



HAL
open science

“ Le mythe de Pan dans l’œuvre d’E. M. Forster ”

Yves Clavaron

► **To cite this version:**

Yves Clavaron. “ Le mythe de Pan dans l’œuvre d’E. M. Forster ”. Véronique Gély, Sylvie Parizet et Anne Tomiche (dir.). Modernités antiques. La littérature occidentale et l’Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXe siècle, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 309-323, 2014, 978-2-84016-175-2. hal-04078419

HAL Id: hal-04078419

<https://hal.science/hal-04078419>

Submitted on 23 Apr 2023

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

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

Le mythe de Pan dans l'œuvre d'E. M. Forster

Yves CLAVARON

CELEC (EA 3069), Université de Saint-Étienne

Dans son étude, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*¹, Patricia Merivale fait une étude diachronique de l'apparition du personnage de Pan dans la littérature. À l'époque moderne, le Pan romantique, symbole orphique d'un esprit universel envahissant tout, représente le panthéisme et une nature transcendante, tandis que les Victoriens privilégient le récit de Plutarque², qui annonce la disparition de Pan et narre sa mort, tout en christianisant le thème. Pan est associé à la figure du Christ, qui l'aurait remplacé, et surtout au Diable : les dieux antiques sont d'ailleurs souvent assimilés à des forces démoniaques par la religion chrétienne. Une figure duelle se dessine ainsi entre 1890 et 1914, à l'apogée du mythe de Pan dans la littérature anglaise, un Pan pastoral et bienveillant, figure rustique descendant des bergers d'Arcadie, et un Pan gothique, associé à la sexualité et à la terreur.

Les principales caractéristiques du dieu Pan ont été étudiées par Philippe Borgeaud, pour qui le dieu chèvre-pied fonctionne comme médiateur, observateur privilégié de ce qui survient à l'écart de l'espace rassurant où l'homme vit et travaille³. Pan règne sur les frontières du territoire humain et son séjour est disjoint de la cité, tant par son caractère surnaturel que par son éloignement spatial. Le dieu se manifeste par son pouvoir érotique et la sexualité se trouve réduite avec lui à l'expédient ou à la transgression. Le désordre instauré par Pan est en fait de deux types : les troubles individuels de la possession (la panolepsie) et le tumulte collectif de la panique. Dans cette dernière, la communication est niée et Pan semble se refuser à toute appréhension tandis que dans la possession, au contraire, il se fait connaître, il se révèle : le possédé par Pan (l'enthousiaste de Pan, le panolepte) emprunte alors son comportement au dieu qui l'envahit. Parmi les symptômes de la panolepsie figurent l'accès de rire et l'ithyphallisme. Pan représente effectivement un principe d'énergie universelle, une force sexuelle primaire associée au priapisme.

¹ MERIVALE, Patricia, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969.

² PLUTARQUE, *Moralia*, « De Defectu Oraculorum XVII ».

³ BORGEAUD, Philippe, *Recherches sur le Dieu Pan*, Genève, Bibliotheca Helvetica Romana, XVII, 1979.

E.M. Forster s'inscrit dans ce mouvement du tournant du XIX^e siècle britannique qui voue un véritable culte littéraire à Pan et il s'agira de procéder à une étude diachronique du mythe de Pan dans son œuvre, du récit originel et fondateur, « *The Story of a Panic* » (1904), au roman terminal *A Passage to India* (1924).

I. Le récit fondateur : « *The Story of a Panic* »

« *The Story of a Panic* » – la première nouvelle de Forster –, a été écrite à Ravello sur les collines surplombant Amalfi, en Italie, à la suite d'une révélation, où Forster dit avoir reçu la confirmation de sa vocation d'écrivain en même temps qu'un thème d'écriture. En mai 1902, lors d'une excursion dans les bois de châtaigniers au-dessus de Ravello, il a une sorte d'inspiration :

Immédiatement me vint à l'esprit l'idée de quelque chose dont je pourrais faire un récit. Je conduirais dans ce lieu éloigné des Britanniques de la classe moyenne pour un pique-nique. Je donnerais à voir leur vulgarité, je leur ferais éprouver une terrible frayeur sans qu'ils en connaissent la cause et je ferais comprendre, par la suite des événements, qu'ils avaient rencontré et offensé le Grand Dieu Pan⁴.

Ce scénario sera celui de la nouvelle « *The Story of a Panic* », qui met en scène un adolescent britannique, Eustache, et son cortège de pasteurs, vieilles filles et autres philistins partis pour un pique-nique par un belle journée de mai. Le narrateur, partisan d'une éducation virile, s'irrite de la mollesse d'Eustache, qu'il voudrait muscler et « normaliser » pour en faire un garçon athlétique.

Le thème de Pan est amené par la discussion entre deux figures antagonistes, Leyland, l'artiste, et Sandbach, le pasteur. Leyland représente le point de vue romantique : il affirme que le spectacle de la nature doit être transfiguré par l'art et qu'il ne faut pas confondre « vision artistique » et « vision photographique⁵ » avant de regretter l'exploitation commerciale de la Nature : « C'est par notre faute [...] que les Néréides ont quitté les eaux et les Oréades les montagnes, que Pan ne trouve plus abri dans les bois » (SP 202). Le révérend Sandbach répond par le

⁴ « Instantly there came into my mind the idea of something I could write out as fiction. I would bring some middle-class Britishers to picnic in this remote spot. I would expose their vulgarity, I would cause them to be terribly frightened they knew not why, and I would make it clear by subsequent events they had encountered and offended the Great God Pan. », FORSTER, Edward Morgan, *The Hill of Devi and Other Indian Writings*, « Three Countries » [1953], London, Edward Arnold, Abinger Edition, 1983, p. 289-290.

⁵ FORSTER, E.M., *Collected Short Stories*, « *The Story of a Panic* », Harmondsworth, Penguin Books, 1954 ; *Un instant d'éternité*, « L'Histoire d'une panique », traduction Anouk Neuhoff, Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1988, p. 200 [abrégé SP].

récit de Plutarque : « Pan est mort. Voilà pourquoi les bois ne l'abritent plus » (SP 202). Il lie la mort de Pan à la naissance du Christ et associe ensuite les effets de Pan sur Eustache à une intervention diabolique : « Le Malin est venu tout près de nous sous une forme corporelle » (SP 209).

Après le déjeuner, la conversation s'épuise et le silence s'installe, troublé seulement par les coups de sifflet d'Eustache, avatar discordant des flûtes de Pan. Dans « l'effroyable silence », une « peur terrible », une « peur singulière » s'empare du groupe qui se lance dans une course éperdue : « j'avais cédé à une peur non pas humaine mais bestiale », avoue le narrateur (SP 204-205)⁶. À la différence de la possession dionysiaque, rituelle et congrégationnelle, la panolepsie est individuelle tandis que la panique constitue une affection collective, potentiellement contagieuse mais non ritualisable⁷. Les personnages de Forster sont donc pris de panique, phénomène qui s'empare du groupe, alors que le texte signale « les empreintes de quelque chèvre » pour orienter le lecteur vers la piste du dieu bouc [« some goat's footmarks », SP 18, 209]. Quant à Eustache, apparemment évanoui, il revient très vite à lui avec un « singulier sourire » aux lèvres⁸, puis se roule sur les empreintes de chèvre, dans un comportement qui rappelle la panolepsie, une possession violente conduisant le sujet à se désolidariser de son groupe et à se métamorphoser. En effet, Eustache devient sauvage et libre : il retrouve l'usage de son corps, « cour[t] à toute allure, comme un jeune garçon normal », et il refuse de réintégrer la petite chambre qu'on lui a attribuée, étouffante figure de la matrice (SP 211). Son éveil est aussi sexuel et ses désirs le poussent vers Gennaro, le serveur italien, avec lequel il noue une rapide intimité, dont le signe le plus ostensible est le tutoiement. Gennaro ne parle pas anglais, mais comprend intuitivement ce qui est arrivé à Eustache : « Ho capito », dit-il, alors qu'Eustache n'a rien dit (SP 214).

La perception romantique de Pan, qui marque le conflit d'un monde arcadien et de la civilisation moderne, culmine en une double vision ineffable, à la fois terreur et extase, qui peut conduire à la mort ou à l'accomplissement selon Patricia Merivale⁹. Or, voir Pan, c'est souvent mourir pour les personnages de Forster, non de la vision elle-même mais des conséquences d'une civilisation qui refuse la vision. Gennaro est terrassé par une mort subite après avoir tiré

⁶ Le texte anglais joue sur l'effet de polyptote et offre de variations morpho-syntaxiques sur le verbe « frighten » et l'adjectif « terrible » (SP 14-15).

⁷ Voir BERGEAUD, Ph., *op. cit.*, p. 170.

⁸ W. Stone parle d'un « disquieting Gioconda smile », STONE, Wilfred, *The Cave and the Mountain*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 133.

⁹ « Pan is still the ineffable "beyond the veil", be it joy or terror, and to see him is dead and/ or fulfillment », MERIVALE, P., *op. cit.*, p. 184.

les leçons de l'histoire : « Il a compris et il est sauvé [...] Maintenant, au lieu de mourir, il va vivre ». Eustache s'envole littéralement par la fenêtre et disparaît dans la nature où résonnent encore « les cris et le rire du petit fugitif » (SP 229). C'est une fuite de l'ici et maintenant, une fuite de la réalité, sans que l'on sache vraiment où arrive le héros. L'Italie du Sud est une province du surnaturel, terre d'élection de Pan, qui vient sauver un jeune adolescent de l'étouffoir dans lequel il tente de survivre. Eustache s'épanouit grâce aux forces instinctives de la vie, participe de l'élan vital qui anime le monde et s'ouvre à l'amitié virile. Le dieu Pan constitue finalement une image pour dénoncer les méfaits de la vie moderne – industrialisation, urbanisation, culte de l'argent – et les névroses d'une sensibilité hypercivilisée, coupée de toute relation à la nature et au corps. Dans cette nouvelle, la figure de « Pan » et l'expérience panique tendent à devenir un symbole, un raccourci pour désigner l'esprit libérateur qui anime les textes de Forster.

Une autre nouvelle, « The Curate's Friend » (1907), met également en scène un pique-nique, dans le Wiltshire, cette fois. C'est un faune qui apparaît, peut-être arrivé avec les légions romaines qui ont jadis colonisé la région. Mais l'apparition du faune est finalement pacifique et bénéfique : elle permet au héros, le vicaire Harry, d'échapper à la convention du mariage, puisque Emily, une jeune fille qu'il apprécie, tombe amoureuse de son ami lors de ce pique-nique. Le faune n'est pas Pan et il ne suscite ni violence, ni terreur, tout au plus une pique de jalousie, mais vite surmontée. Forster appelle ces nouvelles des « Fantasies¹⁰ » et les moyens mis en œuvre relèvent souvent de la mythologie¹¹ : Dieux, faunes et dryades constituent une manière de dire indirectement ce qui ne se dit pas, mais aussi de satisfaire des désirs interdits dans la réalité. Forster distingue les dieux qui relèvent de la fantaisie – des dieux mineurs, quasi oubliés, mais familiers et presque humains, souvent associés à l'humour et au rire –, de ceux qui dépendent de la prophétie, transcendants et universels, issus des grandes mythologies¹². Il semble que, dans les romans de Forster, Pan ressortisse à la première catégorie, anti-dieu plutôt que dieu.

¹⁰ Par « fantasy », il faut entendre un univers qui tient à la fois du fantastique, du poétique et du fantasmagorique, ce qui n'est pas très éloigné de l'allemand « Phantasie », qui désigne l'imagination en tant que faculté créatrice ou encore des improvisations musicales.

¹¹ « De l'écriture jaillissent nymphes, faunes et dryades qui viennent subrepticement se mêler aux vivants », LAMONE, Catherine, *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues », 1998, p. 74.

¹² FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel* [1927], London, Arnold 1974 ; *Aspects du roman*, traduction Sophie Basch, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 116.

II. Les avatars romanesques de Pan

1/ La version comique de Pan

A Room with a View s'oppose à « The Story of a Panic » par la tonalité : ce n'est plus le « grand dieu Pan » facteur de terreur, mais « le « petit dieu Pan qui préside aux contretemps sociaux et aux pique-niques ratés¹³ ». Si la nouvelle « The Story of a Panic » est une fantaisie tragique (fuite d'Eustache, mort de Gennaro), le roman, lui, relève davantage de la « Muse comique » chère à Meredith.

En Italie, les dieux antiques sont omniprésents et, dans *A Room with a View*, lors d'une excursion effectuée par un petit groupe d'Anglais à Florence, le cocher et sa compagne sont élevés à la dignité de Phaéton et Perséphone : « Ayant franchi intact siècles de Foi et siècles de Doute, il demeurait Phaéton en Toscane, cocher, et ce fut Perséphone rencontrée en chemin, qu'il demanda la permission de faire monter auprès de lui, sa sœur, affirma-t-il » (RW 93). Le couple est complémentaire puisqu'il réunit un fils d'Hélios, le Soleil, et une divinité des Enfers, qui monte sur terre à l'époque des premières poussées printanières. En outre, dans le mythe orphique, Perséphone est la mère de Zagreus, le « premier Dionysos ». Tout semble donc prédestiner l'héroïne à une révélation en cette fin d'hiver florentin, d'autant plus que le pasteur, autorité morale du groupe, a bien du mal à faire cesser les agaceries amoureuses du couple, qui se lutine sur la banquette avant. Pourtant l'attelage amoureux et mythologique, véritable allégorie du bonheur, ne constitue que les prémices de l'aventure à venir, lors du pique-nique.

Dans un italien approximatif, Lucy demande au cocher Phaéton de lui indiquer le lieu où se trouvent les clergymen, terme que faut de mieux, elle traduit par « buoni uomini », les « hommes bons ». Doté d'un infailible sens de l'orientation dans le labyrinthe des désirs humains, et complice d'Eros, l'Italien conduit Lucy vers l'amour à travers la figure d'un jeune homme atypique, George Emerson. Comme souvent chez Forster, le lieu est décisif et la terre toscane s'éboulant sous ses pas conduit l'héroïne à un véritable *locus amoenus* : « Lumière et beauté l'enveloppèrent. Elle était précipitée sur une terrasse à ciel ouvert, tapissée de violettes d'un bout à l'autre » (RW 108). Dès lors, nouvelle incarnation de la *Primavera* de Botticelli, Lucy est touchée par la grâce et connaît une véritable épiphanie, un instant d'éternité :

¹³ « The little god Pan, who presides over social contretemps and unsuccessful picnics », FORSTER, E.M., *A Room with a View*, Harmondsworth, Penguin, 1990, p. 90 ; *Avec vue sur l'Arno*, traduction Charles Mauron, Paris, 10/18, p. 110 [abrégé RW].

Un instant, il la contempla comme si elle tombait du ciel. Il vit sur son visage le rayonnement de la joie ; il vit les vagues de fleurs bleues battre contre sa robe. La voûte du taillis se ferma au-dessus d'eux ; il avança rapidement et l'embrassa¹⁴.

L'évocation réunit l'isomorphisme de la lumière et de l'eau, la nature se transformant en eau lustrale, qui lave et purifie la jeune fille des pesanteurs sociales réprimant ses sentiments. Comme le dit G. Durand, citant Bachelard, « l'eau non seulement contient la pureté mais « rayonne la pureté »¹⁵ » et le paysage exprime une jouissance océanique, insufflant de la passion dans ce véritable « cœur en hiver » qu'est Lucy. Enfin, la scène se passe dans un vallon, une des nombreuses figures de la clôture et de la protection qui hantent l'œuvre de Forster, propices à l'éclosion et à la révélation des êtres¹⁶. Le sacre du printemps conduit néanmoins à un drame : Lucy a reçu le baiser secrètement désiré, mais sous les yeux de son chaperon, Miss Bartlett. La révélation se situe bien sous les auspices du dieu Pan, même si le narrateur affirme qu'il ne s'agit pas du « grand Pan enterré depuis vingt siècles » mais d'un Pan facétieux et espiègle, qui aide les amoureux à contourner les pesanteurs de la société victorienne. Il invite à se méfier du « paganisme » potentiellement « plus contagieux que la diphtérie ou la piété » (RW 231). Toutefois, la scène la plus panique du roman – de nature à effaroucher les nymphes ! – se passe en Angleterre, à travers le bain entre hommes dans « le lac sacré », un hymne dionysiaque à la virilité des corps (ch. XII). Courant autour de ce lac païen, George apparaît nu et sculptural et sa figure de faune alarme Lucy, qui se raidit face à cette masculinité trop ostensible.

2/ Pan pastoral et parodique

D'Italie, nous revenons en Angleterre avec *The Longest Journey* (1907), qui met en scène une relation triangulaire entre Stephen, l'enfant de la nature, Ansell, le philosophe et Rickie, l'artiste infirme et médiocre, à travers trois lieux : Cambridge, Sawston et le Wiltshire. Forster souhaitait briser le carcan du roman réaliste en privilégiant la forme allégorique, le conte de fées, la prophétie ou le mythe si bien que *The Longest Journey* relève davantage de la romance que du roman, dans sa recherche d'une perception élargie de la réalité.

Traditionnelle figure pastorale bienveillante dans la littérature anglaise, Pan y apparaît sous la forme littéraire de la citation, tirée des *Géorgiques* de Virgile (I, 16) : « Pan ovium cus-

¹⁴ (RW 108) « For a moment he contemplated her, as one who had fallen out of heaven. He saw radiant joy in her face, he saw the flowers beat against her dress in blue waves. The bushes above them closed. He stepped quickly forward and kissed her » (RW 89).

¹⁵ DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1992, p. 194.

¹⁶ STONE, W., *op. cit.*, p. 298. « Throughout his work, these feminine images operate in double roles — as prisons and as paradises, as dread enclosing coils and as cradles of an ideal, harmonious peace [...] ».

tos » (Pan le gardien des moutons). La première occurrence est liée à une expérience panique de l'enfance de Stephen, où le jeune garçon est terrorisé par la masse moutonnante et poisseuse d'un troupeau rencontré dans un bois :

Il tourna la tête et hurla en voyant leurs longs museaux pâles ; ils ne cessaient d'avancer, comme agglutinés ensemble en une sorte de gelée horrible. S'il tombait au milieu d'eux ! Avec des beuglements rauques, il plongeait dans les broussailles, s'y déchira des pieds à la tête et atteignit la maison dans des convulsions de panique¹⁷.

C'est en retirant les épines entrées dans le corps du jeune garçon que Mr. Failing prononce le vers de Virgile, qui sera pour Stephen l'occasion d'une seconde expérience cuisante. Au collègue, ayant répété une traduction fantaisiste qu'on lui a soufflée – « a pan of eggs for custard »¹⁸ –, il est châtié d'un coup de canne par le maître, devant un autre troupeau, celui des élèves de la classe, ricanants et avides de spectacle.

Le vers de Virgile réapparaît, sans incident, dans la classe de Rickie, promu professeur de latin, et qui donne *Les Géorgiques* à traduire à ses élèves : « Pan ovium custos, tu si tibi Maenala curae, / Adsis, O Tegeae, favens » (LJ 179). Mais, quelque temps plus tard, tout l'internat se déchaîne contre Varden, un élève souffre-douleur, et Pembroke « ne voulut pas admettre que si l'on rassemble en troupeau des êtres humains encore incapables de se comprendre, le dieu Pan, irrité, force les règlements et rend les hommes fous » (LJ 206-207). Le vers virgilien relie deux personnages qui découvrent dans le roman qu'ils sont demi-frères, mais la référence récurrente à Pan, tout en mettant en lumière le risque des comportements moutonniers, est surtout là pour indiquer la fausseté dans laquelle se fourvoie Rickie. Ce jeune homme boiteux est, en effet, un artiste raté. Il a écrit un recueil intitulé *Flûtes de Pan* où se révèle sa faiblesse créatrice : « Un véritable essor m'est impossible, je ne puis que suggérer » (LJ 160) et le verdict de l'éditeur est édifiant : « Écrivez donc une bonne histoire de fantômes, nous vous la prenons tout de suite. À moins, suggéra-t-il comme alternative, à moins que vous n'entriez dans la vie. Cela vaut la peine » (LJ 163). Il faut dire qu'Agnès, l'épouse de Rickie, n'a rien d'une Muse, même si, avant le mariage, elle semble jouer à la dryade dans le petit bois de Madingley pour le séduire (LJ 84-85). Cette femme demeure cependant irréductible à toute symbolisation mythologique : « [...] il ne put découvrir, pour Agnès, aucun parallèle classique. Elle glissait au travers des exemples. Une Médée bienveillante, une Cléopâtre ayant le sens du devoir la suggéraient

¹⁷ FORSTER, E.M., *The Longest Journey* [1907], Harmondsworth, Penguin, 1989 ; *Le plus long des voyages*, traduction Charles Mauron, 10/18, 1983, p. 134 [abrégé LJ].

¹⁸ L'expression est rendue par « le panier d'œufs du cuisinier » (LJ 117, 134).

faiblement » (LJ 55). Néanmoins, une fois mariée, Agnès devient « une Méduse en Arcadie » (LJ 199) et cette épouse pétrifiante s'étonne d'ailleurs de ce qu'un artiste puisse gagner son pain « en racontant que les dieux grecs vivent encore et que les jeunes femmes peuvent se métamorphoser en arbres » (LJ 170).

L'utilisation du motif de Pan et de la mythologie est à la fois ludique et parodique : Rickie est à l'évidence celui qui est incapable de relier la prose à la poésie, Pan à la panique, la vie à l'art, ce qui signera sa perte. L'Arcadie est d'ailleurs brisée par le chemin de fer, train qui signe la mort dans le paysage et qui écrase une enfant. Cette exploration ironique des limites de l'idéal poétique dans le monde de la prose s'exprime aussi dans la lecture que font Agnès, l'épouse, et Stephen, des histoires de Rickie, notamment une histoire de jeune fille se métamorphosant en arbre¹⁹. Agnès, exégète appliquée mais peu subtile, annote le texte avec un système d'équivalence : « L'homme = civilisation moderne (au mauvais sens du terme). Jeune fille = contact avec la nature » (LJ 137). Stephen, lui, s'insurge : « Contact avec la Nature ! Qu'est-ce que ces poseurs d'écrivains iront encore chercher ? » (LJ 137). *The Longest Journey* ne met pas en scène le grand dieu Pan des révélations individuelles, mais un petit dieu Pan, fauteur de troubles dans les groupes ou troupes. Si le motif de Pan s'est affaibli, il reste associé à un conflit entre les forces apolliniennes et les forces dionysiaques et à un lieu doté d'un génie tellurique particulier : les constructions préhistoriques de Cadbury Rings, qui sont en fait les Figsbury Rings. Ces anneaux concentriques, cercles de l'âge de Fer, ont été le lieu d'un culte incertain : « Ils adoraient Mars ou Pan, ou peut-être Erda, pas le diable » (LJ 147) mais, dans le roman, c'est un lieu épiphanique où Rickie apprend que Stephen est son demi-frère, ce qui entraîne chez lui un vertige et un évanouissement marquant symboliquement la filiation : « Au centre, l'arbre tournoyait : il disparut, fit place à une chambre – celle où le père vivait en ville » (LJ 148). Ce frère est son exact opposé : un homme puissant à l'indomptable énergie, véritable centaure tellement il ne fait qu'un avec son cheval.

3/ L'adieu à Pan

Howards End (1910) se déroule en Angleterre, mais ne cesse de scruter les relations germano-anglaises entre la famille Schlegel, idéaliste et artiste, et la famille Wilcox, matérialiste et

¹⁹ « C'est une Dryade ! [...] Elle s'est métamorphosée en arbre » (LJ 82). « Quelle drôle d'idée avaient les Grecs, dit Mrs Failing, de s'enthousiasmer pour les lauriers et de faire poursuivre par Apollon tout être capable de se métamorphoser en cet horrible arbuste ! » (LJ 104-5).

bourgeoise. *Howards End* ignore les fantaisies de la romance et relève à la fois du réalisme et du symbolisme, pour ne pas dire du didactique. Selon des principes chers à l'humanisme libéral, *Howards End* constitue l'évangile forstérien des relations humaines – « Les relations personnelles comptent seules dans les siècles des siècles²⁰ » – et Margaret en est le porte-parole :

Relier ! C'était tout son sermon. Relier simplement la prose et la passion, afin qu'ils soient tous deux exaltés et que l'amour humain surgisse en plein ciel. Ne vivez plus fragmentairement. Reliez : le moine et la bête, alors, privés tous deux de l'isolement dont ils vivent, mourront²¹.

Le thème de Pan apparaît surtout sur un mode musical, à travers la récurrence des termes de « panic and emptiness » qui parcourent le roman tel un leitmotiv, sans que l'on observe d'expérience véritablement panique, tout au plus une série de « télégrammes et de tempêtes » (HE 41), à l'initiative le plus souvent d'Helen, la plus absolutiste des Schlegel.

Howards End commence par la méprise sentimentale d'Helen, séduite par « les épaules si larges » de Paul Wilcox et qui se laisse embrasser. Ce baiser provoque de la terreur chez le jeune homme qui craint d'être allé trop loin, tandis qu'Helen ne voit que de « la panique et du vide » derrière la façade honorable de la famille Wilcox (HE 40). Plus tard, Helen découvre un équivalent musical de son aventure en écoutant la *Cinquième symphonie* de Beethoven, notamment le mouvement où les gnomes apparaissent : « Une fois au moins dans sa vie, elle avait eu la même impression [...] et vu s'écrouler les rassurantes murailles de la jeunesse. De la panique et du vide ! De la panique et du vide » (HE 48). Quittant précipitamment le concert, Helen emporte par mégarde le parapluie de Leonard Bast, acte manqué décisif pour la suite de l'intrigue. Le leitmotiv réapparaît pour décrire deux situations de détresse : celle des Wilcox à la suite du décès de la mère, Mrs Wilcox (HE 109) et celle d'Helen, quand elle apprend que sa sœur a accepté la demande en mariage du veuf et prosaïque Mr. Wilcox : « De la panique et du vide ! sanglota Hélène. Ne le fais pas » (HE 192). Les deux termes finissent par résumer la psychologie de Mr. Wilcox, son beau-frère désormais, aux yeux d'Hélène qui affirme : « Et si vous pouviez lui percer le crâne, vous trouveriez en son milieu de la panique et du vide » (HE 259). Finalement le leitmotiv se dissout dans l'évocation de la mort qui fait ressortir le « vide » de

²⁰ FORSTER, E.M., *Howards End* [1910], Harmondsworth, Penguin Books, 1989 ; *Howards End*, traduction Charles Mauron, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1982, p. 194 [abrégé HE].

²¹ (HE 209) « Only connect ! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its highest. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die » (HE 188).

l'argent (HE 263) et de l'existence en général²². Quant à Margaret, elle sauve Mr. Wilcox « de toute panique » (HE 273) en lui permettant de se reconstruire un honneur après l'aveu de ses frasques extraconjugales. À la manière de la petite phrase de Vinteuil – transposition du leitmotiv wagnérien –, ces échos parcourent le roman, ce qui permet d'atteindre la prophétie au sens que Forster donne à ce terme :

Ce [...] n'est pas la prophétie au sens restreint de prédiction de l'avenir, et encore moins au sens d'appel à la vertu. [...] c'est le timbre de la voix du romancier, timbre auquel peuvent nous avoir préparés les flûtes et les saxophones de la fantaisie.²³

Motif musical, transfert métaphorique, les évocations de la panique restent lexicalisées et *Howards End* sonne comme une prise de congé avec Pan : « On nous a un peu trop rebattu les oreilles de Pan et des forces élémentaires – ils semblent victoriens tandis que Londres est georgienne » (HE 125)²⁴. Pan est désormais naturalisé, devenu un fait culturel.

L'héroïne du roman est la maison d'Howards End, incarnant une tradition anglaise ancestrale, voire une mythologie. La maison est associée à un arbre « le plus bel ormeau du Hertfordshire », dont le tronc est planté « de dents de porc » (HE 86). Cet arbre au tronc énorme conjugue profondeur chthonienne, translation par le flux des feuillages et « envolée diaphane » comme le dit C. Lanone²⁵. Si Pan n'intervient plus, la maison, enclave magique car anachronique dans l'Angleterre industrielle, semble dotée d'une puissance tellurique, d'un génie du lieu, qui fait et défait les relations humaines : léguée spirituellement par Mrs Wilcox à Margaret Schlegel (HE 115), elle finit par unir la prose et la passion en favorisant le mariage du veuf, Mr. Wilcox, et de Margaret. Pourtant le roman admet une forme d'infériorité de l'Angleterre :

Pourquoi l'Angleterre n'a-t-elle pas une grande mythologie ? Notre folklore ne va pas au-delà d'un certain raffinement et c'est à la flûte grecque qu'ont été confiées nos plus grandes mélodies pastorales. Si profonde et si vraie soit notre imagination native, elle paraît avoir échoué sur ce point (HE 295).

Forster prend acte de la nécessité de s'émanciper de la « flûte grecque » et se tourne vers un ailleurs irréductible, l'Inde en l'occurrence.

III. De Pan à la mythologie indienne

²² Plus loin, elle affirme : « La Mort détruit l'homme : l'idée de la mort le sauve » (HE 264).

²³ FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, op. cit., p. 86.

²⁴ « Of Pan and the elemental forces, the public has heard a little too much – they seem Victorian, while London is Georgian » (HE 116).

²⁵ LANONE, C., op. cit., p. 143. Elle développe une analyse de l'espace en termes deleuziens de déterritorialisation et de reterritorialisation.

Bien qu'opérant un déplacement géographique de l'Europe vers l'Inde, le dernier roman de Forster, *A Passage to India* continue à mettre en scène des expériences paniques, notamment liées à des phénomènes de foule – « mob-madness » –, mais sans lien explicite avec Pan. Ces expériences sont associées là aussi à un lieu doté d'un *genius loci* panique, les grottes de Marabar, qui remontent à la nuit des temps car contemporaines de la naissance de l'Inde et donc antérieures à l'hindouisme²⁶. Relevant de l'ancienneté absolue, de l'archaïsme immémorial, les grottes constituent un chronotope unique, d'avant le temps et l'espace, et évoquent la déesse mère chthonienne car « aucune eau ne les recouvrit jamais » tandis que leur intérieur circulaire, « miraculeusement poli » et recouvert d'une peau « plus belle que n'importe quelle robe animale, plus lisse qu'une eau tranquille, plus voluptueuse que l'amour » (PI 147), évoque un univers matriciel. Pourtant ces grottes sont vides, privées de tout ornement, déconnectées de tout récit, et Bouddha lui-même, « qui dut passer par là, dans sa marche vers l'arbre Bô, a fui sans doute un renoncement plus grand que le sien, et n'a laissé aucune légende de lutte ou de victoire à Marabar » (PI 148). C'est donc le lieu de la négation absolue et les personnages y font une expérience panique qui les anéantit.

Lors de la visite d'une première grotte, Mrs Moore sent « une horrible chose nue la frapper au visage et s'appliquer sur sa bouche comme un coussin ». Elle éprouve alors un fort sentiment de claustrophobie et d'agoraphobie : « elle n'était pas seulement bouleversée par la pression écrasante de la foule et sa puanteur, mais encore par un épouvantable écho » (PI 175-176). Même si, en sortant, elle se rend compte qu'elle a été bâillonnée par un bébé porté par sa mère, elle décide cependant d'interrompre sa visite. Quant à Adela, la jeune fille, elle sort précipitamment de la seconde grotte et se plaindra, plus tard, d'y avoir été agressée par leur guide Aziz. Quelles sont les conséquences de cette expérience des grottes de Marabar que Virginia Woolf décrivait comme l'âme de l'Inde à laquelle la plupart des Britanniques ne peuvent avoir accès²⁷ ? Mrs Moore évolue vers l'agnosticisme, rejetant le « pauvre petit christianisme bavard » qui fut le sien, et elle comprend « que toutes ses paroles divines depuis “que la lumière soit” jusqu'à “tout est consommé” n'étaient rien en somme que “boum” » (API 179). Loin de

²⁶ « La géologie, voyant plus loin que la religion, connaît une époque où n'existaient ni le fleuve ni les Himalayas qui lui ont donné naissance, et où l'Océan s'étendait sur les lieux saints de l'Hindoustan », FORSTER, E.M., *A Passage to India* [1924], Harmondsworth, Penguin Books 1989 ; *Route des Indes*, traduction Charles Mauron, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1999, p. 147 [abrégé PI].

²⁷ « The Marabar Caves should appear to us not real caves, but it may be, the soul of India », WOOLF, Virginia, *The Death of the Moth and Other Essays*, London, Hogarth Press, 1947 (chap. 22).

toute référence à la mythologie gréco-romaine et à la nymphe Écho²⁸, Homi Bhabha interprète le signifiant hybride « Ou-boum » comme une intimation forte de l'altérité coloniale, qui « déjoue les vérités communicables de la culture par son refus de traduire » et donc de faire sens²⁹. Dès lors, Mrs Moore n'a plus qu'à se préparer à sa mort, qui surviendra lors de son voyage de retour, en se coupant de sa communauté. Quant à Adela, elle finit par retirer ses accusations de viol contre Aziz et sa rétractation au procès tourne à la plus grande confusion des colonisateurs. L'hallucination constitue finalement une explication commode pour la jeune femme, qui a été brutalement confrontée à l'existence de son corps par la rencontre de la chaotique réalité indienne, incommensurable et indécidable.

L'Inde n'est ni l'Italie, ni la Grèce, et la figure de Pan est supplantée par les Dieux de l'hindouisme. Forster apprécie le caractère synthétique et accueillant d'une religion marquée par la vision, malgré des rituels absurdes, et il aime la personnalité de Krishna, plus proche des dieux gréco-romains que de Jésus-Christ, car il ne dédaigne ni les plaisanteries ni le rire³⁰. Dans l'état quasi permanent de « muddle » où se trouve l'Inde, les personnages principaux font des expériences liées à la panique, mais celles-ci ne débouchent sur aucune extase ou épiphanie. En Inde, l'humanisme occidental est mis en échec, l'expérience panique – sans référence explicite à Pan – est historicisée et politisée par le contexte colonial, intimant la nécessité forte de décoloniser la mythologie et la culture³¹.

Conclusion

Pan, sorte de Christ païen, représente tout ce que l'ère victorienne a refoulé et qui fait retour, seule divinité du monde antique survivant à l'ère chrétienne. Parfait acteur des cérémonies de rébellion, Pan représente l'absence de discipline et d'ordre, une énergie primitive, vitale, qui menace ceux qui maintiennent cette énergie enchaînée. Il incarne la réfutation des principes apolliniens au profit des principes dionysiaques et sa venue, toujours impromptue, s'apparente à une forme de violence. Pan constitue également un symbole commode pour exprimer une homosexualité latente car, d'une part, son irruption est souvent de l'ordre de la transgression et,

²⁸ Le son entendu n'a rien de musical et le terme « dull » évoque ici un bruit sourd, comme venu de très loin.) « 'Boum' is the sound as far as the human alphabet can express it, or 'bou-oum', or "ou-boum" – utterly dull » (PI 159) ; « "Boum" est le son le plus rapproché que l'alphabet humain puisse donner, ou "bou-oum" ou "ou-boum" – complètement sourd » (PI 190).

²⁹ BHABHA, Homi K., *The Location of Culture* [1994], traduction Françoise Bouillot, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007, p. 201.

³⁰ Voir CLAVARON, Yves, *Inde et Indochine. E. M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Paris, Champion, 2001.

³¹ C'est le sens des analyses d'Alan Wilde, « The Naturalization of Eden », in DAS, G. K. & BEER, John (eds.), *E. M. Forster : A Human Exploration : Centenary Essays*, London, Macmillan, 1979, p. 196-207.

d'autre part, *ton pana timan* – honorer Pan – signifie pratiquer l'homosexualité masculine pour les Grecs³². Comme le remarque Véronique Gély, Pan, au même titre que Ganymède, fait partie de ces figures mythologiques qui servent de « paradigme ou de paravent », constituent « l'alphabet d'un langage métaphorique » pour désigner des déviances sexuelles dissimulées sous une culture savante³³.

Tant que Forster écrit des « fantasies » ou des « romances », Pan joue un rôle actif, au moins en tant que métaphore, mais quand son écriture évolue vers une forme de symbolisme dans *Howards End* et *a fortiori* vers le modernisme dans *A Passage to India*, la figure de Pan, comme celle des autres divinités, disparaît, même si les valeurs qu'elles représentent perdurent. Dans un mouvement parallèle à la remise en question des valeurs de l'humanisme occidental par l'Inde, la figure de Pan se dissout dans le panthéon indien, tandis que l'écriture romanesque évolue vers l'ellipse ou l'aporie, éradiquant toute forme de merveilleux. Les mystères de l'Inde restent profondément énigmatiques, totalement réfractaires à la fantaisie qui réenchante le monde des romans européens. Tout se passe comme si Pan avait une valeur ontologique pour l'écrivain Forster, dont l'œuvre fictionnelle ne survivra pas à la disparition du dieu antique : significativement, Forster n'écrira plus de roman après *A Passage to India*. C'est que, sans doute, lui aussi est entré dans la vie...

³² BORGEAUD, Ph., *op. cit.*, p. 117.

³³ GÉLY, Véronique, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* », in TOMICHE, Anne & ZOBERTMAN, Pierre (eds.), *Littérature et identités sexuelles*, Paris, *Poétiques comparatistes*, SFLGC, 2007, p. 67-68.