



Désir du corps et corps du texte dans *The Longest Journey* d'E. M. Forster

Occelli Alain

Pour citer cet article

Occelli Alain, « Désir du corps et corps du texte dans *The Longest Journey* d'E. M. Forster », *Cycnos*, vol. 20.2 (La représentation en question –Microlectures–), 2003, mis en ligne en juin 2005.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/706>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/706>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/706.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Désir du corps et corps du texte dans *The Longest Journey* d'E. M. Forster

Alain Occelli

Alain Occelli est Professeur agrégé d'anglais au lycée Albert Calmette de Nice. Il a soutenu une thèse de doctorat portant sur "le désir dans l'œuvre de E. M. Forster".

Beginning by analysing the status of the body and desire in an excerpt from *The Longest Journey*, the second novel published by E. M. Forster, this article aims at studying how the Forsterian text, metatextual in places, programmes the way it is received by the reader whose active participation is required. Through this interplay of author's/reader's desires, the respective figures of the author and the reader emerge, as both subjects are engaged in the literary exchange. In this perspective, we will study the passage in order to examine the representation of the body, but also the complex relations linking subjects and objects of desire, as well as the highly sophisticated strategy implemented by Forster who exposes the very codes of representation in fiction.



In the room he was only angry, but out in the cool air he remembered that Stephen was a law to himself. He had chosen to break his word, and would break it again. Nothing else bound him. To yield to temptation is not fatal for most of us. But it was the end of everything for a hero.

5

"He's suddenly ruined!" he cried, not yet remembering himself. For a little he stood by the elm tree, clutching the ridges of its bark. Even so would he wrestle tomorrow, and Stephen, imperturbable, reply, "My body is my own." Or worse still, he might wrestle with a pliant Stephen who promised him glibly again. While he prayed for a miracle to convert his brother, it struck him that he must pray for himself. For he, too, was ruined.

10

"Why, what's the matter?" asked Leighton. "Stephen's only being with friends. Mr Elliott, sir, don't break down. Nothing's happened bad. No one's died yet, or even hurt themselves." Ever kind, he took hold of Rickie's arm, and, pitying such a nervous fellow, set with him for home. The shoulders of Orion rose behind them over the topmost boughs of the elm. From the bridge the whole constellation was visible, and Rickie said, "May God receive me and pardon me for trusting the earth."

15

"But Mr Elliott, what have you done that's wrong?"

20

"Gone bankrupt, Leighton, for the second time. Pretended again that people were real. May God have mercy on me!"

Leighton dropped his arm. Though he did not understand, a chill of disgust passed over him, and he said, "I will go back to The Antelope. I will help them put Stephen to bed."

25

"Do. I will wait for you here." Then he leant against the parapet and prayed passionately, for he knew that the conventions would claim him soon. God was beyond them, but ah, how far beyond, and to be reached after what degradation! At the end of this childish detour his wife awaited him; not less surely because she was only his wife in name. He was too weak. Books and friends were not enough. Little by little she would claim him and corrupt him and make him what he had been; and the woman he loved would die out, in drunkenness, in debauchery, and her strength would be dissipated by a man, her beauty defiled in a man. She would not continue. That mystic rose and the face it illumined meant nothing. The stream — he was above it now — meant nothing, though it burst from the pure turf and ran for ever to the sea. The bather, the shoulders of Orion — they all meant nothing, and were going nowhere. The whole affair was a ridiculous dream.

30

35

Leighton returned, saying, "Haven't you seen Stephen? They say he followed us: he can still walk: I told you he wasn't so bad."

"I don't think he passed me. Ought we to look?" He wandered a little along the Roman road. Again nothing mattered. At the level-crossing he leant on the gate to watch a slow goods train pass. In the glare of the engine he saw that his brother had come this way, perhaps through some sudden memory of the Rings, and now lay drunk over the rails. Wearily he did a man's duty. There was time to raise him up and push him into safety. It is also a man's duty to save his own life, and therefore he tried. The train went over his knees. He died up in Cadover, whispering, "You have been right," to Mrs Failing.

40

45

50

She wrote of him to Mrs Lewin afterwards as "one who has failed in all he undertook; one of the thousands whose dust returns to the dust, accomplishing nothing in the interval. Agnes and I buried him to the sound of our cracked bell, and pretended that he had once been alive. The other, who was always honest, kept away."

(Edward Morgan Forster, *The Longest Journey*. London: William Blackwood, 1907; Harmondsworth: Penguin Classics, 1988; copyright: The Provost and Scholars of King's College, Cambridge and the Society of Authors)

Ce texte est un extrait du deuxième roman d'E. M. Forster, son œuvre préférée de l'aveu même de l'auteur, publié en 1907, dont le titre est emprunté à un vers d'un poème de Shelley, *Epipsychedion*, condamnant la monogamie en tant qu'appauvrissement spirituel et obstacle à une fraternité universelle que la voix poétique appelle de ses vœux. Indépendamment de ce référent, le titre suscite un horizon d'attente, celui d'un voyage, métaphorique, initiatique ou existentiel qui peut aussi bien évoquer *L'odyssée*, l'allégorie du *Pilgrim's Progress* de Bunyan que se donner à lire comme une métaphore de l'écriture. L'organisation textuelle en triptyque paraît renforcer cette interprétation puisque chacune des trois parties du roman présente un toponyme comme titre : "Cambridge", "Sawston", "Wiltshire", trois espaces découvant le corps du texte. On songera sans doute ici au parcours de la *Divine comédie*. Un dernier élément achèvera d'ancrer cette œuvre dans un intertexte mythologique fondé sur une quête identitaire, une errance vers l'origine, et désignera *Œdipe-roi* comme hypotexte : en effet, le personnage principal souffre d'une infirmité physique, un pied bot, tare familiale car son père et sa tante en sont également affligés, soulignant ainsi le poids de l'héritage paternel, et inscrivant le difforme, l'anormal, dans le corps même du jeune homme. On notera à ce propos que son prénom (Frederick) n'est que très rarement utilisé par les autres personnages, jamais par le narrateur extradiégétique qui ordonne le récit, au profit d'un diminutif (Rickie), sobriquet donné par le père de façon intentionnelle :

He discovered that Mr Elliot had dubbed him Rickie because he was rickety, that he took pleasure in alluding to his son's deformity, and was sorry that it was not more serious than his own (chapitre 2, p. 23).

Il s'agit ainsi d'un véritable Surnom du Père, père qui, comble d'élégance lacanienne, exerce la profession d'avocat, image imposante de la Loi, avant de mourir, suivi brusquement par sa femme quelques jours plus tard.

Le roman met donc en scène Frederick (Rickie) Elliot, orphelin boiteux, étudiant à Cambridge, puis professeur de latin dans une *public school* de province où il mène une existence morne auprès de son épouse, Agnes, caressant mollement le rêve de devenir écrivain. Mrs Failing, tante de Rickie, lui révèle l'existence d'un demi-frère caché, Stephen, né non pas du père, haï, comme il le croira dans un premier temps, mais de la mère idolâtrée. Agnes manœuvre pour empêcher les retrouvailles des deux frères, qui ont pourtant lieu et qui conduisent au départ ensemble de Stephen et Rickie. Dès lors, Rickie s'efforce de guérir, selon ses propres termes, son frère de son penchant pour l'alcool, parvenant à lui arracher une promesse de sobriété provisoire.

Le passage étudié se situe dans la troisième partie du livre, "Wiltshire", à la fin de l'avant-dernier chapitre. Au début de ce chapitre, Rickie a une conversation avec sa tante, au cours de laquelle Mrs Failing affirme que les gens n'ont aucune importance et que seules comptent les conventions : "We are conventional people, and conventions [...] will claim us in the end [...]" (pp. 275-276).

À cette opinion, le jeune homme oppose une foi indéfectible en l'homme et les relations interpersonnelles. Après cet échange verbal, Rickie, parti à la recherche de son frère en compagnie de Leighton, le majordome de Mrs Failing, découvre Stephen ivre dans un pub. C'est à ce moment de la diégèse que commence l'extrait qui progresse d'une prise de conscience par le personnage de ses erreurs, en premier lieu dans ses relations avec son frère, au récit de son sacrifice pour sauver la vie de Stephen, jusqu'à la reproduction du fragment d'une lettre écrite par Mrs Failing, lettre s'appréhendant comme une oraison funèbre parodique. Ce passage met nettement en lumière l'enjeu métatextuel du roman, révélant la stratégie de communication textuelle de l'auteur avec le lecteur, ou plutôt avec la figure d'un certain type de lecteur, à partir de la thématique de la division du corps sous l'effet du désir.

Nous nous proposons donc d'étudier les deux conceptions du désir et du corps que le texte confronte, puis de considérer le problème de l'unité du sujet, de son identité, qui renvoie au processus de la représentation. En dernier lieu, la représentation envisagée à un niveau métatextuel nous invitera à nous interroger sur le contrat de lecture que le texte met en place.

1. Le diable au corps

Deux conceptions opposées du corps et du désir s'affrontent en filigrane dans ce texte qui inscrit en creux d'abord l'opinion de Stephen, puis celle de Rickie.

1.1. La loi du désir

Pour Stephen, le désir est sa propre loi. Ainsi que le comprend son aîné, "Stephen was a law to himself" (p. 281), ce qui implique d'une part, "une transgression sociale"¹ qui se manifeste chez lui par une consommation parfois immoderée d'alcool ou bien encore par l'exercice de la violence physique, et d'autre part, l'acceptation du corps dans sa matérialité, c'est-à-dire le refus de son idéalisation. De fait, Stephen revendique une liberté totale pour son corps, en dehors de toute considération morale ou religieuse. Il refuse de se plier aux conventions. Peut-être faut-il voir dans cette exigence d'autonomie un affranchissement de la loi du Père, émancipation dont l'expression se résume dans le principe : "My body is my own" (ll. 7-8) qui résonne comme un défi. Dès lors, le désir s'affirme pour le jeune homme comme une énergie liée au corps, faisant intégralement partie du corps, qu'il ne faut ni rejeter ni réprimer². Projection de l'inconscient de Rickie, ainsi que nous le verrons par la suite, Stephen circonscrit ce lieu des pulsions inavouables. Sur le plan symbolique, la référence à l'ébriété n'est d'ailleurs pas innocente car elle permet d'assimiler Stephen (berger sur les terres de Mrs Failing) au dieu Pan, compagnon de Bacchus, émanation des forces telluriques, impliqué dans les cycles de la nature, ordre antérieur à celui de la société. Nous avons ainsi affaire à une ivresse dionysiaque, dont l'existence est sacralisée par le texte qui qualifie le penchant de Stephen de "sacred passion for alcohol" (p. 267).

C'est cette énergie vitale, ce trop-plein qui définit le désir, associé au symbolisme des puissances telluriques, qui va susciter dans le texte — dans l'inconscient de Rickie ? — une métamorphose fantasmatique du corps du frère.

1.2. La métamorphose du corps

On comprend mieux l'image que décrit le texte aux lignes 5 et 6 — "For a little he stood by the elm tree, clutching the ridges of its bark" — si l'on admet que l'ormeau doit s'appréhender ici comme une métamorphose symbolique du corps de Stephen, transmutation opérée par Rickie de façon quasi hallucinatoire. Du reste, celui-ci reconnaît implicitement la transformation puisqu'il établit l'équivalence entre sa lutte avec l'arbre et celle probable le lendemain contre Stephen (ll. 6-7). Il convient de remarquer que cette homologie est renforcée par la mise en relief à l'initiale de l'expression adverbiale "even so". Cette insistance, dans un passage au discours indirect libre, reflet des pensées du personnage, signale ainsi que Rickie admet finalement que son frère échappe à son désir. En effet, toute métamorphose relève du désir : c'est le moment où le corps se dérobe à l'autre, ou plus précisément au désir de l'autre, comme le met en scène l'épisode de Daphné et d'Apollon, mythe qui obsédait Forster car il reparaît dans *The Longest Journey* sous la forme d'une nouvelle écrite par Rickie, elle-même autotexte d'une nouvelle de Forster, *Other Kingdom*, rédigée en 1905.

¹ Catherine Lanone, "« Moments of being » : La poétique du corps chez E. M. Forster", *Cahiers victoriens et édouardiens*, 47 (1998), p. 94.

² On pense ici au début du texte de William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* : "Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy [...]. Those who restrain desire do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place and governs the unwilling. And being restrained it by degrees becomes passive till it is only but the shadow of desire" (*Blake's Poetry and Designs*, New York : Norton, 1790 [1979], p. 87).

La métamorphose végétale inscrite dans un intertexte mythologique constitue un motif récurrent non seulement dans l'œuvre de l'auteur mais aussi à l'intérieur de ce roman particulier où dès l'incipit le lecteur est confronté à une description prise en charge par Rickie. Il s'agit là encore d'ormeaux que le jeune étudiant aperçoit depuis la fenêtre de sa chambre universitaire à Cambridge : “Those elms were Dryads” assure-t-il (p. 4). Cette description initiale, dont la valeur proleptique nous renvoie à la ligne 5 de notre extrait, signale également le mode poétique de perception de Rickie qui trouve dans la mythologie — question que nous développerons par la suite — un support fantasmatique. Car dans ce passage, c'est bien la projection du désir de Rickie qui permet ainsi de rendre compte de la métamorphose du corps du frère, autrement dit du double. Cependant, ce double possède un statut problématique. Il représente l'inconscient de Rickie, cette part de lui-même qui lui échappe et qu'il s'efforce de maîtriser. Mais pour quelles raisons tente-t-il désespérément de contrôler le corps, de réprimer le désir ? La réponse se trouve dans sa conception du désir comme ayant une origine diabolique, ferment de division, cause de la Chute, brouillant l'identité du sujet en lui interdisant toute unité.

1.3. Le désir diabolique

Contrairement à Stephen qui perçoit le désir comme débordement, une pulsion de vie qu'il convient d'accepter pleinement, Rickie développe une vision qui trouve son origine dans un mélange de platonisme — notamment dans le mythe de l'attelage ailé³ composé d'un cocher et de deux chevaux, l'un docile, l'autre rétif, image de l'âme humaine — et de théologie chrétienne. Pour lui, le désir est source de scission, de division du sujet d'avec lui-même. C'est l'œuvre du Malin, du Diable — *diabolos*, étymologiquement “celui qui désunit, qui divise” — cause du péché, de la Chute : “‘He’s suddenly ruined!’ he cried” (l. 5). Ce cri exprime le désespoir qu'éprouve Rickie face à ce qu'il tient pour la déchéance prochaine de son frère qui sombre selon lui dans l'éthylisme sous l'effet de son désir pour l'alcool (“To yield to temptation [...]”, l. 3), désir qui sépare son esprit de son corps, qui empêche tout contrôle de l'esprit sur le corps. Le désir se définit donc comme un manquement à soi-même dont la conséquence est une mise en danger du corps qui, lui, est sacré, idéalisé, non en tant que fin en soi mais comme contenant un principe divin au service duquel il doit se consacrer, ainsi que Rickie le déclare à Stephen dans le chapitre précédent : “‘You may learn in the Bible, and also from the Greeks, that your body is a temple [...]; [...] it is wrong that your body should escape you’” (p. 265)

D'où l'impérieuse nécessité de maîtriser, réguler, juguler le désir comme le prône Platon. Si le corps est un temple, il peut aussi devenir sépulcre de l'âme en la convertissant, malgré elle, à un hédonisme physique⁴. On ne sera donc pas surpris si les isotopies de la religion et de la corruption traversent l'extrait : “temptation” (l. 3) / “ruined” (ll. 5 et 11) / “prayed” / “miracle” (l. 9) / “convert” (l. 9) / “God” (ll. 18 et 27) / “pardon” (l. 18) / “mercy” (l. 21) / “corrupt” (l. 31) / “drunkenness” / “debauchery” / “dissipated” (ll. 23–24), l'allitération en “d” soulignant avec force le dégoût viscéral éprouvé par Rickie à l'évocation de cet abaissement. C'est animé d'une foi apparemment inébranlable que Rickie, ayant idéalisé Stephen — “a hero” (l. 4) — voudrait contraindre le corps de son frère qui lui échappe. Se croyant investi d'une mission divine — “to convert his brother” (ll. 9–10) — il cherche à faire

³ Platon, *Phèdre*, 246a–246e (Paris : Garnier-Flammarion, 1964), p. 125.

⁴ Platon stigmatise ainsi la tyrannie des désirs corporels qui divertissent l'âme de sa recherche : “Le corps [...] nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de chimères de toute sorte, d'innombrables sottises, si bien que, comme on dit, il nous ôte vraiment et réellement toute possibilité de penser. Guerres, dissensions, batailles, c'est le corps et ses appétits qui en sont cause”. *Phédon*, 66a–67a (Paris : Garnier-Flammarion, 1965), p. 115.

entrer Stephen dans son cadre moral strict, fortement empreint de puritanisme⁵, démarche qui échouant, explique en partie la violence de son désespoir : “While he prayed for a miracle to convert his brother, it struck him that he must pray for himself. For he, too, was ruined” (ll. 9–11). Car au-delà du frère, c'est l'image de la Mère qui est en jeu. En effet, par son comportement, Stephen met en péril la Mère, véritable objet du désir de Rickie : “[...] and the woman he loved would die out, in drunkenness, in debauchery, and her strength would be dissipated by a man, her beauty defiled in a man. She would not continue” (ll. 31–34).

Aussi, lorsque Rickie affirmait à Stephen : “it is wrong that your body should escape you” fallait-il entendre : “it is wrong that your body should escape **me**”, ou plutôt, “il est insupportable que l'image de ma mère m'échappe”, car le corps renvoie à l'image de la Mère puisque la mère a satisfait son désir lors d'une relation adultérine et que Stephen est le fruit de cette satisfaction du désir maternel, le prolongement du corps de la mère. En contrignant le désir de Stephen, c'est sur le désir coupable de sa mère que Rickie cherche à avoir prise. À la lumière de la topique freudienne, on pourrait également considérer que globalement Stephen figure le ça et Rickie, par ses préoccupations religieuses puritaines, par sa volonté de limiter, de censurer le désir (Mrs Failing ne dit-elle pas par antiphrase à la fin de notre extrait — ll. 51–53 — que Rickie n'a jamais été vivant ?), représente le surmoi, un surmoi hypertrophié. Les deux frères apparaissent alors comme deux éléments constitutifs d'un même sujet en quête d'une unité.

2. Deconstructing Rickie

Ainsi que nous venons de le constater, ce texte met en relief le problème de l'unité du Sujet, de l'identité du moi de Rickie renvoyant au processus de la représentation. Du reste, la question de la représentation se pose dès l'*incipit* du roman avec un début *in medias res* sous forme d'un dialogue qui crée un effet de réel. Mais nous reviendrons par la suite sur cette ouverture paradoxale. La problématique de la représentation constitue donc un motif parcourant le livre pour trouver son point culminant dans l'une des dernières phrases prononcées par Rickie avant sa disparition :

“But, Mr Elliot, what have you done that's wrong?”
“Gone bankrupt, Leighton, for the second time. Pretended again that people were real. May God have mercy on me!” (ll. 19–21, nous soulignons)

L'erreur commise par Rickie a été de croire que sa représentation du monde était la réalité elle-même, d'avoir pris le représenté pour la réalité représentée.

2.1. La représentation comme identité

Pour lui, la représentation s'entend sur le mode mimétique, comme une répétition fidèle de l'objet représenté. On pense bien évidemment ici à Zeuxis leurré par Parrhasios et son rideau peint en trompe l'œil qui était censé masquer le tableau lui-même. Si Rickie soutient cette conception dans laquelle le représenté équivaut strictement à la chose représentée, unis tous deux dans un rapport essentiel, c'est qu'il n'accepte pas le manque, que le réel, l'objet représenté fasse défaut. Cette méprise sur la représentation s'explique par le statut particulier que Rickie confère à la mythologie. Il ne s'agit pas pour lui d'un mode de déchiffrement du réel, d'une représentation, mais bien plutôt d'un mode de **perception**. Il confond la mythologie avec la réalité, la place sur le même plan que le réel. D'où l'utilisation d'un verbe attributif établissant un rapport d'identité entre les ormeaux qu'il aperçoit par la fenêtre de sa chambre universitaire et des êtres fabuleux, les dryades : “Those elms *were* Dryads” (p. 4, nous soulignons). Or, dès cet *incipit*, le seuil où se noue le pacte de lecture, Forster avertit le

⁵ Dans *The Cave and the Mountain* (Stanford, Stanford University Press, 1966, p.197), Wilfred Stone parle du “puritan heritage” de Rickie. On peut d'ailleurs voir dans ce passage une critique du puritanisme victorien que fustigeait Forster.

lecteur de l'usage que fait son personnage de la mythologie, tout en prenant soin de s'en démarquer par le biais d'une modalisation ironique dans un mouvement de distanciation narrative, puisque l'on peut lire immédiatement à la suite de l'énoncé sur les dryades : "so Rickie believed or pretended, and the line between the two is subtler than we admit" (p. 4). Le texte se met alors à railler Rickie, l'assimilant dans un premier moment aux Grecs antiques en raison de sa manière d'appréhender le monde, qui lui permet de mêler mythe et réalité, de passer indistinctement de l'un à l'autre, sans établir de frontière, de "ligne", sans solution de continuité, comme par exemple avec le vallon près de Madingley :

Accordingly the dell became for him a kind of church — a church where indeed you could do anything you liked, but where anything you did would be transfigured. Like the ancient Greeks, he could even laugh at his holy place and leave it no less holy [...]. If the dell was to bear any inscription, he would have liked it to be "This way to Heaven", painted on a signpost by the highroad, and he did not realize till later years that the number of visitors would not thereby have sensibly increased." (chapitre 2, p. 18)

Pour Rickie, la mythologie est une réalité, une vision superlatrice dont l'écriture se moque en lui empruntant sa forme énonciative, recourant elle-même au superlatif :

It was a day when the sky seemed enormous. One 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 where it approached the earth [...]. (p. 19)

Le texte verse dans la parodie du style homérique, la métaphore filée de la navigation renvoyant à *L'odyssée* — "le plus long des voyages" ! — Ulysse rentrant à Ithaque pour se faire reconnaître des siens. Ne concevant la représentation que sur le mode de l'identité, Rickie est condamné dès lors à écrire des textes manquant de vie, comme tente de le lui faire comprendre l'éditeur à qui il a soumis sa nouvelle et qui lui prodigue le conseil suivant :

"[...] you might get inside life. It's worth doing."
"Life?" echoed Rickie anxiously. He looked round the pleasant room, as if life might be fluttering there, like an imprisoned bird. Then he looked at the editor; perhaps he was sitting inside life at this very moment.
"See life, Mr Elliot, and then send us another story" [...]. As he rumbled westward, his face was drawn, and his eyes moved quickly to the right and left, as if he would discover something in the squalid fashionable streets — some bird on the wing, some radiant archway, the face of some god beneath a beaver hat. He loved, he was loved, he had seen death and other things; but the heart of all things was hidden.

There was a password and he could not learn it [...]. (chapitre 15, p. 144)

Son incompréhension trouve son origine, comme nous venons de le voir, dans la confusion du jeune homme entre représentation et perception, qui l'empêche de "pénétrer le cœur du réel". Car vivre, c'est exister, "ex-sistere", sortir de soi, ce que Rickie est précisément incapable de faire. D'où la relation narcissique qu'il entretient avec son frère, qu'il veut à tous prix transformer en *alter ego*, en une répétition de lui-même, en lui imposant son carcan moral.

2.2. La représentation comme différence

L'abattement soudain de Rickie s'explique par la prise de conscience brutale que la représentation doit s'appréhender sur le mode de la différence, de l'altérité. Cet effondrement de ses conceptions permet de rendre compte du sentiment de perte totale du sens qu'éprouve le jeune homme (voir ll. 34 à 38). Le rythme ternaire de la négation — "meant nothing" (ll. 34 et 35), "going nowhere" (l. 37) — souligne très nettement que l'ordre établi par Rickie, et qu'il croyait identique à celui du monde, s'écroule. L'illusion dont il était victime se dissipe, révélant son caractère dérisoire : "The whole affair was a ridiculous dream" (l. 38), et il se tourne alors vers Dieu : "May God receive me and pardon me for trusting the earth" (l. 18). Il admet enfin sa méprise : la représentation ne peut pas restituer la réalité ("the earth") fidèlement, le réel ne se donne pas sans médiation, sans l'écart que constitue justement ma représentation. Pourtant, dès l'ouverture, le roman, avec la fameuse discussion sur la vache,

pointait la question de la différence dans la représentation, de l'écart qui existe entre la chose représentée et le représenté :

“The cow is there,” said Ansell, lighting a match and holding it out over the carpet. No one spoke. He waited till the end of the match fell off. Then he said again, ‘She is there, the cow. There, now.’ “You have not proved it,” said a voice. “I have proved it to myself that she isn’t,” said the voice. “The cow is *not* there.” Ansell frowned and lit another match. “She’s there for me,” he declared. “I don’t care whether she’s there for you or not. Whether I’m in Cambridge or Iceland or dead, the cow will be there.” It was philosophy. They were discussing the existence of objects. Do they exist only when there is someone to look at them? Or have they a real existence of their own?” (p. 3)

Le roman s’ouvre sur un débat philosophique⁶ informel opposant deux condisciples de Rickie : d’une part, Ansell, son mentor, et d’autre part, Tilliard. Rickie, spectateur muet de l’échange verbal, tente avec peine d’en saisir les subtilités. Le sujet traité, ainsi que l’indique explicitement la voix narrative, concerne la réalité du monde sensible : les objets existent-ils seulement lorsqu’un spectateur les regarde ou bien ont-ils une existence propre ? Ansell penche pour la seconde proposition. Il est convaincu qu’il existe une essence des objets indépendamment de la représentation que chaque sujet s’en fait. Le jeune philosophe est aussitôt contredit par l’autre polémiste. Pour Tilliard, le réel n’existe que dans la représentation du sujet, “but If I go, the cow goes” (p. 3). Cependant, tous deux s’accordent sur le fait que réalité et représentation diffèrent — pour Ansell, parce que l’objet existe indépendamment de la représentation que peut s’en faire le sujet, pour Tilliard, parce que la représentation varie avec chaque sujet, position aboutissant à une forme de subjectivisme. En fait, c’est sur le fondement de cette différence qu’ils divergent. Mais l’important est de noter que pendant tout cet échange Rickie ne prend pas la parole car il est totalement étranger à cette conception de la représentation. Pour lui, elle se donne comme réalité. D’où sa désillusion lorsqu’il se rend compte de son erreur : “Pretended again that people were real” (ll. 20–21). Il faut souligner ici le paradoxe de l’*incipit* qui s’annonce comme celui d’un roman réaliste — dialogue, début *in media res* suscitant un effet de réel — et qui pose d’emblée le problème de la représentation !

C’est encore au début du livre qu’Ansell traduit en acte ce principe de la différence dans la représentation en ignorant littéralement Agnes, ce qui mortifie Rickie. Cela n’empêche pas Ansell d’insister un peu plus (tard) :

“She was not *really* there.”
There was a moment’s silence. Then Rickie exclaimed, “I’ve got you. You say — or was it Tilliard? — no, *you* say that the cow’s there. Well — there these people are, then. Got you. Yah!”
“Did 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? If this never struck you, let it strike you now.” (p. 17, nous soulignons)

À court d’arguments, Rickie se plonge alors dans la contemplation intriguée de l’étrange activité à laquelle s’adonne son condisciple avec beaucoup de minutie :

⁶ Cette controverse témoigne de l’atmosphère, fortement imprégné des idées de J. E. McTaggart et G. E. Moore, qui régnait à cette époque à Cambridge, et plus particulièrement de celle des conversations du groupe des “Apôtres” dont Forster était membre, comme G. L. Dickinson, cercle bientôt enrichi par la présence des futurs animateurs de Bloomsbury, Leonard Woolf, Lytton Strachey ou Roger Fry. Dans l’introduction à *The Longest Journey*, E. M. Forster précise d’ailleurs qu’il a cherché à évoquer “the Cambridge of G. E. Moore which I knew at the beginning of the century : the fearless uninfluential Cambridge that sought for reality and cared for truth.” (Author’s Introduction, p.lxviii).

[Ansell started to] draw within the square a circle, and within the circle a square, and inside that another circle, and inside that another square.
 "Why will you do that?"
 No
 "Are they real?"
 "The inside one is — the one in the middle of everything, that there's never room enough to draw." (fin du chapitre 1, p. 17)

Pour Ansell, on ne peut se représenter que ce qui possède une essence intrinsèque. Or, souhaitant écarter la jeune femme dont il pressent l'influence néfaste sur son ami, il lui dénie toute espèce d'existence en soi et ne peut donc s'en faire une représentation. C'est pourquoi il lui est possible d'affirmer qu'elle n'était pas là !

2.3. La mort comme incapacité à intégrer la différence

Cette découverte de la différence, de cet écart entre le monde et sa représentation, se révèle insupportable pour Rickie dont la mort doit être considérée comme la conséquence de son incapacité à accepter l'altérité, de son refus de voir Stephen se soustraire à son désir en se donnant sa propre loi. Stephen se pose ainsi comme l'Autre, figure de l'altérité radicale dont le mode de fonctionnement échappe à son frère alors que celui-ci pendant tout le roman s'est efforcé d'en faire une répétition de lui-même, un double idéalisé, magnifié. Et c'est au moment précis où il reconnaît son échec — "Gone bankrupt" (l. 20) — où il admet implicitement que l'Autre ne peut être réduit au même, qu'il meurt. La mort de son désir signe son désir de mort, sacrifice préfiguré par la régression imaginée auprès d'Agnes :

At the end of this childish detour his wife awaited him, not less surely because she was only his wife in name. He was too weak. Books and friends were not enough. Little by little she would claim him and corrupt him and make him *what he had been.* (ll. 28–31, nous soulignons)

Cette régression annoncée n'est pas sans évoquer l'état précédent le stade du miroir, celui du corps morcelé où le sujet n'est point encore unifié. De fait, l'échec de la relation avec son frère constate l'impuissance de Rickie à se constituer en tant que sujet uni dans la mesure où Stephen apparaît comme l'image réfléchie de sa psyché trouble. Il est significatif qu'une autre image se glisse alors dans le texte, image évanescante de l'origine du sujet, véritable objet de son désir, celle de la Mère : "[...] and the woman he loved would die out [...]" (l. 31–32).

Incapable de supporter son contresens sur la représentation, désorienté dans un monde soudain privé de repères — "He wandered a little along the Roman road. Again nothing mattered" (ll. 41–42) — en proie au fantasme du corps morcelé, comme semble l'indiquer son angoisse de la régression et de l'anéantissement — "She would not continue" (ll. 33–34) — il ne reste plus à Rickie qu'à être expulsé hors du corps du texte. Se sacrifiant afin de sauver son frère, il meurt démembré, séparé de ses jambes où s'inscrivait la trace de la tare paternelle, écrasé par le train, symbole phallique, raturé par la diégèse :

Wearily he did a man's duty. There was time to raise him up and push him into safety. It is also a man's duty to save his own life, and therefore he tried. The train went over his knees. He died up in Cadover, whispering, "You have been right," to Mrs Failing. (ll. 45–49)

La scène de la disparition-immolation du personnage du roman est un lieu où se superposent trois niveaux de lecture : le texte se conforme à l'un des codes fictionnels selon lequel la fin du récit coïncide pour ainsi dire avec la mort du protagoniste. Bien que respecté, ce *topos* induit un autre degré de lecture que le seul niveau fictionnel. L'absence surprenante de pathos dans cette scène (brièveté de la séquence, à peine décrite, sans comparaison ni métaphore, ellipse temporelle (l. 45), construction syntaxique où prédomine la parataxe), le manque de dramatisation, de théâtralisation, pointent la dimension symbolique du passage. Comme Œdipe, découvrant son identité dans l'*exodos* d'Œdipe Roi, se rend compte qu'il était un jouet entre les mains des dieux, de même Rickie comprend son identité, son statut de personnage manipulé par l'auteur. Tel Œdipe exilé, Rickie est chassé du texte. Le fait que le personnage

aperçoive l'auteur constitue une métalepse qui permet au lecteur d'accéder à un plan supérieur de signification, le plan métatextuel⁷. Nous avons vu en effet que la mythologie était investie de significations variées selon l'instance envisagée : pour le personnage, il s'agit d'une perception du réel, tandis que pour la voix narrative, et au-delà pour l'auteur, elle forme un mode énonciatif parodique et ironique dont le but est une distanciation des affirmations du protagoniste du récit. Or, le mythe va se charger d'un sens nouveau, entrant dans un dispositif sophistiqué de communication, mettant en relation le niveau diégétique et le niveau métafictionnel. Car c'est derrière l'image récurrente d'Orion (ll. 16 et 37) que Rickie peut entrevoir l'auteur : le héros mythologique constitue un des masques que prend l'auteur pour intervenir au niveau diégétique, pour se dévoiler aux yeux du personnage. À cet égard, il n'est pas indifférent que cette image soit prise en charge, lors de sa deuxième occurrence dans ce passage, par le personnage de Rickie lui-même. Cela montre qu'elle remplit une fonction de vecteur, liant le plan textuel au plan métatextuel. On peut alors voir en Orion, être mythologique, un modèle possible du romancier, tâtonnant en aveugle, avançant sans trêve dans un inépuisable paysage intérieur. Aussi doit-on donner au moment où Rickie prend la route avec Stephen (fin du chapitre 31) pour fuir le monde de faux-semblants de Sawston, et plus généralement, à l'ensemble de son cheminement intérieur, une signification métapoétique, le narrateur invitant les lecteurs à l'observer s'orienter sur les sentiers de la création. De façon significative, dès le chapitre suivant, Rickie, résidant avec son frère chez Ansell, s'est remis à écrire et a même déjà achevé la rédaction d'un livre.

Dans le tableau de Poussin⁸, Orion, géant aveugle, avance vers le soleil levant, surveillé par Diane, et guidé par Cédalion monté sur ses épaules. Une partie de son corps est plongée dans l'ombre, l'autre dans la lumière. Pour le romancier, ce sont les mots qui poussent et orientent. Pour Rickie, c'est peut-être Stephen qui joue le rôle de Cédalion, le guidant vers la lumière. Stephen, personnage solaire, permet au mari d'Agnes de sortir des ténèbres dans lesquelles l'univers sawstonien et la mort de sa mère l'avaient plongé. Ainsi, la voix maternelle est-elle capable de ressurgir dans celle du frère pour changer le cours de sa destinée : "It can, at all events, overleap one grave" (p. 258). Ce qui manque aux écrits du mari d'Agnes d'après l'éditeur, c'est la "vie", vie qu'il croit pouvoir trouver en Stephen. Au contact de celui-ci, véritable ferment créateur, Rickie redécouvre le chemin de l'écriture.

Si sur le plan diégétique la figure d'Orion renvoie au personnage de Rickie-auteur, au niveau métatextuel elle réfère à Forster comme auteur. À ce niveau-là se sera peut-être élaboré "un roman qui cependant ne racontera pas l'histoire qu'est l'aventure exemplaire d'un héros, mais cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture", ainsi que Claude Simon le souligne dans sa préface à *Orion aveugle*⁹. Les voies de la création sont ouvertes pas à pas, mot après mot, par le cheminement de l'écriture. Forster se rend bien compte qu'avec *The Longest Journey* l'écriture a joué un rôle au moins aussi important que ses intentions initiales, confuses, informes, vagues :

The Longest Journey is the least popular of my five novels but the one I am most glad to have written. For in it I have managed to get nearer than elsewhere towards what was in my mind — or rather towards that junction of mind with heart where the creative impulse sparks. Thoughts and emotions collided if they did not always

⁷ Dès lors, la valeur métatextuelle des diverses traces de la pièce de Sophocle dans le roman apparaît nettement car, comme le rappelle Franck Wagner, "intertexte et métatexte ont toujours plus ou moins partie liée : la relation d'interlocution est aussi, inévitablement, relation de commentaire". ("Intertextualité et théorie", *Cahiers de narratologie*, 4, 2001 "Nouvelles approches de l'intertextualité", Centre de Narratologie Appliquée [Université de Nice Sophia-Antipolis, U.F.R. L.A.S.H., B.P. 3209, 06204 Nice cédex 3], 4, 2001, p. 278). La figure d'Œdipe devient ainsi l'emblème de la quête de l'origine de l'être, du désir, du texte même.

⁸ *Orion aveugle*, 1658 (Metropolitan Museum, New York).

⁹ Paris / Genève : Skira, "Les sentiers de la création", 1970.

cooperate. I can remember writing it and how excited I was and how absorbed, and how sometimes I went wrong deliberately, as if the spirit of anti-literature was jogging my elbow. (Author's Introduction, p. xvi)

Ces erreurs délibérées, relevant de “l'anti-littérature”, forment précisément des métalepses que nous analyserons ultérieurement. Ce qu'il convient de noter ici, c'est la jubilation que Forster a éprouvée en écrivant ce roman, excitation liée à la productivité du langage, comme en témoigne l'épanorthose “or rather towards that junction of mind with heart where the creative impulse sparks”. Les mots n'expriment rien, ils ne sont pas chargés de traduire les quelques émotions ou images initiales dont parle Forster, antérieures à la rédaction de *The Longest Journey*, mais possèdent la capacité de créer du sens en superposant plusieurs niveaux de signification (diégétique, extradiégétique, symbolique...). Les émotions et les images du départ se sont, en cours de route, clarifiées et ont été augmentées, enrichies, de toutes celles que l'écriture et les nécessités narratologiques leur ont adjointes. Quand Forster confesse ses “erreurs délibérées”, il se borne à souligner le *jeu* de l'écriture, le fait que les énoncés fonctionnent à plusieurs niveaux, que les termes soient employés de manière polysémique et que les différents sens de ces termes renvoient à des plans textuels différents en principe disjoints, incompatibles. Les mots chez Forster vont avoir le pouvoir de réunir des niveaux textuels traditionnellement distincts (diégétique, métatextuel). Par exemple, nous verrons un peu plus loin comment fonctionne le terme “duty” (l. 46) dans le texte.

Il semblerait que le personnage saisisse, à ses dépens, le mécanisme des images, des mots. Tout au long du roman, Rickie s'est pris pour un romancier, pour Orion ! Or, il comprend brutalement dans cette scène que loin d'être un créateur, il n'est qu'une créature, création d'un Auteur. D'où son énoncé qui prend un sens nouveau : “The bather, the shoulders of Orion — they all meant nothing, and were going nowhere. The whole affair was a ridiculous dream” (ll. 36–38). En d'autres termes, s'il y a bien un romancier, il ne se trouve pas *dans* l'histoire, mais au-delà, en dehors du cadre diégétique. Dans cette fulgurante prise de conscience, le personnage distingue son auteur dans l'image métatextuelle d'Orion, métamorphose ironique de l'Auteur, un peu comme les dieux se manifestaient aux mortels dans l'Antiquité pour leur révéler quelque chose sur leur destinée, leur identité.

3. Figures de l'auteur

Aussi, certains éléments du texte invitent-ils à une relecture de ce passage, et partant, de l'ensemble du roman. Les dernières paroles de Rickie — “You have been right” (ll. 48–49) — adressées à Mrs Failing ne prennent tout leur sens que si on les rattache à la conversation se déroulant entre le neveu et la tante, quelques heures avant l'accident fatal et au cours de laquelle la maîtresse de Cadover déclare :““We are conventional people, and conventions [...] will claim us in the end [...]”” (pp. 275–276)

3.1. La métafiction

À un premier niveau, on comprend que la tante de Rickie fait l'apologie des conventions sociales au détriment des relations inter-personnelles sincères et profondes. Cependant, dans la suite de son discours, ce thème de l'artifice — “artificiality” — prend une résonance métatextuelle pour questionner la fonction de la représentation en littérature et dénoncer la *mimesis*. Mrs Failing apparaît comme un personnage axiologique, porte-parole de l'auteur, qui, en développant l'isotopie de l'artificiel, du conventionnel, pousse ce même auteur à sortir du cadre, “we are conventional people” devant alors s'entendre comme : nous sommes les produits de conventions, de conventions littéraires !

L'accord ultime de Rickie aux thèses de sa tante — “You have been right” (ll. 48–49) — dont le caractère définitif est souligné par la valeur de bilan du present perfect, dans une saisie rétrospective, atteste la reconnaissance de son erreur. Dès lors, le cri de Rickie — “Pretended

again that people were real” (ll. 20–21) — doit être relu comme un aveu qu’en fait de personne, il est un personnage, c’est-à-dire un être fictionnel, de papier, régi par les conventions littéraires. Il admet que le personnage n’est pas un signe référant à une personne réelle mais un artifice aux prises avec les conventions romanesques¹⁰. Aussi, l’expression “a man’s duty” (l. 46) renvoie-t-elle moins à un devoir moral s’imposant à tout homme (le devoir n’est-il d’ailleurs pas une convention, règle édictée par la société ?) qu’au rôle (= convention) tel qu’il est assigné par l’auteur au personnage (= “man”). “Il fit son devoir d’homme” devient alors “il remplit son rôle de personnage”.

Cette constatation conduit le texte au métalogisme¹¹ car l’énoncé de Rickie l’englobe nécessairement, ce qui défie la logique. Si les gens — les personnages — ne sont pas réels, par conséquent lui non plus n’est pas réel ! Le locuteur s’autodétruit en validant cet énoncé. Il est obligé de disparaître du corps du texte dans la mesure où il reconnaît qu’il n’existe pas, ce qui se produit aussitôt lorsque le train le coupe en deux, biffure diégétique. C’est alors le personnage lui-même qui sort du cadre, commentant sa propre mort, et la commentant à un niveau métatextuel, faisant de ce texte un texte-limite à la démarche postmoderne puisqu’il exhibe les codes romanesques.

Le dernier paragraphe achève par ailleurs de faire disparaître le corps en le déplaçant dans un autre texte à l’intérieur du premier, une lettre dans laquelle Mrs Failing prononce une sorte d’elogie funèbre parodique car en fait de louanges, il n’est question que des échecs du neveu :

She wrote of him to Mrs Lewin afterwards as “one who has failed in all he undertook; one of the thousands whose dust returns to the dust, accomplishing nothing in the interval. Agnes and I buried him to the sound of our cracked bell¹², and pretended that he had once been alive [...]” (ll. 50–53)

La missive se plaît à insister sur l’erreur ontologique de Rickie pour mieux nier jusqu’à son existence passée. Personnage, être de papier, démembré par le récit, il semble, à ce stade, qu’il ne sera même pas, pour paraphraser le père de Hamlet, “re-membered” (remembré) par le texte.

3.2. Le lecteur

Si le personnage s’appréhende lui-même en tant que tel, cela montre bien que les préoccupations esthétiques de l’auteur s’éloignent des visées du courant dominant de la littérature victorienne qui se voulait un reflet fidèle de la réalité. Forster joue avec son lectorat, que le texte va répartir en deux types selon des attentes et des compétences particulières¹³. Dès le premier paragraphe, un exemple d’une telle division nous est offert. Si l’on considère la phrase “To yield to temptation is not fatal for most of us” (l. 1), il semble qu’elle relève d’une focalisation zéro, un narrateur omniscient produit un énoncé à valeur générale (impliquant par là-même le lecteur). En revanche, le segment suivant se donne comme plus ambigu. S’agit-il de la représentation du discours intérieur de Rickie ? Cela paraît probable puisque d’une part, le début du paragraphe annonçait un passage au style indirect libre — “He remembered that” (l. 2 — et d’autre part, le terme de héros — “But it was the end of everything for a hero” (l. 4) — avait déjà été appliqué à Stephen dans ses pensées

¹⁰ D’où la perplexité de Wilfred Stone à l’égard du personnage : “[...] we end by seriously wondering whether Rickie is supposed to be all or nothing, somebody or nobody [...]”. *Op. cit.*, p. 185.

¹¹ Le groupe Mu définit le métalogisme comme une transgression de la logique ou de l’isotopie installées. Voir *Rhétorique générale* (Paris : Larousse, 1970 :: Seuil “Points” 1982).

¹² Cf. l’image de la cloche fêlée dans *La généalogie de la morale* de Nietzsche : “Le droit d’existence des bien-portants — c’est le privilège de la cloche sonore sur la cloche fêlée au son trouble — est d’une importance mille fois plus grande : eux seuls sont la garantie de l’avenir, eux seuls sont responsables de l’humanité. (Troisième dissertation, § 14, p. 188). En creux s’inscrit le triomphe à venir de “la cloche sonore”, du “bien-portant”, du robuste Stephen, l’héritier légitime du Wiltshire.

¹³ “L’auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle, et en même temps il l’institue”. Umberto Eco, *Lector in fabula* (Paris : Grasset, 1985 pour la traduction française), p. 68.

(“Stephen was a hero”, p. 279). Toutefois, il se peut également que l’on ait affaire à un narrateur extradiégétique prenant en charge l’énoncé et utilisant le mot “hero” dans son sens littéraire de personnage principal du livre, introduisant de ce fait une distanciation ironique. On constate là combien l’auteur, Forster, aime à mêler les voix, s’adressant par cette double énonciation à deux catégories de lecteur. On identifiera ces deux figures de lecteur dans les écrits théoriques de Forster. Dans *Aspects of the Novel*¹⁴, la célèbre distinction entre “story” et “plot” fait émerger un lecteur toujours avide de nouvelles péripéties (“And then – and then”) par contraste avec le lecteur actif devant le texte (“why ?”). Affinant la discrimination dans son “Commonplace Book”¹⁵, Forster oppose suspense à surprise : “Telling the story : atavistic element; shock-headed public gaping round the camp-fire and only kept awake by suspense” (p. 160). Et le romancier ajoute en note une nuance qui se révèle en fait fondamentale : “Or by surprise and the hope of further surprises. *But this assumes a subtler audience, and leads us nearer to literature*” (nous soulignons).

Il existe donc deux lecteurs : le lecteur que nous appellerons Lecteur-Suspense, passif, se laissant guider, manipuler par le récit, et le Lecteur-Surprise, actif devant le texte, s’efforçant d’anticiper grâce aux signes placés par le narrateur, l’effet de surprise provenant de la différence entre ce qu’il attendait et ce qu’il lit¹⁶. C’est là une invitation à dépasser le niveau d’une simple lecture référentielle, naïve¹⁷ et régressive¹⁸ au profit d’un jeu de décodage des signes textuels.

3.3. L’auteur in fabula ?

Ces signes que le texte dissémine, ne renvoyant qu’à d’autres signes, tendent à désigner le roman comme un système clos de conventions, d’artifices. Dans cette scène qui prélude à la disparition du protagoniste, Forster multiplie les métalepses, les incongruences narratives, qui vont bousculer, perturber le corps du texte pour attirer l’attention du Lecteur-Surprise, lecteur désireux de collaborer à la stratégie mise en place par l’auteur, sur le caractère précisément métafictionnel du texte et en faire un texte-limite.

Ce Lecteur-Surprise n’est pas sans évoquer l’une des trois instances que Vincent Jouve distingue chez le lecteur : lectant, lisant et lu. Si le lu fonctionne au niveau fantasmatique (effet-prétexte), et si le lisant est sensible à l’effet de réel (effet-personne), le lectant refuse l’illusion romanesque pour considérer le texte comme un échiquier, par rapport à l’auteur (effet-personnel). Le lectant “s’essaye à deviner la stratégie narrative du romancier et vise à déchiffrer le sens global de l’œuvre”¹⁹. Cette dernière instance s’intéresse plus particulièrement aux textes métafictionnels de la littérature moderne qui cherchent à “déjouer l’aliénation inhérente à l’illusion romanesque”²⁰. Seul le Lecteur-Surprise, le lectant, saura remarquer les discordances ponctuelles du texte, les effets d’incongruité qui mêlent différents niveaux comme par exemple la répétition d’un même syntagme nominal que nous avons déjà

¹⁴ E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth : Penguin, 1990 [Edward Arnold, 1927]), p. 87.

¹⁵ Extraits publiés en appendice dans *Aspects of the Novel*.

¹⁶ Ces distinctions n’annoncent-elles pas celles que Roland Barthes établira dans *Le plaisir du texte* entre plaisir et jouissance du texte ? Barthes considère en effet deux types de texte : “Texte de plaisir : celui qui contente [...], est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage” (Paris, Le Seuil, 1973), pp. 25–26.

¹⁷ “La forme la plus naïve de la représentation n’est-elle pas la *mimesis* ?” questionne Jacques Derrida dans *L’écriture et la différence* (Paris : Le Seuil “Tel Quel”, 1967), p. 343.

¹⁸ Vincent Jouve dénonce la menace de la lecture régressive “lorsque les techniques de participation l’emportent sur les procédures de distanciation”. Il entrevoit trois dangers principaux : “l’autorité de la voix narrative, l’investissement psychologique, la forte charge fantasmatique”. *La poétique du roman* (Paris : Sedes, 1997), pp. 116–117.

¹⁹ Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman* (Paris : P.U.F. “Écriture”, 1992), p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 85.

évoqué : “The shoulders of Orion.” (ll. 16 et 36). L’occurrence initiale est incluse dans une séquence narrative : “The shoulders of Orion rose *behind them* over the topmost boughs of the elm” (nous soulignons).

Le réflecteur ne peut être ici ni Rickie ni Leighton en raison même de cette notation qui indique clairement que la description se fait en focalisation zéro. De ce fait, l’expression “shoulders of Orion” ne peut être attribuée qu’à un narrateur extradiégétique. Cependant, un glissement se produit dès la phrase suivante dans laquelle on comprend que Rickie devient le réflecteur, la perception visuelle déclenchant alors chez lui une association d’idées, l’assimilation du corps stellaire à la divinité : “From the bridge the whole constellation was visible, and Rickie said, ‘May God receive me and pardon me for trusting the earth’”. La seconde occurrence intervient dans un monologue narrativisé reflétant les pensées du personnage au moment où tout sens s’effondre pour lui en raison de ce qu’il ressent comme une trahison de la part de son frère qu’il avait laissé s’ébattre dans la rivière et dont le corps reparaît alors à travers l’image du baigneur : “The bather, *the shoulders of Orion* — they all meant nothing, and were going nowhere”. Or il est logiquement impossible que la même image, la même métaphore, apparaisse à ces deux niveaux textuels, celui du personnage, nécessairement à l’intérieur de la diégèse, et celui du narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. C’est donc qu’une troisième instance émerge au-dessus du personnage et du narrateur, l’Auteur, figure fugitive mais prégnante, tirant les ficelles tout en les exhibant, tel ce Dieu que Rickie situe au-dessus des conventions (voir ll. 25–28).

L’incongruence se manifeste aussi entre deux discours directs (l’un oral, l’autre écrit) lorsque dans sa lettre, Mrs Failing réutilise en partie les mots que Rickie a prononcés sur le pont alors qu’elle n’était pas présente dans cette scène : “[...] pretended that he had once been alive” (l. 53) renvoyant à “Pretended again that people were real” (ll. 20–21). Le discours direct du personnage peut encore se faire l’écho d’une affirmation de la voix narrative énoncée plusieurs chapitres auparavant. Ainsi, le cri de Rickie — “Gone bankrupt” (l. 20) — est-il la reprise d’une image dont se sert le narrateur omniscient au chapitre 28 : “The soul can also have her own bankruptcies” (p. 227). Cependant, la perturbation maximale se produit au second chapitre lorsque Rickie annonce à ses amis son intention de leur parler de ses parents. Ansell lui annonce alors : “‘Talk away. If you bore us, we have books.’ With this invitation Rickie began to relate his history. *The reader who has no book will be obliged to listen to it*” (p. 21). La voix narrative s’adresse au lecteur en tant que tel alors même qu’elle lui dénie ce statut. L’interférence incongrue de l’énoncé et de l’énonciation font de ce texte un texte-limite, un texte postmoderne. Sterne n’est pas loin !

La métalepse, véritable anomalie perturbant la représentation, déformant le corps du texte, à l’image de la tare paternelle qui inscrit l’anormal dans le corps du personnage, permet ainsi de révéler une figure de l’auteur logée au cœur de la *fabula*, toujours prête à se dissimuler derrière les masques que forment personnages et narrateur afin de manipuler le Lecteur-Suspense mais aussi d’entrer dans un échange avec le Lecteur-Surprise sur le mode ludique en le conviant à un jeu de pistes, parsemant le texte d’indices à son intention²¹. Maurice Couturier écrit à propos de la complexité structurelle de *Feu pâle* de Nabokov : “C’est le conflit des textes qui fait, justement, tout l’intérêt de ce roman”²². De même, ce sont les métalepses, les incongruences textuelles, les conflits entre les différents niveaux narratifs qui constituent l’enjeu du roman de Forster.

Cet extrait nous a ainsi permis d’examiner le traitement du corps dans *The Longest Journey*, à la fois sujet et objet du désir, métamorphosé, enjeu de la représentation tout autant au niveau diégétique que métafictionnel, mais également de débusquer la figure de l’auteur et celles,

²¹ Dans *Abinger Harvest*, Forster confesse d’ailleurs : “There is no reason why a writer should not play tricks on his audience” (London : André Deutsch / Abinger Edition, 1996) vol. 10, p. 88.

²² *La figure de l’auteur* (Paris : Le Seuil “Poétique”, 1995), p. 115.

complémentaires, de deux types de lecteurs déterminés par le texte. Si le texte nous convie à un périple, à une quête, c'est à une quête herméneutique et non heuristique²³. "Le plus long des voyages" s'accomplit dans les bois du roman²⁴, et s'il est aussi long, c'est en raison de la multiplication des fausses pistes dues à des leurres placés dans le texte pour sélectionner un lecteur plus sensible à la littérarité, plus conforme aux attentes — au désir — de Forster. La lecture de ce roman se transforme de ce fait en parcours initiatique dont le but est cette sélection même. Désir de l'auteur pour un certain type de lecteur et désir du lecteur disposé à relever le défi que lui propose l'auteur se nouent dans le texte forstérien²⁵. Plusieurs critiques anglais²⁶ et français²⁷ s'accordent d'ailleurs pour considérer E. M. Forster comme une figure majeure de la littérature moderniste. Ainsi que l'écrit fort justement François Gallix :

Une des difficultés de l'interprétation de l'œuvre de Forster, mais aussi une de ses grandes richesses, vient du fait qu'il utilise souvent plusieurs codes littéraires simultanément : ceux du réalisme, de la poésie et des symboles, et ceux de la comédie et de l'ironie [...]²⁸

Pourtant, à la lumière de *The Longest Journey*, roman explorant toutes les potentialités du désir, où le problème du rapport entre réel et représentation est posé avec beaucoup d'acuité, où un même énoncé s'interprète à deux niveaux différents (dont un métatextuel), précisément afin de mieux exhiber les conventions de la représentation littéraire, où l'auteur met en œuvre une stratégie narrative sophistiquée, s'appuyant notamment sur des manœuvres dilatoires, pour distinguer nettement les deux types de lecteurs possibles constituant selon lui tout lectorat, anticipant de la sorte sur l'approche sémio-pragmatique développée par Eco et Jouve, on sera légitimement tenté de ranger E. M. Forster parmi les précurseurs des postmodernes du vingtième siècle²⁹.

²³ V. Jouve, reprenant les termes de B. Gervais qui oppose "lecture intensive" (ou "lecture-en-compréhension") à "lecture extensive" (ou "lecture-en-progression"), rappelle que "la lecture intensive est herméneutique et rétroactive, la lecture extensive heuristique et linéaire". "Espace et lecture : La fonction des lieux dans la construction du sens", *Cahiers de narratologie*, 8 "Création de l'espace et narration littéraire" (Nice : Centre de Narratologie Appliquée [Université de Nice Sophia-Antipolis, U.F.R. L.A.S.H., B.P. 3209, 06204 Nice céde 3], 1997), p. 182.

²⁴ "Le bois est une métaphore du texte narratif [...]. Dans un texte narratif, le lecteur doit à chaque instant accomplir un choix". Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (Paris : Grasset / Fasquelle, 1996, pour la traduction française), p. 12.

²⁵ Le texte se définit alors, selon Maurice Couturier, "comme une interface entre deux interlocuteurs séparés l'un de l'autre dans le temps et l'espace mais qui se désirent, se cherchent et se fuient tout à la fois" (*op. cit.*, p. 243).

²⁶ "As far as English literature is concerned, the most important modern novelists were James, Conrad, Joyce, Lawrence, Forster and Virginia Woolf". David Lodge, *Language of fiction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, p.243.

²⁷ "E. M. Forster est un écrivain difficile à enfermer dans une catégorie littéraire bien précise : est-il le dernier édouardien ou le premier romancier moderniste ?" François Gallix, *Le roman britannique du XXe : modernistes et postmodernes* (Paris : Masson, 1995), p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p.20.

²⁹ "Métafiction. Alors que les écrivains modernistes avaient souvent essayé de dissimuler l'auteur le plus possible (Barthes et les structuralistes parlaient de la mort de l'auteur), grâce à une multiplication des filtres et des points de vue (James, Conrad) et à l'aide du courant de conscience (Virginia Woolf, Joyce), les écrivains postmodernes, au contraire, réintroduisent l'auteur-narrateur au sein même de leur récit, comme leurs prédecesseurs des deux siècles précédents". (F. Gallix, *op. cit.*, pp. 85-86). Pour Jerry Aline Flieger, "the postmodern is not so much a question of a historical period as it is of an attitude, implying a radical perspective on reading and writing, an openness to what the French theorists call désir [...]" . *The Purloined Punch Line, Freud's Comic Theory and the Postmodern Text*, (Baltimore / London : The John Hopkins University Press 1991), p. 5.