

**LE SACRE DU PRINTEMPS: DIALOGUES ENTRE
A ROOM WITH A VIEW D'E.M. FORSTER ET
LA PRIMAVERA DE BOTTICELLI**

Michel Butor suggère dans *Répertoire IV* que l'intertextualité constitue une traduction, une sélection d'éléments permettant d'enrichir le texte de multiples voix et d'établir un dialogue avec l'œuvre d'art:

Dialoguant dès l'origine je puis élaborer avec un musicien ou un peintre un volume. Mais l'œuvre de Beethoven ou Rembrandt étant là, je puis dialoguer avec elle, faire une œuvre nouvelle dans laquelle la leur apparaisse comme fragment, sans avoir besoin pour autant de reproduire dans mon livre tous leurs tableaux ou partitions, sans parler même d'enregistrements. Le volume peut répartir les tâches autour de lui, et avoir toutes sortes de degrés d'indépendance.¹

Cette idée de dialogue qui s'ébauche non seulement à l'intérieur du volume, mais aussi avec l'extérieur du texte, selon un système de signaux cryptiques renvoyant aux œuvres mêmes, me semble essentielle pour aborder l'étude de *A Room with a View* d'E.M. Forster.

¹ M. Butor, *Répertoire IV*, Paris: Éd. de Minuit, 1974, p. 441.

Le texte appelle à l'analyse des éléments esthétiques, puisque le livre décrit un séjour à Florence, berceau des arts et de la Renaissance. Cet itinéraire touristique, mais aussi visionnaire et initiatique, est en fait double. Il s'agit d'abord du voyage en Italie d'une jeune fille de bonne famille, thème traditionnel que l'on retrouve dans *The Portrait of a Lady* de James, par exemple; au cours du périple, l'héroïne découvre l'art, l'amour et l'erreur. Mais en filigrane transparait également le premier voyage en Italie de Forster lui-même, voyage dont il avait longtemps rêvé et qu'il put enfin accomplir grâce à un héritage. Forster s'initie avec enthousiasme à l'art italien; on lui confiera une série de cours à son retour à Cambridge. Mais l'Italie cristallise aussi sa vocation d'écrivain. Il y écrit spontanément plusieurs nouvelles, ébauche son premier roman, *A Room with a View*, qu'il n'achèvera que six ans plus tard, et y conçoit l'idée de son premier roman publié, *Where Angels Fear to Tread*, également situé en Italie.

Cette initiation à l'art se retrouve clairement dans le plan initial de *A Room with a View*. Le manuscrit prévoit en effet trois scènes initiatiques, à Santa Croce, sur la Piazza della Signoria, et à l'intérieur de la galerie des Offices. Il est curieux de constater que le troisième lieu, le plus académique, disparaît dans la version finale. Il apparaît de façon indirecte sous la forme des reproductions bon marché que Lucy achète sur la Piazza; et cet indice nous incite à nous demander si le texte ne nous propose pas une série de reflets brisés, réfractés, nous invitant à dialoguer avec les œuvres d'art d'une façon beaucoup plus

subtile que sous la forme d'une traditionnelle visite au musée. La galerie des Offices et son radieux chef-d'œuvre, *La Primavera* de Sandro Botticelli, ne sont donc pas absents du texte, mais intégrés, réécrits, redessinés.

Afin de comprendre ce processus il faut évoquer rapidement la théorie forstérienne de l'art vivant, sensuel, réincarné, et non prisonnier d'un musée, sorte de morgue mystérieuse et funeste. Trois courtes nouvelles suffisent à illustrer cette conception. Dans *The Celestial Omnibus*, un enfant rencontre Achille, Dante, Tom Jones. Il est porté en triomphe tandis que l'érudit prétentieux, incapable de pénétrer indirectement au sein du groupe imaginaire, meurt. *Other Kingdom* ressuscite certaines figures mythologiques. Un Midas industriel emprisonne en sa maison une jolie dryade qu'il veut épouser; elle lui échappe en se métamorphosant en arbre. L'art vibre d'une existence qui n'est pas purement symbolique. Le conservateur du musée de *The Classical Annex* surprend son fils enlaçant la statue animée d'un jeune éphèbe langoureux; il allume la lumière électrique; tous deux sont pétrifiés, dans une posture amoureuse qui transforme la statue en chef-d'œuvre.

Cette sensualité de l'art trouve une justification théorique dans un pamphlet inachevé, *On Art and Pornography* dans lequel Forster s'insurge contre la censure et redéfinit l'émotion esthétique en termes d'attente satisfaite, de plaisir assouvi. L'art est une présence:

The artist, divided from me by place or time, has yet felt my longings more than any of the men among whom I pass my days. He has driven my loneliness away [...]

The second joy is the joy of fruition. The vision has not put on flesh and blood, but it has put on colour and form, and the heart leaps at the sight of it. Through the medium of art, the intangible beloved has been seen, and though my pleasure in the sight is not artistic, though I am wishing the beloved would step from the frame and speak, I can yet realize that our union is closest as things are, for that which steps from the frame would become a person with other qualities than loveableness [...]²

Pour illustrer cette présence sensuelle de l'art vivant, Forster cite la Vénus de Botticelli, que Charlotte qualifie par ailleurs dans *A Room with a View* de «pity», euphémisme pour un nu. La représentation du corps est difficile:

*Pornographic art, we are told, is not art. Not knowing what art is, I cannot say, but all the pictures I am at present considering are pornographic. They are writing to the body with the body, in language however delicate, and it is only in degree that they differ from what is obscene [...]. Both, according to their lights, are sentimental.*³

Il s'agit ici des propos d'un auteur particulièrement concerné, frustré par la censure exagérée de son époque. Mais ce texte permet de dégager deux attitudes face à l'art, une admiration stérile, académique, fondée sur un réseau de connaissances et de références utilisé de façon quasi terroriste, et une perception vivante, intuitive, et pour ainsi dire amoureuse de l'œuvre d'art.

² E. M. Forster, *On Pornography and Sentimentality*. Manuscrit non publié, King's College Library, Cambridge.

³ *Ibid.*

Cette dichotomie apparaît clairement dans *A Room with a View*. L'art, la culture semblent au premier abord être le domaine privilégié de Cecil. Lucy, l'héroïne, a, de son propre aveu, assez peu lu, et interprète avec autant de plaisir les chansons comiques que les sonates de Beethoven. George lit mais sans en faire étalage; sa culture reste discrète, secrète, démentie par son apparence d'athlète un peu fruste; c'est Beebe qui aperçoit les recueils de Nietzsche, Schopenhauer, la poésie de Byron, Housman. Cecil, au contraire, se veut esthète cultivé jusqu'à la caricature. Grand, mince, il a la séduction un peu figée d'un intellectuel à pince-nez qui refuse obstinément de s'adonner à des occupations vulgaires telles que tennis et chansons comiques. Il effraie Freddy et Lucy par son flot de connaissances, et ses reproches amènent sa fiancée au bord des larmes:

She no longer read novels herself, devoting all her spare time to solid literature in the hope of catching Cecil up. It was dreadful how little she knew, and even when she thought she knew a thing, like the Italian painters, she found she had forgotten it. Only this morning she had confused Francesco Francia with Piero della Francesca, and Cecil had said, «What! You aren't forgetting your Italy already?» And this too lent anxiety to her eyes, (...) as a brave child frowns when he is trying not to cry.

4

⁴ *A Room with a View*, London: Penguin Books, 1984, p. 168. Toutes les références dans le texte renvoient à cette édition.

Cet usage autoritaire de la culture, c'est celui de Bons contraignant l'enfant à copier des vers. Et l'amour inattendu de Cecil pour la vive, la généreuse, la sensuelle Lucy, si différente de lui à tous égards, ne s'explique que par une sorte de projection sublimée qui transforme Lucy en Madone de Vinci. Un extrait de la *Recherche du Temps Perdu* permettra sans doute de mieux comprendre le phénomène de projection-substitution qui s'opère ici. Cecil me semble en effet, si j'ose dire, victime du syndrome de Swann, c'est à dire du leurre de l'esthète mondain qui se prend à ignorer volontairement la réalité pour lui substituer une rêverie «artistique» erronée, dont il sera le premier à souffrir. La condition nécessaire et suffisante de l'amour est le rapprochement avec une œuvre d'art, non plus comme compliment, mais comme substitution; malheur à la femme qui s'en éloigne pour affirmer sa réalité propre, par duplicité, mensonge ou désespoir. Il s'agit bien sûr ici de la célèbre comparaison entre Odette et la Zéphora de Botticelli; Swann se plaît à retrouver son cocher dans un buste du doge Loredan par Rizzo, son docteur aux joues grasses et au nez cassé dans un Tintoret. C'est un peu pour le narrateur l'exemple à ne pas suivre. De même, alors qu'il connaît Odette depuis quelque temps, il ne s'éprend d'elle que lorsqu'il remarque la fameuse ressemblance; jusque là il s'affligeait de ses joues jaunes, piquées de petits points rouges, «comme une preuve que l'idéal est inaccessible et le bonheur médiocre»; et le texte de poursuivre:

Le mot d' «œuvre florentine» rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où

elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse.

Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fît plus que voir Odette, il se disait qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il contemplait tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur.⁵

Le chef-d'œuvre inspire un désir qui supplée celui du corps. Cecil, esthète raffiné, voue un culte exclusif à la beauté formelle, et affiche son scepticisme à l'égard de toute autre valeur, politesse, religion, amusement et amour de la nature. Mais comme Swann il confond femme et tableau:

He had known Lucy for several years, but only as a commonplace girl who happened to be musical. He could still remember his depression that afternoon at Rome, when she and her terrible cousin fell on him out of the blue, and demanded to be taken to St Peter's. That day she had seemed a typical tourist — shrill, crude, and gaunt with travel. But Italy worked some marvel in her. It gave her light, and — which he held more precious — it gave her shadow. Soon he detected in her a wonderful reticence. She was like a woman of Leonardo da Vinci's, whom we like not so much for herself as for the things that she will not tell us. The things are assuredly not of this life; no woman of Leonardo's could have anything so vulgar as a «story». She did develop most wonderfully day by day. (pp. 107-108)

⁵ M. Proust, *Œuvres complètes*, Paris: Éd. Gallimard, coll. «La Pléiade», 1954, tome 1, p. 224.

A la femme se substitue l'énigme picturale; l'articulation de la phrase suggère le mélange équivoque de vérité et de leurre qui, en cernant le mystère, contribue à l'épaissir. La réponse partielle (quelque chose s'est produit en Italie) se suspend, provoquant un arrêt aphasique du dévoilement, un blocage, un constat d'insolubilité (la cause de la tristesse est indicible, elle n'est pas de ce monde). L'exaltation («wonderfully»), la sublimation témoignent du travail considérable que doit accomplir le discours s'il veut arrêter l'énigme, la maintenir en état d'ouverture. La vérité saturerait et congèderait la rêverie qui supplée le manque d'explication. Ainsi la transfiguration opérée par Cecil renforce-t-elle la loi du silence instaurée par Charlotte; la jeune femme s'est métamorphosée en troublante Joconde.

Le nom de Vinci revient donc comme un leitmotiv au cours du roman; mais le texte, parce qu'il est cohérent, nous offre également des éléments de tableaux dans le style de Léonard afin de nous faire percevoir et assimiler cette métamorphose occulte. Le silence, le mystère deviennent peu à peu les attributs de Lucy, parce qu'elle adopte le sourire sibyllin de la Joconde et son voile. Les paysages se métamorphosent; les Alpes, «flower-clad Alps», deviennent de grands rocs sombres et dénudés pour la demande en mariage; le Lac Sacré, près de la maison de Lucy, ruisselle de lumière et de fécondité lorsque George s'y baigne, mais s'altère en une simple mare, «a (mere) puddle», «a pool», lorsque Cecil s'en approche et veut y

embrasser Lucy. Et c'est à travers l'étude de la symbolique des tableaux de Vinci que le sens profond du texte peut nous apparaître.

La demande en mariage dans les Alpes conjugue deux tableaux; la Vierge aux rochers se retourne et fait place à la Joconde:

Three months later [...] he had asked her again in bald, traditional language. She reminded him of a Leonardo more than ever; her sunburnt features were shadowed by fantastic rocks; at his words she had turned and stood between him and the light with immeasurable plains behind her. He walked home with her unashamed, feeling not at all like a rejected suitor. The things that really mattered were unshaken. (p. 108)

Tout le monde connaît bien sûr la Joconde, mais je voudrais attirer l'attention sur le paysage ocré, minéral qui l'entoure, sur ces deux routes qui semblent mener vers une mer bleutée, comme fossilisée par la ligne des rochers, qui viennent rendre l'évasion impossible; au contact du paysage la Joconde se minéralise, se pare de teintes ocres, la tête couverte d'un fin voile noir, impalpable.

Le mystère du visage naît bien sûr du sourire universellement célèbre, infiniment triste et séduisant; toute la grâce est dans ce sourire qu'on ne voit pas mais qu'on devine, qui émeut et inquiète à la fois, comme la promesse d'un amour refusé, voué à l'échec. Mais il provient aussi du regard, appuyé, aux pupilles légèrement dilatées qui fixent le spectateur avec un intérêt dépourvu d'espoir. Ainsi se met en place tout un jeu de désir et de refus, la promesse de sensualité de ce regard insistant se voit mise en échec par la grâce du voile impalpable, par *les mains*, sagement croisées, comme par

pudeur ou frigidité. C'est un tableau qui fascine et interroge, et que Vinci lui-même considérait comme inachevé. Il est intéressant de rappeler la lecture que Pater a faite de ce tableau; il me semble en effet que Forster ne pouvait ignorer ce texte, et n'a pu qu'être influencé par cet imaginaire morbide et décadent:

The presence that thus rose so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all «the ends of the world are come», and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of the Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how they would be troubled by this beauty into which the soul with all its maladies has passed!⁶

Yeats a mis en vers la suite:

She is older than the rocks among which she sits;
Like the Vampire,
She has been dead many times,
And learned the secrets of the grave;⁷

Les images de prédation fantastique (vampire), de beauté angélique (mère de Marie) ou fatale (mère d'Hélène de Troie) soulignent l'ambivalence d'une vision perçue comme essentiellement destructrice. Au cœur du mystère il semble donc qu'il y ait une pulsion

⁶ W. Pater, *The Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 80.

⁷ Cité par J.-P. Guillermin, *Le Tombeau de Léonard de Vinci*, Lille: Presses Universitaires de France, p. 207.

de mort. Ainsi s'expliquent les coloris obscurs du tableau, où la femme se retrouve sublime et prisonnière:

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux sourire
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;⁸

Ce processus de claustration est évident encore dans la Vierge aux rochers, même si à première vue le tableau paraît plus animé que la Joconde, emblème de la femme pétrifiée, de cette immobilité statique antithèse de la légèreté aérienne des nymphes de Sandro. Mais ici aussi la dynamique des regards se brise. La Vierge a les paupières baissées, closes, elle ne contemple pas son fils qui d'ailleurs ne la regarde pas; Jésus aussi a les yeux fermés; les doigts et les yeux des deux autres personnages sont levés dans une pose académique, mais ne se rencontrent pas. Il n'y a ni mise en contact visuel ni toucher véritable, contrairement aux entrelacs sensuels de Botticelli; le geste gracieux de la Vierge se trouve nié par la pyramide de rochers qui ferment l'espace aussi loin que l'œil puisse voir, et laissent à peine filtrer la lumière. La perspective est close. Il n'y a d'ailleurs plus de lumière, si mes souvenirs sont exacts, dans le tableau presque identique exposé à la *National Gallery* de Londres. Il trouble et fascine par son obscurité même, tandis que la lueur de l'arrière-plan cède la place à un halo bleuté. Les plantes, ocres, ne

⁸ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris: Éd. Gallimard, coll. «La Pléiade», p. 13.

portent pas de fleurs, et la mare du premier plan est une eau morte, semblable à l'eau du baiser échangé par Cecil et Lucy, un miroir dépoli, opaque, sans reflets. Je voudrais insister aussi sur la toilette de la Vierge, les plis précis, soignés de sa robe, et de sa chevelure. La chevelure féminine n'est presque jamais libre chez Vinci; elle est parée d'un voile ou d'un bijou, nouée d'un ruban. Ici de même l'on voit poindre dans le petit triangle de tissu assorti à la cape un voile ou une simple coiffe. Seuls les personnages masculins sont dotés d'une chevelure opulente et libre qui les féminise à l'extrême (tels Bacchus, St Jean-Baptiste); leur corps est aussi à demi dénudé. Troublante incertitude sexuelle... Cette sensualité du corps masculin se retrouve bien sûr chez Forster, avec la scène du bain, éloge de la nudité. Mais il est intéressant de constater que la répression se traduit chez Lucy par la mise en ordre de sa chevelure; Charlotte, l'un des grands peintres de l'ombre, coiffe la chevelure de Lucy lorsqu'elle la contraint à renoncer à George, alors que la jeune femme glisse avec nervosité par la suite les doigts dans ses cheveux: «she ran hysterically her hand through her hair» (p. 202). Dans le tableau de Vénus que Lucy achète, la chevelure est, au contraire, remarquablement libre.

C'est peut-être Freud qui nous livre la clef de l'assimilation Lucy-Vinci professée par Cecil. Dans son article sur Vinci, Freud analyse en effet *la Vierge, l'enfant Jésus et Ste Anne*.

En lisant les carnets de Léonard, Freud fut particulièrement intéressé par la description d'un vautour dont la queue serait venue frapper les lèvres de l'enfant dans son berceau. Il s'agirait là d'un de ses tout premiers souvenirs. Nul n'avait jusque-là prêté attention à ce

détail; c'est pourtant, dans cette énorme masse de notes, le seul souvenir d'enfance mentionné. L'expérience thérapeutique de Freud l'amène à conclure qu'il ne s'agit pas d'un événement réel, mais d'un fantasme élaboré par l'adulte, et rapporté à une certaine période de son enfance, en raison d'un certain épisode auquel il est associé et dont il donne la clef.

Ce fantasme a bien sûr un contenu sexuel: il s'agit d'un double désir d'homosexuel passif et d'un désir du sein maternel, les deux ne s'excluant pas, mais se succédant comme le prouve l'interprétation freudienne. Ce qui m'a passionnée dans cette analyse intuitive de l'enfance de Léonard, et dans les éléments sélectionnés pour explicitation par Freud, c'est la similitude avec Forster; nous retrouvons le schéma classique d'un enfant sans père (le père est mort chez Forster, Vinci enfant naturel d'une paysanne nommée Caterina), ainsi qu'un rapport érotique à la mère dans la toute petite enfance, notamment sous forme de baisers passionnés où l'enfant joue inconsciemment le rôle de substitut du père.

Ainsi s'explique le mystérieux sourire de la Joconde, que Vinci à partir de là ne cesse de reproduire dans tous ses tableaux, masculins ou féminins. Car ce sourire de la femme de Giocondo, c'est sans doute le sourire de Caterina, la première mère, que Léonard vient de retrouver; et si le tableau n'est jamais achevé, c'est qu'il ne peut l'être, parce que le visage n'est pas tout à fait le bon. Et Freud avance l'hypothèse que *Ste Anne*, ce tableau à la genèse incertaine, ait été commencé en même temps, en une sorte d'hymne à la maternité, avec deux mères (le croquis de Londres présente véritablement un

seul corps pourvu de deux têtes); la grand-mère, Ste Anne, qui hérite du sourire de la Joconde, n'a guère de rides; il s'agit vraisemblablement, inconsciemment, de Caterina, qui cède avec une sereine tristesse son enfant à la Vierge, plus noble (comme l'indiquent les deux costumes), plus jeune et plus belle.

Ces rapprochements permettent de comprendre l'intérêt de Forster pour Vinci, cet esprit-frère qui selon les termes de *Art and Pornography* parvient à exprimer, à rendre visible l'indicible, le corps du désir. Peut-être y a-t-il chez Cecil aussi une homosexualité latente. Mais l'essentiel réside sans doute dans ce «puzzle pictural inconscient» que cite Freud, reprenant les termes et l'idée d'un de ses contemporains, Oscar Pfister, qui avait décelé dans la peinture même, et les plis un peu maladroits du manteau, l'image inconsciente d'un vautour, avec le bec crochu à gauche, le long cou recourbé, et à droite la queue, qui vient toucher la bouche même de l'enfant. Qu'importe désormais que Freud se soit mépris sur le sens exact de la citation de Vinci; le tableau vient confirmer l'intuition géniale, le présage d'érotisme morbide est inscrit au cœur de la peinture. L'analyse de Freud, publiée en 1910, puis corrigée et enrichie par la suite, est bien sûr postérieure à *A Room with a View*, mais de très peu. Elle peut donc nous permettre de décrypter l'inconscient du texte forstérien et ses rapports avec l'imaginaire de Léonard.

Mort et abandon s'inscrivent au cœur des tableaux de Vinci, et c'est en ce sens qu'il nous faut interpréter le personnage de Cecil, et la sublimation qu'il opère. Le «fiasco» n'est pas un vrai fiancé, c'est l'apôtre de la distanciation, qui cherche à isoler Lucy de sa famille, de

ses amis, de tous ses proches, sous prétexte qu'ils ne sont pas dignes d'elle. Comme le dit Freddy avec humour, tout rapport physique est impossible: «he would never wear another fellow's cap». Le pince-nez qui s'interpose maladroitement lorsque Cecil tente d'embrasser Lucy témoigne avec humour de la distorsion de sa vision, obstacle insurmontable au toucher. Et l'éloge amoureux devient source de mort. La comparaison, imposée comme fondement du code amoureux, interdit à la jeune femme de parler, d'agir et de vivre. Le titre ironique de l'un des chapitres, «Lucy as a work of art», témoigne de la distanciation, de l'assimilation contre nature. La consécration de la beauté en chef-d'œuvre, en madone, ne peut être lue que comme pétrification, une copie sublime de la femme où disparaît la vie. Redessiner implique une déperdition lumineuse, la femme se trouve figée dans l'ombre par la projection, alors qu'elle se caractérisait par la lumière, la vivacité, comme l'indique son nom. Le tissu de références s'apparente donc à une sorte de tunique de Nessus qui étouffe Lucy; ne s'écrie-t-elle pas lors de la scène de rupture des fiançailles: «You wrap yourself up in art and books and music, and would try to wrap up me. I won't be stifled not by the most glorious music, for people are more glorious, and you hide them from me» (p. 192). Il s'agit en somme d'une perversion du mythe de Pygmalion; la statue ne s'anime plus, c'est la femme qui se pétrifie. Le sang qui vient battre dans ses veines, la vitalité, l'animation dont elle fait preuve sont autant de défauts qui ne sont tolérables que parce que c'est le prix à payer pour que Lucy soit vivante:

There was indeed something rather incongruous in Lucy's moral outburst over Mr. Eager. It was as if one should see the Leonardo on the ceiling of the Sistine. He longed to hint to her that not here lay her vocation; that a woman's power and charm reside in mystery, not in muscular rant. But possibly rant is a sign of vitality: *it mars the beautiful creature, but shows that she is alive.* After a moment, he contemplated her flushed face and excited gestures with a certain approval. He forbore to repress the sources of youth. (p. 118)

Cecil refuse le corps et la vie; il est qualifié de statue gothique, ce qui pour Forster équivaut à une négation totale de la sensualité. La pulsion de mort et de distanciation atteint son apogée dans la scène des adieux, où Cecil devient purement sublime:

But to Cecil, now that he was about to lose her, she seemed every moment more desirable. He looked at her, instead of through her, for the first time since they were engaged. From a Leonardo she had become a woman of her own, with mysteries and forces of her own, with qualities that even eluded art. His brain recovered from the shock, and in a burst of genuine devotion, he cried: «But I love you» [...] By a cruel irony she was drawing out all that was finest in his disposition. (p. 191) «If you think I am in love with someone else, you are very much mistaken» [...] He answered reverently: «I may have said that in the past. I shall never say it again. You have taught me better [...] Solemnly, I thank you for showing me a true woman [...] Let me light your candle, shall I?» (p. 193)

Après cette scène de vénération, la femme est devenue le chef-d'œuvre, il n'est plus besoin d'introduire une comparaison. Lucy est l'idéal éthéré, celle qui ne s'offrira plus à aucun homme, déesse sublime et inaccessible à laquelle Cecil consacre un cierge. Après le

complexe de Swann, c'est un peu le complexe jamesien de Maud-Evelyn. L'amour parfait est devenu vénération de l'absence: «For all his culture, Cecil was an ascetic at heart, and nothing in his love became him like the leaving of it» (p. 193).

Après son départ, lorsque Lucy éteint la lampe, une seule certitude se détache du tourbillon de pensées qui l'agite: «She could never marry [...] Cecil believed in her [...] she must forget that George loved her» (p. 194). Elle rejoint l'ombre, l'ombre de Vinci qui va désormais régner sur la fin du livre jusqu'au dénouement: «She joined the armies of the benighted [...] The night received her, as it had received Miss Bartlett thirty years before» (p. 194). Le chemin tracé par Vinci conduit en fin de compte à la nuit de la solitude, du célibat et de la frigidité. Face à cet hiver minéral et symbolique, Forster affirme la résurrection du Printemps.

★

Le mythe du printemps se situe au cœur de *A Room with a View*, sous la triple forme de la résurrection de la nature, des hommes et des arts. Le renouveau de la nature éclate lors de l'expédition à Fiesole, dans la splendeur de la campagne toscane; mais il couronne aussi la fin du roman, puisque la dernière phrase décrit la fonte des neiges que l'Arno emporte en rugissant vers la Méditerranée. L'équation se fait entre cette résurrection naturelle, le triomphe de la jeunesse illustré par l'amour de George et Lucy, et la Renaissance puisque l'ultime chapitre porte le titre de «Fin du Moyen Age». Le retour au

printemps à la fin du livre témoigne du triomphe de l'amour. Cette symbolique peut sembler traditionnelle, mais l'image acquiert une profondeur nouvelle à la lumière du discours de Mr. Emerson, vieillard fantasque, mais aussi, comme son nom l'indique, philosophe à ses heures, qui saura réconcilier Lucy avec son destin. En effet, vous vous souvenez sans doute que lors du voyage, le cocher fait monter sa «sœur» à ses côtés, et le révérend Eager s'insurge: voilà que le cocher s'est mis à embrasser sa jeune amie, en conduisant la cariole d'une manière pour le moins saccadée! La jeune fille supplie Lucy du regard, mais Lucy ne comprend pas, et Mr. Emerson prend seul la défense des amants:

«It doesn't do to injure young people. Have you ever heard of Lorenzo de' Medici?»

Miss Lavish bristled.

«Most certainly I have. Do you refer to Lorenzo il Magnifico, Duke of Urbino, or to Lorenzo surnamed Lorenzino on account of his diminutive stature?»

«The Lord knows. Possibly he does know, for I refer to Lorenzo the poet. He wrote a line — so I heard yesterday — which runs like this: «Don't go fighting against the spring.»»

Mr. Eager could not resist the opportunity for erudition.

«Non fate guerra al Maggio,» he murmured. «War not with the May would render a correct meaning».

«The point is, we have warred with it. Look.» He pointed to the Val d'Arno, which was visible far below them, through the budding trees. «Fifty miles of spring, and we've come up to admire them. Do you suppose there's any difference between spring in nature and spring in man? But there we go, praising the one and condemning the other as improper, ashamed that the same laws work eternally through both.» (p. 84)

Ce printemps identique pour l'homme et la Nature, ne peut qu'évoquer la référence absolue en matière picturale, la *Primavera* de Botticelli, symbole de la Renaissance, du retour cyclique des saisons, et de l'amour, avec au centre la Vénus Humanitas; le tableau n'est pas cité nommément, mais le rapport semble évident, puisque la scène se trouve placée sous le signe de Lorenzo de' Medici, Lorenzo le Magnifique, mécène de Botticelli. Forster connaissait bien sûr *La Primavera* de Botticelli et en appréciait les couleurs vives; ce tableau était une sorte de légende pour le groupe d'amis, puisque Roger Fry, le critique d'art, se vantait d'avoir léché la peinture lorsque le gardien ne regardait pas pour effacer un peu de poussière et lui rendre ses couleurs. Forster, lui, y entraîne sa mère par ruse et a la joie de la contempler après une première restauration:

I was let off the sermon this morning on condition we substituted for it Fra Angelico's frescoes in San Marco. But [...] outside the church I refused, and went to see the Fry-belicked Spring [...] The flowers are now astonishingly bright.⁹

Cette identification de la nature toscane avec *La Primavera* apparaît de façon indiscutable dans *Howards End*, ce roman ultérieur où la campagne anglaise s'est substituée à l'Italie en tant que lieu rêvé:

Spring had come, clad in no classical garb, yet fairer than all springs; fairer even than she who walks through

⁹ Lettre à N. Wedd, in P.N. Furbank, *E.M. Forster: a Life*, London: Seckerand Warburg, 1977, p. 85.

the myrtles of Tuscany with the graces before her and
the Zephyr behind.¹⁰

La description évoque inmanquablement le tableau; de plus, en ce début de siècle, Botticelli venait juste d'être redécouvert par les préraphaélites après des siècles d'oubli, et était fort prisé dans les milieux littéraires; Proust ne le cite-t-il pas? La coïncidence littéraire n'apparaît-elle pas plausible, une de ces rencontres d'idées de grands esprits cultivés somme toute probable?

La fresque centrale du livre, le baiser à Florence, établit donc un dialogue avec l'œuvre de Botticelli. Selon l'image de Butor, il s'agit d'une traduction en termes édouardiens, d'une sélection d'éléments, un peu à la manière de ces transpositions cinématographiques qui adaptent un roman des siècles passés pour en situer l'action de nos jours. Le début du chapitre nous permet de comprendre que l'art, la mythologie se sont animés et font partie intégrante du récit; c'est Phaéton, nous dit-on, qui conduit le véhicule, «a youth all irresponsibility and fire» (p. 79), et qui se voit foudroyé par la colère d'un Zeus parodique et dérisoire, Mr. Eager. Cette personnification permet de faire triompher les éléments (le soleil) et la jeunesse fouguese. Le récit fantaisiste prend d'ailleurs bien des libertés avec la mythologie puisque c'est Perséphone qui devient la fiancée de Phaéton: «And it was Persephone whom he asked leave to pick on the way, saying that she was his sister — Persephone, tall and slender and pale, returning with the spring to her mother's cottage, and still

¹⁰ E.M. Forster, *Howards End*, London: Edouard Arnold, 1910 (1965), p. 284.

shading her eyes from the unaccustomed light» (p. 79). Le rôle de Perséphone est évident; elle représente le retour du printemps, et permet de tisser ainsi le réseau sémantique, mais préfigure également le sort de Lucy, puisque ce n'est qu'après une descente aux Enfers symbolique, un séjour hivernal parmi l'armée des ombres que Lucy retrouvera George, et le printemps florentin.

Dieux et déesses président donc à la rencontre de George et de Lucy. Et on peut relever une similitude de composition chez Forster et Botticelli, de par cette fluidité, cette expression subtile qui unit, engendre et sépare le visible et l'invisible. Il suffit de penser aux illustrations de Botticelli pour la *Divine Comédie* de Dante; l'allégorie, la mythologie sont deux sources d'inspiration privilégiées, même si l'usage que Forster en fait est plus fantaisiste (Pan bouleverse malicieusement nombre de promenades et excursions). Les enlacements fluides enchaînent rythmiquement les uns aux autres les centres multiples de composition, en une sorte de profondeur non profonde, comme une tapisserie. Berenson, comparant l'art de Botticelli à un bas-relief, considère que cet art de la présentation est à la représentation ce que la musique est à la parole. Il s'agit donc d'une interprétation plus symbolique, plus mélodique du réel. Lumière, matière, mouvement permettent l'étude de l'ultime frontière entre le visible et l'invisible.

Vinci et Botticelli se sont querellés au sujet des paysages, chacun critiquant la technique de l'autre. La profondeur triste, la perspective creusée puis anéantie par les rocs font tout le charme et le mystère des tableaux de Léonard de Vinci. Les paysages, au contraire,

n'intéressent absolument pas Sandro Botticelli, qui les reproduit souvent sans grande imagination ou les oublie totalement. Mais si l'architecture naturelle ou humaine lui déplaît, il est ébloui par les fleurs, et *La Primavera* est un véritable herbier, constitué avec un soin infini (parmi les cent quatre-vingt dix espèces représentées grandeur nature, cent trente huit fleurs sont parfaitement identifiables, les autres seulement stylisées). D'où l'éblouissante richesse du tableau, qui constitue littéralement un somptueux tapis de fleurs. Chez Forster aussi la fleur est essentielle; dans *Maurice* une nuée de pétales candides célèbrent la nuit d'amour; dans *The Longest Journey*, les pois de senteurs multicolores survivent en lumineux papillons qui perpétuent le souvenir de l'héroïne. Mais c'est l'expédition à Fiesole qui en constitue le plus parfait exemple:

Italians are born knowing the way [...] He only stopped once, to pick her some great blue violets. She thanked him with real pleasure. In the company of this common man the world was beautiful and direct. *For the first time she felt the influence of spring [...]*

«Eccolol!» he exclaimed. At the same time the ground gave way, and with a cry she fell out of the wood. Light and beauty enveloped her. She had fallen onto a little open terrace, which was covered with violets from end to end.

«Courage!» cried her companion, now standing some six feet above. «Courage and love».

She did not answer. From her feet [...] violets ran down in rivulets and streams and cataracts, irrigating the hillside with blue, eddying round the tree stems, collecting into pools in the hollows, covering the grass with spots of azure foams. But never again were they in such profusion; *this terrace was the well-head, the primal source whence beauty gushed out to water the earth.*

Standing at its brink, like a swimmer who prepares, was the good man. But he was not the good man that she had expected, and he was alone.

George turned at the sound of her arrival. 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.* (pp. 88-89)

Chez Forster le tapis de fleurs s'est simplifié, et la profusion de violettes s'est substituée au jaillissement multiple. Il s'agit cependant du même tapis floral, («carpeted with violets» (p. 179), selon l'expression de Miss Lavish), de la même naissance miraculeuse et printanière, puisque le texte décrit les fleurs comme la source première d'où la beauté s'échappe pour irriguer la terre: nous sommes ici à la source des fleurs et du printemps tout entier. Les violettes sont une image récurrente, obsessionnelle du livre, et il convient de prêter attention à ces leitmotiv que Forster évoque dans *Aspects of the Novel* et qu'il considère comme la parole prophétique pure. Les violettes sont ainsi doublement associées à George, à cause de Fiesole bien sûr, mais également à cause d'un épisode assez curieux: les Emerson ont en effet fait scandale à la pension avant même l'arrivée de Lucy en emplissant de fleurs la chambre des vieilles demoiselles Alan:

Poor little ladies! So shocked and so pleased. It used to be one of Miss Catherine's great stories. «My dear sister loves flowers», it began. They found the whole room a mass of blue — vases and jugs — and the story ends with «So ungentlemanly and yet so beautiful. It is all very difficult.» Yes, I always connect these Florentine Emersons with violets.» (p. 134)

L'association est indéniable, même s'il s'agit d'une reprise parodique et teintée d'humour; Ivory a perçu l'allusion, puisque dans son film George pique des fleurs dans les cheveux de Miss Alan et la transforme en une allégorie parodique et printanière. Mais si l'on examine la description de Lucy à Fiesole, elle est beaucoup plus chargée de fleurs que dans le film: elle est vêtue de blanc, certes, mais elle tient l'énorme bouquet que lui a offert le guide, les fleurs viennent battre contre sa robe en une vague bleutée, elle devient partie intégrante du paysage; c'est la seule excuse qu'elle donne à Charlotte, à plusieurs reprises, même en Angleterre:

«I fell into all these violets, he was silly and surprised» (p. 166)

«I'm not to blame [...] I simply slipped into those violets [...] he looked like someone in a book [...] Heroes — gods — the nonsense of schoolgirls» (p. 93)

«Slipped into»: le terme implique une véritable métamorphose florale, sur laquelle nous reviendrons. Une autre image apparemment anodine obsède Charlotte au point qu'elle la rappelle à Lucy:

«I remember he (the driver) had a violet between his teeth»
(p. 164)

Pourquoi, parmi toutes les fleurs du tableau, avoir choisi la violette comme emblème de l'épisode amoureux? Certes, les violettes abondent dans *La Primavera*. Plus discrètes que les roses éclatantes, on les retrouve dans le paysage, floraisons éparses aux pieds de Mercure, de Vénus et des grâces, ou feuilles transparentes sur la robe de la jeune nymphe, et plus stylisées sur la robe et la guirlande

de Flore. La violette est une des premières fleurs du printemps, et le tableau, en ne présentant que des fleurs, de simples feuilles mais fort peu de fruits, tend à déterminer un moment de la saison bien précis; la violette semble donc tout indiquée, puisque nous savons que l'expédition à Fiesole a lieu en février; mais la violette est surtout la fleur emblématique de Vénus, donc l'attribut indispensable à notre scène de séduction.¹¹

De plus, il s'agit de restituer, outre la profusion florale, l'extraordinaire lumière bleue qui émane du tableau, et que la restauration a si bien mise en valeur. *A Room with a View* ressuscite, non seulement l'allégorie à la fécondité un peu lourde, la surabondance des fleurs, mais aussi l'extraordinaire lumière bleue, l'élan de coloration qui dynamise les objets, cette atmosphère éclatante qui est une irradiation, une transmutation, et dévoile une véritable intimité de la matière. L'alchimie de la couleur s'enracine dans les fleurs; du monde immobile de la colline, Forster a fait un drame de la lumière bleue, où Lucy devient éponge de lumière et capte à son tour l'irrésistible essence de la vie retrouvée.

Ce drame, c'est celui de la fécondité imposée, presque douloureuse, et qui cependant doit avoir lieu pour que le renouveau s'accomplisse. L'expression un peu triste de Vénus ou pleine d'effroi de Chloris en témoignent, de même que les remords de Lucy. Ce que Lucy découvre à Fiesole, c'est la sensualité, sensualité féconde de la nature, sensualité du baiser avec George qui la hantera durant son

¹¹ Cf. U. Baldini, *La Primavera*, London: Sidgwick and Jackson, 1987.

sommeil d'hiver. Cette séduction s'exhale aussi du tableau, que mille détails font rayonner de sensualité. Citons par exemple le filet de fleurs s'échappant des lèvres de Chloris, ces fleurs que nous retrouvons dans la bouche du cocher, les chevelures semées de perles ou de fleurs et cependant à demi dénouées, les corps aux formes pleines, aux ventres fermes et arrondis (Vénus) — grâce des corps presque nus révélés plutôt que voilés par l'étoffe diaphane, légère et impalpable (livre et tableau respectent la tradition grecque; le corps féminin est voilé d'étoffe translucide, comme humecté par le ruisseau de fleurs, tandis que le corps viril s'ébat en toute nudité au Lac Sacré); grâce du mouvement qui lie les personnages les uns aux autres; étreinte soulignée par l'échange de regards à droite, la proximité des personnages, la danse des trois Grâces en équilibre irréal, instable, et le jeu très particulier des doigts qui s'enlacent, dans lequel on peut voir un symbole sexuel. La différence avec les Grâces statiques de Raphaël, tenant chacune leur pomme, est particulièrement révélatrice. La sensualité est sanctifiée par la double présence de Vénus au regard souverain et de l'aveugle Cupidon; la conclusion de ce rayonnement sensuel, c'est le baiser qu'échangent Lucy et George.

Ainsi s'explique le pouvoir mystérieux et magique de ce baiser qui peut tant surprendre aujourd'hui. En effet la scène, même pour l'époque édouardienne, semble remarquablement pudique; le baiser n'est en fait échangé que sur la joue! C'est sa joue que Lucy masque continuellement par la suite; mais ce baiser semble s'être imprimé dans sa chair, tel un sceau sacré qui la lie à jamais à George. Botticelli

nous permet de lire la scène en termes néo-païens d'initiation, de métamorphose de la jeune fille en femme. Edgar Wind offre en effet une interprétation tout à fait satisfaisante du tableau en y décelant une métamorphose inspirée d'Ovide; la nymphe et Flora ne sont plus le bon et le mauvais aspect de la passion, comme on l'avait souvent considéré jusque là, mais un seul et unique personnage:

Zephyr, the wind of spring, swiftly pursues, as in Ovid's *Fasti*, the innocent earth-nymph Chloris. With blowing cheeks he rushes from behind a tree which bends under his impact. Chloris tries to escape his embrace, but as Zephyr touches her, flowers issue from her breath, and she is transformed into Flora, the resplendent herald of spring. *Chloris eram quae Flora vocor*. «I once was Chloris who am now called Flora».¹²

Chez Ovide, la transformation n'était guère qu'une étymologie fantaisiste, destinée à assimiler la nymphe champêtre grecque et la déesse romaine. Mais chez Botticelli, l'apparition témoigne d'une métonymie florale du baiser: la restauration a mis en évidence un faisceau de traits très fins s'échappant de la bouche du vent pour atteindre celle de Chloris; il s'agit du souffle, bien sûr, mais la technique rappelle ces anges de l'Annonciation qui fécondent semble-t-il Marie de leur reflets dorés. Les fleurs ne seraient dès lors que la manifestation physique du baiser sublimé. Wind, lui, met en évidence le caractère physique de cette métamorphose:

¹² E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New-York: Barnes and Nobles, 1968, p. 115.



Sandro Botticelli

Le Printemps (détail, Chloris), env. 1495. Détrempe sur bois, 203 x 314 cm.

Galerie des Offices, Florence. Photo Musée.



Sandro Botticelli

Le Printemps (détail, Flora), env. 1495. Détrempe sur bois, 203 x 314 cm.

Galerie des Offices, Florence. Photo Musée.

But when we see how Chloris, at the touch of the spring breeze, produces flowers from her breath (*vernas efflat ab ore rosas*), how her hands reach behind the flowers that decorate the garment of the new Flora, and how the two figures collide, we can hardly doubt that the metamorphosis was represented by Botticelli as a change of nature. The awkwardness of the shy and primitive creature, caught against her will by the «gale of passion», is transformed into the swift poise of victorious beauty. «Till then», according to the *Fasti*, «the earth had been but of one colour» [...] (Zephyr) gave her the flowers as a bridal gift [...] ¹³

Et Wind de citer Lorenzo de' Medici, pour évoquer la profusion de fleurs multicolores que la jeune Flora fait jaillir de la terre:

Questa novella Flora
fa germinar la terra e mandar fora
mille vari color di fior novelli. ¹⁴

Ainsi s'explique la proximité spatiale de Chloris et Flora et certains détails déconcertants: les fleurs qui s'échappent de la bouche de Chloris tombent sur la robe de Flora; la robe de Chloris est diaphane et non chargée de fleurs, ainsi que l'indique avec une infinie délicatesse le dessin lumineux des feuilles que l'on aperçoit par transparence. La robe de Flora, par contre, est chargée de fleurs qui font partie du tissu même, comme tissées dans la trame et non imprimées; et cependant une petite touffe venue de la robe de Flora se glisse entre les doigts de la main gauche de Chloris, et sur l'un des doigts de la main droite

¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

se superpose un filet de peinture, feuille ou brindille, qui semblerait une erreur si l'autre main ne présentait le même motif, comme si Chloris s'effaçait sous nos yeux pour devenir le feuillage de la robe de Flora; et Wind rappelle la métamorphose de Daphné en laurier pour échapper à Apollon, thème qui, nous le savons, a inspiré Forster.

Certes, objectera-t-on, Forster ne pouvait connaître cette interprétation anachronique; mais son intuition ne pouvait que la lui faire deviner, tant la similitude de propos est grande. Dans un article, *Not Looking at Pictures*, Forster se désole de ne pouvoir appréhender les tableaux avec l'œil critique et détaché de Roger Fry, qu'il fait éclater de rire par ses remarques incongrues; en effet, le tableau inspire Forster par son anecdote, les associations qu'il y voit avec fraîcheur, spontanéité et une certaine innocence; il ne peut s'astreindre à une analyse savante et rigoureuse et, à tort sans doute, le déplore. Il ne pouvait donc pas ne pas pressentir le message d'un esprit-frère; et je n'en veux pour preuve que la description du tableau faite dans *Howards End*, où les deux figures féminines se fondent en une seule, celle de la *Primavera*. Et cette initiation sensuelle qui s'opère sous le myrte du mariage ressemble trop à un mariage païen («bridal gift», selon Wind) pour ne pas éclairer le baiser échangé à Fiesole, rite païen inoubliable.

Ainsi, au printemps, la terre se pare de fleurs, mais le rituel de fécondité se double d'un rituel amoureux: «In the guise of an Ovidian fable, the progression Zephyr-Chloris-Flora spells out the familiar dialectic of love» (Wind, p. 117). Cupidon vise de sa flèche la nymphe centrale, Castitas, entre Pulchritudo et Voluptas. La chasteté, qui

contemple langoureusement le beau jeune homme, est sur le point de découvrir l'amour, comme l'indique sa robe qui a glissé pour libérer l'épaule gauche, dénudée; la danse légère est danse d'initiation. Les qualités des trois Grâces, chasteté, beauté et amour, se retrouvent en Lucy. Mais les trois nymphes font aussi une apparition malicieuse, sous la forme parodique du bain dans la mare: les trois hommes y nagent aussi gracieusement que les trois nymphes! Quant à Mercure, conducteur des morts selon la tradition orphique, il a pour mission de sublimer l'amour, de la passion à l'extase de la contemplation, selon la tradition néo-platonicienne (il élève son bâton vers les cieux, symbole de la transcendance). Mais Wind insiste surtout sur son rôle d'habile messager des dieux, interprète des mystères:

As an «*interpres secretorum*» (Boccaccio's phrase for Mercury), Mercury looks upward and touches the clouds [...] To «*reveal the mysteries*» is to move the veils while preserving their dimness, so that the truth may penetrate but not glare. The transcendent secret is kept hidden, yet made to transpire [...] Virgil describes how the swift messenger of the gods, by lifting his magic staff, gains control over the clouds and winds, and sails through them like a bird.¹⁵

Ce dieu devin mais rusé («*shrewd*», dit Wind) serait-il absent du texte? Dans le tableau, selon la composition symétrique, Mercure se trouve à l'opposé de Zéphyr; or George représente bien sûr Zéphyr, l'amant passionné: sa nature participe des éléments. Personnage solaire, illuminé au sein de la nature, il procède aussi du vent: «*We*

¹⁵ *Ibid.*, p. 117.

know that we come from the winds, and that we shall return to them» (*A Room with a View*, p. 47). A l'opposé se trouve Phaéton, le cocher, dont le surnom pourrait bien être Mercure. En effet ne s'impose-t-il pas comme guide, guide mystérieux et comique à la fois, qui décide de réunir Lucy et George? L'expression du savoir se fait d'abord par le truchement d'une gestuelle comique:

«*Dove?*» said Lucy, after much anxious thought. His face lit up. Of course he knew where. Not so far either. His arm swept three-fourths of the horizon. He should just think he did know where. He pressed his finger-tips to his forehead and then pushed them towards her, as if oozing with visible extracts of knowledge [...] [He] was ready to conduct her. Italians are born knowing the way [...] Anyone can find places, but the finding of people is a gift from God [...] The voice of Mr. Eager? He shrugged his shoulders. An Italian's ignorance is sometimes more remarkable than his knowledge. She could not make him understand that perhaps they had missed the clergymen. (p. 88)

Le petit Italien ridicule s'est donc graduellement transformé en guide initiatique qui choisit d'éviter les Anglais pour mener Lucy vers George; et que penser de sa curieuse exhortation, «*Courage and Love*», message forstérien par excellence, qui ne peut provenir que d'un guide qui connaît la valeur de la scène qui va se jouer devant lui, mieux que les protagonistes eux-mêmes? Courage et amour, c'est là en substance ce que redira le vieux Mr. Emerson à Lucy à la fin du roman. Et si le cocher domine de six pieds les deux amants, n'est-ce pas pour indiquer, comme le fait Mercure en élevant son bâton, que l'impulsion physique peut aussi avoir une valeur métaphysique, platonicienne? Mais le guide initiatique est mis en échec par Charlotte,

incarnation de la censure, qui vient s'inscrire dans la vue pour la détruire. La fin du texte conforte notre interprétation: le jeu complexe visait en fait à élucider l'énigme, le mystère métaphysique de la Piazza. L'Italien a su interpréter le message sanglant et muet que Lucy a reçu du mourant; mais puisque Charlotte l'empêche de mener à bien sa mission, il prophétise le mauvais temps, comme par dépit, tel Mercure commandant aux nuages:

Some complicated game had been playing up and down the hillside all afternoon [...] Phaeton had lost the game.

That last fact was undeniable. He climbed into the box shivering, with his collar up, prophesying the swift approach of bad weather [...] He would look no one in the face; perhaps defeat was particularly mortifying for him. He alone had played skilfully, using the whole of his instinct, while the others had used scraps of their intelligence. *He alone had divined what things were, and what he wished them to be. He alone had interpreted the message that Lucy had received five days before from the lips of the dying man.* Persephone, who spends half her life in the grave — she could interpret it also. Not so these English. They gain knowledge slowly, and perhaps too late. (pp. 90-91)

Le printemps n'a que partiellement donné lieu à la naissance de Vénus; Lucy a pénétré dans l'eau métaphorique des violettes, mais ce n'est qu'après ses larmes qu'elle pourra recouvrer sa glorieuse féminité, sanctifiée par le grondement des eaux de l'Arno, prêtes à se jeter dans la mer infinie.

★

Tous ces indices semblent donc indiquer un rapport certain entre Forster et Botticelli, une sorte de «puzzle pictural» freudien. Un tel rapprochement permet de mettre en valeur l'expansion symphonique, néo-païenne de l'image vernale. Le dernier chapitre célèbre en effet un véritable sacre du printemps, en hommage aux forces de l'amour, de la jeunesse: «Youth enwrapped them; the song of Phaeton announced passion requited, love attained» (p. 230); je me permets d'emprunter le titre de Stravinsky puisque Forster devait assister au spectacle lors de sa création à Londres et s'enthousiasmer au point de souhaiter passer la nuit à marcher, sans rentrer, dans la joie et l'exaltation. Le livre nous propose la naissance d'un nouvel homme et d'une nouvelle femme, unis et égaux, Adam et Vénus. Car George est un nouvel Adam, qui reçoit pour tout baptême l'eau du Lac Sacré, et arbore fièrement sa superbe nudité, «Michelangelesque on the flooded margin» (p.149). Selon Kenneth Clark, Michel-Ange a su sculpter l'archétype du nu, et Lucy s' imagine aussi revoir George, en contemplant les fresques de la Chapelle Sixtine. Un nouvel Eden s'est recréé, car comme l'explique le vieux Mr. Emerson, le jardin d'Eden n'est pas derrière nous mais devant nous, lorsque l'homme saura accepter son corps et sa sensualité. D'où l'importance de la scène de Fiesole et de sa pureté. La profusion florale de Fiesole est un aperçu du nouvel Eden; pour Forster, l'errance littéraire et spatiale prend un peu la forme de la quête d'un lieu rêvé où le désir serait à nouveau accepté et rendu sacré. Pour retrouver l'espace du Printemps éternel, le jardin paradisiaque, il faut parvenir à remonter le temps et oublier la Bible («slip past the Bible»

dira Forster dans *Maurice*). C'est ce printemps de l'homme, si proche du printemps de la nature, que Forster veut réhabiliter, non pour instaurer la débauche, mais pour retrouver la pureté d'un amour qui incluerait aussi l'amour physique (nous sommes encore dans un contexte très victorien). D'où le rejet de la religion dans le livre, religion compréhensive prêchée par Beebe, mais dont les limites apparaissent à la fin du livre lorsqu'il devient ouvertement l'ennemi des amants, et religion intolérante dont Eager s'est fait le champion en faisant mourir de remords la mère de George parce qu'elle n'avait pas baptisé son fils. Et si le vieux Mr. Emerson devient une sorte d'apôtre à la fin du livre, c'est qu'il prêche la bonne parole d'une inversion totale. C'est le baptême, purification à la venue au monde d'une faute qui serait inhérente à la naissance, qui est perçu comme souillure: «He was not baptized [...] My boy shall go back to the earth untouched» (p. 219). La négation du christianisme médiéval, glorifiant un corps crucifié, célébrant la virginité et l'Immaculée Conception, n'est guère surprenante. La nouvelle «religion» d'Emerson nie la tache du péché originel pour exalter le corps, naturel et sain. Il s'agit de laver le corps de sa tache initiale, puisque, comme le dit Nietzsche, le christianisme n'a pas tué Eros, mais il l'a rendu vicieux. Cela se traduit, par exemple, par une méfiance à l'égard du vêtement et des faux-semblants sociaux, mais aussi par la purification de Lucy qui découvre que son amour est beau et bon, même s'il est sensuel, et que le baiser qu'elle tentait d'effacer en se masquant la joue ou la frottant n'est pas une souillure:

I only wish that poets would say this, too: that love is of the body; not the body, but of the body. Ah! the misery that would be saved if we confessed that! Ah for a little directness to liberate the soul! Your soul, dear Lucy! I hate the word now, because of all the cant that superstition has wrapped it round. But we have souls. I cannot say how they came nor whither they go, but we have them, and I see you ruining yours. I cannot bear it. It is again the darkness creeping in; it is hell [...] When I think what life is, and how seldom love is answered by love — marry him; it is one of the moments for which the world was made. (p. 223)

He had robbed the body of its taint [...] he had shown her the holiness of direct desire. (p. 225)

Le baiser du vieil homme a su rappeler et purifier celui de George. Ainsi s'explique le rôle de l'art, du rôle négatif (Vinci) ou prémonitoire (l'ascension de Giotto dont George et Lucy possèdent une reproduction en Angleterre; la rencontre à la National Gallery — coïncidence ou destin? — qui permet à George de retrouver indirectement Lucy), sans oublier la valeur esthétique de la fresque cachée, *La Primavera*, l'apothéose sensuelle du retour à un certain paganisme. L'art permet l'aveu impossible, la réhabilitation du toucher par la synesthésie visuelle.

Catherine LANONE