque de Proust et Forster, quelles résistances elle suscite, et quels accomplissements elle permet.

Étrange aux autres, étrange à soi : le cas de Swann

Swann, double face : d'une part, il est l'étrange étranger, cet étranger tenu en réserve pour jouer ce rôle d'étranger, construit selon les attentes et les préjugés de ceux qu'il égaie et fait penser ; cet étranger intégré tient son rang, occupe sa place, dans l'horizon social de la famille du narrateur. C'est le premier Swann qu'on rencontre dans *À la recherche du temps perdu*[6]. Ce Swann archaïque tient aux archives familiales ; ami du grand-père du narrateur, il a la personnalité lisse et charmante du bon voisin, connu de tout temps ; son étrangeté familière lui vient de sa « "toquade" d'objets anciens » (*RTP*, *CS*, I, 16), de son célibat, de sa manière de fuir les grands sujets pour s'en tenir à des détails précis, factuels, et enfin de sa judéité. Mais

[5] *Ibid*., p. 1.

[6] Proust, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987-1989. La référence est désormais abrégée en *RTP*, suivi des abréviations usuelles pour indiquer le titre de la partie (*CS*, *Du côté de chez Swann*, *JF*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *etc*. ; le chiffre romain indique le tome, le chiffre arabe, la page.

cette étrangeté reste à usage interne : les parents du héros dissimulent Swann, ne l'invitent pas dans leurs grands dîners, ne le trouvant pas assez chic. Petit à petit, le frêle appareil de la croyance sociale se lézarde. Un autre Swann se dessine, imprévu, familier de personnages que la famille du héros ne peut plus recevoir, soit parce qu'ils sont trop haut placés (Swann, mondain raffiné, fréquente le prince de Galles et le comte de Paris), soit parce qu'ils sont au contraire placés trop bas (Swann finit par épouser une cocotte du dernier monde). Tel est le Swann que le lecteur découvre dans « Combray » : son coefficient d'étrangeté, variable selon les époques, est toujours mesuré du dehors, « objectivé » sous la forme d'une donnée qui prend place dans l'ensemble des savoirs qui structurent les relations sociales. Le récit suivant, « Un amour de Swann », raconte des événements bien antérieurs à ceux de « Combray » : le lecteur accède alors à l'étrangeté radicale de Swann, à cette étrangeté intime, qui reste mystérieuse à celui-là même en qui elle agit et se révèle. Cette étrangeté est toute proche de la folie : elle se manifeste par une passion incompréhensible pour Odette de Crécy, femme notoirement entretenue. Grâce à l'analyse d'un narrateur omniscient, le lecteur suit les méandres de cet amour fou depuis ses origines jusqu'à sa fin.

Le monde combraysien se déploie à partir d'un minuscule événement mondain, la visite rituelle de Swann, à propos de laquelle se met en place le riche « nuancier » des évaluations sociales : « Le monde se bornait habituellement à M. Swann, qui, en dehors de quelques étrangers de passage, était à peu près la seule personne qui vînt chez nous à Combray […] » (*RTP*, *CS*, I, 13). Swann n'est pas tout à fait un étranger, puisqu'il s'oppose aux très rares et anonymes « étrangers de passage ». Mais comme il reste extérieur au petit clan familial, il joue le rôle de l'autre, de l'étranger, réservant quelques surprises à ses hôtes : « sous l'espèce d'incognito que lui faisait chez nous ce nom de Swann, ils hébergeaient – avec la parfaite innocence d'honnêtes hôteliers qui ont chez eux, sans le savoir, un célèbre brigand – un des membres les plus élégants du Jockey Club […] » (*RTP*, *CS*, I, 15). La situation d'un homme change, que l'identité factice de son nom dissimule. À l'insu des personnages, mais non du lecteur, Swann incarne le pôle de l'altérité fascinante, ce que pressent à sa manière la famille du narrateur : « Nous restions tous suspendus aux nouvelles que ma grand-mère allait nous apporter de l'*ennemi* […] » (*RTP*, *CS*, I, 14, je souligne). Hyperbole humoristique ? Sans nul doute, mais il y a de la méthode dans cette folie douce, selon laquelle, hors de la clôture domestique, gisent une menace aussi certaine qu'indéfinie, un potentiel offensif aussi meurtrier qu'imprévisible. De fait, Swann, en actionnant le « double tintement timide ovale et doré de la clochette pour les étrangers » (*id*.) ne se doute pas des conflits internes que sa visite provoque dans la fausse quiétude de l'enceinte familiale. À cause du respect qu'elle professe « pour les parents – comme pour les morts, les prêtres et les rois – mais encore pour l'étranger à qui on donne l'hospitalité » (*RTP*, *CS*, I, 29), Françoise ne veut pas troubler le dîner pour faire la commission dont l'a chargée l'enfant angoissé ; ce faisant, elle révèle le statut de Swann dans la philosophie archaïque de Combray.

Étranger, Swann, ce juif très assimilé, l'est pourtant moins que quiconque : mais au regard d'une pensée de l'ordre, nul n'est jamais assez intégré, assez arrimé à la place qu'on lui assigne. Certes, la pensée de l'ordre a toujours raison de voir du désordre partout, et surtout en la personne de l'étranger, vecteur de tous les bouleversements possibles et envisageables ; mais elle a presque toujours tort de s'en inquiéter, incapable qu'elle est de ne pas confondre la réalité avec ses propres terreurs, et de mettre un frein rationnel à ses peurs infondées. Or les discours mondains sont aussi des discours de l'ordre : le mondain ne cesse de raffiner sur le degré d'étrangeté de tel ou tel, et sur l'accueil qu'il convient de lui réserver ; c'est là le régime de l'hospitalité conditionnelle, soumise au jeu des intérêts, des passions, des caprices de la puissance invitante. Pour Proust, cette rhétorique sociale de l'étranger est à la fois très drôle et très douloureuse. Elle est drôle une fois qu'on a compris que l'ordre mondain est l'expression d'un arbitraire social, d'un pur rapport de force ; or si cet arbitraire est intelligible (car les

actions humaines, étant motivées, sont le plus souvent compréhensibles), il est cependant dépourvu du moindre ancrage dans le socle des valeurs : le Bien, le Vrai, le Juste sont étrangers à la décision de recevoir, d'honorer ou au contraire d'exclure et d'humilier quiconque. Le sage peut s'amuser de ce constant désaccord entre les pratiques sociales et les idéaux dont elles se réclame ; mais l'homme engagé dans le concret des interactions effectives ne jouit pas d'un tel détachement. Il sait, parce qu'il l'éprouve, qu'il sera reçu ou exclu selon que son étrangeté intrinsèque, son originalité constitutive feront l'objet d'un regard bienveillant ou malveillant. Dans *La Recherche*, l'exclusion de l'étranger n'est que la forme sociale, publique du « je ne t'aime pas », « tu n'es pas aimable », qui tombent sur la tête l'enfant et justifient sa mise à l'écart ; or ce sont sur ces paroles originaires que se fixent toutes les peurs, tous les désirs, toute la vie affective du sujet proustien.

Swann est certes l'étranger qu'on suspecte alors même qu'on le reçoit, celui qui, jamais, ne donne assez de gages pour montrer qu'il est bel et bien digne d'être intégré. Il est en cela un magnifique raccourci du Juif assimilé et de l'enfant angoissé, ces deux figures que le récit noue l'une à l'autre :

> L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but[7] ; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie et personne, aussi bien que lui peut-être, n'aurait pu me comprendre […].

La contingence du temps rend impossible la communication entre les deux personnages. C'est l'élaboration narrative du roman qui tout à la fois souligne et répare ce « hiatus » affectif. Si Swann peut être rapproché du cœur douloureux de l'affectivité proustienne, ce n'est pas à cause de sa situation sociale (celle qui le désigne comme « étranger » partout là où il est invité et fêté, aussi bien chez les parents du héros que dans le Faubourg Saint-Germain), mais bien en raison de son intériorité à la fois blessée et exaltée par l'apparition de l'amour :

> […] Swann tout d'un coup aperçut en lui l'étrangeté des pensées qu'il roulait depuis le moment où on lui avait dit chez les Verdurin qu'Odette était déjà partie, la nouveauté de la douleur au cœur dont il souffrait, mais qu'il constata seulement comme s'il venait de s'éveiller. Quoi ? toute cette agitation parce qu'il ne verrait Odette que demain, ce que précisément il avait souhaité, il y a une heure, en se rendant chez Mme Verdurin ! Il fut bien obligé de constater que dans cette même voiture qui l'emmenait chez Prévost, il n'était plus le même, et qu'il n'était plus seul, qu'un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d'user de ménagements avec un maître ou avec une maladie. Et pourtant depuis un moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante. (*RTP*, *CS*, « AS », I, 225)

L'étrangeté n'est plus un jugement qui procède de l'extérieur ; c'est une expérience, qui, comme toute expérience, est liée à celui qui l'éprouve par un lien indissoluble, car il n'est d'expérience que subjective. Il est significatif que l'étrangeté des pensées s'associe en Swann à la nouveauté de sa douleur. Cette étrangeté du raisonnement a deux causes. D'une part, l'illogisme avéré de son désir inflige à Swann une première blessure narcissique. Le discours indirect libre restitue le caractère affectif de ce constat : la raison ne peut adhérer à ce que veut le sujet, et ce divorce, cette contradiction, engendrent la souffrance. D'autre part, l'affect, parce qu'il est d'abord inconscient, a commencé son travail de sape souterrain avant que la pensée ne puisse se saisir du phénomène. Quand elle le fait, elle n'a pas d'autres ressources que l'analyse : elle accompagne un processus en cours, une dynamique qui lui est étrangère. Désormais, Swann ne pense plus que sous la pression de la situation : il est contraint, acculé à une série de constats qui débouchent sur le paradoxe de l'identité. De fait, Swann se perçoit comme n'étant déjà plus

[7] Il s'agit de la lettre que le héros veut envoyer à sa mère pour qu'elle monte l'embrasser.

celui qu'il croyait encore être ; il ne reconnaît pas en lui l'homme nouveau qu'il abrite ; et pourtant, cette aliénation, loin d'être épuisée par le malaise qu'elle suscite, provoque un intense plaisir. Une promesse de vie nouvelle réenchante le présent.

L'expérience phénoménologique de l'étrangeté est saisie par Proust à son plus niveau : car l'être nouveau qui habite en Swann n'est pas, comme une lecture ingénieusement superficielle pourrait le faire croire, Odette ; c'est Swann lui-même, un Swann tenu en réserve et que l'occasion a fait surgir. Ce nouveau Swann, c'est l'homme sensible, le double du héros réclamant de sa mère un dernier baiser : ces êtres maladivement sensibles sont prédisposés, si l'on en croit Proust, à la création. Pour se déployer elle-même, pour comprendre ce dont elle est capable, la vie a besoin du concours de l'humain ; elle exige de lui qu'il joue tel ou tel rôle à tel ou tel moment de son « auto-révélation ». Proust est très sensible à cette dynamique quasi théâtrale de l'existence : « Il y a certains Israélites, très fins pourtant et mondains délicats, chez lesquels restent en réserve et dans la coulisse, afin de faire leur entrée à une heure donnée de la vie, comme dans une pièce, un mufle et un prophète » (*RTP*, *SG*, II, 89). Qui règle la mise en scène ? L'écrivain, sans doute ; mais lui-même ne se sent autorisé à le faire dans son récit que parce qu'il sait qu'il explicite ainsi le jeu mystérieux et fécond de la vie même. L'étrangeté est alors le sentiment presque sacré qui étreint l'individu quand il est conduit à appréhender, dans l'enceinte limitée de sa petite vie, l'action déroutante d'une force qui le dépasse.

Mais le fardeau de l'étrangeté est trop lourd pour être porté seul ; cet héroïsme ne convient qu'à l'artiste. L'amoureux, lui, se décharge de ce poids en le faisant endosser à la femme aimée. On sait comment le jaloux crée de toutes pièces, à partir d'indices ténus, une figure monstrueuse, perverse, hyperboliquement *étrange* de femme, afin d'avoir le plaisir de déployer tous azimuts une activité aussi frénétique que vaine. Cet amour mystérieux dont nul ne comprend l'origine, l'amant croit pouvoir le dominer et avoir prise sur lui en montant les dispositifs de tout pouvoir : la surveillance, l'enquête, l'interrogation, l'inquisition, l'intimidation, l'enfermement. À quoi tend tout ce triste cortège ? À découvrir ce que tout le monde sait déjà, à savoir qu'Odette est une femme réputée pour sa légèreté. Dans ces conditions, il ne serait nullement invraisemblable qu'elle ait couché avec des femmes. Est-il besoin d'en faire tout un drame ? Certes, non. Mais Swann, qui n'est ni bégueule ni puceau, et qui a certainement lu Baudelaire, n'en est pas moins bouleversé :

> Swann avait envisagé toutes les possibilités. La réalité est donc quelque chose qui n'a aucun rapport avec les possibilités […]. Chose étrange que ces mots « deux ou trois fois », rien que des mots, des mots prononcés dans l'air, à distance, puissent ainsi déchirer le cœur, comme s'ils le touchaient véritablement […]. (*RTP*, *CS*, « AS », I, 357)

Une très grande vérité phénoménologique se dégage de ces quelques lignes : l'étrange ne tient jamais au contenu d'un phénomène (les « deux ou trois fois » où Odette aurait fait l'amour avec une autre femme), ni à sa forme (« des mots prononcés dans l'air, à distance ») mais bien à son pur apparaître. L'étrangeté du phénomène, c'est qu'il apparaisse, et que la réalité dont il est lesté soit irréductible à toutes les constructions de l'esprit. Les possibles ne « modélisent » jamais le réel – car ils omettent toujours le caractère d'étrangeté saisissante du phénomène. Or celui-ci n'est jamais un fait. Il est pourtant bien certain que Odette avoue, sous la contrainte, des relations homosexuelles ; de même, il est probable qu'elle ait couché avec des femmes ; mais ces faits sont en eux-mêmes dépourvus d'étrangeté tant qu'ils ne se présentent pas à la conscience qui les recueille. La conclusion se déduit d'elle-même : parce qu'il est impossible à une conscience de ne pas travailler sans cesse à ouvrager le tissu invisible de l'existence, il faut se résoudre à ce que, sauf cas d'anesthésie complète du sentir et du souffrir, l'étrangeté soit une dimension constitutive de notre vie. Avoir peur de l'étrange, c'est avoir peur de la vie ; chez l'obsessionnel, cette peur se transforme bien vite en dispositif de pouvoir ; il faut se surveiller

soi-même, et surveiller les autres, afin que rien n'arrive[8] ; car l'événement (qu'il s'inscrive dans l'ordre politique ou érotique), est en effet la marque même de l'incongru, de l'obscène, de l'étrange. Qu'en est-il chez Forster ?

Les étrangetés superposées de la parole

Je me limiterai, dans le cadre de cette étude, au roman *A Room with a View*[9]. Dans ce récit, la parole décisive est toujours étrangement décalée et apparaît là où précisément on ne l'attend pas, par exemple dans la bouche révérend Cuthbert Eager : « "*in the presence of reality that kind of person invariably breaks down*" » (*RW*, 92[10]). De fait, la réalité est bien cette puissance capable de produire ce que Eager nomme justement le « *breaking down* », cet effondrement du sujet dont les mécanismes de défense n'ont pas pu résister à l'assaut d'une force impérieuse. Le « *breaking down* » engendre la plainte – la plainte de celui qui s'estime enveloppée dans une réalité à laquelle il ne peut pas faire face[11]. Avec justesse, Cuthbert Eager définit la réalité comme ce que la raison ne peut que manquer : « "*I think – I think – I think how little they think what lies so near them*" » (*RW*, 82). Mais Eager est essentiellement un prêtre, c'est-à-dire un policier des mœurs, un homme qui *littéralement* ne sait pas de quoi il parle. Il est le professionnel du mépris, stigmatisant toute attitude qui dérange ses certitudes : « *they* », « *that kind of person* », autant dire le pôle de l'altérité dénigrée, sont les expressions qui désignent sa cible. Mais cette ironie contreproductive, le récit la retourne contre celui qui la profère ; car la conception naïve que Eager se fait de la réalité – cette chose déplaisante que le gentleman affronte d'un œil lucide avec la ferme volonté d'en venir à bout – ne cesse d'être démentie par ce qu'éprouve Lucy, dont le roman raconte l'apprentissage :

> *Lucy faced the situation bravely, though, like most of us, she only faced the situation that encompassed her. She never gazed inwards. If strange images rose from the depths, she puts them down to nerves*. (*RW*, 161).

Ou encore :

> *The ghosts were returning ; they filled Italy, they were upsurging the places she had known as a child.* […] *How would she fight against ghosts ? For a moment the visible world faded away, and memories and emotions alone seemed real*. (*RW*, 160)

Lucy est idéalement programmée, ne serait-ce que par son nom, pour passer de l'obscurité de l'ignorance aux lumières du savoir. En quoi consiste ce savoir ? Il porte sur la vie même. Il revient à accepter le fait que la réalité soit moins une chose qu'on réforme et qu'on maîtrise à sa guise que la force par laquelle il convient de *se laisser réformer*. C'est pourquoi la réalité la plus proche (« *so near* », comme le dit si bien Cuthbert Eager) se manifeste sous forme d'une vague houleuse (« *upsurge* »), laquelle crée, par son apparaître même, une césure éthique : d'une part, il y a ceux qui s'abandonnent à la vie, et ils sont naturellement qualifiés de « *strange* » ; d'autre part, il y a ceux qui produisent des discours sur l'étrangeté de la vie, croyant

---

[8] Dans un état bien réglé, cette tâche policière est dévolue à « l'administration », dont on peut regretter qu'elle ait parfois tendance à confondre « service public » et « ordre public ». Sur ce refus d'identifier sans reste « police » et « politique », « bonne gouvernance » et « démocratie », voir Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, et *La Haine de la démocratie*, même éditeur, 2005.

[9] Forster, *A Room with a View* [1908], édition de Oliver Stallybrass, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin classics », 1978 ; référence désormais abrégée en *RW*, suivi du numéro de la page.

[10] Le principe qui consiste à faire entendre au lecteur une vérité importante par la voix d'un personnage manifestement stupide est une ironie que Forster pratique aussi bien que Proust. Le premier place son roman sous le signe du « little god Pan, who presides over social contretemps and unsuccessful picnics » (*RW*, 90). Apparemment l'œuvre d'un petit dieu malicieux qui ne sait pas ce qu'il fait (Pan chez Forster, le hasard chez Proust), le contretemps, principe majeur de désorganisation des agencements sociaux, est le vecteur privilégié de la vérité.

[11] Sur cette question voir Pierre-André Boutang, *Abécédaire* de Gilles Deleuze, entretiens avec Claire Parnet, lettre J, « Joie », et Francis Scott Fitzgerald, « The Crack-Up » [1936], traduction de l'anglais (américain) par Dominique Aury, *The Crack-Up and other short stories*, Gallimard, coll. « Folio Bilingue », 2004, dont les premiers mots sont dans toutes les mémoires : « Of course all life in a process of breaking down […] ».

ainsi la neutraliser. Cette catégorie se divise elle-même en deux : les uns blâment tout accroc à la convention comme relevant d'une étrangeté incongrue (Cuthbert) ; les autres, comme Miss Lavish, illustrent le goût victorien pour les *cultural studies* et encensent hypocritement l'étrangeté ou la différence qui confirme leurs stéréotypes et étanche leur soif de romanesque. George, lui, parvient à évoquer les sujets les plus scabreux (le crime commis Piazza Signoria) de manière « *strangely pure* » (*RW*, 72). En revanche, chez les professeurs d'étrangeté, ce n'est qu'un murmure ininterrompu de « *How strange* », « *How very odd* » que parfois le narrateur reprend à son compte : « *They had cast a spell over her. They were so serious and so strange that she could not remember how to behave* » (*RW*, 44). En compagnie des Emerson (père et fils), ce couple « étrange » qui porte un nom de philosophe (*RW*, 133), la « jeune oie » ne sait plus quelle contenance adopter : l'étrangeté se désigne immédiatement par son effet, l'oubli de la *decency*, ce code de bonne conduite qui régule l'échange social.

Strange, *odd*, *funny*, *queer*, *weird*, *uncanny*, *unfamiliar* : la langue anglaise dispose d'une gamme très subtile de mots qui marquent les infractions, insignifiantes ou gravissimes, à la loi sociale. Plus la loi est précise, minutieuse, et plus elle se donne comme l'objet auquel le sujet rapporte tous ses soins. La loi engendre une culture subtile, qu'on appelle l'étude. L'étude est l'art de faire jouir la Loi déposée en chacun de nous : le pervers, qui ne cesse de la transgresser, croit et fait croire qu'il s'y conforme parfaitement ; le névrosé, lui, se désespère de ne jamais arriver à rien, ni à l'accomplir, ni à la rejeter. Tous manifestent, par leur discours et leurs symptômes, ce que la loi attend d'eux : la reconnaissance. Sont vivants, dans le système de Forster, tous ceux que l'étude de la loi asphyxie, et qui perçoivent quelque chose de faux, d'irréductiblement mensonger, au cœur de la loi unanimement révérée. C'est là la première manifestation de l'étrange : « *she had an* odd *feeling that whenever these ill-bred tourists* [les Emerson] *spoke the contest widened et deepened till it dealt with* something quite different, whose existence she had not realized before » (*RW*, 25, je souligne). Cette tortueuse périphrase désigne bien sûr la sexualité : dans le geste par lequel deux hommes « mal élevés » cèdent leurs chambres à deux inconnues, Charlotte Bartlett, le porte-parole toujours alarmé de la loi, détecte le risque d'une promiscuité fantasmatique entre corps (sexuels et sociaux) qui ne doivent en aucun cas se rencontrer. Par son caractère analytique, la périphrase signale à la fois l'ignorance de la jeune fille (qui décrit le phénomène parce qu'elle ne sait pas encore le nommer) et la pruderie du chaperon victorien (pour qui le premier des outrages consiste à appeler les choses par leur nom). C'est dire le jeu de connivence ironique que le narrateur établit avec la phraséologie morale victorienne : il la cite, et ce faisant la parodie, montrant à la fois sa finesse ou sa complexité, et sa ridicule inadéquation à la vie. Dans une remarquable paronomase (que le texte nomme « *epigram* »), Cecil Vyse, parfois plus « wise » qu'il n'y paraît, définit la culture victorienne : « "*a parson fenceless would mean a parson defenceless*" » (*RW*, 117). Dans « fence », l'anglais amalgame les sens de « barrière », « obstacle » et « épée ». « To sit on the fence » (littéralement être assis sur la barrière), c'est refuser de s'engager, de s'impliquer ; dans le contexte du roman, être « *fenceless* », dépourvu de protection, revient à avancer sans défense, en se privant de la possibilité de surveiller les autres et de se contrôler soi-même, bref, à se mettre à la merci des puissances de l'étrange.

Le roman d'apprentissage désigne Lucy comme la destinataire exclusive et la bénéficiaire supposée de la pédagogie victorienne : tous les personnages qui gravitent autour de l'héroïne ambitionnent d'être ses éducateurs. Quelle que soit l'éthique qu'ils défendent, tous veulent lui apprendre cet art des barrières, des distinctions, qui séparent le bien du mal, la décence de la vulgarité, l'émancipation de la servitude. Les pasteurs (Mr Beebe, Mr Eager), les bas-bleus (Miss Bartlett, Miss Lavish), ses soupirants (Cecil Vyse, George Emerson[12]), sa mère

[12] « *There was a hint of the teacher about him* » (*RW*, 43). On se souvient du chapitre (*RW*, 189-194) dans lequel Lucy congédie son fiancé, Cecil, en faisant valoir un désir d'indépendance qui se manifeste ironiquement par le fait qu'elle répète quasi littéralement la leçon d'émancipation qui lui a été donnée par… George Emerson, pour la séduire (*RW*, 185-188). Par une

et son futur beau-père, tous cherchent à lui dicter sa conduite. Mais tous ces professeurs de vertu se révèlent défaillants : ils gaffent, abandonnent leur élève, la morigènent ou l'humilient. Qu'importe, puisque cette coalition des malentendus produit le miracle escompté. Comme dans une comédie bien réglée, tous les personnages finissent, souvent à leur insu, par endosser à un moment à un autre le rôle de *match-maker* et contribuent, chacun selon ses propres moyens, à faire triompher la machine matrimoniale sous les espèces romanesques du mariage d'amour, socialement inconvenant mais moralement irréprochable : « *the cause of Comedy and the cause of Truth are really the same* » (*RW*, 134). La vérité consiste en l'occurrence à énoncer, et donc à assumer, son désir, chose particulièrement difficile dans une société autoritaire. « *It is not my preferred novel* […], *but it may fairly be called the nicest* », estime Forster (*RW*, 231).

Mais Forster ne serait pas un grand romancier s'il ne faisait subir à son dispositif narratif deux tours d'écrous supplémentaires ; c'est ainsi qu'il transfère l'étrangeté du niveau de l'histoire (c'est-à-dire du contenu événementiel) à celui du récit (le discours qui rapporte l'histoire). Tout d'abord, le récit ne cesse de se « déconstruire », c'est-à-dire de se dénoncer comme artifice, fiction, dont la trame ingénieuse est sans cesse exhibée. Les références au destin, à la magie conventionnelle des coïncidences, au jeu savamment réglé des contretemps, quiproquos et autres malentendus, source de multiples rebondissements, ne font que surligner la présence d'un narrateur omnipotent, tirant avec humour les ficelles de son récit : « *Mr George Emerson happened to be a few paces away, looking at her across the spot where the man had been. How very odd !* » (*RW*, 62) Dans ce commentaire, les voix de Lucy et du narrateur se superposent et se court-circuitent. L'étonnement naïf de l'héroïne est dépassé mais non annulé par la vieille sagesse d'un narrateur qui fait se coïncider la présence d'un jeune premier énigmatique et celle d'un meurtre, ce dernier servant à symboliser le caractère profondément étrange, antisocial, du désir. Mais plus encore que cette référence constante et humoristique au code, c'est le langage dans ses usages les plus anodins qui se trouve contaminé par une étrangeté dont la source est, comme on l'a vu, la sexualité :

> « *You know Mr Beebe and his funny way, when you never quite know what he means. He said :* "*Mr Vyse is an ideal bachelor.*" » (*RW*, 104)

Mr Beebe, lui-même candidat à la distinction sans doute honorifique de « célibataire idéal », est le double à peine caricatural d'un narrateur masculin plein de finesse – et ce personnage attachant à plus d'un titre inscrit peut-être en creux la figure même de l'auteur. L'ambiguïté (« *you never quite know what he means* ») est le signe de son étrangeté (« *his funny way* ») – entendons cette homosexualité qui ne cesse dire à mots couverts pour un lectorat initié et rompu aux techniques de l'interprétation du langage oblique (*indirectness*) :

> *Mr Beebe was, from rather profound reasons, somewhat chilly in his attitude towards the other sexe, and preferred to be interested rather than enthralled*. (*RW*, 53-54)

Dans cette quasi confession, il y a bien sûr une part de mystification : Beebe ne préfère rien du tout ; il subit, comme tout le monde, sa sexualité, ses inclinations, et aménage avec elle des compromis qui peuvent, comme c'est manifestement le cas, produire un « art de vivre » tout à fait délicieux. Beebe écoute les sonates de Beethoven ; Lucy les joue. Beethoven qui, de manière relativement conventionnelle, signifie la passion, permet de relier Beebe et Vyse, ces deux « parfaits célibataires » :

> *Cecil Vyse must not be omitted in this prophetic retrospect. He moved out of the Emersons' circle but not altogether out of mine. With his integrity and intelligence, he*

---

ironie au second degré, Cecil est confondu par la justesse d'un tel point de vue ; il admet sans discussion la vérité du portrait peu flatté que Lucy fait de lui, alors que ce portrait est bien sûr l'œuvre de son rival (« "*a new person seems speaking through you*" », remarque-t-il avec un admirable mélange d'aveuglement et de clairvoyance). Un dispositif « gay » affleure à la surface du texte : quand Cecil remercie celle qui n'est déjà plus sa fiancée « "*I must really thank you for what you have done – for showing me what I really am*" » (*RW*, 193), c'est en réalité, par l'entremise de Lucy, à George qu'il adresse sans le savoir sa reconnaissance. Le lecteur comprend alors que le désir de Cecil s'est trompé d'objet, ce que le personnage n'aurait pas manqué de voir s'il avait été moins aveuglé par ses préjugés sociaux. La suite est dans *Maurice*.

> *was destined for confidential work, and in 1914 he was seconded to Information or whatever the withholding of information was then entitled. I had an example of his propaganda, and a very welcome one, at Alexandria. A quiet little party was held on the outskirts of that city, and someone wanted a little Beethoven. The hostess demurred. Hun music might compromise us. But a young officer spoke up. 'No, it's all right', he said, 'a chap who knows about these things from the inside told me Beethoven's definitely Belgian'.*
>
> *The chap in question must have been Cecil. The mixture of mischief and culture is unmistakable*. (*RW*, 232)

Impossible, en effet, de s'y tromper : dans ces pages virtuoses où l'auteur parle en son nom et cite ses œuvres sans pour autant s'interdire de faire le travail du narrateur, en prétendant connaître les personnages et les avoir rencontrés, dans cet entrelacs de fiction et de réalité, on reconnaît l'humour, le détachement, la bonhomie de Forster. Un jeune officier, par ignorance ou par amour de l'art, rapporte ou invente les propos ingénieusement stupides d'un tiers qui pourrait être Cecil. Cette anecdote met en œuvre ce dosage subtil de malice et de culture (« *mischief and culture* ») qui, selon Forster, caractériserait Cecil Vyse… mais qui caractérise bien plus encore la manière de Forster lui-même. L'écrivain s'inscrit en filigrane dans sa fiction. N'est-ce pas là une invitation, pour le lecteur, à retrouver, sous le travesti d'une idylle, dans cette bluette tour à tour sentimentale et ironique qu'est *A Room with a View*, l'empreinte d'une réflexion personnelle sur l'étrangeté du désir ? N'est-il superlativement étrange que la vérité du désir puisse s'éprouver aussi bien dans l'immédiateté d'une coïncidence, d'une contagion incandescente entre deux corps, que dans les laborieux détours qu'une conscience troublée met à rejoindre sa propre vérité ? Et n'est-ce pas là, dans cette indécidabilité entre deux voies, la voie courte de l'illumination et la voie longue de l'apprentissage, que réside le jeu romanesque ?

Conclusion

L'un, Swann, finit par épouser une femme qui n'est pas son genre. L'autre, Lucy, finit par épouser un homme qui est un peu trop son genre. En 1939, George s'engage : « *he discovered that he loved fighting and had been starved by its absence and also discovered that away from his wife he did not remain chaste* » (*RW*, 233). Dans ses infidélités mêmes, George reste fidèle à la voie initiatique que, trente auparavant, Lucy avait déjà ouverte ; elle aussi aime à se battre (contre les conventions) ; elle aussi, dès qu'elle quitte le foyer, succombe aux tentations.

Optimisme de Forster, pessimisme de Proust ? C'est aller, comme on l'a vu, un peu vite en besogne. Proust et Forster soumettent leur personnage à l'une des plus grandes épreuves qui soit : celle qui consiste à éprouver la fragilité des rôles sociaux et des identités assignées. Est étrange d'une part tout ce qui déporte des routines existentielles ; mais plus étrange encore est l'attachement presque incompréhensible que chacun porte à ce qui l'aliène, et les résistances réitérées qu'il oppose aux multiples possibilités de se libérer ; comme si, par une sorte de mauvais enchantement, la joie devait toujours céder la première place à l'obscure fatalité qui pousse les personnages romanesques (c'est-à-dire nous-mêmes) à retomber dans l'ornière de la tristesse. La tare secrète de notre civilisation se découvre : elle a réussi à nous persuader qu'il était difficile, voire impossible, d'être simple, c'est-à-dire, d'être vraiment vivant et pleinement heureux et fait nous les artisans de notre propre malheur. Étrange ruse de l'histoire que cette fiction malheureuse résiste si bien à toutes les tentatives de démystifications, parmi lesquelles je compte les romans de Forster et de Proust.