

D'emblée... : commentaire du chapitre I de *Howards End*

Marc Porée, ENS/PSL Prismes

D'emblée, car il y a dans le tout premier chapitre de *Howards End* quelque chose d'enlevé, d'immédiat, de vif, qui se livre tout de go, sans ambages et sans détour. Pas de « wiggles and gables » (l. 10), dira Helen, le premier personnage à se faire entendre, à prendre la parole, la plume en fait. Tout y file droit, sous l'emprise d'une très manifeste et trop prompte séduction, l'intuition est de Lionel Trilling¹, en apparence du moins, et le lecteur de roman sait combien celles-ci sont trompeuses. D'emblée : du latin *involare*, se précipiter sur sa proie. La demeure qui a pour nom Howards End serait-elle donc une proie facile, pour se donner ainsi de but en blanc à la première venue – ce qu'Helen Schlegel n'est assurément pas, et sa sœur, Margaret, encore moins ? Pourtant, Helen, dans l'espace court et ramassé de ce premier chapitre, trouve bel et bien le moyen de se jeter au cou du plus jeune, et surtout du dernier venu, des fils Wilcox (« the younger son who only came here Wednesday », l. 89). D'emblée, donc, nonobstant le fait que, selon toute probabilité, le sens (de l'incipit, du chapitre, de l'œuvre) résistera à la lecture, au décryptage, voire demeurera caché, car de nature foncièrement secrète et rétive à ce genre de conquête brutale, à la hussarde, toujours menacée de rester à la surface des choses. D'emblée, enfin, car il s'agit là d'une expression à plusieurs entrées, s'occultant plus ou moins les unes les autres et formant de

1. "The comedy begins when Helen Schlegel is momentarily seduced by the Wilcox way of life. [...] It was with masculinity she had fallen in love.", in "Howards End" (1943), Lionel Trilling, *Howards End*, E.M. Forster, London : Penguin English Library, p. 373-374. Les renvois au texte du roman se feront à partir de l'édition de référence.

la sorte l'équivalent d'un palimpseste. Outre que ce modèle opératoire se prête assez bien à l'exercice du commentaire, à l'écrit du concours, il fonde la seule lecture qui vaille, celle occupée à réduire la distance, à combler autant que faire se peut l'écart séparant le premier du dernier chapitre. Car, ne nous y trompons pas, ce « d'emblée » initial, s'il embraye sur un temps court, ne se comprend pas autrement qu'en relation (« Only connect... ») avec le temps long et sédimenté du récit.

1. D'emblée... il y a une, des, lettre(s)

Au commencement est la lettre. Le roman serait-il donc épistolaire ? Aussitôt, le souvenir de Samuel Richardson, de sa *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), remonte à la surface. D'autant que ce sont trois lettres qui se présentent au lecteur, lesquelles se suivent sans pause ni commentaire entre chacune d'elles, à la manière de la servante Pamela enchaînée à sa plume et retenue prisonnière. Échelonnées entre un mardi et le dimanche de la même semaine, elles rythment l'écoulement du temps, son allure. Une allure relative et surtout variable : la première, la plus longue, prend son temps, flâne et baguenaude, s'attarde sur des détails, remplit le vide de l'attente avant et après l'heure du *breakfast*, s'acclimate, d'un mot, à la nouveauté du lieu champêtre qu'on découvre par les yeux, implicitement, d'une citadine volontiers hédoniste. Un certain dépaysement se devine, indissociable d'un ravissement, redoublant l'étrangeté installée dès l'incipit du moindre roman, à charge pour le lecteur d'accommoder à son tour son regard, pour s'ajuster à la situation inédite. Jamais l'expression classique d'un début *in medias res* n'avait aussi bien porté son nom. Et en même temps l'immédiateté se trouve tempérée par la médiation, justement, de la lettre, laquelle installe une distance, temporellement comme spatialement. La deuxième, plus courte, annoncée pour jeudi, mais datée du vendredi, parce qu'elle rapporte, entre autres, des sorties dans la voiture de Charles Wilcox, est davantage heurtée, apparaissant plus à l'écoute d'un *Zeitgeist* moderne, voire moderniste, et en tout cas furieusement mobile et bousculé. Le contraste, linguistique et typographique, est marqué : ellipses, ruptures, coqs à l'âne, régime de la vitesse, de la parataxe – et de l'hétérogénéité – généralisées : « – a tomb with trees in it, a hermit's house, a wonderful road that was made by the Kings of Mercia – tennis – a cricket match – bridge [sans article] – and at night we squeeze up in this lovely house. » (l. 75-77). Le mimétisme est tel

que les habitants s'entassent (*squeeze*) et se mélangent à l'intérieur de la maison-garenne (l. 78, on y reviendra), à l'image des éléments entassés pêle-mêle dans l'empan de la phrase tumultueuse, et vice versa. Le chaos, mais un chaos aimable, guetterait-il les membres de la tribu – à l'encontre de la stabilité connotée par la présence centrale d'une demeure où demeurer ?

Cette deuxième lettre est aussi une lettre de renoncement, d'abdication : les positions, notamment féministes et progressistes, défendues par Helen Schegel, s'y voient (provisoirement ?) battues en brèche, à croire que la correspondante a capitulé en rase campagne. Elles n'ont pas pesé lourd, en tout cas, devant la morgue, la brutalité, la suffisance, le machisme, mais aussi, car tout se donne d'emblée comme ambivalent, devant l'autorité non dénuée de séduction du maître de céans, Mr Wilcox, tels que rapportés dans la lettre à l'intention de Meg : « He says the most horrid things about women's suffrage so nicely, and when I said I believed in equality he just folded his arms and gave me such a setting down as I've never had » (l. 64-66). Helen a beau se montrer badine, feindre de prendre à la légère un tel revers, doublé d'une vraie mortification, on devine que l'affaire est sensible : les reproches qu'elle paraît s'adresser en tant que femme tout en les minimisant (« Meg, shall we ever learn to talk less ? » l. 67) suffisent néanmoins à placer la question « genrée » au centre du livre. À cet égard, la deuxième lettre semble acter l'effacement de Mrs Wilcox (dont la « steady unselfishness » est néanmoins rappelée au tout début de la lettre, l. 59), la récession du féminin, et très vraisemblablement sa régression intellectuelle, au regard du besoin d'émancipation des mœurs et des esprits : comme si l'éloignement d'avec la métropole londonienne avait d'emblée occasionné ce recul. C'est dans ce contexte, plus lourd qu'il n'y paraît (malgré le « glorious time » de la ligne 57), qu'intervient la troisième lettre, de loin la plus courte, d'une brièveté d'apparence lapidaire. La protestation d'affection y est redoublée (« Dearest dearest Meg », l. 87), comme pour se prémunir contre les conséquences d'un aveu d'une soudaineté assurément stupéfiante et que rien ne laissait pressentir : « Paul and I are in love » (l. 88). Le ravissement matériel connoté plus haut a, selon toute évidence, glissé, une chose entraînant une autre, vers un ravissement amoureux, proche du rapt, mais un rapt escamoté pour raison de hâte et de précipitation. La concision de la lettre – tranchant avec le bavardage précédemment prêté aux femmes – a valeur de litote : elle en dit long sur la séduction éprouvée devant ce qu'on présume être

une masculinité en acte¹. Ce « trop peu » est plus parlant, en définitive, qu'un « trop dire » d'essence saturante². Il donne à penser, à la sœur, mais aussi au lecteur. S'agissant de la sœur, notons que, conformément aux contraintes, qui sont aussi des atouts, du roman épistolaire, la lettre de Margaret répondant dans l'intervalle à sa sœur (« Thank you for your letter », lit-on seulement à la ligne 81) ne sont pas présentées au lecteur. Mais ce qu'une lettre a fait, un télégramme peut défaire. À la fin du deuxième chapitre, un télégramme laconique mais expéditif de la part de la même Helen apprendra à Margaret que l'amour n'est décidément plus à l'ordre du jour. Son arrivée en retard, à contretemps, est bien dans l'esprit du roman épistolaire, qui permet de jouer des divers effets induits par le décalage entre le moment où la lettre se rédige et celui où elle se reçoit. D'autres lettres suivront, de façon plus espacée cette fois (57, 206, 237). C'est par lettre, encore et surtout, que Mrs Wilcox avait exprimé son intention de transmettre *Howards End* à Margaret (chapitre XI, 82), et son époux avait du reste pris ce prétexte pour mettre la missive de côté, la bénéficiaire, entre-temps devenue sa deuxième femme, n'en étant informée qu'à la toute dernière page du roman : « Something shook her life in its inmost recesses, and she shivered. » (293). En clôture comme en ouverture, l'épistolarité n'aura donc été qu'un trompe-l'œil... mais qui aura néanmoins permis de révéler la vérité sur les lieux et les êtres.

2. D'emblée... il y a un *may*

Reprenons-nous. La lettre n'était pas première, elle n'était que seconde, tierce, etc. Telle est toute lecture, sempiternellement affaire de reprise, de corrections successives et décalées dans le temps. Au début était la capitalisation : « ONE MAY AS WELL begin with Helen's letters to her sister. » (l. 1) D'entrée de jeu, il faut imaginer le narrateur en surplomb, à l'image, peu ou prou, de l'orme blanc qui se penche légèrement sur la demeure en signe de connivence ou d'affection, et dont il serait en quelque sorte la figure rapprochée (*vide infra*). C'est lui, et lui seul, qui délivre le permis d'accès à la propriété, il faut le souligner, lui qui bénéficie d'une sorte de *bird's eye view*. Au début est le verbe, en réalité le bon vouloir, du narrateur, dont le statut, dans *Howards End*, a fait couler beaucoup d'encre. Très tôt, on s'est interrogé sur la place et la fonction du narrateur dans

1. Il ne s'avèrera pas tel, apprendra-t-on...

2. Voir Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu La densité littéraire*, Paris, Hermann, 2016.

ce récit¹. Est-il omniscient comme dans les romans victoriens ? Est-il seulement intermittent ? S'avance-t-il masqué, pour mieux tromper son monde, proche en cela de la manière des modernistes ? D'emblée, le masque tombe, et, du même coup, se réendosse. E. M. Forster n'aime rien tant que de se mettre en scène, tel un magicien, apparaissant puis disparaissant comme bon lui semble.

C'est sur un ton badin, presque ouvertement désinvolte, que s'ouvre cette entrée en matière. La fiction que l'on s'apprête à lire s'avance précédée d'autant de prétentions que de faux-semblants. Elle feint de croire que ce « one » commodément impersonnel puisse, par exemple, être pris en charge collectivement, donc partagé². Elle affecte, en outre, de mettre en abyme (*foreground*, en anglais) la part d'aléa, de hasard, de combinatoire, présente dans toute entrée en fiction. Le roman est un méta-roman, pour le cas où cela nous aurait échappé... N'oublions pas, semble nous mettre gentiment en garde le narrateur, que ceci n'est qu'une des voies d'accès possibles à l'œuvre. Que nul n'entre ici s'il n'a en tête la distinction entre le « possible » et le « nécessaire », chère aux grammairiens et autres linguistes³. Rien de nécessaire, ici. Toute autre proposition aurait tout aussi bien fait l'affaire. Il y a donc du jeu, au sens de *leeway*, dans ce début qui se trouve avoir actualisé, mais c'est presque accessoire, l'une des nombreuses virtualités en attente de réalisation. Au même titre qu'une forte dimension ludique. Ainsi donc, les Wilcox ne sont pas seuls à aimer les jeux (« keen on all games » l. 34), le croquet en la circonstance (l. 33) et il faut donc compter sur le caprice d'un narrateur nonchalant, voire peu enclin à se donner du mal, et qui préférera donc se décharger, en bon représentant des classes aisées sachant profiter de leur loisir (*otium*), de la peine qu'il convient de prendre afin d'exposer – au théâtre, on parlera de scène d'exposition – pour le lecteur les faits, les circonstances, les lieux, les tenants et les aboutissants, etc. De préférence le moins laborieusement qui soit : à cet égard, le contrat tacite passé avec le lectorat est admirablement rempli – mais c'est par procuration, Helen jouant le rôle d'ambassadrice, ce qu'elle est, de toute façon, par rapport à sa sœur empêchée. Mais qui ne voit (et n'entend) que Forster, sous couvert de minimiser la part de travail que lui a coûté l'écriture du roman,

1. Voir, plus récemment, l'article de Paul B. Armstrong, "The Narrator in the Closet", *MFS*, 47.2 (Summer 2001).

2. À la différence, semble-t-il, mais rien n'est moins sûr, du « Je » plutôt emphatique de la page 84 : "I think not."

3. Voir Larreya, dans la bibliographie.

tire la couverture à lui ? Sous couvert de badinerie, autre façon d'analyser ce *may*, se mettrait ainsi en place un délicieux pastiche – de roman victorien, autrement plus *earnest* – et avec la permission, et sans doute aussi la complicité, du lecteur.

À ce titre, il y a une forme de symétrie entre la première phrase du roman, dévolue au seul narrateur, et la dernière phrase du chapitre, signée, par télégramme interposé, de la seule main d'un personnage. Les deux sont isolées, et se trouvent détachées du corps du chapitre, comme si elles étaient à part. Les deux sont des ficelles, des « trucs » de romancier, ou d'homme de théâtre – c'est particulièrement vrai du coup de théâtre de la fin (lui-même aboli, révoqué, détruit par le second coup de théâtre de la page 11), avec l'annonce d'un coup de foudre, pour le coup, synonyme, à n'en pas douter, de complications sentimentales à venir, et dont il est postulé, ou acquis, que le lecteur (normalement constitué ou conditionné ?) se montrera forcément friand... Dans cette dernière phrase, figure une autre ruse de la grammaire : « I do not know what you will say » (l.). On n'a pas là affaire, à l'évidence, à un futur simple, ni davantage à un simple futur. Ce qui se trame là – l'intrigue n'est-elle pas le fort des romanciers ? -- est terriblement austenien, dans le *timing* de la révélation, comme dans l'esprit et même la lettre de la formulation¹. Après tout, Forster connaît ses classiques, de même qu'il sait ménager ses effets, savamment calculés, il faudrait pouvoir dire judicieusement aménagés. De sorte que le spectre des nuances qui passent dans la phrase d'Helen, lesquelles sont autant d'intentions de communication complexes et sans doute contradictoires, est fort large. On pourrait en paraphraser le contenu de la sorte : « J'anticipe que je te fais saliver rien qu'en te faisant la destinatrice privilégiée de cette nouvelle, dont je sais bien qu'elle est renversante, mais je sais aussi, sans le craindre tout en le craignant, qu'elle n'aura pas sur toi cet effet-là, mais je te l'annonce quand même... ». *You don't say!* À l'évidence oiseuse, la glose proposée a pour seul objet de faire ressortir la subtilité des modalisations, celle de l'énoncé d'Helen n'ayant rien à envier à celle du narrateur.

1. Tout comme est austenienne la première phrase, souvent citée, du cinquième chapitre de *Howards End*, où on entend un écho de l'incipit de *Pride and Prejudice*.

3. D'emblée... il y a un seuil, et sur ce seuil, un secret

Entrant dans le film de James Ivory, le spectateur aborde *Howards End* depuis un angle, et à partir d'une scène, qui n'existent pas, stricto sensu, dans le roman, mais où se retrouvent néanmoins certains éléments présents dans les lettres d'Helen. La caméra suit Ruth Wilcox qui marche à l'extérieur de la bâtisse, pendant que le reste de la famille, à l'intérieur, joue à un jeu de société, suffisamment bruyamment pour les éclats de voix nous parviennent. Entrant dans le livre, le lecteur est déjà à l'intérieur de la demeure, car Helen, pour des raisons qui n'apparaîtront pas avant le deuxième chapitre, a posteriori donc, a répondu à l'invitation qui avait été précédemment lancée aux sœurs Schlegel. Elle est déjà dans la place. L'étrangère au clan (« whole clan », l. 78) a déjà franchi le seuil, si bien qu'elle ne l'est plus tout à fait. C'est très exactement cette configuration pour le moins singulière qui fait l'originalité de l'entrée en matière livresque. Comme il est de coutume de le dire, la première phrase d'un roman, la phrase-seuil, ouvre la porte de l'imaginaire du romancier. Sauf qu'ici, et c'est une nuance de taille, le seuil se donne comme déjà franchi avant l'heure de le franchir.

D'un bond, Helen s'est retrouvée en terre inconnue. Terre de villégiature pour grands enfants attardés, mais néanmoins inconnue. C'est depuis l'intérieur des limites de la propriété – d'où le soin extrême pris à relever la topologie – qu'elle écrit. De là l'impression, à nulle autre pareille, d'un roman, d'une quête, achevés avant même d'avoir débuté. La maison est d'emblée donnée, par surcroît, comme la grâce, sans même avoir été convoitée : entre une promesse, faite par les Wilcox en Italie, renvoyant à de l'insu pour le lecteur (c'est l'amont du roman, rapporté par après, au chapitre II), et à du fantasmé en commun pour les deux sœurs, et sa réalisation, la distance s'est comblée. Par la suite, la demeure s'éloignera, mais en restant presque constamment désirée. Une maison nommée désir. Une autre distance, cependant, se creuse. Celle entre les idées reçues sur la maison et la réalité : « Why did we settle that their house would be all gables and wiggles, and their garden all gamboge-coloured path ? » (l. 10). Pour un peu, on reconnaîtrait dans ce sentier imaginaire de la couleur de la résine (jaune) de gomme-gute l'influence de L. Frank Baum, l'auteur de *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), traversé de part en part un célèbre « yellow brick road » qui aura nourri l'imaginaire de nombre d'enfants et d'adultes. D'où ces fréquentes comparaisons entre le passé récent et le présent (« if quieter than in Germany, is sweeter than in Germany », l. 58),

correspondant à autant d'allers et retours par la pensée. Cela commence par cette négation énigmatique, à la forme progressive, dès la première phrase : « It isn't going to be what we expected » (l. 5). Elle diffère par rapport aux attentes – aux *Great Expectations* ? –, en raison de sa taille, relativement modeste, très en deçà de la fortune des Wilcox. Son absence de sophistication et d'ornementation étonne aussi. Des jugements péremptoires sont hâtivement prononcés, au superlatif cette fois : « They are the very happiest, jolliest family that you can imagine » (l. 60) – ce qui laisse présager de déchirantes révisions, d'amères désillusions.

Toutefois, sur le seuil de la fiction, ce lieu, où selon Richard Pedot qui l'a théorisé, l'accueillant intérieur de la maison s'avance jusqu'à son dehors, la visiteuse n'en cesse pas tout à fait de rêver le décor dans lequel elle a été transportée. Par intermittence, au rythme des yeux qui se ferment et qui s'ouvrent, donnant ainsi lieu à ce troublant clignotement, entre fantaisie et réalisme (l. 44-45). Au travers de la haie d'églantiers géants, apparaissent ainsi des visions de canards et de vaches bien improbables (l. 48). Dans ce jardin extraordinaire, passe et repasse toute une ménagerie onirique, au premier chef de laquelle figurent de drôles de lapins humains provenant d'une garenne, dont les connotations sont presque autant carrolliennes que sexuelles (l. 78).

Le seuil, toujours selon Pedot, ne saurait être considéré comme un maniérisme insignifiant, à visée exclusivement ornementale. C'est sur ce lieu liminal que s'élaborent toutes sortes de transactions, d'indécisions et de transitions. Transition, lente à se dessiner, mais la forme progressive est là pour signaler la confiance placée dans la conversion du regard porté sur la maison, entre un moment inaugural et un moment terminal. Indécision, aussi, à l'image des revirements sentimentaux que connaît Helen en l'espace de tout juste quarante-huit heures. Transaction, surtout, car c'est sur le seuil, entre initiés, qu'un secret verra le jour, qu'une complicité se formera, qu'un complot se tramera, dans le but de priver Margaret de ce qui aurait dû lui revenir, et finira par lui être rendu. Nous n'en sommes pas là, et on ne saurait reprocher à l'innocente et irresponsable Helen le moindre délit d'initié. Mais pourquoi, alors, faut-il, par deux fois, qu'elle prie la destinatrice de ses lettres de les brûler (l. 51, l. 82) ? Secrets sans gravité, à ne pas rapporter aux proches sur lesquelles elle médite (Aunt Juley à la ligne 51), ou anticipation du secret d'importance consubstantiellement scellé, ainsi que le propose Pedot, dans les parages du seuil ?