***Fabula / Les Colloques***
**« Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles)**

# « *Propriety was re-established* » : hétérotopie, loi et transgression dans « The Other Boat » d'E. M. Forster

## "Propriety was re-established": Heterotopia, law, and transgression in E. M. Forster's "The Other Boat"

**Maxime Petit**

**Pour citer cet article**

Maxime Petit, « « *Propriety was re-established* » : hétérotopie, loi et transgression dans « The Other Boat » d'E. M. Forster », *Fabula / Les colloques*, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document13428.php, article mis en ligne le 08 Janvier 2026, consulté le 17 Octobre 2026

Ce document a été généré automatiquement le 17 Octobre 2026

# « *Propriety was re-established* » : hétérotopie, loi et transgression dans « The Other Boat » d'E. M. Forster

## "Propriety was re-established": Heterotopia, law, and transgression in E. M. Forster's "The Other Boat"

**Maxime Petit**

Publié posthumément en 1972, le recueil de nouvelles *The Life to Come and Other Stories* d'E. M. Forster inclut des textes traitant explicitement de l'homosexualité que Forster n'a pas publiés de son vivant, d'une part, parce que la décriminalisation progressive de l'homosexualité masculine en Angleterre et au pays de Galles n'a débuté qu'en 1967 et, d'autre part, parce que le relâchement de la censure littéraire en Grande-Bretagne n'a commencé qu'en 1960. Certaines nouvelles du recueil traitant d'une sexualité transgressive et, dans une certaine mesure, de la construction d'une identité homosexuelle, il n'est pas surprenant qu'elles posent la question du rapport à l'espace, cherchant à explorer des espaces où ces formes de sexualité peuvent avoir lieu[1]. Pour Michel Foucault, « [l]e comportement sexuel est sans doute un des plus sensibles aux modifications de lieu (et de temps), un des plus liés aux conditions spatio-temporelles où il s'effectue » (2018, p. 188). À ce titre, les hétérotopies, « ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons » ([1966] 2009, p. 25) qui modifient « les grands interdits » (2018, p. 188), constituent un outil privilégié pour l'étude des liens entre les sexualités transgressives et l'espace, la fortune du concept d'hétérotopie tenant en partie au fait que les espaces autres ont été intégrés à une réflexion sur la possibilité de la construction d'une identité minoritaire et du développement de styles de vie spécifiques, comme l'a montré Daniel Defert (Foucault, [1966] 2009, p. 59-60).

Les nouvelles du recueil incluent plusieurs des hétérotopies mentionnées par Foucault : la colonie (« The Life to Come »), le jardin ou le parc (« Ansell », « The Purple Envelope », « Arthur Snatchfold »), le train (« Albergo Empedocle », « The Obelisk »), le musée (« The Classical Annex »), l'hôpital psychiatrique (« Albergo Empedocle »), l'hôtel (« Albergo Empedocle », « Arthur Snatchfold » ; Dimakis, 2021, p. 11-12) et, dans le cas de « The Other Boat », le navire, que Foucault voit comme

[1] La question de l'espace est au centre de la régulation de l'homosexualité en Angleterre et au pays de Galles, comme en témoigne le rapport Wolfenden de 1957 qui recommandait de légaliser seulement les rapports entre adultes consentants et dans l'espace privé. Cette distinction a été maintenue dans le Sexual Offences Act de 1967.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« l'hétérotopie par excellence » et la « plus grande réserve d'imagination » pour notre civilisation ([1966] 2009, p. 36). Certains des aspects de cet imaginaire maritime affleurent : un « lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré à l'infini de la mer et qui, de port en port, de quartier à filles en quartier à filles, de bordée en bordée, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux » ; un lieu, enfin, porté par l'imaginaire de « l'aventure » et des « corsaires » (p. 35-36). On pourrait résumer ainsi les traits saillants de cet imaginaire maritime : le confinement, l'infini, la sexualité, l'ailleurs, la guerre, l'aventure. La question de la sexualité qui nous intéresse particulièrement ici ne se résume pas à la sexualité normative. Certes, le navire n'est pas une « hétérotopie sexuelle » au sens où l'entend Foucault : les navires ne sont pas « spécifiquement destinés à modifier le comportement sexuel » (2018, p. 189). Néanmoins, le navire et la figure du marin ont souvent été investis d'une connotation homoérotique (Baker et Stanley, 2003, p. 1-15 ; Karpinski, 2022). On pense par exemple à *Billy Budd, Sailor* de Herman Melville (Sedgwick, 1990, p. 91-130), que Forster et Eric Crozier ont adapté en livret d'opéra en 1951, ou à la toile *The Fleet's In* peinte en 1934 par le peintre et ami de Forster Paul Cadmus. Se pose donc la question du lien entre l'espace du navire et la levée du tabou et de l'interdit de l'homosexualité. En étudiant « The Other Boat » au prisme du concept d'hétérotopie, nous nous proposons d'analyser dans quelle mesure le navire fonctionne dans la nouvelle comme un espace de contestation des normes régissant les comportements sexuels.

# L'espace hétérotopique dans « The Other Boat »

La première partie de la nouvelle, commencée en 1913 et destinée à être le début d'un roman, se concentre sur un groupe d'enfants jouant sur le pont d'un navire venu d'Inde et traversant la mer Rouge en route vers l'Angleterre. Le texte fut publié et présenté comme un début de roman inachevé dans *The Listener* en 1948 sous le titre « Entrance to an Unwritten Novel » et en 1949 dans le *New York Times Book Review* sous le titre « Cocoanut & Co.: Entrance to an Abandoned Novel ». La deuxième partie, initialement intitulée « Exit from an Unwritten Novel », fut achevée en 1958 (Forster, 1972, p. xvii) et se déroule cette fois sur un navire en route vers l'Inde où deux des enfants de la première partie, Lionel March et le métis Cocoanut, désormais adultes, partagent la même cabine. Les titres initialement donnés par Forster aux différentes parties rappellent d'emblée le cinquième principe de l'hétérotopologie : « les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant » (Foucault, [1966] 2009, p. 32). Les navires sont marqués par un sens aigu de l'exclusion et multiplient la segmentation de l'espace (Herz, 1988, p. 52-56). Dès la première partie, Mrs March explique qu'elle laisse ses enfants jouer avec un enfant métis uniquement parce qu'il s'agit du retour vers l'Angleterre : « […] *it doesn't matter on a voyage home. I would never allow it going to India.* » (Forster, 1972, p. 167 ; [1972] 2003, p. 378[2].) Ailleurs, l'exclusion est fondée sur le genre et la classe. Lorsque Mrs March va à l'avant du bateau pour réprimander ses enfants, elle se voit rappeler qu'elle est dans un espace réservé aux hommes de l'équipage lorsqu'un marin trace un cercle autour d'elle et lui signifie qu'il est de coutume de payer un droit de passage : « *"You're on dangerous ground, lady," said the sailor respectfully. "Men's quarters. Of course we leave it to your generosity."* » (Forster, 1972, p. 170 ; [1972] 2003, p. 382.)

Ces systèmes de cloisonnement de l'espace excluent autant qu'ils incluent et distribuent les relations de pouvoir entre les personnages. Dans la seconde partie, Lionel n'a pu obtenir une place à bord du navire que grâce à Cocoanut qui l'a reconnu et a proposé de partager sa cabine. Parallèlement, il rencontre sur le bateau un groupe d'amis de la famille, « The Big Eight », avec qui il joue au bridge. Là encore, l'espace et le temps du navire fonctionnent sur un système d'inclusion et d'exclusion : en dehors de la cabine, chacun reste avec ses semblables[3]. Cela n'empêche cependant pas que les passagers non occidentaux ont eux aussi un pouvoir, quoique mystérieux :

> *The Big Eight promptly reserved tables for lunch and all future meals, and Cocoanut and his set were relegated to a second sitting—for it became evident that he too was in a set: the tagrag and coloured bobtail stuff that accumulates in corners and titters and whispers, and may well be influential, but who cares?* (Forster, 1972, p. 176 ; [1972] 2003, p. 391-392.)

L'espace intime de la cabine est décisif dans la nouvelle. Lionel ne répond d'abord pas favorablement aux avances de Cocoanut et la voix narrative s'amuse d'un éphémère retour à l'ordre moral dans la cabine : « *Propriety was re-established, almost monotonously; if he and Cocoanut ever overlapped in the cabin and had to settle (for instance) who should wash first, they solved the problem with mutual tact.* » (1972, p. 177 ; [1972] 2003, p. 393.) Néanmoins, la situation change rapidement, notamment à partir de l'entrée dans la Méditerranée :

> *Resistance weakened under the balmier sky, curiosity increased. It was an exquisite afternoon—their first decent weather. Cocoanut was leaning out of the porthole to see the sunlit rock of Gibraltar. Lionel leant against him to look too and permitted a slight,*

[2] Les citations en anglais sont suivies de la référence dans le texte anglais et dans sa traduction française lorsque celle-ci est disponible.

[3] Sur l'opposition entre la cabine et le pont, voir Lane, 1995, p. 171-172, et Toda Iglesia, 1998, p. 216-217.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> *a very slight familiarity with his person. The ship did not sink nor did the heavens fall. The contact started something whirling about inside his head and all over him, he could not concentrate on after-dinner bridge, he felt excited, frightened and powerful all at once and kept looking at the stars.* […]
> *That night champagne appeared in the cabin, and he was seduced. He never could resist champagne. Curse, oh curse! How on earth had it happened? Never again. More happened off the coast of Sicily, more, much more at Port Said, and here in the Red Sea they slept together as a matter of course.* (Forster, 1972, p. 177 ; [1972] 2003, p. 393-394.)

La cabine rend possible la transgression, qu'il s'agisse de l'adultère, comme lorsque Cocoanut imagine Lady Manning surprise dans la cabine du second mécanicien (Forster, 1972, p. 180 ; [1972] 2003, p. 398), ou de la triple transgression des normes sexuelles, raciales et sociales que représente la liaison entre Lionel et Cocoanut : « *They couldn't associate on deck with that touch of the tar-brush, but it was a very different business down here, or soon would be.* »[4] (1972, p. 173 ; [1972] 2003, p. 387.) Il faut donc que la porte de la cabine soit fermée à clef, comme le montre la dispute qui précipite la fin de la nouvelle (1972, p. 188-190 ; [1972] 2003, p. 410-415). Après la mort des amants, la cabine est mise sous scellés, comme pour mieux circonscrire la transgression (1972, p. 196 ; [1972] 2003, p. 423). Même cet espace intime est soumis à une stricte distribution : lorsque Lionel revient dans la cabine à la fin de la nouvelle et qu'il se rend compte que Cocoanut occupe sa couchette, il décide de dormir sur le pont (1972, p. 195 ; [1972] 2003, p. 421).

Le récit souligne aussi l'effet que la traversée a sur le voyageur anglais et s'inscrit en cela dans une tendance générale de la littérature de voyage entre 1880 et 1940, qu'elle soit fictionnelle ou non (Carr, 2002, p. 74). Le voyage désoriente les personnages de la nouvelle, qui perdent leurs repères géographiques, moraux et sociaux. Lors du premier voyage, le lascar se trompe de direction lorsqu'il fait sa prière : « *He prayed as if he was still in India, facing westward, not knowing that the ship had rounded Arabia so that his holy places now lay behind him.* » (Forster, 1972, p. 168 ; [1972] 2003, p. 379.) Les lieux traversés induisent un relâchement des comportements, notamment chez Lionel qui est le type même de l'Anglais de la classe moyenne habitué à réprimer ses émotions tel que Forster le décrit dans « Notes on the English Character » (1936, p. 3-14)[5]. L'espace fermé et intime de la cabine ouvre progressivement sur d'autres espaces et la progression du navire est éloquente : l'Italie est un espace qui souvent chez Forster marque l'éveil aux sens et

[4] L'expression « *touch of the tar-brush* », qui évoque le pinceau ou la brosse utilisés pour appliquer du goudron, renvoie en premier lieu au métissage, mais elle peut également ici se référer à Jack Tar, personnification de la marine britannique.

[5] On pense par exemple à la réflexion de Lionel avant son dernier retour dans la cabine : « *Learning that he was to be posted to India, where he would contact Isabel, he had disciplined himself more severely and practiced chastity even in thought.* […] *That infernal Cocoanut—the mischief he had done. He had woken up so much that might have slept*. » (Forster, 1972, p. 193 ; [1972] 2003, p. 417-418.)


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

à l'amour, la Sicile est un lieu associé par les écrivains homosexuels victoriens à la redécouverte de « l'amour grec » (Arcara, 2012, p. 145) et l'Égypte est le pays où il a connu sa première expérience homosexuelle[6]. Cette description du voyage rappelle le troisième principe de l'hétérotopologie : l'hétérotopie juxtapose « en un seul lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles » (Foucault, [1966] 2009, p. 28-29). Cocoanut est d'ailleurs un être de plusieurs lieux. Lorsqu'il demande à Lionel qui est responsable de sa cicatrice à l'aine, Lionel répond : « *One of your fuzzy-wuzzy cousins.* » (Forster, 1972, p. 179 ; [1972] 2003, p. 396.) La blessure ayant été causée par une sagaie (« *assegai* », 1972, p. 179 ; [1972] 2003, p. 396), Cocoanut aurait des origines africaines, mais son identité est beaucoup plus complexe à établir :

> *Cocoanut possessed two passports, not one like most people* […]*. In England Lionel would have sheered off at once from such a subject, but since Gibraltar they had become so intimate and morally so relaxed that he experienced nothing but friendly curiosity. The information on the passports was conflicting, so that it was impossible to tell the twister's age, or where he had been born or indeed what his name was.* […] *He had picked up his education, if that was the word for it, in London, and his financial beginnings in Amsterdam, one of the passports was Portuguese, the other Danish, and half the blood must be Asiatic, unless a drop was Negro*. (Forster, 1972, p. 180-181 ; [1972] 2003, p. 399.)

En ce sens, le corps même de Cocoanut est à la fois hétérotopique et hétérochronique : l'indécision quant à ses origines ethniques reflète la convergence des continents africain et asiatique au canal de Suez mentionnée dans le texte (1972, p. 168 ; [1972] 2003, p. 379-380), tandis que l'impossibilité de déterminer son âge le fait évoluer dans plusieurs temporalités.

Le corps de Lionel est lui aussi protéiforme, hétérotopique et hétérochronique : tour à tour lion[7], guerrier nordique (« *Nordic warrior* », 1972, p. 174 ; [1972] 2003, p. 388), mi-Ganymède mi-Goth (« *Half Ganymede, half Goth* », 1972, p. 178 ; [1972] 2003, p. 395)[8], Viking (1972, p. 180 ; [1972] 2003, p. 398) et Anglais de bonne famille dont les ancêtres remontent à la guerre des Deux-Roses (1972, p. 183 ; [1972] 2003, p. 403). Il a changé son nom pour effacer la disgrâce léguée par son père, qui a abandonné sa famille pour une femme birmane[9]. Pourtant, en filigrane, son corps

6 Sur la symbolique homoérotique de ces espaces faisant partie de la zone sotadique identifiée par Richard Burton, voir Toda Iglesia, 1998, p. 217. Sur l'inspiration biographique de la nouvelle, voir Furbank, [1977] 1981, vol. I, p. 223-224 et vol. II, p. 301, Dorland, 1997, p. 200 et p. 216, et Rosenbaum, 2014, p. 136-138.

7 Sur la symbolique léonine, voir Toda Iglesia, 1998, p. 218.

8 La référence rappelle *Maurice*, dans lequel la figure de l'éphèbe Ganymède permet de revendiquer indirectement « une déviance par rapport à la norme victorienne » (Clavaron, 2008, p. 241), et « The Torque », où la masculinité débridée du Goth Euric constitue une sorte de résistance à la répression des passions imposée par le christianisme de Perpetua.

9 Cela constitue une violation de la circulaire Crewe de 1909 qui interdisait aux fonctionnaires de l'Empire britannique de vivre en concubinage avec des femmes originaires des colonies. Sur l'influence de cette circulaire sur les écrits de Forster, voir Lane, 1995, p. 158-162.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

laisse aussi deviner le corps de son père : « *He was a hundred per cent Aryan all right, and there was plenty of him as certainly is of me* […] » (1972, p. 184 ; [1972] 2003, p. 404). Le caractère protéiforme des corps sème le trouble quant aux relations de pouvoir entre les deux hommes : Lionel a beau appartenir à la « *Ruling Race* » (1972, p. 169 ; [1972] 2003, p. 380-381), Cocoanut semble économiquement prospère et est l'héritier de plusieurs nations conquérantes : le Portugal, les Pays-Bas (anciens rivaux de l'Empire britannique aux xvii$^{e}$ et xviii$^{e}$ siècles), l'Angleterre et le Danemark (l'un des pays d'origine des Vikings). Du singe ou du lion, on ne sait qui mène la danse :

> *"You could get into serious trouble over this," Lionel had warned him, to be answered by irresponsible giggles. "You could, you know. However, you're not better than a monkey, and I suppose a monkey can't be expected to know its own name." To which the reply had been "Lion, he don't know nothing at all. Monkey's got to come along to tell a Lion he's alive." It was never easy to score.* (Forster, 1972, p. 181 ; [1972] 2003, p. 399.)

En ce sens, le huis clos du navire permet un renversement des rapports de force entre les deux hommes, Lionel allant jusqu'à se demander s'il a été considéré comme un prostitué (1972, p. 190 ; [1972] 2003, p. 414)[10]. L'hétérotopie favorise également une transgression des lois et des normes sociales que Lionel se laisse aller à apprécier : « *They did no one any harm, so why worry? Enjoy yourself while you can. He lolled at his ease and let the gifts rain on him as they would—a Viking at a Byzantine court, spoiled, adored and not yet bored.* » (1972, p. 180 ; [1972] 2003, p. 397-398.)

# Utopie et hétérotopie : le *greenwood* et le *Normannia*

« The Other Boat » entretient des liens intertextuels étroits avec d'autres textes de Forster. Le texte a par exemple été rapproché de « The Life to Come », qui donne son titre au recueil (Levine, 1984, p. 84-87 ; Lachazette, 2010, p. 109-122 ; Head, 2007, p. 87-88)[11], de *A Passage to India* (Colmer, 1983, p. 134-135 ; Page, 1987, p. 124), du livret écrit par Forster et Eric Crozier pour l'opéra *Billy Budd* de Benjamin Britten (Herz, 1988, p. 53-56 ; Dorland, 1997, p. 218 ; Rochlitz, 2012, p. 314-323) et du roman inachevé *Arctic Summer* (Forster, 1980, p. xxii-xxiii ; Herz, 1988, p. 52-53).

[10] Deux versions antérieures de la nouvelle renforcent cette indécision quant à la relation de domination entre les deux hommes. Lorsque Cocoanut mord Lionel, la voix narrative suggère la défaite du héros guerrier : « *Treachery and anguish again, the warrior outwitted by the imp.* » (Stallybrass et Thomson, 1978, p. 502.)

[11] Voir aussi Lane, qui analyse les deux nouvelles en rapport avec *A Passage to India* et *Maurice* (1995, p. 145-175).


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Un lien intertextuel qui a été quelque peu négligé par la critique est celui que la nouvelle entretient avec *Maurice*. En effet, le *S.S. Normannia*, le navire à bord duquel la seconde partie de « The Other Boat » se déroule, est également le navire sur lequel Alec, après une nuit passée avec Maurice, doit émigrer pour l'Argentine. Alec renonce finalement à embarquer pour retrouver Maurice dans le hangar à bateaux de Penge. Symboliquement, le bateau est délaissé, remisé au hangar et les deux amants se retirent dans le *greenwood*.

Si le *Normannia* est une hétérotopie, le *greenwood* s'apparente davantage à une utopie ou en tout cas à une utopie hétérotopique, un espace extérieur à la société mais « présent […] à côté d'elle » (Foucault, 2018, p. 191). Discutant avec l'hypnotiseur Lasker Jones, Maurice imagine le *greenwood* comme un espace hors-la-loi, un refuge pour les hommes homosexuels :

> *"*[…] *And you must remember that your type was once put to death in England."*
> *"Was it really? On the other hand, they could get away. England wasn't all built over and policed. Men of my sort could take to the greenwood."*
> *"Is that so? I was unaware."*
> *"Oh it's only my own notion," said Maurice* […]. (Forster, [1971] 2005, p. 188 ; [1971] 2021, p. 296.)

Le *greenwood* est placé sous le signe du fantasme par opposition à la suggestion de l'hypnotiseur, sans doute plus réaliste, de quitter l'Angleterre pour la France ou l'Italie, où la criminalisation de l'homosexualité a pris fin avec la promulgation du Code Napoléon. Dans la note finale écrite en 1960, Forster revient sur le *greenwood* et revendique le choix d'une fin heureuse pour le couple, condition nécessaire de l'écriture du roman :

> *A happy ending was imperative. I shouldn't have bothered otherwise. I was determined that in fiction anyway two men should fall in love and remain in it for the ever and ever that fiction allows, and in this sense Maurice and Alec still roam the greenwood.* (Forster, [1971] 2000, p. 220.)

« [E]nvers de la société » (Foucault, 1994, p. 755) où l'interdit est levé, le *greenwood* rappelle la formule « *ever after* » des contes de fées qui libère le corps de son destin biologique :

> Le pays des fées, le pays des lutins, des génies, des magiciens, eh bien, c'est le pays où les blessures guérissent avec un baume merveilleux le temps d'un éclair, c'est le pays où l'on peut tomber d'une montagne et se relever vivant […]. (Foucault, [1966] 2009, p. 10.)

Dans le *greenwood*, le corps échappe à la loi et aux contraintes qu'elle impose aux corps homosexuels (peine de mort jusqu'en 1861, puis emprisonnement, parfois accompagné de travaux forcés) ainsi qu'à la guerre, puissante force de destruction


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des corps et de l'espace. Lorsque Forster évoque la clôture du roman, il souligne l'impossibilité d'aller plus avant dans l'histoire de Maurice et Alec :

> *The chapter after their reunion, where Maurice ticks off Clive, is the only possible end to the book. I did not always think so, nor did others, and I was encouraged to write an epilogue. It took the form of Kitty encountering two woodcutters some years later, and gave universal dissatisfaction. Epilogues are for Tolstoy. Mine partly failed because the novel's action-date is about 1912, and "some years later" would plunge it into the transformed England of the First World War.* (Forster, [1971] 2000, p. 223.)

L'irruption de la guerre et des bouleversements technologiques qu'elle implique extirperait les personnages de la fin heureuse garantie par le *greenwood*. En préférant inscrire ses personnages dans un espace hérité du conte de fées, de la pastorale antique et de la littérature médiévale plutôt que dans le réalisme du roman historique, Forster signale clairement que c'est la fiction qui rend possible l'union que la société et le droit proscrivent. L'abandon de l'épilogue en témoigne, le *greenwood* est en dehors de la loi et hors du texte (Dorland, 1997, p. 196).

Par opposition, le *Normannia* n'est épargné ni par la loi, ni par la norme, ni par la guerre. La première est représentée par le « *master-at-arms* », en charge de la police du bord, auprès de qui Lionel songe un temps à signaler les agissements de Cocoanut (Forster, 1972, p. 174 ; [1972] 2003, p. 390)[12] et elle n'épargne pas les militaires britanniques : « *Here was the worst thing in the world, the thing for which Tommies got given the maximum, and here was he bottled up with it for a fortnight.* » (1972, p. 175 ; [1972] 2003, p. 390.) Plus tard, Lionel évoque la menace d'une comparution devant une cour martiale (1972, p. 188 ; [1972] 2003, p. 411). Le navire ne permet pas non plus d'échapper à Mrs March, la figure maternelle garantissant l'ordre symbolique, social et culturel (Dorland, 1997, p. 199-200). Le nom même du navire évoque à la fois la norme (p. 215) et l'esprit de conquête[13]. Le nom de famille de Lionel évoque le dieu romain de la guerre, ce qui le rapproche d'autres personnages de Forster ayant des liaisons homosexuelles, tels que Warham dans « Little Imber » et Marcian dans « The Torque », et son corps conserve la trace de la violence martiale. Les souvenirs de la guerre ressurgissent d'ailleurs lorsque Cocoanut demande à Lionel s'il a déjà fait couler du sang :

> *"No—oh, sorry, I should have said yes. I forgot that little war of mine. It goes clean out of my head between times. A battle's such a mess-up, you wouldn't believe, and this one had a miniature sandstorm raging to make confusion more confounded. Yes, I shed blood all right, or so the official report says. I didn't know at the time." He was suddenly*

12 Melville décrit ainsi le rôle du « *master-at-arms* » John Claggart dans *Billy Budd, Sailor* : « […] *a sort of chief of Police, charged among other matters with the duty of preserving order on the populous lower gun-decks* » ([1924] 1975, p. 40 ; [1924] 2004, p. 41).

13 Le nom « *Normannia* » évoque à la fois la conquête normande de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant en 1066 et Britannia, la personnification féminine du Royaume-Uni et de l'Empire britannique. Sur les diverses connotations du *Normannia*, voir Toda Iglesia, 1998, p. 217.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> *silent. Vividly and unexpectedly the desert surged up, and he saw it as a cameo, from outside. The central figure—a grotesque one—was himself going berserk, and close to him was a dying savage who had managed to wound him and was trying to speak.* (Forster, 1972, p. 186 ; [1972] 2003, p. 407-408.)

La confusion des souvenirs de Lionel est liée à celle ressentie lors de la bataille. Lieux et temporalités se superposent pour former un ensemble complexe mais dans lequel Lionel se voit dissocié de son propre corps. Si Cocoanut se refuse à faire couler le sang (1972, p. 186 ; [1972] 2003, p. 408), il le fait pourtant lorsqu'il mord Lionel à l'avant-bras à la fin de la nouvelle, précipitant ainsi une résurgence de violence martiale qui, teintée d'érotisme, aboutira au meurtre de Cocoanut et au suicide de Lionel : « *"Bloody bitch, wait till I…" Blood oozed between the gold-bright hairs. "You wait…" And the scar in his groin reopened. The cabin vanished. He was back in a desert fighting savages. One of them asked for mercy, stumbled, and found none.* » (1972, p. 195 ; [1972] 2003, p. 422.) L'hétérotopie maritime semble donc échouer à réellement remettre en question les normes qui régissent les rapports sociaux, raciaux et sexuels, tant le discours maternel a été internalisé par Lionel (Wilde, 1976, p. 127). De même, si le « *master-at-arms* » est introuvable au début de la deuxième partie (Forster, 1972, p. 175 ; [1972] 2003, p. 390) et n'est que brièvement mentionné à la fin[14], ce n'est pas pour autant que « la hideur des polices » des « civilisations sans bateaux » est remplacée par « la beauté ensoleillé des corsaires » (Foucault, [1966] 2009, p. 36). C'est plutôt que la loi est internalisée par Lionel sur un modèle tragique : « […] *law desubjectivizes precisely because it demands that the perpetrator judge himself. Law curses the perpetrator to sentence himself.* » (Menke, 2010, p. 7.)

# Récit, langage et transgression

Néanmoins, cette fin tragique n'efface pas complètement la mémoire de la transgression. Certes, le secret domine le récit familial des March. Mrs March oblitère d'abord le souvenir de son mari, puis la mort du petit Baby survenue après le premier voyage (Forster, 1972, p. 184 et 185 ; [1972] 2003, p. 404 et 406) et, enfin, la mort de Lionel. La fin de la nouvelle accumule les récits des événements qui ont eu lieu à bord : commérages des passagers et membres d'équipage, rapport du médecin de bord et lettre envoyée à Mrs March :

> *The scandal was appalling. The Big Eight did their best, but it was soon all over the boat that a British officer had committed suicide after murdering a half-caste. Some of the passengers recoiled from such news. Others snuffled for more. The secretary of Moraes*

[14] Cela est d'autant plus remarquable qu'au moins une partie de l'écriture de la nouvelle est contemporaine du travail sur le livret de *Billy Budd* (Rochlitz, 2012, p. 315), qui exploite pleinement la puissance répressive du « *master-at-arms* ».


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> *was induced to gossip and hint at proclivities, the cabin steward proved to have been over-tipped, the Master at Arms had had complaints which he had managed to stifle, the Purser had been suspicious throughout, and the doctor who examined the injuries divulged that strangulation was only one of them, and that March had been a monster in human form, of whom the earth was well rid.* […]
> *Finally Mrs March had to be informed. Colonel Arbuthnot and Lady Manning were deputed for the thankless task. Colonel Arbuthnot assured her that her son's death had been accidental, whatever she heard to the contrary; that he had stumbled overboard in the darkness during a friendly talk they had had together on deck. Lady Manning spoke with warmth and affection of his good looks and good manners and his patience "with us old fogies at our Bridge". Mrs March thanked them for writing but made no comment. She also received a letter from Lionel himself—the one that should have been intercepted in the post—and she never mentioned his name again.* (Forster, 1972, p. 196-197 ; [1972] 2003, p. 422-424.)

C'est précisément la multiplication de ces récits qui ouvre une faille dans le récit général : les différentes strates narratives et la réaction de Mrs March (Toda Iglesia, 1998, p. 222) ne permettent pas d'effacer complètement la mémoire de la transgression qui est inscrite à même les corps, notamment celui de Cocoanut, ausculté par le médecin[15]. Les blessures de la victime deviennent les symptômes de la perversion de leur auteur et permettent d'établir un diagnostic : Lionel est un monstre avec un visage d'homme qu'il fait bon ne plus savoir à bord, comme si la mer dans laquelle se jette Lionel faisait partie de ces hétérotopies de déviation, qui ont remplacé dans notre société les hétérotopies de crise des « sociétés dites primitives » et dans lesquelles on place les « individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault, [1966] 2009, p. 26 et 27). La hâte avec laquelle on évacue le corps de Cocoanut suggère une attitude similaire vis-à-vis de cet autre corps scandaleux :

> *The body of his victim was consigned to the deep with all possible speed. There was a slight disturbance at the funeral. The native crew had become interested in it, no one understood why, and when the corpse was lowered were heard betting which way it would float. It moved northwards—contrary to prevailing current—and there were clappings of hands and some smiles*. (Forster, 1972, p. 196 ; [1972] 2003, p. 423.)

Le rituel de l'équipage non occidental au moment des obsèques de Cocoanut constitue un événement inattendu, incompris de tous, narrateur et lecteur compris. Ce rite étrange constitue un point de fuite dans la nouvelle, une altérité inassimilable précisément parce qu'elle est mystérieuse jusqu'à l'incompréhensible, à l'image de Cocoanut dont on ne sait finalement qu'assez peu. Le rituel est semblable au rôle que Foucault attribue au masque, au tatouage ou au fard qui « placent le corps dans un autre espace, […] le font entrer dans un lieu qui n'a pas

15 Le recours à l'expertise du médecin de bord dans les procès pour sodomie était courant depuis le xviiie siècle (Gilbert, 1976, p. 77).


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de lieu directement dans le monde, […] font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui » (Foucault, [1966] 2009, p. 15). Comme le note Judith Herz, le corps qui part à contre-courant relève du fantastique, qui souvent chez Forster permet de moduler un jeu de récits simultanés (1988, p. 56) : aux divers récits d'abord évoqués se substitue le récit plus discret des corps qui se retrouvent, comme un indicateur de la capacité du corps à résister au langage et aux discours normatifs et à transcender un espace donné pour s'ouvrir sur l'infini. Au corps soumis à l'examen, au regard et au langage médicaux, à ce corps dont il est question dans *Naissance de la clinique* ou dans *Surveiller et Punir*, se substitue le corps comme « point zéro du monde » (Foucault, [1966] 2009, p. 18)[16], capable « de dessiner, au sein de son présent et de sa présence, la contingence inattendue des altérités imprévisibles » (Sforzini, 2014, p. 122).

La conclusion de la nouvelle nous ramènerait donc peut-être à la première mention de l'hétérotopie sous la plume de Foucault dans *Les Mots et les Choses* :

> Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. (Foucault, 1966, p. 9.)

Cette description de l'hétérotopie comme un espace langagier inquiétant caractérisé par l'hétéroclite et la disjonction reflète bien l'ambiguïté de l'espace narratif ouvert par la nouvelle de Forster. Il y a d'ailleurs dans « The Other Boat » la conscience d'une incapacité du langage à saisir la complexité des protagonistes et de leur relation. Adoptant le point de vue de Lionel, la voix narrative décrit Cocoanut comme « *his unspeakable cabinmate* » (Forster, 1972, p. 176 ; [1972] 2003, p. 392). L'expression est polysémique, se référant à la fois à l'homosexualité[17] et à l'étrangeté langagière du personnage, tant sur le fond (« *Cocoa* […] *said weird things sometimes* », 1972, p. 177 ; [1972] 2003, p. 394) que sur la forme. Le langage de Cocoanut pourrait certes marquer un souci de réalisme de la part de Forster, une manière de mettre en adéquation son expression et ses origines ethniques et sociales sur les plans phonique, lexical et grammatical. Sa prononciation déviante du mot *busy* (« *I am beesy* », 1972, p. 166 ; [1972] 2003, p. 376) pourrait être le résultat d'une variation géographique et sociale. Cela expliquerait aussi sa méconnaissance du lexique relatif aux parties du navire, comme lorsqu'Olive

16 Sur cet aspect de la pensée de Foucault, voir Sabot, 2012, p. 14.

17 Maurice se définit auprès du Dr Barry comme « *an unspeakable of the Oscar Wilde sort* » (Forster, [1971] 2005, p. 138 ; [1971] 2021, p. 217). Notons que la transgression du père est aussi qualifiée d'« innommable » (« *a quite unspeakable thing happened* »), d'où l'interrogation de Cocoanut sur l'éventuelle homosexualité du père de Lionel (Forster, 1972, p. 183 ; [1972] 2003, p. 402-403).


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

indique aux autres enfants que sa périphrase « *the thin part of the ship* » (1972, p. 166 ; [1972] 2003, p. 377) désigne en fait la proue (« *He means in the bow* », 1972, p. 167 ; [1972] 2003, p. 377). Même adulte, il recourt à des accords grammaticaux non standards (« *I thought you was dead* », 1972, p. 173 ; [1972] 2003, p. 387). On pourrait également voir dans cette langue déviante un préjugé raciste visant à tourner en ridicule les locuteurs non natifs (Toda Iglesia, 1998, p. 220).

Néanmoins, ces explications ne sont pas complètement satisfaisantes. D'abord parce que Lionel échoue lui aussi à utiliser le langage à bon escient (Forster, 1972, p. 175 et 187 ; [1972] 2003, p. 390 et 409). Ensuite parce que cette déviance n'est pas toujours cohérente : Cocoanut prononce d'abord le mot « *ship* » de manière standard (« *ship* », 1972, p. 166 ; [1972] 2003, p. 377) puis non standard (« *sheep* », 1972, p. 167 ; [1972] 2003, p. 378). Et enfin parce qu'elles ne permettent pas d'élucider une autre étrangeté langagière, les « *m'm m'm m'm* » qui font l'objet d'une intense discussion au début de la nouvelle. Toute tentative de cerner leur nature est vaine car tautologique. Lorsqu'on lui demande de quoi il s'agit, Cocoanut ne peut que répondre : « *M'm* » (1972, p. 167 ; [1972] 2003, p. 377). Même graphiquement, le terme, qui est un palindrome, suggère l'autoréférentialité. Son référent défie toute dénomination, échappant même à la vigilance d'Adam dans la Genèse : « *They weren't in the Bible, m'm m'm m'm; they were all the time up in the thin part of the sheep, and when you pop out they pop in, so how could Adam have?* » (1972, p. 167 ; [1972] 2003, p. 378.) Plus qu'un enfantillage, les « *m'm m'm m'm* » restent fondamentalement étranges, se dérobant à la fois à la vue, à l'expérience, et au langage : une sorte d'impensé échappant à toute logique traditionnelle, un nom de code polysémique pouvant renvoyer à de multiples signifiés (Dorland, 1997, p. 206-207). Ce mot qui n'en est pas vraiment un reste fondamentalement associé au mystère et à l'indicible, une altérité qui est comme le rituel funéraire qui clôt la nouvelle, inassimilable mais néanmoins poétique et prophétique (Lachazette, 2010, p. 118). Ce rituel rappelle d'ailleurs celui de la cigarette échangée après les ébats amoureux qui échappait déjà au langage courant :

> *This was an established ritual, an assertion deeper than speech that they belonged to each other and in their own way. Lionel assented and lit the thing, pushed it between dusky lips, pulled it out, pulled at it, replaced it, and they smoked it alternately with their faces touching. When it was finished Cocoa refused to extinguish the butt in an ashtray but consigned it through the porthole into the flying waters with incomprehensible words. He thought the words might protect them, though he could not explain how, or what they were*. (Forster, 1972, p. 215 ; [1972] 2003, p. 395-396.)

Le rituel suggère que le lien qui unit les deux hommes est plus profond que ne peut l'être un discours. Il est d'ailleurs étroitement lié aux corps, aux visages quasi abouchés par l'intermédiaire de la cigarette, aux lèvres dont aucun mot ne


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

s'échappe. Ils sont remplacés par la cigarette, objet éphémère, puisque destiné à être consommé et consumé, et presque aussi évanescent que la fumée qui s'en échappe. Ainsi investie d'une puissance érotique, elle renforce le caractère insaisissable et indicible du lien entre les amants. Au discours organisé et familier, la narration oppose les mots incompréhensibles avec lesquels Cocoanut jette le mégot à la mer. Son langage est associé non à la production d'un discours mais plutôt à la production de mots isolés, comme si, pour reprendre les termes de Foucault, ils ne tenaient pas entre eux. Le rituel préfigure celui de la fin de la nouvelle : le corps de Cocoanut sera jeté à la mer comme le mégot, et les mots incompréhensibles qu'il prononce annoncent le comportement incompréhensible des membres non occidentaux de l'équipage. Dans les deux cas, le langage du corps et le langage incompréhensible se substituent au langage courant. Le sens du rituel échappe aux personnages occidentaux, au narrateur et au lecteur, qui se trouvent arrêtés au seuil de cet étrange espace langagier qui oscille sans cesse entre le sens et le non-sens, comme l'exprime la voix narrative adoptant le point de vue de Lionel : « […] *every now and then came these outbursts which ought to be rubbish yet weren't.* » (1972, p. 185 ; [1972] 2003, p. 406.)

Le texte contredit ainsi ce que Forster écrit des relations humaines et du personnage de roman dans *Aspects of the Novel* :

> *For human intercourse, as soon as we look at it for its own sake and not as a social adjunct, is seen to be haunted by a spectre. We cannot understand each other, except in a rough and ready way; we cannot reveal ourselves, even when we want to; what we call intimacy is only a makeshift; perfect knowledge is an illusion. But in the novel we can know people perfectly, and, apart from the general pleasure of reading, we can find here a compensation for their dimness in life.* (Forster, 1927, p. 98 ; [1993] 1999, p. 73-74.)

Certes, Forster évoque ici le roman et non la nouvelle, mais cela ne suffit pas à expliquer cette contradiction puisque la seule distinction que Forster fait entre les deux genres est le nombre de mots (1927, p. 17 ; [1927] 1999, p. 22). L'image du spectre est intéressante à plus d'un titre. Fondamentalement autre, le spectre est partagé entre la présence et l'absence, l'ici et l'ailleurs. Or le récit familial de Lionel est émaillé d'allusions funestes : l'évocation de son père est précédée de la mise en garde « *it's a dead secret* » (Forster, 1972, p. 182 ; [1972] 2003, p. 402) et celle de la mort de Baby s'ajoute à la liste des squelettes dans le placard de la famille March : « *I seem bringing out all the skeletons in a bunch* […]. » (1972, p. 184 ; [1972] 2003, p. 405.) Mrs March est une présence spectrale, une voix d'outre-tombe, bien présente et néanmoins venue d'ailleurs :

> *From the great blank country she inhabited came a voice condemning him and all her children for sin, but condemning him most. There was no parleying with her—she was*


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> *a voice. God had not granted her ears—nor could she see, mercifully: the sight of him stripping would have killed her.* (Forster, 1972, p. 193 ; [1972] 2003, p. 418-419.)

Cocoanut et Lionel sont hantés par la mort dès l'enfance. Dès le début de la nouvelle, la voix narrative lie les jeux de guerre des enfants à la mort : « *It was long ago, and little boys still went to their deaths stiffly* […]. » (1972, p. 166 ; [1972] 2003, p. 376.) Lionel souhaite que Cocoanut joue avec eux car il est le seul à réellement feindre la mort : « I *want him. We must have him. He's the only one who falls down when he's killed.* » (1972, p. 166 ; [1972] 2003, p. 376.) Quand il comprend que Cocoanut lui fait des avances, il envisage le suicide (1972, p. 175 ; [1972] 2003, p. 390) et lorsqu'il tarde à réintégrer sa cabine, Cocoanut les imagine tous les deux morts (1972, p. 173 ; [1972] 2003, p. 387). Comme les deux protagonistes de « Dr Woolacott », leur relation trouve son point culminant au moment où la petite mort se confond avec la mort réelle[18]. Bien avant l'issue tragique de la nouvelle, Lionel et Cocoanut sont déjà marqués par la mort, tels des spectres hantant le *Normannia* et rejouant leur propre mort. De la même manière que seuls les corps morts semblent pouvoir transcender l'impérialisme (Logotheti, 2020, p. 221), ce n'est que dans la mort que les corps parviennent à transcender durablement les lois régissant les comportements sexuels. La mer devient ainsi l'espace qui réunira les deux hommes. Ce thème de l'union dans la mort nous amènerait une nouvelle fois vers l'utopie et plus précisément cette forme d'utopie « qui est faite pour effacer les corps » évoquée par Foucault à partir de l'exemple de la civilisation égyptienne, et notamment de la momie, cette « utopie du corps nié et transfiguré […] le grand corps utopique qui persiste à travers le temps » (Foucault, [1966] 2009, p. 11)[19].

Ross note que pour Forster comme pour d'autres écrivains modernistes, le recours au fantastique et à la figure spectrale est souvent associé à des questions éthiques complexes (Ross, 2012, p. 7) et c'est sans aucun doute le cas de « The Other Boat ». La critique a d'ailleurs noté l'ambivalence éthique de la nouvelle, en particulier sur la question coloniale[20]. Le titre le suggérait déjà : l'altérité est inscrite au cœur de la nouvelle[21]. Dans l'espace autre que constitue le navire (dans le cas de « The Other Boat », on pourrait même dire doublement autre), on est toujours confronté à un autre inassimilable : le souvenir d'un autre navire, d'autres classes, d'autres ethnies,

18 Le patronyme portugais de Cocoanut, « Moraes », rappelle le terme latin « *mors* » et, comme le note Lachazette, est aussi une anagramme du titre du recueil *Amores* d'Ovide (2010, p. 120).

19 On peut en cela rapprocher cette fin de celles de « Dr Woolacott » et « The Classical Annex ». La première se termine par la mort de Clesant, qui semble promis à une vie après la mort où il pourra pleinement vivre son idylle avec le jeune homme rencontré sur ses terres : « *We shall be together for ever and ever, we shall never be ill, and never grow old.* » (Forster, 1972, p. 96 ; [1972] 2003, p. 152.) Dans la seconde, la statue qui a pris vie et Denis sont pétrifiés et forment un nouveau groupe statuaire, ce qui les soustrait au passage du temps.

20 Voir par exemple Lane, 1995, p. 145-175, et 1999, p. 197-223.

21 Sur la question de l'altérité dans la nouvelle, voir également l'analyse de Lachazette au prisme de la phénoménologie d'Alfred Schütz (2010, p. 109-122) et celle d'Anastasia Logotheti au prisme de la critique post-coloniale (2020, p. 213-223).


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'autres impératifs moraux, d'autres normes sociales, d'autres formes de langages, d'autres récits, d'autres croyances, d'autres espaces au sein d'un espace qui est déjà autre. Lionel échoue à réconcilier les différents aspects de sa personnalité, comme le note Claude Summers : « *In the murder-suicide, Lionel desperately attempts to fuse the divisions of his personality into a single whole. What results is an irrational merging that yokes the opposing parts together without unifying them.* » (1983, p. 289-290.) La nouvelle dans son ensemble est finalement le récit de parties qui s'opposent et ne sont jamais réellement unifiées : l'amour et la violence, la sexualité et la violence, l'identité personnelle et celle de la caste, la morale individuelle et la morale sociale, la norme et la transgression, l'aveu et le discours d'indirection, etc.

Retraçant l'évolution de la pensée de Foucault sur les thèmes de l'utopie et de l'hétérotopie, Philippe Sabot rappelle que « la référence à l'hétérotopie et à l'utopie sert à penser la relation à un autre ou à un ailleurs qui vient troubler l'évidence des mots, des lieux et du corps » (2012, p. 16). Et c'est bien ainsi qu'agit l'hétérotopie maritime dans « The Other Boat » : inlassable facteur d'altération, elle déstabilise les espaces, les sens, les comportements sexuels, les rapports sociaux, les normes et les lois, le langage et le récit. C'est ce qui fait tout l'intérêt du recours à l'espace autre dans « The Other Boat » et d'autres textes de Forster. Cet « enchevêtrement de l'utopie et de l'hétérotopie » (Foucault, 2018, p. 191) enclenche un jeu de tensions entre l'Orient et l'Occident, le moi et l'autre, l'ici et l'ailleurs, le licite et l'illicite, le dicible et l'indicible. Et c'est grâce à ce jeu de tensions que ces espaces vont venir travailler la société et contester les normes et lois qui la régissent. Dès lors, on comprend mieux comment l'hétérotopie a pu fonctionner pour Forster, qui n'a jamais pu vivre ou écrire sa sexualité au grand jour, « comme lieu de précipitation imaginaire » (Foucault, 2018, p. 191). L'espace autre ne fonctionne pas seulement comme une échappatoire ou une source de satisfaction personnelle, il est un lieu de résistance et peut-être même un laboratoire où s'envisage la possibilité d'une autre loi.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## BIBLIOGRAPHIE

Arcara Stefania, « Hellenic Transgressions, Homosexual Politics. Wilde, Symonds and Sicily », *Studies in Travel Writing*, vol. 16, n° 2, 2012, p. 135-147.

Baker Paul et Stanley Jo, *Hello Sailor! The Hidden History of Gay Life at Sea*, London, Pearson, 2003.

Carr Helen, « Modernism and Travel (1880-1940) », dans Peter Hulme et Tim Youngs (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge UP, 2002, p. 70-86.

Clavaron Yves, « Ganymède e(s)t le garde-chasse. "Une façon de parler" dans *Maurice* de Forster », dans Véronique Gély (dir.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, PU de Paris Nanterre, 2008, p. 231-241.

Colmer John, *E. M. Forster. The Personal Voice* (1975), London, Routledge & Kegan Paul, 1983.

Dimakis Athanasios, « "The Hotel Case": Queering the Hotel in E. M. Forster's "Arthur Snatchfold" », *Polish Journal of English Studies*, vol. 7, n° 2, 2021, p. 7-24.

Dorland Tamara, « "Contrary to the Prevailing Current"? Homoeroticism and the Voice of Maternal Law in "The Other Boat" », dans Robert K. Martin et George Piggford (dir.), *Queer Forster*, Chicago UP, 1997, p. 193-219.

Forster E. M., *Maurice* (1971, 1973, 1987), trad. Nelly Shklar, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2021.

Forster E. M., *Maurice* (1971, 1972, 2000), éd. P. N. Furbank, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2005.

Forster E. M., *Nouvelles* (1972, 1995), trad. Anouk Neuhof, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Forster E. M., *Aspects du roman* (1927, 1993), trad. Sophie Basch, Paris, 10/18, coll. « Bibliothèque 10/18 », 1999.

Forster E. M., *Arctic Summer and Other Fiction*, éd. Elizabeth Heine et Oliver Stallybrass, London, Edward Arnold, 1980.

Forster E. M., *The Life to Come and Other Stories*, éd. Oliver Stallybrass, London, Edward Arnold, 1972.

Forster E. M., *Abinger Harvest*, London, Edward Arnold, 1936.

Forster E. M., *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1927.

Foucault Michel, *La Sexualité*, suivi de *Le Discours de la sexualité*, éd. François Ewald, Paris, Seuil et Gallimard, coll. « Hautes études », 2018.

Foucault Michel, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies* [conférences radiophoniques, 7 et 21 décembre 1966], prés. Daniel Defert, Fécamp, Lignes, 2009.

Foucault Michel, *Dits et Écrits. 1954-1988*, t. IV : *1980-1988*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Foucault Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

Furbank P. N., *E. M. Forster. A Life* (1977, 1978), San Diego, Harcourt Brace, 1981.

Gilbert Arthur N., « Buggery and the British Navy, 1700-1861 », *Journal of Social History*, vol. 10, n° 1, 1976, p. 72-98.

Head Dominic, « Forster and the Short Story », dans David Bradshaw (dir.), *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge UP, 2007, p. 77-91.

Herz Judith Scherer, *The Short Narratives of E. M. Forster*, Basingstoke, Macmillan, 1988.

Karpinski Kel R., « The Iconography of an All-American Icon. Sailors, Homoeroticism, and Mid-Century Queer Cultural Politics », *The Journal of American Culture*, vol. 45, n° 4, 2022, p. 440-457.

Lachazette Xavier, « L'étrange désir de l'étranger dans "The Life to Come" et "The Other Boat" », dans Yves Clavaron (dir.), *E. M. Forster et l'étrange étranger*, PU de Saint-Étienne, 2010, p. 109-122.

Lane Christopher, *The Burdens of Intimacy. Psychoanalysis and Victorian Masculinity*, Chicago UP, 1999.

Lane Christopher, *The Ruling Passion. British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*, Durham, Duke UP, 1995.

Levine June Perry, « The Tame in Pursuit of the Savage. The Posthumous Fiction of E. M. Forster », *PMLA*, vol. 99, n° 1, 1984, p. 72-88.

Logotheti Anastasia, « "So far no other". Alterity in Forster's "The Other Boat" », *Language and Literary Studies of Warsaw*, n° 10, 2020, p. 213-223.

Melville Herman, *Billy Budd Matelot* (1924), éd. et trad. Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2004.

Melville Herman, *Billy Budd Sailor: An Inside Narrative* (1924), éd. Milton R. Stern, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1975.

Menke Christoph, « Law and Violence », *Law and Literature*, vol. 22, n° 1, 2010, p. 1-17.

Page Norman, *E. M. Forster*, Basingstoke, Macmillan, 1987.

Rochlitz Hanna, *Sea-changes: Melville – Forster – Britten. The Story of Billy Budd and Its Operatic Adaptation*, Universitätsverlag Göttingen, 2012.

Rosenbaum S. P., *The Bloomsbury Group Memoir Club*, éd. James M. Haule, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

Ross Stephen, « The Ghost of Ethics in the Modernist English Short Story », *Études britanniques contemporaines*, n° 42, 2012, p. 7-20.

Sabot Philippe, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *Materiali foucaultiani*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 17-35 ; également en ligne : https://shs.hal.science/halshs-00746742, consulté le 20 septembre 2023.

Sedgwick Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Sforzini Arianna, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Stallybrass Oliver et Thomson George H., « E. M. Forster's *The Life to Come*. Description of the Manuscripts and Typescripts at King's College, Cambridge », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 72, n° 4, 1978, p. 477-503.

Summers Claude J., *E.M. Forster*, New York, Frederick Ungar, 1983.

Toda Iglesia María Ángeles, « Versions, Perversions and Subversions of Imperial Discourse in E. M. Forster's "The Other Boat" », *Atlantis*, vol. 20, n° 2, 1998, p. 215-224.

Wilde Alan, « Desire and Consciousness. The "Anironic" Forster », *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 9, n° 2, 1976, p. 114-129.

## PLAN

• L'espace hétérotopique dans « The Other Boat »
• Utopie et hétérotopie : le greenwood et le Normannia
• Récit, langage et transgression

## AUTEUR

Maxime Petit
Voir ses autres contributions
Université Toulouse – Jean Jaurès, Université Toulouse Capitole, maxime3.petit@ut-capitole.fr

Courriel : maxime3.petit@ut-capitole.fr


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.