

Université Lumière Lyon 2
Faculté des Langues
Département d'Etudes du Monde Anglophone

Le réel, la réalité et la fiction dans *The Magus*, *The French Lieutenant's Woman* et *A Maggot* de John Fowles

Alistair MACLAREN

Agrégé

Date de soutenance : 10 juin 2005

Membres du jury : Catherine BERNARD, professeur Université Didérot-Paris 7 Claude MAISONNAT, Professeur Université Lumière-Lyon 2 Michel MOREL, Professeur Université Nancy 2 Annie RAMEL, Professeur Université Lumière-Lyon 2 Josiane PACCAUD-HUGUET, Professeur Université Lumière-Lyon 2, directrice de la thèse

Table des matières

REMERCIEMENTS .	1
..	3
Introduction . .	5
Chapitre 1. The Magus . .	13
1. Introduction .	13
Malaise dans la lecture .	18
Rapport textuel / rapport sexuel . .	20
2. Un roman surdéterminé .	23
Le roman comme jeu de Tarot . .	23
Leurre intertextuel .	25
Le sujet en question . .	29
Le roman familial .	31
3. L'Autre féminin .	37
L'isotopie militaire .	38
Alison . .	40
Les trois rencontres . .	43
Lily/Julie . .	49
4. L'Autre paternel et l'Autre absolu .	52
Les récits de Conchis .	53
Le premier récit .	58
De Deukans . .	59
Seidevarre .	63
Wimmel .	68
Le procès . .	76
Le retour .	80
5. Pour une esth-éthique de l'inachevé . .	80

La tension complétude/incomplétude .	82
La disparition de l'Autre . .	83
Chapitre 2. <i>The French Lieutenant's Woman</i> .	89
1. Introduction .	89
Un Roman binaire ? . .	92
Une problématique de l'énonciation .	97
Quel roman ? Quelle lecture ? . .	101
Topologie .	102
L'oxymore .	104
Sublimation .	105
Les rivages du texte . .	107
2. Limites du texte/limites textuelles ? . .	108
Topologie du roman . .	111
3. L'oxymore et la femme .	117
Sarah ou Charles / Sarah et Charles . .	119
Charles et l'oxymore .	121
4. Conclusion .	125
La première clôture .	129
La deuxième clôture .	130
Chapitre 3. <i>A Maggot</i> .	133
1. Introduction .	133
Echos et répétitions : fragments d'un tout introuvable . .	135
Un roman énigmatique .	137
Le non-dit . .	139
Filiation et articulation au manque . .	142
Un mouvement régressif .	144
2. Eléments narratologiques .	145
L'apport des critiques . .	145
Quelle problématique ? .	147

Du dialogue à l'alphabet .	149
Le voyage .	153
Quelle lecture ? .	154
Discontinuité et temporalité .	157
Présent ou prétérit ? .	158
Une rencontre décisive .	162
3. Le rôle paternel . .	166
4. Masculin/féminin .	170
Qu'est-ce qu'être femme ? .	174
5. Vers une esthétique de l'inachevé .	177
La défaite du sens .	178
L'inachevé .	179
La lettre .	179
CONCLUSION .	181
BIBLIOGRAPHIE . .	187
A. Œuvres étudiées – éditions de référence : . .	187
B. Autres œuvres de John Fowles : .	187
1. Fiction : .	187
2. Non-fiction : .	188
C. Autres œuvres littéraires consultées .	188
D. Etudes critiques sur John Fowles : . .	188
Ouvrages : . .	188
Articles : . .	189
E. Ouvrages théoriques et critiques généraux : . .	190
Articles : . .	191
F. Psychanalyse et Littérature : . .	191
Articles : . .	192
INDEX . .	193
A .	193

B .	194
C .	194
Ç .	195
C .	195
D .	195
E .	196
F .	196
G .	197
H .	197
I ..	198
J .	198
K .	198
L .	199
M ..	199
N .	200
O .	201
P .	201
R .	202
S .	203
T .	203
U .	204
V .	204
W ..	205

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont au Professeur Josiane Paccaud-Huguet pour les encouragements, les conseils précieux et l'aide qu'elle m'a apportés tout au long de ce travail de recherche. Ce fut un privilège et un plaisir de travailler sous sa direction.

Que soient également remerciés les participants au séminaire « Lettre, Langage, Psychanalyse » dont les interventions ne manquent pas de susciter une stimulation et un enrichissement de la réflexion.

Je remercie enfin les membres du jury qui ont accepté de lire mes travaux et de participer à cette soutenance.

Ma gratitude va à tous ceux qui m'ont porté leur aide ou leur soutien pendant la rédaction de cette thèse.

À Marie Claude Pour sa patience et son soutien indéfectible
Nothing is real. All is Fiction. John Fowles, The Enigma

Introduction

John Fowles a longtemps pâti du succès de ses romans dont trois ont été adaptés au cinéma avec plus ou moins de bonheur. La critique britannique en particulier a longtemps regardé avec une méfiance certaine un auteur dont les romans connaissent un succès considérable auprès du grand public.

Aujourd'hui, presque vingt ans ont passé depuis la publication de son dernier roman, *A Maggot*, et il est maintenant peu probable qu'il en publie d'autres. Il devient alors possible, avec le recul nécessaire, de faire un bilan de son œuvre et de s'interroger sur la place qu'il occupe dans la littérature, de se demander si ses romans se prêtent « aux concrétisations par définition inédites des lecteurs à naître »¹ ?

Fowles n'appréciait guère les romans « néo-réalistes » de la fin des années 1950 et du début des années 1960 des auteurs que l'on regroupe traditionnellement sous le nom des « Angry Young Men », et son écriture se voulait en rupture avec cette tendance alors dominante. Il précise ainsi l'une de ses intentions en écrivant son premier roman publié, *The Collector* :

For some time I'd been looking for a theme that would allow me to do these

¹ Michel Morel, « Postures de lecteur dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles », dans *Etudes Britanniques Contemporaines* N° 12 (Montpellier, Presse universitaire de Montpellier, 1997 p. 92). Michel Morel en doute et il constate un « vieillissement relatif » du texte, du moins en ce qui concerne *The French Lieutenant's Woman*. Il affirme que le lecteur virtuel de ce roman est « un lecteur finalement très daté » et que les lecteurs futurs risquent de « [ne retenir] que cet aspect de jeux narratifs si caractéristiques de ce qu'on tend à nommer le postmodernisme ». (p. 91).

things : 1. present a character who was inarticulate and nasty, as opposed to the 'good' inarticulate hero, who seems to be top dog in post-war fiction and whose inarticulateness is presented as a kind of crowning glory.²

Le succès qu'a connu son premier roman a incité Fowles à élargir ses perspectives et à élaborer une écriture qui, de roman en roman, combine une expérimentation formelle avec un attachement à la tradition « réaliste » :

We need to return to the great tradition of the English novel – realism. English is a naturally empirical language; I suppose that's why realism haunts all our arts.³

Le réalisme dont se targue Fowles relève de son intention, de son « vouloir-dire » conscient et vise la complétude du sens. Il s'apparente à la nostalgie d'une tradition perdue, mise en question par la rupture de la modernité qui ébranle les certitudes sur lesquelles se fondait cette « grande tradition ». Le verbe "haunts" laisse entendre que ce dont parle Fowles est disparu et sa présence/absence souligne à la fois son impossible récupération et l'impossibilité de s'en défaire. Interrogé sur sa pratique d'écrivain Fowles ramène constamment tout à la représentation. Ainsi, lors du colloque sur son œuvre à Lyme Regis en 1996, à un de ses amis qui lui demandait ce qu'il pensait des analyses théoriques de ses textes proposées par certains conférenciers il répondit en aparté : "I only tell stories". Par cette insistance sur la seule représentation et sur la fiction Fowles masque, y compris pour lui-même, ce que vise véritablement son écriture : substituer un objet, le roman, à ce qui lui fait défaut.⁴

Malgré sa dénégation la fiction de Fowles occupe bien l'espace « d'un entre-deux, d'une zone de frayage liminale entre expérimentation et mimésis dans laquelle un équilibre précaire se fait jour entre autotélie et mimésis, ou encore entre un repli sur une forme d'immanence et une tension vers un référent transcendant ». ⁵ Fowles rêve d'une transcendance mais sa position particulière dans le vingtième siècle le place des deux côtés de ce qui constitue la grande déchirure de ce siècle. Né en 1926, sa jeunesse appartient à une période « édénique » d'avant-guerre, dépeinte notamment dans son roman *Daniel Martin*. La deuxième guerre mondiale fait advenir dans toute son horreur le spectre d'une solution finale qui va à l'encontre de toute la tradition humaniste et progressiste de la société, et qui, depuis, ne cesse de nous hanter. A la Shoah se rajoute la possibilité d'un anéantissement de la vie sur terre par la bombe atomique. Les croyances et certitudes de l'homme du vingtième siècle furent autant ébranlées que celles de l'homme du dix-neuvième par les fractures introduites par Darwin, Lyell, Marx, Nietzsche et Freud. D'où la nécessité de redéfinir ou « d'explorer les modes d'inscription

² John Fowles, *The Journals: Volume 1*, (London, Jonathan Cape, 2003, p. 514).

³ Roy Newquist, "John Fowles", paru dans *Counterpoint* (Chicago, Rand McNally, 1964). Reproduit dans *Conversations with John Fowles*, Diane Vipond (ed), (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 3).

⁴ Dans l'avant-propos de *The Magus* il écrit notamment "I had not then realized that loss is essential for the novelist, immensely fertile for his books, however painful to his private being." John Fowles, "Foreword", *The Magus*, (London, Triad Grafton, 1977, p. 9).

⁵ Catherine Bernard, « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Etudes Anglaises* 50-2, avril-juin 1997, p. 145.

de l'individu dans et par le monde ». ⁶

Cette nostalgie est sans illusion toutefois, car Fowles se rend compte que quelque chose échappe à sa maîtrise, que le texte ne peut pas tout dire. A maintes reprises, dans divers entretiens, il revient sur l'importance du non-dit dans ses romans que nous pouvons lier à son affirmation qu'un romancier ne peut pas se passer du sentiment de « perte » ou ce qu'il définit comme "this unresolved sense of a lack" ⁷. Ainsi dans une interview accordée à Katherine Tarbox il souligne la fonction du mystère dans le roman qui découle du non-dit :

Mystery really lies in things the author doesn't say and in gaps in the story. ⁸

Puis, dans un entretien en 1980 il l'articule à ce qui est à jamais perdu :

Obviously what you're trying to do is – this is my theory – trying to achieve some primal state of perfection and total happiness, which you're doomed never to experience because you'll never be one year old again. ⁹

Ainsi, le « vouloir-dire » de l'auteur n'est que la partie visible et sous-entend un sujet unique et complet. Derrière se cache le désir de récupérer ce à quoi tout être parlant a dû renoncer en accédant au langage, où il est représenté tout en étant radicalement exclu. Dans un essai intitulé "Islands" Fowles évoque "the genesis of all art: the pursuit of the irrecoverable". ¹⁰ Il définit le travail de l'artiste comme le retour impossible vers un moment mythique de complétude. N'est-ce pas ce qu'entendait Roland Barthes dans *Le Plaisir du Texte* :

Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir (Lacan, à propos de Sade). Cependant, pour l'écrivain, cet objet existe ; ce n'est pas le langage, c'est la langue, la langue maternelle. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère (...). ¹¹

Les ouvertures dans le texte, les "gaps" dont parle Fowles, dont la fonction serait d'aménager un espace pour le lecteur font inmanquablement penser à l'érotisme du texte que Barthes définit :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) (...) c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique (...). ¹²

⁶ Ibid., p. 146.

⁷ John Fowles, "Foreword", *The Magus*, (London, Triad Grafton, 1977, p. 9).

⁸ Katherine Tarbox, *The Art of John Fowles* (Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1988, p. 177).

⁹ Raman K. Singh, "An Encounter with John Fowles," *Conversations with John Fowles*, Diane Vipond, (éd.), (Jackson: University Press of Mississippi, 1999, p. 99).

¹⁰ John Fowles, "Islands" (1978), reproduit dans *Wormholes*, (London, Jonathan Cape, 1998, p. 297).

¹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, (Paris, Le Seuil, 1973, p. 60).

¹² Ibid., p. 19.

Le « vouloir-dire » de l'artiste n'est alors que l'habillage d'un « vouloir-jouir » qui apparaît dans les interstices du texte. Comme le formule Jacques Lacan « *l'inconscient, c'est que l'être, en parlant, jouisse, et j'ajoute, ne veuille rien en savoir de plus* ». ¹³

Dans ce cas l'invention d'histoires ne peut pas être un simple divertissement mais une façon de fournir un cadrage narratif à son désir où, sous couvert de l'alibi de la fiction « pas ici, pas moi ... », le sujet fait comme si l'objet de ce désir pouvait être récupéré. Le roman vise une complétude qui est hors d'atteinte de tout sujet parlant. Ce qui pousse l'écrivain et ce à quoi il tente de donner forme relève de l'impossible. Ce « blanc » constitutif est de structure et le roman le fait consister en l'enserrant dans le texte, à l'image du potier évoquée par Heidegger qui, en construisant une forme autour d'une béance, fait exister le vide à l'intérieur de la cruche.

L'équivoque de ce vide intérieur réside dans le rapport qu'il entretient avec son contraire, le plein. La forme de la cruche, du roman, fait de ce vide un espace qui peut être rempli, un contenant dont l'étymologie « *cum tenere* », tenir ensemble renvoie explicitement au symbole qui est proprement « un objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux » (Dictionnaire Le Robert). Mais la complétude qui vient du remplissage n'est qu'un leurre car le vide intérieur consonne avec le vide informe extérieur. En fin de parcours, au-delà des "pretty fictions" que recèle le roman c'est cette consonance qui laisse entrapercevoir l'incomplétude structurelle.

Ce que désigne l'irrécupérable semble bien être ce que Lacan nomme le réel et qu'il définit comme « ce que le sujet est condamné à manquer, mais que ce manquement même révèle ». ¹⁴ Nous devons alors distinguer ce réel irréprésentable, hors temps et hors espace, qui marque l'incomplétude du sujet de la réalité qui est du côté de l'énoncé. Ainsi, selon Lacan, « il n'y a pas de réalité pré-discursive. Chaque réalité se fonde et se définit d'un discours ». ¹⁵

La fiction, l'art de feindre, est un acte de parole particulier qui fait comme si tout était possible et articule la réalité des énoncés à ce réel. Elle se sert de l'écran du fantasme à la fois pour tenir à distance la jouissance interdite et comme miroir qui renvoie une image spectrale d'un « ça-voir » impossible. Le lieu de cette jouissance impossible correspond à ce que Fowles appelle "some primal state of perfection and total happiness" qui ne peut être supposé que parce qu'il manque, par son absence qui est également ab-sens, exclusion radicale du sens. Par là il s'inscrit comme cause du désir du sujet. Seule la fiction peut contourner l'interdit en fournissant une voie d'accès indirecte. La feinte de la fiction rejoint alors la feinte de Persée qui permet au héros de sortir vivant de sa rencontre avec Méduse au regard pétrifiant. Son bouclier lui sert de miroir et permet le regard latéral. De la même manière la fiction rend supportable par son indirection la vérité du désir du sujet. ¹⁶

¹³ Jacques Lacan, *Encore*, (Paris, Points Seuil, 1999, p. 134).

¹⁴ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (Paris, Points Seuil, 1990, pp. 47-48).

¹⁵ Jacques Lacan, *Encore*, (Paris, Points Seuil, 1999, p. 43).

Si, comme le dit Stendhal, « le roman est un miroir qu'on promène le long de la route » il s'agit d'un miroir qui, tel le bouclier de Persée ou la face extérieure et décorée de la cruche, reflète de biais cette Chose, ce réel primordial ("primal state") « mythe originaire de la jouissance et de sa perte ultérieure ».¹⁷

Une tension naît entre le vouloir-dire conscient de l'auteur et le vouloir-jouir inconscient, tension qui est reflétée dans la division énonciative qui ouvre un espace dans le texte. D'un côté, l'énonciateur qui dit « je » et, de l'autre, le « je » qui s'affiche sur la feuille devient une place vide qu'occupe tout lecteur qui prête sa voix au texte. Un discours inconscient se construit où le sens blanc défait le semblant de sens qu'érige le voile de la fiction. Le langage cède le pas à « lalangue » — cette forme particulière à chacun d'entre nous et qui correspond au moment où le sujet passe du babil d'enfant au langage articulé des signifiants. « Lalangue », nous dit Michèle Rivoire, est le « résultat de l'entrée dans le langage par autre chose que les mots et le sens. »¹⁸ Lacan définit ainsi le rapport entre langage et lalangue : « le langage est ce qu'on essaye de savoir concernant la fonction de lalangue. »¹⁹

« Lalangue » articule la matérialité de la langue ("tongue") et la « motérialité » des signifiants qui s'inscrivent dans le corps de l'être parlant lui signifiant son manque et fondant son désir. Située à l'intersection de l'affectif, c'est-à-dire d'un « réel qui résulte du discours mais qui n'est pas discours »²⁰, et du sens, « lalangue » révèle la division que le langage œuvre à escamoter. Le travail de l'écrivain n'est-il pas de donner forme à cette articulation perdue, à l'instar de Bernard dans *The Waves* de Virginia Woolf ?

What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their

¹⁶ Josiane Paccaud-Huguet fait du mythe de Persée et Méduse une « figure fondamentale pour dessiner le rapport de la fiction littéraire à l'énigme de l'Autre. » Elle affirme notamment que « Le discours du mythe porte entre autres sur l'impossible du sexe et l'invisageable de la mort : l'interdit de suivre l'appel des voix, de transformer le savoir impossible en *ça-voir* en ce lieu qui en anglais fait rimer « womb » avec « tomb ». Œdipe, Orphée, Demeter y sont appelés, comme Persée dont les exploits disent quelque chose de la fonction de la fiction : rendu invisible par le casque que lui a prêté Hadès, Persée rencontre Méduse dont la chevelure de serpents et les dents immenses ont le pouvoir de pétrifier tout mortel qui s'aventurerait à la regarder en face. Persée conçoit une ruse (l'autre sens de « art » en anglais) : il utilise son bouclier comme un miroir dans lequel il regarde de biais l'image spectrale de Méduse, dont il pourra ainsi trancher la tête sans avoir à la regarder de face. (...). Ce mythe dit quelque chose de la structure anamorphique de la vérité dans la fiction, sur le support du miroir-écran, à partir duquel rayonne un spectre. » (« La Fiction Littéraire : l'Ecran et le Spectre », communication au Congrès PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaire) à Rennes II, mars 1997.)

¹⁷ Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, (Paris, Point Hors Ligne, 1992, p. 78).

¹⁸ Michèle Rivoire, "Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire," Journée d'études de l'école doctorale, [Sponsor (facultatif)], Université Lumière Lyon2, 28 octobre 2000.

¹⁹ Jacques Lacan, *Encore* (Paris: Points Seuil, 1990, p. 175).

²⁰ Nestor Braunstein, op. cit., p. 93.

mother sewing and pick up some scrap of bright wool, or a shred of chintz. I need a howl; a cry.²¹

N'est-ce pas également ce qu'affirme Roland Barthes lorsqu'il écrit que « la littérature se trouve ainsi aujourd'hui seule à porter la responsabilité entière du langage »²² ? Significativement Barthes introduit la notion d'éthique de l'écriture :

Techniquement, selon la définition de Roman Jakobson, le « poétique » (c'est-à-dire le littéraire) désigne ce type de message qui prend sa propre forme pour objet, et non ses contenus. Ethiquement, c'est par la seule traversée du langage que la littérature poursuit l'ébranlement des concepts essentiels de notre culture, au premier rang desquels celui de « réel ».²³

L'éthique se mue en esth-éthique dans la littérature où s'articulent la traversée du fantasme et la traversée du langage. Le sujet qui advient, divisé par l'effet du signifiant, coupé radicalement de ce qui le cause, ne peut être tout orienté vers l'objet de son désir de complétude.

Il nous semble que l'intention (de tout dire) se heurte aux possibilités qu'autorise le langage, et de cette collision surgissent des éclats de cette « lalangue » qui fait bord entre le réel impossible à formuler et le langage articulé. Ces éclats sont autant de traces d'une jouissance perdue et interdite à tout être parlant. Ils ne peuvent se réduire à un effet de sens mais disent quelque chose de particulier qui résonne en chacun de nous qui s'y prête. Ainsi le lecteur, séduit par l'entrebâillement du texte par où il entend les sirènes du désir de l'Autre, cherche la jouissance que lui permet le langage et peut alors entendre la vérité de son propre désir.

Cette articulation de la réalité au réel par le discours spécifique de la fiction offre une lecture des romans en ce qu'ils touchent le lecteur au plus profond de lui-même.

Les trois romans choisis marquent des étapes importantes dans la production littéraire de John Fowles. *The Magus*, bien que publié en 1966, trois ans après *The Collector*, est considéré par l'auteur comme son premier roman et constitue ses premiers pas dans la création artistique. La révision subséquente du texte en 1977 souligne l'importance que Fowles accorde à ce texte.

The French Lieutenant's Woman, publié en 1969, est considéré par les critiques comme son meilleur roman ou, du moins, le plus ambitieux, et il a été adapté avec un succès public au cinéma par Karel Reisz. Fowles se défend d'avoir écrit un roman historique, genre qui ne l'intéresse pas, mais la combinaison de la représentation du dix-neuvième siècle et un narrateur dont les références et les valeurs sont celles du milieu du vingtième siècle crée une dichotomie. Deux positions de lecture se dégagent du texte qui correspondent à celles définies par Roland Barthes comme « le lisible » et « le scriptible ». Le texte qui ne peut qu'être lu, mais non écrit, où le lecteur n'a d'autre choix que de le rejeter ou de l'accepter, est « lisible », et le texte qui peut être écrit (réécrit), où

²¹ Virginia Woolf, *The Waves*, (*Four Great Novels*, Oxford, OUP, 1994, p. 574).

²² Roland Barthes, « De la science à la Littérature », *Le Bruissement de la langue*, (Paris, Points Seuil, 1993, p. 13).

²³ *Ibid.* p. 13.

le lecteur n'est plus un consommateur mais un producteur du texte est « scriptible ». ²⁴ Le lecteur divisé occupe les deux positions à la fois et l'impossibilité reconnue de concilier ces deux positions fait la modernité de cette écriture.

A Maggot, publié en 1985, clôt provisoirement la production romanesque de John Fowles. La similitude phonématique avec son premier roman pourrait suggérer une complétude imaginaire de son œuvre, ou bien la légère différence pourrait faire penser davantage à une répétition et un ratage, une spire plutôt qu'une boucle.

A considérer les trois romans dans la chronologie de leur écriture nous pouvons discerner une correspondance entre la quête de l'irrécupérable dont parle Fowles qui est un mouvement régressif, un retour en arrière, et le déplacement temporel d'un roman à l'autre qui lui fait écho : la diégèse de *The Magus* situé au vingtième siècle, celle de *The French Lieutenant's Woman* au dix-neuvième et celle de *A Maggot* au dix-huitième.

Les romans jouent dans l'imaginaire de quelque chose qui touche à la structure même du sujet. L'objet étant irrécupérable et la poursuite ne pouvant aboutir, Fowles cherche une réponse esth-éthique qui lui permet de faire tenir ses textes entre la complétude et sa mise en échec inéluctable.

L'élaboration de ce que nous appelons une esth-éthique de l'inachevé permet à John Fowles de créer un « semblant » d'objet qui compense partiellement le sentiment de perte qui l'habite, répondant au désir de combler la béance causale à l'origine de sa quête. Néanmoins, la problématisation de la clôture dans tous ses romans illustre l'impossible rapport de complétude et fonctionne comme un signal de quelque chose qui se tient au-delà et hors d'atteinte. Cela s'apparente à ce que Virginia Woolf, dans *The Waves*, appelle « the thing beneath the semblance of the thing ». Pouvons-nous y voir la façon particulière de John Fowles, en suivant la définition de la sublimation que fait Jacques Lacan, d' « élever l'objet à la dignité de la Chose » ?

Lire les romans de Fowles est s'adonner au plaisir du texte, se laisser emporter par le flux de la narration jusqu'au point de rupture où le sens s'embrouille et le texte se brise dans la collision avec ce qui s'avère être rien, le vide central autour duquel gravitent les signifiants. La sidération fait surgir des éclats, des morceaux qui ne peuvent recomposer un tout qui est à jamais perdu. Le lecteur se trouve alors dans une position similaire à celle de Nicholas dans *The Magus*, qui constate l'impossibilité de reconstituer l'assiette brisée qu'il tient à la main, figure de la division subjective qui le frappe :

I raised the two pieces to show her what had happened. My life, my past, my future. Not all the king's horses, and all the king's men. (p. 645) ²⁵

²⁴ Roland Barthes, *S/Z*, (Paris, Le Seuil, 1970, p. 10).

²⁵ John Fowles, *The Magus, a revised version*, (London, Triad Grafton, 1977). Les références de page entre parenthèses renvoient toutes à cette édition.

Chapitre 1. The Magus

1. Introduction

The Magus est un roman qui occupe une place particulière dans l'œuvre de John Fowles. Publié en 1966 après le succès de *The Collector* (1963), il est néanmoins considéré par son auteur comme son premier roman et d'après certains critiques il serait la matrice d'où sont sortis les autres romans. Dans son étude, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Susana Onega affirme :

The Magus may be said to constitute the nucleus of the writer's thought around which the other novels grow.²⁶

Cela est d'autant plus patent que la ressemblance phonique entre le titre de ce roman et le titre de son dernier roman publié en 1986, *A Maggot*, laisse entendre qu'un fil conducteur mène de l'un à l'autre, qu'un rapport étroit de l'ordre de la répétition s'établit entre son roman initial et celui qui clôt provisoirement son œuvre romanesque. Quelque chose se répète d'un roman à l'autre et l'insistance même de cette répétition suggère que John Fowles est interpellé par quelque chose qu'il ne parvient pas à cerner mais qui, de façon paradoxale, en lui échappant, s'inscrit en fin de compte en creux dans ses romans.

²⁶ Susana Onega, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, (Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor/London, 1989, p. 9).

En 1977, onze ans après sa première publication, Fowles a ressenti le besoin de reprendre et de retravailler ce roman et, ce faisant, il en a modifié de façon significative le texte. L'ampleur de cette révision est précisée par l'auteur dans l'avant-propos de la nouvelle version où il écrit :

Though this is not, in any major thematic or narrative sense, a fresh version of The Magus, it is rather more than a stylistic revision. A number of scenes have been largely rewritten, and one or two new ones invented. (p. 5).

Selon les dires de Fowles lui-même, cette façon de retravailler le texte va bien au-delà d'une simple révision stylistique et révèle, au fond, une caractéristique importante de son œuvre qui apparaît en filigrane dans tous ses romans et que l'on pourrait appeler l'insistance de la répétition ; quelque chose fait retour, se répète inlassablement que l'auteur ne parvient ni à liquider ni à cerner et qui l'entraîne à toujours recommencer. Les ressemblances entre les différents romans sont frappantes et bien des critiques n'ont pas manqué de le souligner à leur manière. Ainsi pour Susana Onega les romans de Fowles sont complémentaires et abordent de manière différente les mêmes idées :

John Fowles's six full-length novels must be viewed as complementary texts offering alternative readings of the same basic ideas.²⁷

Dans *The Art of John Fowles*, Katherine Tarbox semble dire la même chose quand elle affirme :

Each novel ultimately tells the same story, and the story of the survival of individual freedom is the only story. (...). In telling his urgent story again and again, Fowles is really conveying his sense that the process of understanding is what he considers important.²⁸

Ou encore Simon Loveday dans *The Romances of John Fowles* qui constate une récurrence thématique d'un roman à l'autre :

As we come to look at Fowles's work in greater detail we shall find a limited number of themes recurring in it very consistently. These themes – which are prominent in both fiction and non-fiction – can be grouped under four headings: the Few and the Many; the domaine; the contrast between the masculine and the feminine character; and the importance of freedom.²⁹

Loveday relève également la récurrence d'une structure tripartite basée sur trois personnages dans chaque roman : le vieillard, le héros et l'héroïne :

(...) a three-fold structure (old man, hero, and heroine) which in one transformation or another recurs in every one of his full-length fictions.³⁰

Ces critiques insistent sur une problématique qui relève en grande partie de l'intentionnalité de l'auteur, de l'herméneutique, voire même de la didactique. Or, même si l'intention ou le « vouloir-dire » de l'auteur est présent au départ, ce qui importe est bien

²⁷ Susana Onega, *op. cit.*, p. 8.

²⁸ Katherine Tarbox, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ Simon Loveday, *The Romances of John Fowles*, (London, Macmillan, 1985., p. 3).

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

davantage ce qui échappe au contrôle de l'auteur, ce que son intentionnalité ne parvient pas à capter ou à exprimer. La réécriture de *The Magus* à la fois souligne le rôle charnière de ce roman dans l'œuvre de Fowles et met en évidence cette quête d'un impossible qui échappe à la logique du sens. Cela correspond à un phénomène que John Fowles lui-même, en tant que lecteur, détecte dans les romans de Thomas Hardy, auteur pour qui il entretient une admiration particulière, mais c'est un phénomène qui se rapporte tout aussi bien à sa propre pratique d'écriture :

One enigma about all artists, however successful they may be in worldly or critical terms, is the markedly repetitive nature of their endeavour, the inability not to return again and again on the same impossible journey. One must posit here an unconscious drive towards an unattainable. The theory also accounts for the sense of irrecoverable loss (or predestined defeat) that is so characteristic of many major novelists.³¹

D'une version à l'autre de *The Magus*, d'un roman à l'autre de John Fowles, nous pouvons affirmer comme Jacques Lacan dans *Encore* que quelque chose « ne cesse pas de ne pas s'écrire »³² ; et si l'on s'attache à ce lien établi par Lacan entre écriture et sexualité, on peut comprendre ce dont il est question dans les romans de Fowles qui jouent simultanément sur l'impossibilité du rapport sexuel et sur l'impossibilité du rapport textuel. C'est dire que dans ces romans, comme dans tout roman littéraire où la représentation fait place à un travail de la lettre, derrière le vouloir-dire il y a un vouloir-jouir qui parvient *in fine* à se faire entendre.

Dans ces conditions il n'est pas étonnant de constater que la problématique de l'écriture constitue un fil conducteur dans ce premier roman labyrinthique qu'est *The Magus*. John Fowles souligne cette préoccupation avec l'écriture dans l'avant-propos de la version de 1977 lorsqu'il définit le roman en ces termes :

“The Magus” remained essentially where a tyro taught himself to write novels.
(p. 5)

Ce roman, qui signe les premiers pas de Fowles dans la littérature, est un roman tentaculaire à l'intérieur duquel prolifèrent et se combinent maints récits parfois contradictoires, parfois complémentaires et qui appellent interprétation de la part du protagoniste et de la part du lecteur. Ce qui fait tenir l'ensemble et lui donne sa cohérence est le récit du personnage principal, Nicholas Urfe, qui est à la fois narrateur rétrospectif de son propre récit, et également narrataire en tant qu'il reçoit les quatre récits que lui fait Maurice Conchis, ce qui fait de lui un avatar du lecteur, offrant au lecteur réel une position de lecture.

Le récit de Nicholas, qu'un critique a fort à-propos appelé « the overarching narrative »³³, fonctionne effectivement dans l'architecture du roman comme « arche » et fournit le cadre à un jeu complexe d'échos et de renvois. L'effet de caisse de résonance

³¹ John Fowles, « *Hardy and the Hag* » (1977), *Wormholes*, (London, Jonathan Cape, 1998, p. 140).

³² « Le *ne cesse pas de ne pas s'écrire*, par contre, c'est l'impossible, tel que je le définis de ce qu'il ne puisse en aucun cas s'écrire, et c'est par là que je désigne ce qu'il en est du rapport sexuel – le rapport sexuel ne cesse pas de ne pas s'écrire. » Jacques Lacan, *Encore*, (Paris, Le Seuil, 1975, p. 120).

est poussé à l'extrême par les récits de Conchis qui se répercutent dans le récit principal et en quelque sorte creusent un vide dans le centre du récit qu'ils semblent remplir. D'une manière semblable les récits de John Fowles rebondissent sur l'arche textuelle du lecteur qui se prête au jeu dans lequel Nicholas l'entraîne. Ainsi l'intertextualité qui travaille le texte reflète quelque chose qui tente de se reconstituer, de l'ordre du « "re-membering" littéraire ». ³⁴ Le souvenir s'inscrit dans la faillite du sens faisant sous-venir autre chose que masquait le sens, qui n'est autre qu'un fonctionnement différent du langage qui s'articule autour de ce qui est le « membre » constitutif du signifiant : la lettre.

Les récits de Conchis sont des « paraboles », à la fois dans le sens biblique et dans le sens mathématique du terme. Au premier niveau il s'agit de récits qui comportent un enseignement voilé ou obscur au moment de leur narration. C'est ainsi que Nicholas et le lecteur les reçoivent et tentent de leur trouver une signification à la lumière des événements qui se déroulent, superposant récits d'événements supposés avoir eu lieu dans le passé et la « réalité » du présent. Le texte insiste même sur ce sens et le propose comme stratégie de lecture lorsque, parlant de Conchis et ses récits, Nicholas justifie sa façon de voir les choses en affirmant :

I remembered it was Sunday morning; the time for sermons and parables. (p. 139)

Cette façon de lire le roman s'apparente au « vouloir-dire » ou à l'intentionnalité de l'auteur ou de l'instance narrative. Mais la parabole est aussi une forme mathématique qui évoque la forme de l'arche, et de ce fait, le rapport entre les récits de Conchis et la réalité n'est pas un rapport d'identification mais un rapport plus complexe et dynamique qui fait rebondir le récit sur cette arche pour renvoyer son interprétation toujours ailleurs. Le récit principal se trouve dépossédé de sa position dominante, s'interpénètre des récits de Conchis et se modifie, de sorte que le protagoniste Nicholas ne puisse plus se poser, comme dans l'incipit, comme l'élément fondateur de son récit mais en devienne le produit. La résonance qui résulte de cette interaction relève de ce « vouloir-jouir » sous-jacent, entre en contradiction avec le raisonnement et finit par le faire défaillir, permettant « qu'une jouissance (s'échappe) par les fissures de la fonction intentionnelle de la parole, dont le rôle était de la maintenir séparée, inconnue ». ³⁵

Cette jouissance est ce sur quoi vient buter l'interprétation et, par conséquent, ce qui fait barrage au désir de Nicholas. Ainsi l'acte d'interprétation ne parvient pas à construire un savoir organisé autour d'un signifiant maître - « freedom » - la liberté, dont tous les critiques, à l'instar de John Fowles lui-même dans l'avant propos de l'édition de 1977 ³⁶, soulignent l'importance thématique et qui est revendiquée par Nicholas comme ce qui

³³ Mahmoud Salami, *John Fowles 's Fiction and the Poetics of Postmodernism*, (London and Toronto, Associated University Press, 1992, p. 76).

³⁴ Catherine Bernard, op. cit. p. 149.

³⁵ Nestor Braunstein, op.cit.,p. 25).

³⁶ "God and freedom are totally antipathetic concepts; and men believe in their imaginary gods most often because they are afraid to believe in the other thing. (...). True freedom lies between each two, never in one alone, and therefore it can never be absolute freedom. All freedom, even the most relative may be a fiction; but mine, and still today, prefers the other hypothesis." (p. 10).

fonde ses actes et en opposition aux signifiants maîtres du père dont il dit :

He had accumulated an armoury of capitalized words like Discipline, Tradition and Responsibility. (p. 15).

Cette liberté est ce qu'il affirme éprouver lorsque meurent fort opportunément ses parents au début du roman et lorsqu'il quitte Alison pour la première fois. C'est ce qu'il inscrit alors comme signifiant maître (S1) à la place du Nom-du-Père, « le signifiant qui structurellement réalise la castration »³⁷, que Nicholas évacue d'emblée de son récit. Dans cette position de l'*un* il devient « le lieu inéluctable pour l'accrochage d'un *second* signifiant (S2), façon économique d'écrire tout l'ensemble des signifiants qui ne trouvent leur signification que dans la mesure où ils s'articulent avec le S1 qui est le Nom-du-Père ».³⁸

Le roman se bâtit par la suite sur ce dysfonctionnement où le Nom-du-Père ne joue plus son rôle symbolique. Devant la défaillance du Nom-du-Père à opérer la coupure entre la Chose interdite et les objets, permettant aux parlêtres d'entrer « dans le marché de la jouissance avec l'Autre (où ils) sont constitués en tant que sujets par leur division »³⁹, cette coupure ne pourra se réaliser que par l'entremise de quelque chose qui échappe à la maîtrise, de quelque chose qui est non-totalisable, qui ne peut pas être approprié par l'imaginaire ; ce quelque chose, nous le verrons, passe par le « pas-tout » féminin auquel Nicholas sera confronté. La féminité, incarnée par Alison, représente une menace pour le monde imaginaire que Nicholas s'est construit. En tant que femme « pas-toute » Alison voit le manque dans l'Autre comme un reflet de sa propre incomplétude contrairement à Nicholas qui imagine l'Autre comme un objet dont l'appropriation ou la maîtrise permettrait de ressouder son identité imaginairement divisée.

Par conséquent, à la fin du roman, le signifiant, que Nicholas avait placé en position de maître, se brisera ne laissant que des éclats de liberté, "fragments of freedom" (p. 656), mettant ainsi en échec la totalisation d'un sens maîtrisé. A sa place surgira quelque chose qui peut être qualifié de « pas-tout ». Cette mise en échec du sens est soulignée dans le dernier paragraphe du roman par le texte lui-même qui se fige en tant que représentation et refuse de révéler le fin mot de l'histoire :

She is silent, she will never speak, never forgive, never reach a hand, never leave this frozen present tense. All waits, suspended. (p. 656)

Le dérèglement du sens qui se produit à ce moment clé du roman est mis en relief par une accumulation d'allitérations et d'assonances dans les trois dernières lignes du texte :

A blackbird, poor fool, sings out of season from the willows by the lake. A flight of pigeons over the houses; fragments of freedom, hazard, an anagram made flesh. And somewhere the stinging smell of burning leaves. (p. 656)

Nous remarquons dans ce passage que c'est bien le signifiant maître « freedom », érigé par Nicholas en défenseur de l'unité et de la cohérence de sa subjectivité, qui vole en

³⁷ Nestor Braunstein, op. cit., p. 93.

³⁸ Ibid., p. 93.

³⁹ Ibid., p. 81.

éclats. Le /fr/ initial se déplace et fait surgir les « fragments » ; les sons s'éparpillent et s'essaient dans la phrase se logeant d'abord dans « season » pour se perdre ensuite entre « somewhere », un lieu non déterminé, avant de partir dans la fumée des « burning leaves » non sans auparavant laisser une trace sensible (« smell ») mais non pas visible. La soudure imaginaire du fantasme de régression de Nicholas qui mettait l'Autre sous son emprise cède dans la débandade de la signification et laisse, en sa place, un dépôt de cette jouissance interdite.

Cette défaillance des signifiants est renforcée par une défaillance de la syntaxe qui prive de verbe les deux dernières phrases qui clôturent ce roman, figeant grammaticalement le texte et rendant impossible toute narrativité. Nous trouvons là, en miroir, un reflet de la décomposition propre du récit qui, en tant que *Bildungsroman*, était censé, par une soudure imaginaire, établir la cohérence du personnage. Le signifiant « stinging » qui qualifie l'odeur des feuilles qui brûlent fait écho et semble buter sur « sings ». Ce chant, à un premier niveau, se produit à contre-temps, « out of season », mais si on lit « out of » comme signifiant « provenant de », ce sont alors les sons du signifiant décomposé « freedom » qui font jaillir ce chant. Un effet de voix se produit là où le texte se tait.

La morsure (*sting*) de la parole vraie réduit au silence la voix imaginaire du récit. L'accumulation d'allitérations et d'assonances fait haleter les lettres comme si, ne pouvant aller jusqu'au bout de la signification, elles ne peuvent que se répéter et s'essaient dans la brisure des signifiants. Dans les interstices que fait apparaître cette fragmentation, jaillit sur le support de la lettre féminisée, car Alison est devenue une anagramme, une forme de jouissance, soutenue par l'esth-éthique d'incomplétude qui se dégage du roman.

Le texte est travaillé par ce que Jacques Lacan appelle « la langue » en un seul mot et qui est la façon particulière à chaque sujet de s'insérer dans le langage. « La langue » est constituée de bribes d'une jouissance perdue que l'on ne peut retrouver et qui fait à la fois écho et barrage à cette jouissance interdite. Elle fait rupture avec le langage, soutien des semblants, qui se brise sur un impossible à dire. Située quelque part entre la Chose (de la jouissance) et l'Autre (du symbolique) mais n'étant ni tout à fait de l'un, ni tout à fait de l'autre elle permet que la part du sujet irréprésentable par sa division puisse se mi-dire dans les interstices laissés par la déroute des semblants.

Ce qui pointe dans le texte à ce moment précis où le sens défaille est un fonctionnement de la langue autre que celui de la représentation, plus proche du « réel de l'écriture, ce qui est pure relation avec la langue ». ⁴⁰ Le vouloir-dire du sens, en fléchissant, laisse apparaître un vouloir-jouer qui troue l'imaginaire et ouvre vers l'inconnu.

Malaise dans la lecture

En tant que diégèse le roman se présente comme le récit de Nicholas Urfe qui raconte

⁴⁰ J. A. Miller, « Lacan avec Joyce, Le séminaire de la section clinique de Barcelone », *La Cause Freudienne* n°38, Paris, février 1998. (Cité par M. Cusin, « Parcours de Lacan », publié dans *Etudes de poétique*, Eds. Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 185).

rétrospectivement, à la manière de Pip dans *Great Expectations* (dont Fowles reconnaît l'influence dans la construction de son roman)⁴¹, une expérience vécue mais présentée du point de vue de Nicholas qui en est le focalisateur au moment des événements. Le lecteur, à l'instar de Nicholas comme personnage à qui il est invité à s'identifier en prenant pour son compte le "I" de la narration, est entraîné par la promesse d'un sens final que fait miroiter à plusieurs reprises le narrateur Nicholas. Celui-ci titille la curiosité du lecteur, laissant supposer qu'il détient l'explication des événements étranges qui sera fournie en temps voulu mais, en fin de compte, ne sera jamais donnée :

I couldn't have put it into words then. (p. 9) But that was how I thought of it at the time. (p. 35) It took me many months to understand this and many years to accept it. (p. 49)

Ces interventions contribuent à déstabiliser la position de Nicholas, sujet des énoncés, qui est le point d'ancrage du lecteur dans le dédale de ce roman qui déborde de possibilités de sens jusqu'à mettre en cause le cadre romanesque traditionnel. Ce point d'ancrage se révèle cependant être un point fluctuant, peu consistant que fait vaciller une première division qui s'instaure entre le Nicholas sujet des énoncés et le Nicholas sujet de l'énonciation, entre un Nicholas en tant que personnage qui cherche à déchiffrer les énigmes auxquelles il est confronté, et un Nicholas qui prend rétrospectivement en charge la narration et que le pacte de lecture traditionnel laisse supposer qu'il détient le sens final de l'histoire qu'il raconte. Le lecteur se trouve dans la position du spectateur devant un tableau où la perspective a été tronquée et se modifie selon la position que l'on occupe. Privé d'angle de vision fixe à partir duquel tout prendrait sens dans un ensemble ordonné, il se trouve dans une position impossible où son regard ne peut se figer sur un objet. Peter Conradi dans le chapitre qu'il consacre à *The Magus* dans son livre sur John Fowles compare très justement ce roman à un dessin du peintre hollandais Maurits Escher :

The Magus is a compelling, grandly ingenious and oddly childlike book, as self-contradictory as a drawing by Maurits Escher. As in an Escher drawing, too, it is as impossible to hold the various illusory and mutually hostile fictional planes as it is to separate them.⁴²

Maurits Escher, précise le *Dictionnaire universel de la peinture*⁴³, est connu pour ses « gravures sur bois qui exploitent les possibilités de juxtaposition de perceptions tenues pour contradictoires » et l'article affirme également « qu'un certain malaise se dégage de ses compositions ». Un malaise semblable est ressenti par le lecteur de *The Magus* où l'énonciation est problématisée par une instance narrative mouvante qui glisse de « then » à « now », c'est-à-dire d'une extrémité à l'autre de l'axe temporel du roman, frustrant constamment le désir du lecteur en l'empêchant de constituer une base solide

⁴¹ Ainsi dans l'avant-propos de la version de 1977 il écrit "The third book that lies behind *The Magus* I did not recognize at the time, and can list now thanks to the percipience of a student at Reading University, who wrote to me one day, years after publication, and pointed out the numerous parallels with *Great Expectations*. (p. 6).

⁴² Peter Conradi, *John Fowles, (London, Methuen, 1982, p. 42).*

⁴³ Dictionnaire universel de la peinture, sous la direction de Robert Maillard, (Paris, Dictionnaires Robert, 1975, p. 356).

sur laquelle fonder sa lecture.

A la problématique de l'écriture se superpose une problématique de la lecture de *The Magus* que met en évidence le fait que le protagoniste se place lui-même, à de nombreuses reprises, en position de lecteur de sa propre expérience. Il n'est alors guère étonnant que John Fowles se soit attaché à ce roman au point d'en écrire et publier une deuxième version, complexifiant ainsi le rapport à l'écriture et que, de tous ses romans, ce soit justement celui-ci que plébiscitent les lecteurs comme le reconnaît l'auteur dans l'avant-propos de cette deuxième version :

I have taken this somewhat unusual course not least because – if letters are any test – the book has aroused more interest than anything else I have written. I have long learnt to accept that the fiction that professionally always pleased me the least (a dissatisfaction strongly endorsed by many of its original reviewers) persists in attracting a majority of my readers most. (p. 5)

L'identification imaginaire du lecteur à Nicholas est renforcée par les allusions à la lecture qui parsèment le texte, et notre attention est particulièrement attirée sur cette identification qui est indiquée explicitement par Nicholas, au milieu du roman, lorsqu'il tente d'expliquer à Alison ce qui se passe à Bourani en adoptant l'alibi de la fiction pour mieux occulter le sentiment de culpabilité qu'il ressent :

This experience, it's like being halfway through a book. I can't just throw it in the dustbin. (p. 273).

La comparaison est d'autant plus apte qu'elle situe le niveau de la méprise de Nicholas en rappelant sa façon de mal lire les romans existentialistes en prenant tout à la lettre :

(...) but we didn't understand that the heroes, or anti-heroes, of the French existentialist novels we read were not supposed to be realistic. We tried to imitate them, mistaking metaphorical descriptions of complex modes of feeling for straightforward prescriptions of behaviour. (p. 17)

Incapable de comprendre les rapports métaphoriques Nicholas lit les événements comme un livre déjà écrit, ce qui lui permet de leur imposer un sens. En termes Barthésiens le mode de lecture qu'il propose fige le texte en tant que « produit » au lieu de le faire travailler comme « productivité ». Le lecteur, ainsi mis en garde, doit éviter de tomber dans les mêmes travers.

Nous pouvons alors affirmer que le parcours de Nicholas est le parcours de tout lecteur qui cherche « l'étreinte intime du sens »⁴⁴, c'est-à-dire un savoir sur la jouissance interdite. Le désir de l'un se confond au désir de l'autre. Ce désir d'établir un rapport textuel de complétude que partagent le lecteur et Nicholas se fond dans la quête de cohérence du protagoniste dont la visée est avant tout d'atteindre la complétude personnelle.

Rapport textuel / rapport sexuel

Parallèlement à son désir d'établir un rapport textuel Nicholas poursuit sa quête de

⁴⁴ Josiane Paccaud-Huguët, *Une Histoire de lettres : « The Aspern Papers », de Henry James*, (séminaire « Litraterre : Littérature, langage, psychanalyse », Université Lumière Lyon II, le 16 décembre 2000).

cohérence par la recherche d'un rapport sexuel qui lui apportera également une complétude. C'est, d'une part, ce qu'il cherche à travers sa relation avec Alison et, d'autre part, ce qu'il croit trouver à travers sa relation avec la jeune fille qu'il rencontre en Grèce et qu'il connaît sous les noms de Lily/Julie. Recherche de rapport textuel et rapport sexuel vont de pair et la fusion entre le sujet et l'objet d'amour devient un thème récurrent. Au début de sa relation avec Alison, en essayant d'analyser les sentiments qu'elle lui inspire, Nicholas dit :

I suddenly had a feeling we were one body, one person, even there; that if she had disappeared it would have been as if I had lost half of myself. (p. 35).

Ce désir de vouloir faire un avec l'autre aimé n'est autre qu'un désir régressif de retour à la fusion avec l'Autre maternel.

L'écriture devient ainsi un jeu narcissique qui alimente le fantasme de régression de Nicholas pour retrouver l'Un inaugural. La dédicace qui précède la première version du roman en 1966 : "*To Astarte*" en apporte la confirmation. La déesse de la fécondité, destinataire imaginaire du roman, représente cet autre maternel et originel, l'Autre absolu. Cette allusion à l'origine peut même se lire dans le signifiant du nom de la déesse où l'homophonie nous fait entendre en anglais le signifiant qui désigne le commencement : "a start". De plus, l'effet de fragmentation qui se produit à la fin du roman où se brisent les miroirs narcissiques que tentait de dresser Nicholas fait que ce signifiant de l'autre maternel et originel se déshabille et révèle ce qui vient faire obstacle à ce désir fusionnel et permettre au sujet de s'en dégager : "art".

L'architecture même du roman encourage une lecture téléologique où la fin est conçue comme l'élément structurant. La construction très élaborée est à la fois ternaire (division du roman en trois parties à l'intérieur desquelles viennent s'inscrire d'autres structures tripartites comme le fait remarquer le critique Simon Loveday⁴⁵, trois rencontres entre Nicholas et Alison) et binaire (la symétrie de la construction oppose deux pôles : Londres et la Grèce ; Nicholas est déchiré entre deux filles, Alison et Julie ; les deux soeurs rencontrées en Grèce sont jumelles et, qui plus est, ont une double identité : Julie/Lily et June/Rose ; Nicholas s'oppose à Conchis ; il y a complémentarité entre le rôle que joue Conchis dans la deuxième partie et celui joué par Lily de Seitas dans la troisième partie). Cependant, ni la structure ternaire ni la structure binaire ne cadre vraiment le texte qui reste bancal, résistant à une forme qui l'enfermerait. La complétude reste un objectif que le texte cherche en vain à réaliser et, n'y parvenant pas, suspend tout à la fin dans un présent figé.

Le retour de Nicholas à Londres à la fin donne l'impression d'un retour au point de départ et fait penser à une structure circulaire qui pourrait signifier la complétude du texte. Néanmoins, il s'agit de toute autre chose. Nous avons affaire à une structure en spirale qui ne trouve pas son aboutissement dans son point de départ mais qui, tout en revenant près de ce point de départ dans une position qui diffère de la position initiale, repart ensuite ailleurs. La question est de savoir s'il s'agit d'une progression ou d'une

⁴⁵ "Just as there are three parts to the book, so there are three subdivisions within Part 2 (Phraxos, Parnassus, Phraxos); three further subdivisions within the Parnassus unit (Athens, Parnassus, Athens); and three chapter divisions (39, 40, 41 – ascent, arrival, descent) within the description of Parnassus itself." Simon Loveday, op. cit., p. 33.

régression. Simon Loveday évoque cette question dans son étude du roman en citant les éléments qui font penser à une régression :

The book is deliberately circular in construction: it begins and ends with London, and its first important emotional relationship is also its last. (...) But we may reasonably ask in the case of The Magus whether we are not dealing with something more radical still. Nicholas begins as an orphan and ends by acquiring a 'parent'; he begins (in a kind of parody of the conventional romance) by sleeping with Alison and ends by loving her. Does this not suggest that the book is neither static nor circular, but actually regressive?⁴⁶

Cependant, il nous semble que ce retour marque, au contraire, un arrêt à la régression qui se déployait dans la représentation et offre la possibilité d'un nouveau départ permettant à la fois l'éclipse du sujet et l'écriture subséquente du roman. Une division réelle du sujet s'opère à la fin du roman qui fait qu'il est non présent mais re-présenté dans le texte, annulant la division imaginaire évoquée par Nicholas dans le premier chapitre.

Afin d'approfondir l'analyse de ce roman et de dégager la problématique qui s'y déploie et qui s'ouvre vers la suite de l'œuvre de l'auteur, il nous semble pertinent d'asseoir cette analyse sur une étude en quatre parties. Premièrement notre attention se portera sur la construction du texte qui est un élément qui a attiré l'attention des critiques et notamment de Simon Loveday dans *The Romances of John Fowles* qui l'a illustrée par un diagramme pour en démontrer la symétrie.⁴⁷ Les éléments structurants se superposent et, par l'effet d'accumulation ainsi créée, donnent au lecteur du roman une impression de surdétermination. Parmi ces éléments une attention particulière doit être portée à l'effet produit dans le roman par l'intertextualité qui renforce cette impression de trop-plein et, au lieu de circonscrire le texte dans des limites, le fait déborder.

Dans un deuxième temps l'analyse portera sur la tentative de Nicholas de construire son identité à travers ses rapports avec les femmes et surtout ses rapports avec Alison, la jeune Australienne qu'il rencontre à Londres dans la première partie du roman et ses rapports avec la mystérieuse Lily/Julie rencontrée sur l'île de Phraxos en Grèce. Venant des antipodes, Alison révèle à Nicholas ce qui gît sous la surface lisse de l'image de lui-même qu'il s'est forgée, alors que Lily/Julie fonctionne comme miroir lui renvoyant cette même image, confortant ainsi son narcissisme. Rapports sexuels et rapports textuels s'entremêlent et se confondent tant Nicholas essaie de faire sens, par la narration rétrospective du roman, de ce qui lui arrive au temps du récit.

Il faut une tierce personne pour ordonner les rapports et troubler cette image narcissique que Nicholas cherche à se faire renvoyer par son vis-à-vis féminin. Parallèlement au développement de ses rapports avec Lily/Julie, il faut examiner les liens de plus en plus problématiques qui se tissent entre Nicholas et Maurice Conchis, le riche reclus qui invite Nicholas à lui rendre visite sur son domaine sur l'île de Phraxos et qui lui fait rencontrer la jeune fille, à la fois étrange et pourtant trop familière, Lily/Julie. Les récits de Conchis se dédoublent de mises en scène de plus en plus troublantes où Nicholas se

⁴⁶ Simon Loveday, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

trouve dépouillé de sa maîtrise, qui devient un enjeu fondamental de la lutte entre lui et Conchis, et où, en fin de compte, il est manipulé comme un personnage de roman aux mains d'un auteur.

Dans une dernière partie nous tenterons de dégager la réponse esthétique de John Fowles qui sera illustrée par une étude plus détaillée de la fin du roman où se heurtent le désir de complétude et la nécessité de la frustration et de la pérennisation de ce désir. Tout se joue dans ce dernier chapitre, suspendu entre la fusion et la fission, où l'auteur cherche à poser les jalons qui rendront possible l'élaboration de cette esthétique qui permettra la genèse de son oeuvre et la marquera de son empreinte.

2. Un roman surdéterminé

Une impression forte se dégage de la lecture de *The Magus* d'un roman qui contient bien trop de clés pour sa compréhension, qui fournit tellement d'éléments structurants au lecteur qu'il devient impossible de les faire tenir tous dans un ensemble cohérent. Il ne s'agit nullement d'un défaut de construction mais plutôt d'une tentative de libérer le roman d'un carcan de signification univoque qui en limiterait la portée. Ainsi, au lieu d'apporter une explication aux mystères de Bourani, la partie du roman censée les éclaircir, c'est-à-dire le « procès » de Nicholas où il se trouve confronté à tous ceux qui ont participé à la mystification, rend ces mystères grotesques. La fin même du roman ne permet pas de conclure mais rend leur labilité aux signifiants et ouvre le texte à une relecture.

Le lecteur se perd dans les nombreux fils du texte qu'il faut tisser pour former un tout cohérent. Il se trouve dans une position analogue à celle de Nicholas qui cherche à faire sens de ce qui lui arrive, et qui demeure perplexe devant le nombre incalculable de combinaisons qui s'ouvrent à lui. Ainsi à la suite du troisième récit de Conchis il ne peut que constater leur présence :

Everywhere in the masque, these inter-relationships, threads between circumstance. (p. 311)

Le roman comme jeu de Tarot

L'un de ces éléments structurants, souvent cité par les critiques, est la correspondance entre le nombre de chapitres (78) et le nombre de cartes dans le jeu du Tarot — ce qui permettrait de lire le roman comme le voyage de la dupe vers la sagesse à travers les cartes du Tarot comme le suggère Ellen McDaniel.⁴⁸ Un nombre d'autres éléments dans le texte vient conforter cette lecture dont la citation de *The Key to the Tarot* de Arthur Edmund Waite que John Fowles a placé en épigraphe à la première version du roman en 1966.⁴⁹ Cependant, cette citation a disparu de la deuxième version en 1977, ce qui pourrait laisser supposer que le rapport entre le roman et le Tarot est plus problématique

⁴⁸ Ellen McDaniel, "The Magus, Fowles's Tarot Quest", dans *Journal of Modern Literature* 8, No. 2 (1980-81): pp. 247-60.

qu'il ne paraît, que l'on ne doit pas prendre les cartes comme clé de lecture établie à l'avance. Toutefois, le roman entretient l'illusion d'un rapport et d'autres allusions au Tarot parsèment le texte. Les quatre récits de Conchis ne correspondraient-ils pas aux quatre couleurs du jeu de cartes ? Le titre du roman, *The Magus*, ne renvoie-t-il pas à la carte du « sorcier »⁵⁰ — carte qui paraît dans le roman lorsque Nicholas l'aperçoit dans la vitrine d'un magasin — comme le suggère assez lourdement la citation de Arthur Edward Waite ? En outre, les vêtements portés par le « sorcier » sur cette carte reproduisent fidèlement ceux portés par Conchis lors du « procès » de Nicholas :

On my way back from Cerne Abbas I stopped for dinner in Hungerford, and passed an old antique shop on my way to the hotel. Propped up in the window were five old Tarot cards. On one of them was a man dressed exactly as Conchis had been; even to the same emblems on his cloak. Underneath were the words LE SORCIER – the sorcerer. (p. 579)

Le caractère dérisoire du « procès » et l'imposture des participants affaiblissent néanmoins la pertinence de cette association et laisse entendre que le lecteur doit se méfier de telles identifications faciles.

James Acherson évoque également la possibilité d'une lecture à la lumière du Tarot mais tente d'en minimiser la portée. Son argumentation est intéressante mais mériterait une analyse plus approfondie :

To read *The Magus* as a novel that extols the wisdom of the Tarot deck is to misread it, for Fowles does not wish to claim that the occult tells us everything we need to know about our ultimately unknowable world. Instead, he wants to suggest that his novel is an ordered counterpart to the ordered, simplified image of the world that we create for the purposes of everyday living.⁵¹

Un autre élément qui semble, à première vue, renforcer cette lecture du roman, nous renseigne sur la façon d'appréhender le jeu du Tarot dans le roman. Nicholas découvre un pot de fleurs posé sur la « tombe » de Conchis à Athènes, contenant un lys (arum) et une rose, les deux fleurs qui caractérisent le « sorcier » du Tarot. Ce sont également les prénoms des deux jeunes filles rencontrées chez Conchis, Lily et Rose. Toutefois, à l'instar du caractère grotesque du « procès » qui rend impossible toute lecture facile qui se contenterait de mettre Conchis dans le rôle du sorcier du Tarot, un élément vient ici

⁴⁹ “Trumps Major otherwise, Greater Arcana The Magus, Magician, or Juggler, the caster of the dice and moutebank in the world of vulgar trickery. This is the *colportage* interpretation, and it has the same correspondence with the real symbolical meaning that the use of the Tarot in fortune-telling has with its mystic construction according to the secret science of symbolism ... On the table in front of the Magus are the symbols of the four Tarot suits, signifying the elements of natural life, which lie like counters before the adept, and he adapts them as he wills. Beneath are roses and lilies, the *flos campi* and *lilium convallium*, changed into garden flowers; to show the culture of aspiration.” Arthur Edward Waite, *The Key to the Tarot*(épigraphe à *The Magus*, London, Jonathan Cape Ltd., 1966).

⁵⁰ Cette allusion est précisée d'ailleurs dans le roman quand Lily/Julie « explique » à Nicholas ce que fait Conchis (raison de plus de ne pas retenir cette façon de lire le texte) : “The names are a kind of joke. There's a card in the Tarot pack called the magus. The magician ... conjuror. Two of his traditional symbols are the lily and the rose.” (p. 477).

⁵¹ James Acherson, *John Fowles*, (London, Macmillan, 1998, p. 20).

troubler cette façon de comprendre le texte ; il y a quelque chose en plus, comme en supplément à cette lecture et qui, par conséquent, la met en question. Nicholas trouve une troisième fleur dans le pot, moins voyante que les deux premières. Il la ramasse mais ne l'identifie pas tout de suite. Plus tard, ayant échoué à la ressusciter dans un verre d'eau, il cherche et trouve le nom :

And there it was, facing page 69: thin green leaves, small white flowers, Alysson maritime ... parfum de miel ... from the Greek a (without), lyssa (madness). Called this in Italian, this in German. In English: Sweet Alison .(p. 566)

Ainsi, tout en ouvrant la possibilité de cette interprétation à la lumière du jeu de cartes, le texte contient simultanément une déconstruction de cette lecture. Le Tarot n'est qu'une fausse piste parmi d'autres, une illusion de maîtrise offerte au lecteur pour mieux le perdre dans la structure labyrinthique du roman. Il est surtout intéressant de constater que la principale note discordante dans cette interprétation est portée par Alison, qui vient, littéralement, brouiller les cartes. Elle est la femme qui résiste à la volonté de maîtrise de Nicholas, refusant de se laisser réduire au rôle qu'il voudrait la voir jouer, contrairement à Lily/Julie qui sans cesse l'incite à se méprendre. C'est Alison qui, à la fin, refuse l'assimilation par Nicholas dans l'anagramme de leurs deux prénoms et empêche que le texte se referme sur lui-même dans une complétude facile et illusoire.

Leurre intertextuel

A la multiplication de récits à l'intérieur du récit principal et à leur interaction, que nous traiterons dans la quatrième partie où nous évoquerons les rapports entre Nicholas et Conchis, se rajoute un deuxième niveau de structuration qui se construit à partir de la surabondance d'intertextes. Le plus important de ces intertextes est, sans aucun doute, *The Tempest* de Shakespeare que Nicholas prend comme grille de lecture de ses expériences à Bourani, le domaine de Maurice Conchis sur l'île de Phraxos. L'importance de cet intertexte est soulignée par le fait que tous les personnages clés, à l'exception notable, encore une fois, d'Alison (celle, nous indique le roman, dont le nom signifie qu'elle est en dehors de la folie), y font allusion, comparant le rôle qu'ils jouent à un rôle de la pièce de Shakespeare. A commencer par Conchis qui, dès sa première rencontre avec Nicholas, se projette dans le rôle de Prospero :

'Come now. Prospero will show you his domaine.' As we went down the steps to the gravel I said, 'Prospero had a daughter.' 'Prospero had many things.' He turned a dry look on me. 'And not all young and beautiful, Mr Urfe.' (p. 83)

Plus tard il demande à Nicholas de couper du bois, ce qui fait dire à Lily/Julie lors d'une discussion avec Nicholas qui tente de percer les intentions de Conchis :

'But there's a greater work of literature that may [mean something].' She left a pause for me to guess, then murmured, 'Yesterday afternoon, after my little scene. Another magician once sent a young man hewing wood.' 'I missed that. Prospero and Ferdinand.' (p. 341)

De cette manière Lily/Julie laisse croire à Nicholas que derrière les mystères organisés par Conchis il y a un texte-maître qui pourrait bien être *The Tempest* et elle le laisse supposer qu'elle y jouerait le rôle de Miranda face à son Ferdinand. Nicholas est bien trop

sous le charme de la jeune fille pour voir la supercherie. Conformément à son désir de régression il tente de s'insérer dans la pièce de Shakespeare, pensant pouvoir reproduire à l'identique un rôle déjà écrit. Ce faisant il reproduit la même erreur qu'il faisait naguère lorsqu'il s'identifiait aux héros des romans existentialistes français. Car tout semble indiquer que ce qui se joue à Bourani est un palimpseste de la pièce de Shakespeare mais Nicholas découvrira plus tard, à ses dépens, et le lecteur avec lui, que *The Tempest*, texte dont il se sert pour fonder une identité imaginaire, n'est pas un Ur-texte.

Un nombre considérable d'autres romans, pièces de théâtre, poèmes (*Othello*, *Twelfth Night*, *Much Ado About Nothing*, *Robinson Crusoe*, *Great Expectations*, *The Turn of the Screw*, *Little Gidding*...) ou mythes (Thésée, Ariane et le labyrinthe...) sont évoqués directement ou par allusion pour faire écho au récit principal. L'abondance de références possibles, loin d'apporter des éclaircissements au texte, ne sert qu'à le brouiller davantage. Cependant, c'est en tant que reflets ou analogies que Peter Conradi, entre autres, analyse les références intertextuelles en développant les parallèles entre *The Tempest* et *The Magus* :

At one level, Conchis's nearest parallel is Prospero, the magically virtuous enslaver with whom he explicitly identifies himself. Thus he sets Urfe Ferdinand-like tasks, and references to The Tempest abound throughout. (...) As in The Tempest, however, where the reform of characters so ingeniously befuddled seems highly gestural (the usurper Antonio never recants on stage), so in The Magus.⁵²

La position adoptée par Mahmoud Salami est plus nuancée. Tout en soulignant les parallèles entre *The Magus* et d'autres textes littéraires, il lie l'intertextualité au problème de la subjectivité et de l'établissement d'une identité imaginaire :

For him (Nicholas), existence involves narrative and the production of a fictional account of experience. He narrativizes his own experience in order to authenticate his reality, to identify his own existential position in the world, and to "realize his own uniqueness," or his own subjectivity. This task of authentication is achieved with the help of literary allusions.⁵³

Si nous pouvons, dans une certaine mesure, affirmer, comme le fait Peter Conradi, que ces intertextes fonctionnent comme un miroir pour refléter d'autres épisodes du roman, leur profusion indique que cela ne peut être leur fonction principale. Ce sont avant tout autant de faux-semblants qui ne donnent qu'une illusion de sens. Les références à d'autres textes tendent à se multiplier dans ce roman mais elles ne parviennent pas à fournir un sens global, totalisé, car, du fait même de leurs provenances diverses, elles ne peuvent constituer un tout, et restent comme autant de brouillons de textes en creux sur lesquels s'écrit le roman, non pas en les reproduisant à l'identique, mais en s'en différenciant. Ces fragments de textes antérieurs constituent un leurre offert à Nicholas comme au lecteur en leur proposant une maîtrise du sens par une sorte de prêt-à-porter textuel que l'on tente de faire revêtir au roman. Le désir du lecteur de trouver une origine textuelle au roman va de pair avec le désir régressif de Nicholas de retrouver l'Autre

⁵² Peter Conradi, *op. cit.*, p. 50-51.

⁵³ Mahmoud Salami, *op. cit.*, p. 79.

originel. Le roman, loin d'être une reproduction de texte-source par un sujet en position de maîtrise, est une productivité qui travaille inlassablement la langue pour faire advenir un sujet. Ainsi en parlant de l'intertextualité Roland Barthes dit :

(...) c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination — image qui assure au texte le statut non d'une reproduction, mais d'une productivité.⁵⁴

Les intertextes sont des fragments qui nous viennent de l'Autre, de ce que Lacan nomme le « trésor des signifiants » et qui peuvent faire surgir une voix là où dans la chaîne signifiante ils rencontrent le vouloir-dire/vouloir-jouir du sujet.⁵⁵ En d'autres termes, la friction de cette rencontre empêche la reproduction simple du texte cité mais fait travailler autrement les signifiants en résonance avec le texte qui les contient. C'est là où l'intertextualité devient productivité dans le sens où l'entend Barthes. Ces fragments arrachés à l'Autre (de la littérature) ne peuvent fonctionner qu'en tant que fragments et non comme totalité. Tenter de les faire fonctionner comme totalité équivaut à vouloir s'approprier l'Autre de la littérature.

La volonté de s'emparer de la jouissance de l'Autre constitue d'ailleurs une constante dans la démarche de Nicholas et notamment dans sa relation aux femmes. La recherche de rapport textuel et rapport sexuel suit pour lui la même logique. C'est en cela que réside sa méprise qui le mène sur de fausses pistes qui ne peuvent le conduire qu'à l'échec. Ces fragments de textes constituent les restes d'un objet perdu et irrécupérable en tant que tel. Venus de l'Autre et appartenant à l'Autre, ils sont inappropriables. Pour tisser son texte, Nicholas commet un vol prométhéen, mais, en tirant sur ce fil-là, au lieu de récupérer le tissage originel du texte, il se trouve avec une pelote de fil entre les mains qui ne peut signifier que dans un nouveau tissage, une nouvelle combinatoire, forcément « pas-toute », car la totalisation voulue est impossible. Tel Prométhée, en perpétuant son acte, il s'expose à la castration symbolique qui, en marquant son forfait d'un interdit, ferait de lui un sujet divisé par le langage. Renoncer à la totalisation désirée est le prix à payer par Nicholas pour être enfin en mesure de créer son propre texte.

Ces textes insérés dans le récit pour imposer leur trame apparaissent comme des sirènes, comme des fausses voix qui séduisent le lecteur comme elles séduisent Nicholas mais dont la nature est avant tout imaginaire. Tout autre est l'intertexte final, la citation latine non attribuée qui clôt le roman :

Cras amet qui numquam amavit Quique amavit cras amet (p. 656)⁵⁶

Sa place équivoque, à la fois hors diégèse tout en faisant partie du texte, le distingue des autres intertextes. Il produit un effet rétroactif et rompt la course en avant de la

⁵⁴ Roland Barthes, « Théorie du texte » dans *L'Encyclopédie Universalis*, (Paris, 1980, p. 1015).

⁵⁵ C'est ce qu'indique le graphe de Lacan dans « Subversion du sujet et dialectique du désir » (*Ecrits II*, Paris, Points Seuil, 1971, p. 168).

⁵⁶ « Qu'il aime demain celui qui a aimé hier, que celui qui a aimé hier aime demain ». Il s'agit du refrain d'un poème latin datant du début du quatrième siècle, « *Pervigilium Veneris* », et attribué à Tiberianus.

signification au point précis où le texte cherche à produire une complétude du sens. La typographie même place la citation à part, la coupant en quelque sorte du reste du texte dont elle semble chuter. L'occultation de la référence montre que cette citation fonctionne autrement, affectant le lecteur autant par sa sonorité que par le sens qu'elle véhicule. Quelque chose de « lalangue »⁵⁷, de la jouissance interdite, s'y glisse, se réfracte dans le texte sans s'y fixer et opère une coupure avec les voix imaginaires. Le latin, langue morte, langue matricielle et langue de l'Autre s'oppose à l'anglais, langue du récit. Les phonèmes se répètent, se combinent et s'inversent : /am/, /ma/, /ama/. Ce qui point renvoie au fondement du texte, au phonème initial du titre *The Ma gus*, à la mère comme première Autre originelle, et l'inversion des lettres du phonème en /am/, le verbe "be" conjugué à la première personne du singulier, fait glisser entre les lignes quelque chose de la vérité indicible de l'être du sujet. Comme le dit Jacques-Alain Miller :

La voix vient à la place de ce qui est du sujet proprement indicible, et que Lacan a appelé son 'plus de jouir'.⁵⁸

Lacan, il faut noter, considère le phonème comme « objet » marqué par le trait de la coupure :

Observons que ce trait de la coupure n'est pas moins évidemment prévalent dans l'objet que décrit la théorie analytique : mamelon, scybale, phallus (comme objet imaginaire), flot urinaire. (Liste impensable, si l'on n'y ajoute avec nous le phonème, le regard, la voix, — le rien.)⁵⁹

Il poursuit en liant cet objet à la problématique du sujet :

Un trait commun à ces objets dans notre élaboration : ils n'ont pas d'image spéculaire, autrement dit d'altérité. C'est ce qui leur permet d'être l' « étoffe », ou pour mieux dire la doublure, sans en être pour autant l'envers, du sujet même qu'on prend pour le sujet de la conscience. Car ce sujet qui croit pouvoir accéder à lui-même à se désigner dans l'énoncé, n'est rien d'autre qu'un tel objet.⁶⁰

Le trop plein de possibilités de sens offertes au lecteur produit un effet de saturation de tout l'espace signifiant ; ces différentes possibilités de sens s'emboîtent mal et créent un décalage qui fait boiter l'ensemble, empêchant la complétude du sens. Le texte résiste à l'imposition d'un sens totalisant et reste énigmatique malgré tout. Une inquiétante étrangeté se dégage et prend le pas sur la domestication de sens poursuivie par Nicholas et par le lecteur dont il est l'avatar. Car Nicholas, à vouloir donner consistance à l'Autre en la personne de Conchis comme garant du sens final, qu'il fantasme comme Autre manipulateur, tout-puissant, et doté d'une intentionnalité à son égard, fait durer la course métonymique sans fin du désir. Il reflète en cela la méprise du lecteur qui investit le texte de l'intentionnalité d'un auteur et qui considère le dévoilement de l'intention comme la clé

⁵⁷ « Le phénomène essentiel de ce que Lacan a appelé lalangue, ce n'est pas le sens — il faut se faire à cette idée —, c'est la jouissance. » Jacques-Alain Miller, « L'apparole et autres blablas », *La Cause Freudienne* n° 34, 1996, p. 12.

⁵⁸ Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto* n° 54, Bruxelles, juin 1994, p. 51.

⁵⁹ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Ecrits II*, (Paris, Points Seuil, 1971, p. 179).

⁶⁰ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 180.

de l'interprétation.

Le sujet en question

Que Conchis puisse être interprété de la sorte est attesté par John Fowles lui-même dans l'avant-propos du roman :

I did intend Conchis to exhibit a series of masks representing human notions of God, from the supernatural to the jargon-ridden scientific; that is, a series of human illusions about something that does not exist in fact, absolute knowledge and absolute power. (p. 10).

Le savoir absolu, la maîtrise absolue, sont bien ce que Nicholas cherche à posséder. Ce n'est que par la mise en échec de ce savoir que se produit la déchirure qui permet la séparation du sujet de l'objet, qui met le poinçon \diamond dans le mathème du fantasme tel que le formule Lacan ($\$ \diamond a$) ou le poinçon signifie que la forme de rapport entre le sujet divisé ($\$$) et l'objet (a) de son désir est basé sur l'équilibre entre conjonction et disjonction ou, pour utiliser des termes récurrents dans le roman, entre la fusion et la fission. C'est ce qu'articule Nicholas à la fin du roman où il parvient à cette prise de conscience qui le destitue de sa maîtrise des événements :

The final truth came to me, as we stood there, trembling, searching, between all our past and all our future; at a moment when the difference between fission and fusion lay in a nothing, a tiniest movement, betrayal, further misunderstanding. (p. 654)

Ainsi s'ouvre une voie de sortie pour Nicholas, mais c'est au prix de l'acceptation de l'inconsistance de l'Autre. C'est ce qui permet de comprendre la fin du roman où l'alibi de la fiction, « pas ici, pas moi, donc "je" » qui fait exister l'Autre ne tient plus, et son affaiblissement fait place pour qu'advienne le sujet.

De la même manière qu'il ouvre de fausses pistes de lecture par l'utilisation qu'il fait du jeu du Tarot et de l'intertextualité, John Fowles se sert de la problématique du *Bildungsroman*, forme traditionnelle du roman du dix-neuvième siècle, où tout tourne autour de la position du sujet. Cette forme romanesque convient particulièrement à son projet puisqu'elle constitue une recherche de complétude. Elle implique un manque qui serait à l'origine du récit, qui le pousse en avant et fait comme si l'Autre pouvait être circonscrit. Il s'agit d'une tentative de maîtrise, de la volonté de conférer un sens final qui serait la vérité du sujet. Ce dernier, au terme d'un parcours formateur atteindrait une position qui lui permettrait de postuler une unité entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. Ainsi, par un effet de genèse, il passerait d'une division de sa subjectivité à une suture qui ferait de lui un individu, un être non-divisé qui a retrouvé sa totalité. C'est ce que laisse entendre le narrateur rétrospectif de *The Magus* qui a la charge de l'énonciation, lorsqu'il postule une compréhension des événements à laquelle il doit parvenir, en tant que personnage, à l'issue de son parcours dans le texte.⁶¹

⁶¹ Parmi les allusions à une fin du roman où le personnage Nicholas rejoindrait le persona du narrateur dans une connaissance finale des tous les tenants et aboutissants, nous pouvons attirer de nouveau l'attention sur l'affirmation du narrateur : "It took me many months to understand this and many years to accept it." (p. 49).

Or, cette conception du sujet est mise à mal par la rupture de la modernité. Le sujet, selon Lacan, n'est pas cette instance qui constitue le discours mais plutôt un effet de discord entre énoncé et énonciation.⁶² La division opérée par le langage qui sépare irrémédiablement le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation nous contraint de passer d'une conception de l'individu à celle d'un sujet dont le langage est la cause. L'étude d'un texte littéraire devient alors l'exploration de la causation structurale d'un sujet des signifiants, inversant ainsi la relation qui avait cours avant cette rupture épistémologique.

Le tour de force de *The Magus* est d'entraîner le lecteur à l'instar de Nicholas dans la poursuite de la complétude pour terminer sur un constat d'échec, et de permettre l'émergence d'un sujet moderne. L'acceptation de la perte, de l'impossibilité de la complétude, laisse le sujet désirant et parlant. Comme l'affirme J. Dor « l'homme ne cesse de parler de ce qui lui échappe ». ⁶³ Ainsi, en termes lacaniens, le signifiant maître (S1) du sujet doit céder la place au signifiant du manque dans l'Autre (S(A)).

Le premier paragraphe ouvre une problématique identitaire pour le sujet dans le style du *Bildungsroman* et exprime fortement son désir de maîtrise :

***I was born in 1927, the only child of middle-class parents, both English, and themselves born in the grotesquely elongated shadow, which they never rose sufficiently above history to leave, of that monstrous dwarf Queen Victoria. I was sent to a public school, I wasted two years doing my national service, I went to Oxford; and there I began to discover I was not the person I wanted to be.*” (p. 15)**

Dans cet incipit, ce qui frappe d'emblée est la répétition du pronom personnel « I » qui occupe toutes les positions du sujet et qui relègue, dans la première phrase, les parents de Nicholas à un rôle subordonné. Ceci est situé dans une fantasmagorie, “grotesquely elongated shadow”, qui laisse entrevoir le caractère imaginaire de l'origine du sujet. La division du sujet, suggérée dans la dernière phrase du premier paragraphe, “I was not the person I wanted to be ” est une division imaginaire faisant dépendre le sujet de sa propre volonté (“wanted”) et constitue par conséquent un faux point de départ.

L'entreprise de déplacement des parents se poursuit dans ce premier chapitre où, en évoquant son père, Nicholas dit « I used to build up a more or less immaculate conception of him. » (p. 15). Il donne ainsi une image perversie (père/version) du père engendré par le fils. De cette position de maîtrise, Nicholas, à l'instar de Pip dans *Great Expectations*, comme le démontre Annie Ramel dans son étude de ce dernier roman ⁶⁴, est pris dans un fantasme d'auto-engendrement et va jusqu'à exclure ses parents du texte en les faisant périr dans un accident d'avion dès la deuxième page. Il croit se débarrasser ainsi de ce qu'il voyait comme le seul obstacle à l'émergence de sa véritable identité et peut maintenant affirmer :

⁶² E. Porge, « Sujet » dans *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la direction de Pierre Kaufmann (Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 541).

⁶³ J. Dor, « Inconscient », dans *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la direction de Pierre Kaufmann (Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 240).

⁶⁴ Annie Ramel, *Great Expectations, le père ou le pire*, (Paris, Editions Messene, 2000, Chapitre 6, pp. 71-81).

I had no family to trammel what I regarded as my real self. (p. 16)

Voilà que dès l'incipit de *The Magus*, le regard du lecteur est attiré sur les parents de Nicholas qui sont aussitôt rayés du texte, laissant un vide que le « I » omniprésent de Nicholas tente de combler. C'est cet « I » que le lecteur est invité à emprunter pour cheminer dans le dédale de la diégèse. L'exclusion des parents du texte, bien trop commode, se révélera rapidement inopérante et la figure du père reviendra sans cesse dans les sèmes militaires qui abondent dans le roman et qui culmineront dans la figure terrifiante du colonel SS Wimmel dans le quatrième récit de Conchis.

Le roman familial

Pour Nicholas la mort de ses parents signifie la fin du pouvoir du père et, faisant l'économie du réel de la castration, il se croit en position de maîtrise. La disparition de ses parents laisse le champ libre au déploiement du « moi », de ce "I" qui déjà prolifère dans le premier paragraphe. Nous retrouvons ici le « roman familial » freudien décrit par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* et qui soutient la tentative d'écrire un *Bildungsroman* :

En somme, le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le « complexe d'Œdipe ».⁶⁵

Nicholas se met dans la position d'un « homme qui n'accepte pas ses propres origines et décide en conséquence de remanier sa biographie ». ⁶⁶ L'insistance dans l'incipit du roman sur la filiation et la paternité crée les conditions de la suppression de ses parents qui ouvre toutes les possibilités de filiation imaginaire dans lesquelles s'engouffre le protagoniste.

La filiation imaginaire passe d'abord par un détournement du nom du père, « Urfe », que le désir de Nicholas investit dans l'écrivain français du dix-septième siècle, Honoré d'Urfé :

The wishful tradition is that our family came over from France after the Revocation of the Edict of Nantes – noble Huguenots remotely allied to Honoré d'Urfé, author of the seventeenth-century best-seller L'Astrée.(p. 15)

Elle s'oppose au réel de la filiation de Nicholas dont les ancêtres loin de manifester une quelconque propension à faire de la littérature se distinguent, au contraire, par un seul trait marquant qui est la forte attirance pour les jeux d'argent où régulièrement ils perdaient :

(...) – no other of my ancestors showed any artistic leanings whatever: generation after generation of captains, clergymen, sailors, squirelings, with only a uniform lack of distinction and a marked penchant for gambling, and losing, to characterize them. (pp. 15-16)

Cependant c'est cet atavisme-là, laissant percevoir l'aveuglement de Nicholas, qui

⁶⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, (Paris, Gallimard Tel, 2002) p. 43.

⁶⁶ Ibid., p. 36.

resurgit lors de sa rencontre avec Alison au milieu du roman où la métaphore du jeu d'argent passe de l'un à l'autre. Alison dit avoir tout misé sur ces trois jours ensemble, "betting everything on them" (p. 275), alors que Nicholas, plus calculateur, tente de jouer plus finement produisant la bonne carte au bon moment : "I produced my trump" (p. 273). Et une fois leur rupture consommée, pour s'auto-justifier, il tente de faire passer son « pari » pour un choix d'artiste :

I had chosen my own way; the difficult, hazardous, poetic way; all on one number; though even then I heard Alison bitterly reverse those last two words. (p. 278)

Il y a un réel de la filiation qu'il semble ignorer mais auquel il ne peut se soustraire. L'atavisme déjà évoqué laisse supposer que le pari de Nicholas, comme ceux de ses ancêtres, est un pari perdu.

Qui plus est, la filiation imaginaire qui fait de lui un poète en puissance se heurte au désir de ses parents et notamment de son père, militaire de carrière, qui n'ont que dédain pour tout ce qui touche à la littérature :

During my last years at school I realized that what was really wrong with my parents was that they had nothing but a blanket contempt for the sort of life I wanted to lead. (p. 16)

Même si cette première évocation de la filiation imaginaire est suivie d'une dénégation qui qualifie le lien à l'écrivain de "unsubstantiated link" (p. 15), elle réapparaît dans la deuxième et troisième partie du roman, soulignant ainsi son importance et portant un démenti à cette dénégation.

Tout d'abord Honoré d'Urfé est évoqué de nouveau dans la deuxième partie du roman lorsque Nicholas, à l'invitation de Conchis, vient passer un premier week-end à Bourani. En réponse à une question posée par son hôte sur son nom de famille inhabituel, Nicholas évoque cette filiation tout en minimisant ou en masquant la part de son désir propre. Il met ce désir cette fois-ci au compte de toute la famille car de "wishful tradition" (p. 15) nous sommes passés à "family tradition" (p. 91) :

Only once did he seem really surprised. He had asked me about my unusual name. 'French. My ancestors were Huguenots.' 'Ah.' 'There's a writer called Honoré d'Urfé -' He gave me a swift look. 'He is an ancestor of yours?' 'It's just a family tradition. No-one's ever traced it. As far as I know.' Poor old d'Urfé; I had used him before to suggest centuries of high culture lay in my blood. (...) 'I have a direct link with le grand siècle at my table.' 'Hardly direct.' But I didn't mind his thinking it, his sudden flattering benignity. (pp. 91-92)

Le désir masqué de Nicholas se manifeste toutefois au détour de cette dernière phrase qui annule la suppression de ce désir et qui accepte l'image de lui-même que Conchis lui renvoie comme dans un miroir.

Le détournement du nom du père ainsi opéré par Nicholas lui permet d'abord de combler le vide « qui est le fondement même de l'existence du sujet ». En écartant ses propres parents Nicholas occupe le rôle du père puisque, par le biais de sa propre ambition littéraire, il s'approprie imaginativement l'origine (Honoré d'Urfé) et s'auto-engendre par l'écriture. Nous pouvons appliquer à Nicholas ce qu'écrit Annie Ramel à propos de Pip dans *Great Expectations* :

Dans la perspective lacanienne, l'auto-suffisance du sujet est un pur fantasme par lequel se trouve niée la « dette symbolique » due à ceux qui nous ont transmis le langage. Ce fantasme est symptomatique d'un affaiblissement de la dimension Symbolique, et d'une majoration de la dimension Imaginaire.⁶⁷

La présence d'une tierce personne indispensable à l'instauration de l'ordre symbolique ayant été écartée, le nouage entre l'ordre symbolique et l'ordre imaginaire devient problématique. Nicholas se complaît dans les identifications narcissiques, les relations duelles dont la visée n'est autre que la réalisation d'une unité fusionnelle. Cela explique sa façon de concevoir sa relation à Alison comme une relation de complétude, et sa façon de voir en Lily/Julie l'image en miroir de lui-même.

La troisième allusion à Honoré d'Urfé à l'avant-dernière page du roman ne se présente pas cette fois-ci sous la forme de filiation imaginaire mais par une évocation du texte de *L'Astrée* :

Perhaps it had all been to bring me to this, to give me my last lesson and final ordeal ... the task, as in L'Astrée, of turning lions and unicorns and magi and other mythical monsters into stone statues. (p. 655)

Nicholas place, alors, sur un autre niveau le rapport entre lui et l'écrivain, qui est maintenant celui de la fiction littéraire. Ainsi il ne peut que constater le vide de la place du père :

They had absconded, we were alone. I was so sure, and yet... after so much, how could I be perfectly sure? How could they be so cold, so inhuman – so incurious? So load the dice and yet leave the game? (p. 655)

C'est cette absence qui permet au sujet d'advenir. Disparus les lions, les licornes et les autres monstres mythiques dont font partie les mages ; et à la place des statues de pierre, "stone statues". Ces dernières jalonnent le cimetière de ses illusions, évoquant la mort à la fois par la pierre tombale et également par allusion à la statue du Commandeur dans *Don Juan* qui vient ici faire prendre conscience à Nicholas des conséquences de son « donjuanisme ». Les semblants se défont et comme les monstres marquent toujours le lieu de la Chose interdite, l'objet absolu, impossible à atteindre, nous pouvons ici faire écho à la phrase de Freud sur les conditions de l'émergence du sujet : « Wo Es war, soll ich werden », là où ça était, je doit advenir.

L'on semble passer dans ce passage de la langue en tant que production de signification à un fonctionnement différent. Les allitérations qui surgissent dans le texte (« magi and other mythical monsters into stone statues ») lient les signifiants entre eux par autre chose qu'un simple rapport de sens. Le langage éclate et les mots se décomposent permettant de lire inscrit dans le nom du père mythique « Urfé », Ur, l'origine.

Il est intéressant de remarquer que Fowles lui-même reconnaît que le nom Urfe provient de sa propre « lalangue » qui, rappelons le, est :

(...) notre façon singulière de nous approprier le langage commun, de le détourner de sa fonction de communication intersubjective pour en faire un outil à l'usage d'une jouissance privée.⁶⁸

⁶⁷ Annie Ramel, *op. cit.*, p. 72.

Enfant, Fowles ne parvenait pas à prononcer « earth » et prononçait le *th* comme *f*. Cette « lalangue », qu'il faut distinguer du langage qui est partagé par tous ceux qui parlent, est faite avant tout de substances phoniques et relève ici de la propre langue maternelle de John Fowles, de sa jouissance. Il y a quelque chose qui vient en supplément à la fonction de communication du langage qui nous dit quelque chose sur le travail qu'accomplit l'auteur, en transposant pour dire entre les lignes ce qui ne peut se dire autrement. Le signifiant gommé par ce qui est ici le nom du père (Urfe/earth) est un signifiant maternel ; dans la mythologie grecque une divinité, Ge ou Gaia, personnifie la terre en tant que mère nourricière universelle. Dans le contexte du roman il peut renvoyer également à la cachette de Lily/Julie "the earth" qui est l'antichambre ou la matrice de l'imaginaire à l'œuvre à Bourani.

Dans l'éclatement du signifiant du nom du père "Urfe", il en ressort que bien qu'il contienne quelque chose de l'origine « ur », il ne peut se réduire à cela, il ne peut tenir lieu de ce qui manque au sujet. Au contraire, il renvoie ailleurs, au langage qui permet l'émergence du sujet qui vient s'y inscrire, en l'aliénant à tout jamais du lieu d'où il vient, en y plaçant une interdiction. L'attitude de Nicholas est perverse dans la mesure où il utilise le nom du père, c'est-à-dire ce qui instaure la loi en décrétant « l'exclusion de la Chose en tant que Réel impossible »⁶⁹, pour abolir le manque et lui donner accès à la Chose. Ainsi la castration symbolique est rendue inopérante par la mainmise de Nicholas sur son origine.

La problématique identitaire, si mal résolue, reviendra comme un leitmotiv tout au long du roman. Au début de leur relation Alison lui pose la question "Are you going to be you for ever ?" (p. 29). Alison, nous l'avons noté, est celle qui place toujours des obstacles à l'identité imaginaire que Nicholas tente de se conférer ; elle est la fleur en trop dans les attributs du sorcier du Tarot que Nicholas trouve sur la tombe de Conchis à Athènes, ou encore elle est celle pour qui il n'y a aucun rôle dans le palimpseste de *The Tempest* que Nicholas imagine comme explication des événements qui se déroulent sur l'île de Phraxos. La question qu'elle lui pose est de savoir en effet s'il va continuer à se complaire dans l'image qu'il se fait de lui-même ou s'il va tenter de briser le miroir et du même coup accepter la véritable division subjective qu'il s'acharne à nier. Alison est celle qui refuse les fictions identitaires de Nicholas dont le *Bildungsroman* n'est que l'habillage imaginaire. C'est elle qui pose les vraies questions qui dérangent comme celle qu'elle pose dans la lettre qu'elle écrit à Nicholas lors de leur rupture au milieu du roman quand elle apprend l'existence de Conchis et Lily :

Think what it would be like if you got back to your island and there was no old man, no girl any more. No mysterious fun and games. The whole place locked up for ever. (p. 278)

Au-delà de sa signification immédiate dans le texte, la question d'Alison porte sur l'inexistence de l'Autre, et c'est précisément de cela qu'il s'agit à la fin du roman.

En écho à ce questionnement, à la fin de la deuxième partie du roman, Nicholas enfin

⁶⁸ A. Szulzynger-Bernole, *Par-Lettre, revue de l'Association de la Cause Freudienne*, septembre 1999, p. 4.

⁶⁹ Nestor Braunstein, op. cit., p. 93.

s'interroge "What was I after all?" (p. 539), et apporte la réponse suivante :

(...) all my life I had tried to turn life into fiction, to hold reality away ; always I had acted as if a third person was watching and listening and giving me marks for good or bad behaviour – a god like a novelist, to whom I turned, like a character with the power to please, the sensitivity to feel slighted, the ability to adapt himself to whatever he believed the novelist-god wanted. (p. 539)

Cette réponse vient en contrepoint à sa tentative initiale de s'inscrire lui-même dans le langage sans passer par le symbolique comme il le faisait lorsqu'il s'identifiait aux héros des romans existentialistes.

Cette méprise est ce qui détermine son action tout au long du roman où il se crée des rôles et adopte des masques fictionnels, se voyant à travers d'autres personnages de fiction. Il s'agit d'une forme de filiation imaginaire et nous sommes ici au cœur de son problème identitaire. Tout au long du roman le rôle qu'adopte Nicholas est celui d'un usurpateur, celui qui prend une place qui n'est pas la sienne. Ce faisant ne répète-t-il pas, à son insu, le geste de son père réel, le plus jeune de quatre fils, qui prend la place de ses frères et assume le rôle du fils aîné :

My grandfather had four sons, two of whom died in the First World War; the third took an unsavoury way of paying off his atavism (gambling debts) and disappeared to America. He was never referred to as still existing by my father, a youngest brother who had all the characteristics that eldest sons are supposed to possess (...). (p. 16)

C'est ainsi qu'agit Nicholas au début du roman en assumant la place du père dans son fantasme d'auto-engendrement en faisant l'économie de la « castration symbolique ». Cela se répétera par la suite dans sa relation aux femmes. Alison est déjà « fiancée » lorsque Nicholas la rencontre et Maggie, la sœur de son « fiancé » met en garde Nicholas, mais il choisit de ne pas tenir compte de cet avertissement qui, loin de le dissuader d'agir, semble même l'inciter à séduire Alison. Cette situation s'avère n'être pas tout à fait exacte puisque Alison place cette histoire de fiançailles dans le domaine de la fiction lorsqu'elle lui dit :

'Engaged is Maggie talk. We're not like that.' She half flicked a glance at me. 'Free people.' (p. 26)

De façon analogue Lily/Julie, la fille rencontrée sur l'île de Phraxos, apparaît d'abord dans le rôle de la fiancée de Conchis dans le masque joué à l'intention de Nicholas. Elle se trouve donc, par rapport à lui, dans le rôle de la femme interdite, qui, rappelons-le, dans notre civilisation, est la place de la mère. Nicholas tente d'inscrire sa relation avec Lily/Julie dans l'intertexte de *The Tempest*, qu'il prend littéralement en s'attribuant le rôle de Ferdinand face à Lily /Julie qu'il place dans le rôle de Miranda. Ainsi commet-il la même erreur que précédemment lorsqu'il s'était identifié aux anti-héros des romans existentialistes. Pourtant Conchis le met en garde contre cette attitude en lui enjoignant de ne jamais prendre un autre être humain au pied de la lettre : "Never take another human being literally" (p. 231).

L'allusion de Conchis fonctionne à plusieurs niveaux, s'appliquant non seulement à la façon dont Nicholas appréhende Lily mais également à la façon d'appréhender son hôte lui-même et les histoires qu'il raconte à Nicholas.

Or, le rapport entre la pièce de Shakespeare et le roman est un rapport métaphorique, qui est un type de rapport que Nicholas, qui cherche des rapports immédiats, a du mal à admettre car il implique la séparation et non pas la fusion, ou tout au moins un vacillement entre ce qui est dit et ce qui est passé sous la barre de la métaphore. *The Tempest* est une pièce qui parle avant tout de la filiation et de l'usurpation qui est également la problématique du roman. Cependant, même si elle nous dit quelque chose sur le roman, elle ne peut en aucun cas être réduite à une simple clé de lecture qui est l'utilisation que Nicholas en fait. Ce faisant, il essaie une nouvelle fois d'ancrer son histoire propre dans une origine bien précise et contrôlée par lui et d'inscrire la fin à l'avance. Il s'agit pour lui d'une réécriture à l'identique de la pièce.

Par ailleurs, Nicholas, en se mettant au centre du roman dès l'incipit, semble là aussi occuper une place qui n'est pas la sienne. Le titre du roman, *The Magus*, renvoie, non pas à Nicholas mais à Conchis. Parallèlement, le type même du roman, le *Bildungsroman*, ne renvoie-t-il pas à une période révolue, le dix-neuvième siècle, qui serait, selon Jean-Michel Rabaté « le paradis perdu du roman anglais ». ⁷⁰ Ou comme l'affirme Peter Conradi, en parlant d'un autre roman de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* : **(...) the Victorian novel can be pastoralized as a place Edenically unaware of its own conventionalization, awaiting like Milton's Adam that felix culpa of a Fall into Modernity which will enable it to start to know itself.** ⁷¹

Il y a un écart infranchissable entre la forme du *Bildungsroman*, qui ne peut être récupérée telle quelle, et toute tentative de la recréer au vingtième siècle.

Le *Bildungsroman* fonctionne essentiellement comme les allusions à d'autres textes. Dans les deux cas il s'agit d'un retour en arrière vers une origine. Or, le texte cité, comme la forme romanesque en question, ne sont pas récupérables tels quels ; on ne peut réécrire *The Tempest* aujourd'hui, pas plus que l'on ne peut écrire un *Bildungsroman* du dix-neuvième siècle. Dans l'intertextualité nous avons affaire à des fragments, des restes, des signes de l'impossibilité de la complétude vers laquelle le roman tend sans y parvenir. Il s'agit tout au plus d'objets « pas-tout », de bribes non-totalisables, comportant à la fois des résonances familières tout en les marquant d'une étrangeté inquiétante, car ce qui se dresse derrière est la menace de la castration tant redoutée.

Par son départ en Grèce, Nicholas croit échapper à Alison qui semblait représenter une menace pour l'identité imaginaire qu'il s'était construite. Le franchissement de la frontière est également un franchissement des limites, une manière de combler la béance initiale et de satisfaire un souhait interdit. Sa destination, l'île de Phraxos (en anglais « island » peut nous faire entendre « I-land »), est le lieu de l'imaginaire, et la partie du roman qui s'y déroule — et qui semble démesurément longue par rapport aux deux autres parties — correspond en fait à l'inflation imaginaire.

Dans un essai publié en 1964 intitulé *I write, therefore I am*, où il parle de son métier d'écrivain, John Fowles écrit :

⁷⁰ Jean-Michel Rabaté, « La fin du roman et les fins des romans », *Etudes Anglaises*, XXXVI : 2-3, Avril-Sept. 1983, pp. 197-212.

⁷¹ Peter Conradi, *op. cit.*, p. 19.

***To write a novel in 1964 is to be neurotically aware of trespassing, especially on the domain of the cinema.*⁷² (mes italiques)**

Cette notion de « trespassing » prend tout son sens dans cette deuxième partie du roman : aller là où l'on ne doit pas, franchir un interdit. Cela se passe d'abord pour Nicholas, au niveau de la diégèse, quand il pénètre dans le domaine de Conchis. Ce qui est remarquable est que la première fois que Nicholas entre dans le domaine il perçoit un panneau insolite :

Then I saw it. I went through the gap. It was two or three trees in, barely legible, roughly nailed high up the trunk of a pine, in the sort of position one sees Trespassers will be prosecuted notices in England. But this notice said, in dull red letters on a white background, SALLE D'ATTENTE. (...) It was Mitford's warning: Beware of the waiting-room. (p. 71)

A la place de l'interdit attendu il trouve un panneau qui ressemble davantage à une invitation d'autant plus qu'il fait écho à l'étrange mise en garde que lui a lancée son prédécesseur avant son départ de Londres :

***'Well, all the best, old man.' He grinned. 'And listen.' He had his hand on the door-handle. 'Beware of the waiting-room.'* (p. 45)**

Cependant, lorsque Conchis mettra un terme au masque qui se déroule à Bourani, apparaîtra enfin l'interdit :

I came to Bourani about half past three. The gap beside and the top of the gate had been wired, while a new notice covered the Salle d'attente sign. It said in Greek, Private property, entrance strictly forbidden. (p. 546)

De façon analogue, "trespassing" signifie pour Fowles, au niveau de l'écriture, tenter d'arracher quelque chose à cet Autre imaginaire qui est le roman du dix-neuvième siècle ou la littérature en général.

Nous pouvons en conclure que tous ces éléments constituent une tentative de circonscrire quelque chose dans le texte, de faire aboutir ce texte où serait enserré un sens qui aurait le dernier mot, qui dirait tout, à une complétude qui relève purement et simplement de l'Imaginaire. Cette tentative, vouée à l'échec et qui échoue chaque fois, insiste et renaît sous une forme différente créant cet effet de surdétermination. Face à cet impossible de dire le tout, la réponse de l'auteur sera de refuser toute unité factice qui, en fin de compte, ne pourrait apporter satisfaction, et de chercher au contraire à élaborer une esth-éthique sur cette incomplétude, une forme toute personnelle de « je sais que cette complétude est impossible mais quand même... » qui sera le caractère fondamental de toute l'œuvre de John Fowles dont *The Magus* constitue la première pierre.

3. L'Autre féminin

Après la disparition de ses parents, ce sont les femmes qui jouent un rôle prépondérant dans la constitution de l'identité de Nicholas. Cependant il ne voit pas tant les femmes que

⁷² John Fowles, "I write, therefore I am", dans *Wormholes*, (London, Jonathan Cape, 1998, p. 7).

son propre reflet à travers le miroir qu'elles semblent lui tendre. Pour lui elles ne sont que de simples objets de consommation dont la fonction est de remplir la béance causale révélée par la disparition de ses parents. Considérées de façon utilitariste en premier lieu elles ne figurent qu'en tant qu'un simple élément de comptabilité. Lors de son séjour à Oxford où seul le nombre de femmes avec qui il a couché est mentionné : une douzaine, il n'est question que de les prendre et les jeter après usage. Cependant, en acquérant un nom, elles posent de plus en plus de problèmes au protagoniste, car la nomination introduit le code symbolique et ouvre la possibilité de tisser des liens textuels qu'il lui faut alors ou élaborer ou démêler.

La première à recevoir un nom, Janet, est à l'origine de sa décision de quitter son premier emploi de professeur dans une école provinciale et de se rendre à Londres. La suite du roman tourne autour de ses relations avec une jeune Australienne, Alison Kelly, et avec la jeune fille rencontrée en Grèce qu'il connaît sous la double identité de Lily/Julie. S'estimant « trahi » par l'une et par l'autre il tente alors de créer un rapport non-sexuel cette fois-ci avec Jojo, une jeune fille marginale rencontrée par hasard, mais il finit par prendre conscience que là aussi, à son insu, il l'instrumentalisait car refuser une relation sexuelle avec elle, qui est ce qu'elle désire, équivaut à ne pas la reconnaître en tant qu'Autre. C'est ce que lui fait comprendre sa logeuse après le départ de Jojo :

***'You pick up a poor little scob like that, God only knows why, then when you're sure she's head over fucking heels in love with you, you act like a real gentleman. You kick her out.'* (p. 644)**

Ainsi il apprend que les rapports avec autrui ne relèvent pas de sa maîtrise. Reste alors Alison qui revient mais qui n'acceptera jamais de répondre à sa demande.

L'isotopie militaire

C'est essentiellement à travers l'isotopie de la conquête que s'exprime la relation de Nicholas aux femmes, ce qui correspond à la logique phallique de son discours de maîtrise. Mais à un autre niveau l'utilisation du champ lexical de la conquête tisse, encore à son insu, un lien entre Nicholas et son père, militaire de carrière, qu'il avait fait disparaître au début du roman et dont il renie les valeurs. La problématique paternelle et la problématique identitaire se superposent et de la résolution de l'une dépendra la résolution de l'autre. A titre d'exemple nous pouvons relever le vocabulaire qu'il utilise dans le chapitre trois quand il aborde le problème de sa relation aux femmes. :

I had my loneliness, which, as every cad knows, is a deadly weapon with women. (...). I didn't collect conquests (...). I felt myself near surrendering to Janet. (p. 21) (mes italiques).

L'évocation indirecte de la métaphore paternelle par le biais de ce vocabulaire sous-entend qu'il ne suffit pas de renier son père, que ce que Nicholas avait refoulé en ce faisant, c'est-à-dire la castration symbolique, reviendra toujours tant que le problème ne sera pas résolu de façon satisfaisante.

Sous l'emprise de cette logique phallique Nicholas cherche avec les femmes un rapport qui ne laisse pas de reste, réduit à la simple satisfaction d'un besoin physique, considérant les femmes en tant qu'objet bouche-trou et donc interchangeables. Ne pas

différencier entre elles revient à nier l'altérité d'une femme, ce qui l'amène à présenter de façon comptable ses « conquêtes », à la manière des « *mille e tre* » de Don Juan :

By the time I left Oxford I was a dozen girls away from virginity. (p. 21)

La compulsion de répétition qui est manifeste dans le comportement de Nicholas est l'un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse développés par Jacques Lacan dans son Séminaire XI. Dans un article sur « la compulsion de répétition » E. L. André de Sousa souligne son impossible aboutissement et ce que cela implique pour le sujet :

La compulsion de répétition rend sensible cette place du sujet comme effet des signifiants, car devant cette Zwang qui l'oblige à répéter, l'individu rencontre son impuissance, sa maîtrise défaillante.⁷³

Ce que par la répétition l'individu ne parvient pas à faire, c'est de « faire surgir *Das Ding* (la chose) comme disait Freud, le trait unaire comme le nomme Lacan ». ⁷⁴ Il en donne la définition suivante :

Cet unaire primitif est ce Un inaugural qui permet qu'un ordre soit possible, qu'il y ait possibilité de comptage. (...). Or, Lacan, au moment d'introduire le concept de trait unaire, essaie de montrer que ce trait qu'on est toujours en train d'évoquer se répète de n'être jamais le même.⁷⁵

Mû par l'angoisse de la castration qu'il refoule, Nicholas est à la recherche d'une complétude qui lui confèrera sa vérité de sujet et suturera la béance qu'à la fois il nie par l'auto-engendrement, et qu'il élabore dans l'imaginaire où la suture serait possible. Il poursuit donc un réel saisissable dont il peut tirer un savoir/ça-voir. Savoir sur sa vérité de sujet et ça-voir dans sa tentative de retrouver ce qui est la rencontre première qui le cause.

C'est cela qui se trame derrière sa relation aux femmes où il joue à « *fort-da* » remplaçant la bobine du petit-fils de Freud par les femmes. Ce jeu fondé sur la répétition constitue selon Lacan « la répétition du départ de la mère comme cause d'une *Spaltung* dans le sujet ». ⁷⁶ Cette succession de femmes, qui au départ restent anonymes et remplaçables, donne à Nicholas la maîtrise apparente de ce processus, mais l'essentiel est ailleurs. Ce que voile cette répétition est précisément ce que tente de nier Nicholas :

La béance introduite par l'absence dessinée, et toujours ouverte, reste cause d'un tracé centrifuge où ce qui choit, ce n'est pas l'autre en tant que figure où se projette le sujet, mais cette bobine liée à lui-même par un fil qu'il retient – où s'exprime ce qui, de lui, se détache dans cette épreuve, l'automutilation à partir de quoi l'ordre de la signifiante va se mettre en perspective.⁷⁷

Son attitude réduit les femmes au rôle d'objets du désir masculin et constitue au fond un

⁷³ E. L. André de Sousa, « Compulsion de répétition » dans *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, sous la direction de Pierre Kaufmann* (Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 470).

⁷⁴ Ibid., p. 470.

⁷⁵ Ibid., p. 471.

⁷⁶ Jacques Lacan, « Tché et automaton », *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (Paris, Points Seuil, 1973, p. 73).

refus de l'Autre féminin, une fuite en avant pour ne pas faire face à l'énigme du désir féminin. A chaque fois qu'il y est confronté il se réfugie dans la fuite. C'est en effet la véritable motivation de sa décision de quitter son poste de professeur dans une école privée et de chercher un poste à l'étranger et non pas le sentiment d'aliénation qu'il exprime. Ce qui paraît être un simple rajout à la fin de l'explication de sa décision de partir, comme s'il s'agissait d'une raison supplémentaire mais peu importante, le laisse clairement entendre :

I could not spend my life crossing such a Sahara; and the more I felt it the more I felt also that the smug, petrified school was a toy model of the entire country and to quit the one and not the other would be ridiculous. There was also a girl I was tired of. (p. 18)

La position finale de cette remarque lui confère une signification qui annule ce qui précède, car en tant qu'explication supplémentaire elle se rajoute et remplace la première explication fournie. Elle correspond d'ailleurs à sa tactique de fuite géographique qu'il détaille quelques lignes auparavant :

I contrived most of my affairs in the vacations, away from Oxford, since the new term meant that I could conveniently leave the scene of the crime. (p. 21)

En outre, à son arrivée à Londres à la suite de cette expérience et en attendant de quitter le pays, il affirme son intention d'éviter les femmes pendant un certain temps :

I came to London with the firm determination to stay away from women for a while. (p. 22)

Le refus sous-jacent de faire face à l'énigme du désir féminin devient encore plus explicite quand vient le moment de partir d'Angleterre, et de quitter cette fois-ci Alison, qu'il avait rencontrée à Londres peu avant son départ pour la Grèce. Il apparaît clairement que l'anecdote de sa rupture avec la fille dont il se lassait constitue une mise en abyme du roman qui est une élaboration de ce même scénario car le départ de Nicholas pour la Grèce est présenté par lui comme le moyen de se débarrasser d'Alison. La suite du roman travaille à défaire ce mode de discours qui réduit l'autre féminin au rang d'objet jetable. Le jour de son départ il exprime le sentiment d'avoir échappé à une situation contraignante et, poursuivant dans le champ lexical de la conquête, d'avoir remporté une victoire :

The thing I felt most clearly, when the first corner was turned, was that I had escaped; and hardly less clearly, but much more odiously, that she loved me more than I loved her, and that consequently I had in some indefinable way won. (p. 48)

Alison

Cependant Alison fait figure d'exception et sa place dans le roman — leurs rencontres se situent à des points stratégiques au début, au milieu et à la fin du récit — fait d'elle un repère par rapport auquel Nicholas peut et doit se définir. Cette symétrie, dans le contexte de la surdétermination du roman, pourrait éveiller les soupçons du lecteur, mais à l'instar de la suraccumulation d'éléments structurants que nous avons évoquée dans la partie

⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

précédente, cette symétrie n'est que de surface et ne permet pas de réduire l'équivoque sur laquelle repose le texte.

Chaque fois que Nicholas et Alison se rencontrent dans le roman, elle semble surgir de nulle part. Les signifiants évoquent une apparition quasi-fantomatique, lui conférant un rôle spectral, terme qui doit être prise ici dans tous les sens. D'emblée Alison se définit par le rôle de revenant qu'elle occupe ; revenue de façon inattendue d'un séjour en France lors de sa première apparition dans le roman et surtout revenue d'entre les morts après son faux suicide dans l'ultime chapitre. Le rôle spectral prend une dimension nouvelle ensuite car, en attirant l'attention sur l'anagramme approximative de leurs deux prénoms et par la façon dont elle subvertit les signifiants qui les lient, elle produit un spectre sonore qui désorganise l'identité imaginaire que Nicholas avait fondée sur ces mêmes signifiants. Enfin, elle subvertit le cristal, image que Nicholas garde d'elle après son faux suicide, symbole de pureté et de transparence, en réfractant et décomposant cette image à laquelle s'accroche Nicholas, rendant impossible son désir de faire d'elle le miroir qui lui renvoie fidèlement l'image qu'il souhaite voir.

Alison et Nicholas se rencontrent pour la première fois à Londres à l'occasion d'une soirée organisée par des voisins de Nicholas, et à laquelle il se rend à contre-cœur. Juste au moment où il envisage de s'éclipser une fille arrive :

Then someone arrived and stood in the hall behind me. (p. 22)

Elle revient d'un séjour en France et porte une valise lourde. L'allusion à la valise est répétée par Nicholas qui, par cette insistance, en fait une caractéristique forte de celle qui vient d'arriver, signalant sa mobilité et l'impossibilité de lui attribuer une place fixe. Il informe Maggie, la locataire de l'appartement qui l'avait invité à la fête, de la présence de la fille à la porte :

'Someone wants to see you outside. A girl with a suitcase.' (p. 23)

Alison, dont le retour n'était pas attendu, fait donc une première apparition dans le texte en tant que « revenant », ce qui donne à son arrivée inopinée un aspect spectral. Par la suite, même lorsqu'elle n'est pas présente, son souvenir semble hanter Nicholas à de nombreuses occasions et il en vient même à parler d'elle en tant que fantôme :

On my side I knew the ghost of Alison, of what had happened on Parnassus; a flicker of adultery, a moment's guilt. (p. 283)

Dès sa première apparition dans le texte une autre caractéristique importante d'Alison se manifeste. Elle est l'empêcheuse de tourner en rond, sa présence jette un trouble, désorganisant ce qui était prévu pour la soirée. Sa co-locataire, Maggie, est consternée de la voir revenir et ses craintes se révèlent fondées lorsqu'elle s'attache à Nicholas devançant ainsi la jeune anglaise que Maggie voulait lui présenter. Dès le départ un chassé-croisé s'installe entre Nicholas et Alison qui se répétera dans leurs relations par la suite, où les signifiants semblent passer de l'un à l'autre comme si d'emblée Nicholas la voyait comme un miroir où se mire l'identité qu'il tente de se construire. Car si Alison évince la fille prévue pour Nicholas dans la soirée, elle reflète en cela l'action de Nicholas qui prend la place de son fiancé absent. De plus, cette nouvelle arrivante est dépourvue d'une identité repérable et la répétition pour la désigner de « someone », signifiant de l'anonymat, permet à Nicholas de projeter plus facilement son désir sur elle.

Lorsque, au milieu du roman après une longue séparation, Nicholas la retrouve pour un week-end à Athènes, le côté fantomatique d'Alison est souligné par le verbe « appear », et cet aspect est encore renforcé par l'insistance sur la pâleur de sa peau :

A minute or two later Alison appeared through the door. (...). Her skin was paler than I remembered. (p. 246)

Suite à leur rupture Alison est absente du récit en raison de son suicide supposé, mais elle apparaît fugitivement à Athènes pour révéler à Nicholas qu'elle n'est pas morte. Elle revient dans le dernier chapitre du roman et cette apparition semble répéter certaines caractéristiques de leur première rencontre et se différencier de la deuxième. La première et la troisième se passent à Londres et sont des événements qui surgissent à l'improviste alors qu'à Athènes Nicholas attendait l'arrivée d'Alison. Cela pourrait suggérer que la véritable rencontre ne peut être le fruit d'un plan où tout est prévu mais du fait d'un hasard.⁷⁸ Dans le dernier chapitre il s'agit véritablement d'un revenant car cette fois-ci Alison revient d'entre les morts après son faux suicide, ("with the aura of another world") alors que Nicholas, absorbé par le livre qu'il est en train de lire dans un salon de thé, ne s'attend pas du tout à la voir à ce moment-là :

I pulled out a paperback I had in my pocket. (...) And I became lost in the book. In the outer seat opposite, diagonally from me. So quietly, so simply. (...) she had come in her own, yet in some way heightened, stranger, still with the aura of another world; from, but not of, the crowd behind her. (pp. 646-647)

L'évocation de Nicholas en train de lire n'est pas sans rappeler ce qui avait provoqué leur rupture à Athènes. Nicholas comparait alors ce qui se passait à Bourani à un livre passionnant qu'il ne pouvait abandonner⁷⁹, préférant poursuivre sa lecture même si cela signifiait rompre définitivement avec Alison. Cette fois-ci de façon significative, quand Alison se lève et part, après une brève hésitation, c'est le livre qu'il abandonne, quittant du même coup le rôle de lecteur.

I had imagined too many ways of our meeting again, and none like this. In the end I even stared down at my book, as if I wanted no more to do with her (...). Without warning she stood and walked away. (...). I let a few stunned and torn seconds pass. Then I gave chase, pushing roughly past the people in my way. (p. 647)

La relation complexe de Nicholas et Alison est mise en lumière autrement dans le texte par la polysémie de « spectre ». Ainsi, à de nombreuses reprises après son « suicide », Nicholas évoque le souvenir d'Alison en la comparant à un cristal, qui pour lui symbolise la transparence, la clarté, méconnaissant la véritable nature du cristal dont la forme géométrique dévie et réfracte la lumière produisant un rayonnement spectral. Complètement désorienté après la « trahison » de Lily/Julie, Nicholas s'accroche à ce souvenir impérissable d'Alison :

I clung, too, to something in Alison, something like a crystal of eternal non-betrayal. (p. 493)

⁷⁸ Jacques Lacan désigne le hasard par "tuché", mot qu'il emprunte à Aristote et qu'il utilise pour signifier la rencontre du réel ; il précise : « Où, ce réel, le rencontrons-nous ? C'est en effet d'une rencontre, d'une rencontre essentielle, qu'il s'agit dans ce que la psychanalyse a découvert – d'un rendez-vous auquel nous sommes appelés avec un réel qui se dérobe. » Op. cit., p. 64.

⁷⁹ 'This experience, it's like being halfway through a book. I can't just throw it in a dustbin.' (p. 276).

Mais Nicholas ne reconnaît pas ici la complexité de l'image réfractée qu'Alison, en tant que cristal, lui renvoie, préférant la représenter comme miroir pour mieux satisfaire son narcissisme :

I knew she was a mirror that did not lie. (p. 539)

Cependant, en tant que cristal, au lieu de lui renvoyer un reflet à l'identique, Alison va détruire l'identité imaginaire de Nicholas comme le prisme décompose une lumière blanche en spectre, en une suite ininterrompue de couleurs. L'image du cristal, de translucidité, "a tiny limpid crystal" (p. 493), qu'il avait imposée à Alison lui revient dans la décomposition spectrale sous forme inversée. Il lui est ainsi rappelé qu'il est sujet du langage, et l'intenabilité de la position de maîtrise qu'il assume est entraperçue.

Les trois rencontres

Néanmoins, comme il le fait systématiquement avec les filles, dès leur première rencontre, Nicholas tente de constituer Alison par rapport à lui-même. Cette façon de construire une relation sexuelle revient à assimiler ou s'appropriier l'autre par la négation de sa véritable singularité. Nicholas agit comme si autrui n'était qu'une continuation de lui-même et non une rupture. En la décrivant d'abord comme "a girl of about my own age" (p. 23), il la rend familière et tente de déjouer la menace de sa différence qui la placerait hors de son contrôle. Il assoit ce contrôle en lui attribuant les signifiants qu'auparavant il appliquait à lui-même avec une insistance particulière sur le signifiant "odd" qui représentait pour lui le signifiant de sa propre originalité, sa propre différence. A Oxford Nicholas appartenait à un groupe qui se voulait différent des autres et dont il parlait en tant que "odd men out" (p. 17). Or, ce signifiant revient deux fois dans la description initiale d'Alison et est repris plus tard, ce qui le met particulièrement en valeur. La première fois il décrit les cheveux d'Alison qui la distinguent des autres filles et qui sont signe de sa féminité, c'est-à-dire de son altérité :

Her long hair was not quite blonde, but bleached almost to that colour. It looked odd, because the urchin cut was the fashion: girls like boys, not girls like girls. (p. 23) The waif (Alison) gave the older girl an oddly split look, half guilty and half wary. (p. 23)

Les signifiants semblent passer de l'un à l'autre à l'exemple de "wary" qui, attribué d'abord à Alison, devient un autre signifiant commun puisque le narrateur le reprend : "we [Nicholas and Alison] exchanged wary smiles" (p. 24). Ce qui est évoqué ici est de l'ordre de la circonspection, de la méfiance. Cela pourrait signifier qu'ils représentent un danger l'un pour l'autre ; Nicholas pour Alison parce qu'elle est déjà « fiancée » et Alison pour Nicholas qui venait juste d'exprimer sa méfiance vis-à-vis des femmes en affirmant vouloir les éviter au moins pendant quelque temps.

Mais, la similarité phonique et étymologique entre « wary » et « aware », peut évoquer le conscient par opposition à l'inconscient, un jeu entre ce qui se dit et ce qui ne se dit pas directement. L'homophonie pourrait même nous faire entendre « ware », la commodité ou la marchandise, qui, comme nous l'avons dit, définit bien la manière dont Nicholas conçoit ses relations aux femmes. Ainsi il la constitue comme objet et dans la relation spéculaire qu'il établit, projette sur elle une intention identique.

Alison, dont nous avons indiqué le rôle de spectre sonore dans le roman, reprend ce signifiant de façon indirecte et le transforme en le subvertissant pour dire quelque chose sur sa relation à Nicholas qui lui ne voulait ou ne pouvait entendre. Ce qu'elle lui signifie, cependant, ne se laisse pas dire directement et ne cadre pas avec la conception que Nicholas entretient de cette relation. Elle lui fait cadeau d'un stylo plume de grande valeur qu'elle avoue avoir volé :

She poured herself a whisky. 'Santé. I hate big stores. And not just capitalists. Pommy capitalists. Two birds with the one steal. Oh, come on, sport, smile.' She put the pen in my pocket. 'There. Now you're a cassowary after the crime. (p. 32)

Ce faisant elle lui fournit des objets de substitution car elle souhaite établir une relation où elle échapperait au comptage qu'il fait de ses conquêtes. Le jeu de mots sur "accessory" et "cassowary" crée d'autres résonances dans le texte, reprenant notamment "wary" et créant une association de plus entre les deux personnages. Le prisme d'Alison réfracte le simple signifiant "wary" en une multiplicité de sens et d'associations possibles, qui signifie autant par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit.

A un premier niveau, Alison fait jouer l'homophonie "accessory" / "cassowary" pour détourner les expressions juridiques anglaises qui désignent la complicité dans un crime ("accessory after the fact" et "accessory to a crime"), et elle les combine en une seule expression en substituant "crime" pour "fact". Si le crime est ce qui les unit nous devons nous rappeler que Nicholas utilise le même signifiant pour désigner ses relations sexuelles antérieures :

I contrived most of my affaires in the vacations, away from Oxford, since the new term meant that I could conveniently leave the scene of the crime.(mes italiques) (p. 21)

La différence entre sa relation avec Alison et ses relations antérieures est qu'il n'est pas présenté ici comme l'auteur du crime mais placé dans le rôle de complice, voire comme un acteur accessoire. Le déplacement de Nicholas sous-entend que l'amour ne peut tourner autour du « je » mais fonctionne comme un tourniquet où le « je » doit devenir un « tu » pour un autre « je ».

Le signifiant "cassowary" est le pivot du jeu qui se met en place. Il désigne un large oiseau de la famille de l'émeu ou de l'autruche, natif de la Nouvelle Guinée ou d'Australie. L'oiseau renvoie donc à ce qui est australien par opposition à ce qui est anglais. Il évoque également l'opposition entre Nicholas et Alison, ce qui les sépare, qui fait leur différence plutôt que ce qui les unit. Ainsi l'attitude d'Alison tranche avec l'attitude de Nicholas d'assimilation, de gommage des différences. Elle met constamment le doigt là où cela fait mal, ce que Nicholas ne peut supporter car cela le remet en cause. L'oiseau se rattache aussi aux éléments qui évoquent la double nature d'Alison remarquée d'emblée par Nicholas :

I noticed she had two voices; one almost Australian, one almost English. (p. 23)

Cette voix pose problème à Nicholas, et l'empêche d'assigner une place à Alison avec certitude. De sorte que la voix d'Alison joue un rôle important dans la première partie du roman où la relation entre Nicholas et Alison prend consistance. A ce moment-là dans le roman Nicholas se montre incapable d'accepter la différence dont la voix est un signe révélateur. Ainsi, lorsqu'il rencontre un ancien ami d'Oxford il se croit obligé de dénigrer

sa relation avec Alison :

Alison said very little, but I was embarrassed by her, by her accent, by the difference between her and one or two debs who were sitting near us. She left us for a moment when Billy poured out the last of the Muscadet. 'Nice girl, dear boy. 'Oh...' I shrugged. 'You know.' 'Attractive.' 'Cheaper than central heating.' 'I'm sure.' But I knew what he was thinking. (p. 36)

Pour rendre leur relation, qui le trouble, plus acceptable, Nicholas tente de réduire cette différence, de rendre Alison plus conforme à l'image idéale qu'il se fait d'elle en effaçant ce qui lui pose problème :

Out of bed I felt I was teaching her, anglicizing her accent, polishing off her roughness, her provincialisms; in bed she did the teaching. (p. 35)

Dans la réciprocité que crée Nicholas ici, dans ce rapport duel donnant-donnant, se mêlent textualité et sexualité. Il s'agit surtout d'une tentative de négation de la différence, de domestication de ce qui le menace. Cependant il ne parvient pas à cerner ce qu'Alison lui apporte et qui ne rentre pas dans le cadre de la réciprocité qu'il érige. Dans le même paragraphe il passe de cette réciprocité au constat d'un plus, un supplément, dont il ne sait trop que faire :

We both had something to give and to gain ... and at the same time a physical common ground, the same appetites, the same tastes, the same freedom from inhibition. She was teaching me other things besides the art of love; but that was how I thought of it at the time. (p. 35)

L'irréductibilité d'Alison, qui fait surface précisément là où l'on tente de la réduire, fait surgir momentanément un Nicholas divisé par l'énonciation et qui est signalé par "at the time". Cela préfigure le rôle qu'elle jouera à la fin du roman pour briser le miroir où il se complaît à regarder sa propre image.

La capacité que possède Alison de dire les choses directement, sans détour, ne permet pas à Nicholas de se fabriquer un masque, une identité imaginaire. Ce "strange salty directness" (p. 24) qu'il détecte dans la voix d'Alison, contrastant avec l'habitude anglaise de ne pas dire ce que l'on pense, illustrée par l'attitude de son ami d'Oxford, le met mal à l'aise. Encore une fois Alison combine la textualité, suggérée par la voix, et la sexualité, suggérée par le signifiant "salty" dont l'un des sens, tombé un peu en désuétude aujourd'hui, est « salace », porté aux plaisirs sexuels. Ce terme pouvant désigner un animal femelle en rut.

C'est ce côté australien d'Alison que Nicholas déteste et rejette parce que c'est ce qu'il ne parvient pas à maîtriser, ce qui fait que la vérité d'Alison lui échappe, qu'elle reste pour lui une énigme :

'That's why I've got this crazy between voice. It's Mum and Dad living out their battles again every time I open my mouth. I suppose it's why I hate Australia and I love Australia and I couldn't ever be happy there and yet I'm always feeling homesick. Does that make sense?' She was always asking me if she made sense. (p. 33)

L'incapacité de Nicholas à comprendre Alison et tout ce qui n'entre pas dans son monde imaginaire lui est davantage soulignée par la comparaison qu'elle établit entre Nicholas et le casoar, l'oiseau qui ne peut pas voler. Cela contraste avec son désir de prendre son

essor exprimé à la fin du premier chapitre où il décide de quitter l'Angleterre :

It poured with rain the day I left. But I was filled with excitement, a strange exuberant sense of taking wing. (p. 19)

Bien qu'il choisisse de l'ignorer, la remarque d'Alison reste comme un avertissement qui le ramène sur terre et laisse entendre que son aveuglement ne peut que le mener, à l'instar d'Icare, à la chute. Les mêmes termes reviennent pour décrire les sentiments de Nicholas lorsqu'il croit se libérer à la fois de l'emprise d'Alison et de l'emprise de l'Angleterre :

So on top of the excitement of the voyage into the unknown, the taking wing again, I had an agreeable feeling of emotional triumph. (p. 48)

Libre d'Alison et croyant avoir remporté une victoire, Nicholas rejette l'image du casoar pour prendre celle d'un oiseau qui prend son envol. Le réveil à la réalité se révèle rapidement douloureux. Associant une nouvelle fois sexualité et textualité la découverte de son manque de talent poétique se double de la découverte qu'il a attrapé la syphilis dans un bordel à Athènes et, impuissant, il ne peut que constater :

The world around me took wing, and I was stuck to the ground. (p. 60)

Cependant, à pousser plus loin la comparaison de Nicholas au casoar, il en ressort que son identité anglaise n'est pas aussi transparente qu'il voudrait le faire croire. L'oiseau des antipodes l'associe à Alison, la fille des antipodes, et suggère qu'il partage quelque chose avec elle, un aspect de lui-même jusque-là ignoré ou méconnu mais qu'un jour il lui faudrait reconnaître. Cela permettrait de mieux comprendre ce qu'il dit à Alison à la fin du roman, lors de leur ultime rencontre, où il semble accepter ce qu'il refusait d'admettre jusqu'alors et qui lui est pourtant essentiel :

'I understand that word now, Alison. Your word.' Still she waited, face hidden in her hands, like someone being told of a tragic loss. 'You can't hate someone who's really on his knees. Who'll never be more than half a human being without you.' (p. 655)

Le signifiant "word" peut renvoyer à l'oxymore qui définit Alison, qui signifie la conjonction de ce qui est, par définition, incompatible. L'oxymore, en reliant deux choses qui ne peuvent former un tout, trace les contours d'un impossible à dire et empêche la complétude. Reconnaître l'aliénation d'Alison est, pour Nicholas, une étape essentielle pour pouvoir enfin dire « je » et devenir sujet de la parole dans le sens d'assujetti au langage.

Dans l'expression "cassowary after the crime" la deuxième substitution fait surgir le signifiant "crime" là où l'on attend "fact" et évoque la culpabilité. Paradoxalement ici, cette culpabilité n'est pas ressentie par Alison, qui est pourtant l'auteur du vol du stylo, mais par Nicholas. Il y a donc déplacement de cette notion qui ne s'applique plus au délit qui devrait l'occasionner mais s'attache davantage à Nicholas et à la relation qu'il est en train d'établir avec Alison, que cette partie du roman s'efforce de décrire. Ce sentiment de culpabilité s'explique en partie par le fait qu'elle est la femme d'un autre et en partie par la nature du rapport sans reste, basé sur l'assimilation, la possession totale, qu'il cherche à établir. Une situation analogue va se produire de façon plus nette et plus insistante dans la deuxième partie du roman où il cherche à établir des rapports avec Lily/Julie qu'il perçoit également comme la femme d'un autre et qu'il tentera de posséder par assimilation.

La reprise du signifiant “wary” dont Nicholas s’est servi d’abord pour établir une relation entre lui-même et Alison et son détournement subséquent par celle-ci est mis en relief par le retour de l’autre signifiant commun, “odd” :

She gave me an odd little smile, half tender, half mocking, and went away to peel potatoes. And I knew that in some obscure way I had offended her; and myself. (p. 33)

Nicholas sent obscurément, de façon inconsciente, qu’à travers ce qui s’est passé Alison lui a signifié quelque chose d’important sur ce qui fait lien entre eux. Elle joue ce rôle de révélatrice par ailleurs lorsqu’elle lui fait sentir par exemple, que ce qu’il croit être sa singularité, son “oddness”, est imaginaire :

‘You say you’re isolated, boyo, but you really think you’re different.’ She broke my hurt silence by saying, too late, ‘You are different.’ (p. 35)

La pause ne signifie pas qu’elle nie sa singularité mais que sa différence n’est pas celle qu’il imagine. Pour Alison, par contre, le signifiant “odd” semble plus approprié. Elle est dans la position du tiers qui pourrait permettre à Nicholas de sortir de la relation duelle impossible qu’il essaie de créer, ce qui rejoint l’étymologie de “odd” qui signifie une troisième personne ou une personne en plus dont le vote fait la décision.⁸⁰

Alison souligne sa singularité en se différenciant des autres filles que Nicholas a connues par son refus de se laisser compter. Après avoir couché avec lui pour la première fois, elle se remet en question et n’accepte pas qu’il lui dise que des milliers de filles font comme elle. Elle affirme sa singularité en opposition à la comptabilité : “ ‘I’m not thousands of girls. I’m me.’ ” (p. 30)

Le signifiant qui est escamoté par “cassowary”, qui n’est pas dit, prend toute son importance dans cette perspective car “accessory” renvoie également à ce qui est en position subordonnée. Par cette substitution, Alison décentre Nicholas et lui mi-dit quelque chose de la vérité de sa position de sujet.

Nicholas ne comprend pas ce qu’elle essaie de lui apprendre et réagit en essayant sans cesse de l’assimiler à lui, de créer un rapport de fusion qui fait disparaître l’autre :

I suddenly had a feeling that we were one body, one person, even there ; that if she had disappeared it would have been as if I had lost one half of myself. (p. 35)

Elle lui pose problème non seulement en tant que femme, “Alison was always feminine ; she never, like so many English girls, betrayed her gender” (p. 31), mais surtout en tant que femme « pas-toute », “her sum was extraordinarily more than her parts” (p. 31). Elle n’est pas toute dans sa relation à lui, une part inassimilable lui échappe représentant une jouissance à laquelle il ne peut accéder. La description qu’il en fait la relie au roman et à la problématique de l’écriture car l’extraordinaire combinaison d’éléments qui permettent de postuler la surdétermination du roman pourrait également se dire « une somme qui est bien davantage que la simple addition des parties qui la composent. » Ainsi la notion de féminité serait liée à la création artistique.

Pour tenter de circonscrire l’énigme qu’elle lui pose il la réduit métaphoriquement à un trope:

⁸⁰ The New Shorter Oxford English Dictionary (Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 1977).

She was bizarre, a kind of human oxymoron. (p. 24)

L'oxymore, le trope qui relie deux éléments apparemment contradictoires mais qui ne se réduit ni à l'un ni à l'autre, lui paraît particulièrement apte à la décrire. Ce faisant, il fait d'Alison un être de paroles créé par lui et donc dépendant de lui dans sa position de maîtrise. Cette situation s'inverse lorsque Alison souligne l'anagramme de leurs prénoms créant un lien qui se soutient de la lettre et non d'un rapport de domination phallique. L'oxymore tente de dire quelque chose qui échappe à la signification alors que la lettre, même si elle établit un lien, reste silencieuse.

(...) something I couldn't define, obscure, monstrous, lay between us, and this monstrous thing emanated from her, not from me. (p. 37)

Il y a quelque chose du « réel », de la « chose » (“some/thing”) qui empêche l'identification, la fusion en un seul corps. Le signifiant « monstrous » (du latin *monstrare*, donner à voir) qui se répète à deux moments-clé du roman évoque le désir de régression de Nicholas de parvenir à un savoir/ça-voir impossible sur la jouissance, et de l'horreur que cela recèle. Il nous renvoie d'abord à l'évocation des parents de Nicholas dans l'incipit derrière lesquels se profile la figure inquiétante d'une mère effroyable personnifiée par la reine Victoria dont le nom relève de l'isotopie militaire :

I was born in 1927, the only child of middle-class parents, both English, and themselves born in the grotesquely elongated shadow, which they never rose sufficiently above history to leave, of that monstrous dwarf Queen Victoria. (p. 15)

Ce signifiant resurgit dans le texte lorsque Nicholas apprend la « mort » d'Alison qui évoque pour lui les circonstances dans lesquelles il avait appris la mort de ses parents. Cette fois-ci dans une fulgurance de vérité le signifiant “monstrous” s'attache non pas aux autres mais à lui et fait ressortir la vraie nature de son « crime » :

My monstrous crime was Adam's, the oldest and most vicious of all male selfishness: to have imposed the role I needed from Alison on her real self. (p. 400)

Le désir de régression qui lui a fait supprimer ses parents du roman semble maintenant aboutir à la disparition d'Alison qu'il aurait provoquée par son comportement. Le choc produit par l'annonce de son « suicide » lui procure un moment de lucidité sur lui-même et constitue une étape dans son développement qui portera ses fruits à la fin du roman.

L'effet troublant produit sur Nicholas par Alison, qui se dresse contre l'identification, passe par le regard :

Her look was so direct I found it disconcerting. (p. 25)

Ainsi pourrait-on dire que ce qui fait obstacle est l'oeil (“eye/I”) d'Alison, par lequel elle s'affirme en tant que sujet et refuse de se laisser réduire à la position d'objet pour le fantasme de Nicholas. Lorsque ce dernier reçoit le télégramme qui annonce la venue d'Alison à Athènes interrompant l'idylle qui s'annonçait entre lui et Lily/Julie c'est son œil (“eye/I”) qui est menacé :

Her radiogram was like grit in the eye when one particularly wants to see clearly. (...) it came like an intrusion – of dispensable reality into pleasure, of now artificial duty into instinct. (p. 202)

Alison est dérangeante en tant qu'elle met en cause l'image unifiée que Nicholas a de lui-même, elle menace le monde imaginaire dans lequel il se meut et se complaît, et c'est

cela qu'il ne peut accepter car cela équivaldrait à accepter la castration. En d'autres termes il refuse de se voir tel qu'il est au regard de l'Autre, un sujet divisé.

Ce rôle dérangeant d'Alison qui s'interpose entre Nicholas et l'image qu'il se fait de lui-même rappelle ce que Nicholas disait au début du roman de ses propres parents qui n'approuvaient pas son choix d'avenir :

During my last years at school I realized that what was really wrong with my parents was that they had nothing but a blanket contempt for the sort of life I wanted to lead. (p. 16)

Ce rapprochement entre Alison et ses parents se renforce d'un lien qu'il établit entre sa première rupture avec Alison quand il la laisse pour partir en Grèce et la mort de ses parents. En pensant à son départ imminent il dit :

(...) I kept remembering, with intense relief, that I should soon be free of all this. (p. 41)

Or, lorsqu'il apprend la nouvelle de la mort de ses parents dans un accident d'avion, ce sont les mêmes signifiants qu'il utilise pour exprimer les sentiments qu'il éprouve :

After the first shock, I felt an almost immediate sense of relief, of freedom. (p. 16)

L'attention du lecteur est attirée sur un processus qui se répète, d'autant plus que ces mêmes signifiants resurgissent à chaque rupture d'une relation :

I mistook the feeling of relief that dropping a girl always brought for a love of freedom. (p. 21)

En quittant Alison, Nicholas croit passer à une nouvelle étape de sa vie mais il ne fait que tourner en rond, répétant avec Alison le même processus de séparation imaginaire qu'avec ses parents ou avec ses conquêtes précédentes.

Les différentes strates de signification de « relief » se combinent dans l'isotopie de la métaphore paternelle. Parmi les définitions que donne le *New Shorter Oxford English Dictionary* nous trouvons :

Law. A payment made to the overlord by the heir of a feudal tenant on taking up possession of a vacant state. Law. Release from or remission of an obligation or imposition.⁸¹

En d'autres termes la disparition du père équivaldrait à une mise entre parenthèses de la loi paternelle qui assigne à chacun sa place dans la constellation familiale. La première définition fait ressortir la problématique de la filiation, de l'hérédité et signifie qu'il y a un prix à payer pour assumer cette place vacante. A Nicholas, qui n'effectue pas ce paiement, qui ne reconnaît pas cette dette symbolique à l'Autre du langage, il sera rappelé plus tard que pour entrer dans le symbolique, pour accéder à la position du sujet, il faut céder de la jouissance. Tant qu'il ne l'aura pas fait, aucune relation avec Alison ne sera possible.

Lily/Julie

Lily/Julie, la jeune fille qu'il rencontre en Grèce chez Conchis, appartient totalement au

⁸¹ *op. cit.*, vol 2, p. 2537.

domaine de l'imaginaire. Elle n'apparaît, d'ailleurs, que dans la deuxième partie du roman et Nicholas ne la rencontre que sur l'île de Phraxos (qui signifie en grec « l'enclos ») à la différence d'Alison qui apparaît dans les trois parties et qui ne vient jamais sur l'île. La venue d'Alison en Grèce est d'ailleurs ressentie par Nicholas comme la menace d'une coupure possible. Le télégramme annonçant sa venue est pour lui "an intrusion of dispensable reality into pleasure" (p. 202), soulignant le caractère irréel ou imaginaire de tout ce qui se passe sur Phraxos et l'incompatibilité entre ce monde et Alison.

L'inconsistance de Lily est signalée par Conchis qui dit à Nicholas "She lives in the present (...). she has no past" (p. 167). Tout comme Alison, elle fonctionne comme un miroir par rapport à Nicholas, mais au lieu de réfracter et décomposer ce qu'elle renvoie, elle reproduit une image à l'identique, donnant systématiquement consistance à son identité imaginaire. Le nombre de ressemblances entre Nicholas et Lily s'accroissent au point où Lily apparaît comme l'image féminine de Nicholas. Ainsi, il était étudiant à Oxford, elle dit avoir étudié à Cambridge ; comme lui, elle serait partie d'Angleterre à la suite d'une histoire d'amour qui tournait mal ; et quand Nicholas l'entend parler il reconnaît son accent, "it was my own" (p. 168). A la différence d'Alison la voix de Lily est univoque, "her voice was completely English" (p. 168). Elle lui offre donc la possibilité d'assimilation complète.

La combinaison de sexualité et textualité en Lily est placée sous le signe du même. Tout en elle relève de la reproduction à l'identique. Son nom suggère ce rapport d'identification par le dédoublement du phonème /li/. Elle a une double identité Lily/Julie. Elle se dédouble également en la personne de sa sœur jumelle Rose/June. A travers Lily, Nicholas est ensorcelé par sa propre image qu'elle lui renvoie ainsi que le lui fait remarquer Lily de Seitas, mère des deux jumelles, dans la troisième partie :

My daughters were nothing but a personification of your own selfishness. (p. 601)

Lily encourage Nicholas à comparer ce qui se passe à Bourani avec *The Tempest* en lui récitant un passage de la pièce qui reflète les impressions de Nicholas sur ce lieu étrange :

***'Be not afeard; the isle is full of noises, Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not Sometimes a thousand twangling instruments Will hum about mine ears; and sometimes voices That, if I had then wak'd after long sleep, Will make me sleep again: and then, in dreaming, The clouds methought would open; and show riches Ready to drop upon me; that when I wak'd, I cried to dream again.'* (p. 204).**

L'allusion intertextuelle fait ici effet de voix qui chute et dit quelque chose que Nicholas ne veut pas entendre, car non conforme à l'image qu'il se fait de la situation. S'agissant d'un discours de Caliban, le texte laisse entrevoir que le rôle que Lily jouera n'est pas nécessairement celui que Nicholas voudrait lui faire jouer. Son aveuglement l'empêche de voir le véritable rôle de Lily et souligne les insuffisances de sa position de lecteur.

Qui plus est, lorsque Nicholas lui fait savoir qu'il se voit dans le rôle de Ferdinand et qu'il voit Lily dans le rôle de Miranda, elle lui répond "forbidden" (p. 204). En poursuivant sa relation avec Lily, et en écoutant les fausses voix de l'intertexte pris comme ur-texte, Nicholas transgresse un interdit et sa lecture des événements sera nécessairement faussée.

Il considère Lily comme une énigme, mais il s'agit d'une énigme connaissable, qui peut être réduite. Il formule son désir vis-à-vis d'elle comme un désir de savoir, d'un ça-voir, qu'il entrevoit comme possible :

I had to know the owner of that young, intelligent, amused, dazzlingly pretty North European face. I wanted to know what she was doing on Phraxos, where she came from, the reality behind all the mystery. (p. 157)

L'ambivalence du rôle de Lily est souligné lorsqu'elle dit à Nicholas "I am Astarte, mother of mystery" (p. 205), s'associant à la déesse de la fécondité, Autre maternel et originel. Lily incarne la jouissance que Nicholas doit céder afin de pouvoir enfin s'inscrire comme sujet divisé dans l'ordre symbolique.

La victoire que Nicholas croit remporter lorsque, enfin, ils accomplissent l'acte sexuel, "I knew I had won far more than her body" (p. 486) s'inverse en déroute. Saisi par un groupe d'hommes qui font irruption dans la chambre, Nicholas aperçoit Lily qui s'en va :

Someone met her there, an arm went round her shoulder as if she had just escaped from an air disaster and drew her out of sight. (p. 489)

Nicholas est ainsi mis en face de l'échec de la position de sujet qu'il avait adoptée lors de la mort de ses parents dans un accident d'avion, évoquée ici de biais par "air disaster". La catastrophe vers laquelle Nicholas entraînait Lily est liée à la manière dont il avait éliminé ses parents du roman. L'étymologie qui permet de rapprocher "disaster" à "desire" associe plus fortement les deux événements ; le désir de régression de Nicholas, qui est à l'œuvre dans ses rapports avec Lily comme dans l'élimination de ses parents, le conduit au désastre. Le signifiant anonyme "someone" rappelle la première apparition d'Alison dans le roman sous cette désignation répétée, l'avons-nous remarqué, comme pour attirer l'attention sur ce fait. En tant qu'hôtesse de l'air, son rôle n'est-il pas de porter assistance comme elle le dit elle-même sous forme de plaisanterie lors de l'ascension du Mont Parnasse avec Nicholas :

***'I suddenly remembered I'm meant to be an air hostess. The life and soul of the crash.'* (p. 261)**

Ce qui devient évident lors du « procès » de Nicholas qui suit le départ précipité de Lily de la chambre est que Lily n'a fait que reproduire avec lui, en inversant les rôles, le type de relation que lui avait coutume d'établir avec les femmes. N'ayant fait que tourner en rond, il se retrouve à son point de départ comme le démontre l'allusion à l'accident d'avion. Sa position de lecteur de ses actes se dissout et le lecteur se trouve de même déstabilisé par un récit qui semble échapper à toute logique :

I still couldn't accept that this was not some nightmare, like some freak misbinding in a book, a Lawrence novel become, at the turn of a page, one by Kafka. (p. 489)

Confronté au non-rapport sexuel et textuel, il ne lui reste plus que le désir de s'échapper, de se soustraire même à la problématique identitaire qui surgit ici comme source de ses déconvenues :

I wanted to get away, to Athens, anywhere, to non-identity and non-involvement. (p. 544)

La seule chose qui le préserve de cette dissolution est la mort d'Alison qui, croit-il, s'est suicidée par amour pour lui. Cette mort devient son ancre :

Suddenly her honesty, her untreachery – her true death – was the last anchor left. If she too, if she ... I was swept away. (...). But I clung to reality. I clung, too, to something in Alison, something like a tiny limpid crystal of eternal non-betrayal. (pp. 492-3)

Cette mort lui semble être la seule chose qui puisse « garantir » sa position, mais elle aussi se révèle être une fausse garantie. Lorsque, de la fenêtre de sa chambre d'hôtel à Athènes, il la voit, tout s'écroule. Alison, dont il disait qu'elle était "the mirror that did not lie" (p. 553), devient un cristal brisé :

A crystal lay shattered. And all betrayed. (p. 562)

La brisure du cristal symbolise la faillite du discours masculin dont se soutenait Nicholas jusqu'alors.

L'anonymat d'Alison dans la première partie du roman avait permis à Nicholas d'investir en elle son propre désir. Devenue hôtesse de l'air dans la deuxième partie elle remplissait encore une fonction dans son fantasme de régression, à la fois comme spectre d'un avenir auquel il cherchait à échapper et en tant que lien avec ses parents morts précisément dans un accident d'avion. L'effet produit par l'annonce de la mort d'Alison lui fait revivre l'expérience de la mort de ses parents qu'il exprime en des termes autres que ceux utilisés au début du roman :

The whole thing had happened to me before, the same sensations, the same feeling that it could not be true and was true, of vertiginous shock and superficial calm. Coming out of the Randolph in Oxford with two or three other people, walking up to Carfax, a man under the tower selling the Evening News. Standing there, a silly girl saying 'Look at Nicholas, he's pretending he can read.' And I looked up with the news of the Karachi air crash and the death of my parents in my face and said 'My mother and father.' As if I had just for the first time discovered that such people existed. (p. 396)

Les sentiments qu'il exprime ici contredisent l'indifférence qu'il disait éprouver lors de la première mention de la mort de ses parents. Les sentiments de "relief" et de "freedom", les mêmes sentiments qu'il disait éprouver lors de sa première séparation d'Alison n'ont plus cours. Cela pourrait être l'annonce d'une rupture réelle et non d'une rupture imaginaire indiquant la fin d'une période de sa vie et la possibilité d'un nouveau départ même si cette fois-ci, contrairement au début du roman il n'évoque pas cette possibilité.

Après sa mort symbolique Alison revient dans la troisième partie en tant que celle qui apporte une brisure, annoncée ici par la faille dans le cristal. Elle revient, non pas telle qu'il la concevait au début mais en tant qu'autre, non assimilable. L'image des deux moitiés de l'assiette cassée que Nicholas ne peut réparer et qu'il associe à Alison prend ici une nouvelle signification. Les deux parties qui ne peuvent plus faire un tout reflètent la rupture qu'elle apporte. C'est ainsi que se termine le roman en plaçant Nicholas devant l'énigme « que veut une femme ? » et devant l'impossibilité d'apporter une réponse définitive à cette énigme.

4. L'Autre paternel et l'Autre absolu

L'absence du père, évacué par Nicholas dès le début, laisse une place vide remplie dans la deuxième partie du roman par Maurice Conchis en qui Nicholas investit la problématique paternelle à l'issue du premier week-end qu'il passe à Bourani :

He searched my eyes, then did something strange: reached out, as he had done in the boat, and touched my shoulder paternally. (p. 154) (mes italiques)

Lors des différentes visites de Nicholas à Bourani, Conchis lui fait le récit de quatre épisodes supposés de sa vie, et ses récits créent d'étranges résonances avec le récit de Nicholas. Ces récits font partie des éléments surdéterminants mais ils méritent d'être étudiés à part en raison de la place importante qu'ils occupent dans le roman

Les récits de Conchis

Dans le premier récit Conchis raconte sa jeunesse en Angleterre et ses expériences au cours de la Première Guerre Mondiale et un parallèle est établi entre ce qu'avait vécu alors Conchis et les relations difficiles que Nicholas entretenait avec son père, militaire de carrière, qui l'avait contraint de faire un service militaire. Tous deux décrivent cette situation en termes presque identiques. Nicholas nous dit :

But I had to join the regiment – Tradition and Sacrifice pressganged me into that. (p. 16)

Conchis, lui, s'engage dans l'armée sous l'influence conjuguée de sa fiancée et de son père qui occupait une fonction militaire à Londres :

I was pushed into the 13th London rifles – Princess Louise's Kensington Regiment. (p. 118)

Ce premier récit met donc en parallèle d'une part, la rupture du jeune Conchis avec son père et avec sa fiancée et d'autre part l'occultation de ses parents par Nicholas et sa séparation d'Alison.

Les parallèles se poursuivent dans le deuxième récit de Conchis qui porte sur la période de sa vie qu'il passe à Paris et sur l'origine de sa fortune. Tout comme Nicholas qui avait fondé avec des amis à Oxford un groupe, "*Les Hommes Révoltés*", qui se voulait en rupture avec la mentalité dominante de l'époque, Conchis affirme, en écho, avoir fondé à la Sorbonne, "*The Society of Reason*" qui devait regrouper une élite scientifique et éthique. Nous pouvons constater ici un premier chassé-croisé qui sera suivi par d'autres ; d'abord dans les lieux — Nicholas fonde son groupe en Angleterre, Conchis fonde le sien en France — et dans les noms — le groupe de Nicholas porte un nom français, celui de Conchis un nom anglais. L'effet produit montre que les rapports entre les expériences de l'un et de l'autre n'est pas de l'ordre du calque mais que Conchis tend à Nicholas un miroir où il voit sa propre réflexion avec une certaine inversion pour souligner l'écart entre les deux.

Dans ce deuxième récit où Conchis relate à Nicholas sa rencontre providentielle avec un riche Belge qui s'appelait de Deukans il enfonce en quelque sorte le clou en soulignant lui-même les parallèles entre sa situation d'alors et celle de Nicholas :

I was twenty-five – your age, Nicholas, which will perhaps tell you more than anything I can say how unable I was to judge him. (p. 179)

La mise en parallèle de situations ou d'épisodes semblables dans les récits de Conchis et des événements de la vie de Nicholas se renforce par les résonances textuelles qui abondent également. Nicholas nous dit "I went on leading a double life in the army" (p. 16). Conchis en écho raconte à Nicholas, et à nous, que lui aussi dans l'armée a mené une double vie, "There I became two people" (p. 118).

Toutefois, la façon de chacun de sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve contre son gré constitue une nouvelle inversion. Conchis parvient à se libérer en désertant lors de la bataille de Neuve-Chapelle en se faisant passer pour mort auprès des autorités militaires tandis que Nicholas, pour sa part, se croit libéré par la mort accidentelle de ses parents. Cette inversion, d'un côté le fils « mort » et de l'autre les parents morts, est une nouvelle confirmation du rôle de miroir que joue Conchis auprès de Nicholas en lui renvoyant sans cesse une image inversée. Conchis le fait d'ailleurs remarquer à Nicholas lors de leur première rencontre :

***'Greece is like a mirror. It makes you suffer. Then you learn.'* (p. 99).**

Le troisième récit décrit le voyage et le séjour de Conchis à Seidevarre en Norvège où il rencontre Gustav Nygaard, un fermier intéressé comme lui par l'ornithologie. A la fin de son récit, Conchis souligne le lien entre ce qui s'est passé lors de ce voyage et ce qui se passe sur son domaine à Bourani :

***'All that is past possesses our present. Seidevarre possesses Bourani. Whatever happens here now, whatever governs what happens, is partly, no, is essentially what happened thirty years ago in that Norwegian forest.'* (p. 311)**

Cependant, en soulignant la coïncidence entre le feu qui ravage le château de Givray-le-Duc, propriété de Deukans et la colonne de feu aperçue par Henrik Nygaard à Seidevarre, Conchis insiste sur le côté aléatoire de ce rapport en affirmant que si lien il y a, il est en lui. Il est le point où les événements coïncident et il est vain de chercher à aller au-delà :

***'There was no connection between the events. No connection is possible. Or rather, I am the connection, I am whatever meaning the coincidence has.'* (p. 311)**

Cette coïncidence est due au hasard et à rien d'autre. Le sens se produit dans la rencontre qui est fortuite et n'est pas le fruit d'un quelconque grand planificateur. Chercher à aller au-delà dans ce qui est une logique de maîtrise de l'autre, comme le fait Nicholas, revient à donner consistance à l'Autre du langage, de créer l'Autre de l'Autre qui domestiquerait l'altérité, réduisant sa radicalité. Franchir cette limite peut mener à une aliénation définitive comme celle de Henryk Nygaard.

Le quatrième et dernier récit, que Conchis appelle le dernier chapitre, est un compte-rendu de ce qui s'est passé sur l'île pendant la deuxième guerre mondiale. De ce récit sont exclues les femmes :

***'Tonight I intend to tell you something that is for our sex alone. Womankind has no place in it.' The Last chapter: I had already guessed what that meant.* (p. 407)**

Il s'agit d'un récit où l'isotopie militaire se déploie dans toute son horreur, personnifiée dans le terrifiant Colonel SS Wimmel. Celui-ci incarne la liberté absolue et montre où peut mener le désir de maîtrise. Il aboutit à la négation de toute liberté et se soutient d'un monde où le principe féminin est absent. Ainsi le pôle positif, qui prend relief dans ce récit

par son absence même, est la féminité qui seule fait barrage à l'émergence de cet Autre absolu et qui représente pour Nicholas la voie de sortie.

Qu'apportent alors ces quatre récits au roman ? Servent-ils simplement à semer la confusion dans l'esprit de Nicholas ou fournissent-ils une clé de lecture pour le roman ou sont-ils des fragments d'un tout — la vie de Conchis — que l'on ne peut reconstituer ?

Un premier point commun que nous pouvons relever dans les récits est que chacun évoque, à sa manière, une figure de l'Autre. Dans le récit de la jeunesse de Conchis, l'Autre s'incarne dans ce père qui, avec le concours de sa fiancée Lily, envoie son fils à la mort sur les champs de bataille de la Première Guerre Mondiale. Le personnage de Deukans dans le deuxième récit représente la perversion du collectionneur insatiable, à la recherche de l'objet absolu qui lui donnerait prise sur l'Autre. Henrik Nygaard, au contraire, est un mystique, tout entier dans sa jouissance, qui croit à l'Autre absolu et s'offre en sacrifice. Dans le quatrième récit l'Autre absolu et terrifiant prend consistance en Dietrich Wimmel, dont la soif de sacrifices se fonde sur une liberté sans entrave.

Conchis, qui fait également figure du père symbolique, n'est pas le tout-puissant tel qu'il paraît dans l'imagination de Nicholas, car il est lui-même, comme il l'indique souvent, menacé par la mort qui est la marque de la castration. Sa disparition du roman lui fait perdre consistance en tant qu'Autre. Avec lui disparaît toute garantie du sens et s'ouvre par conséquent la possibilité de faire fonctionner le langage autrement qu'à l'aune de la signification, et de faire place ainsi au réel, impossible à signifier. Cela permet l'émergence concomitante d'une vérité mi-dite dans sa structure de fiction et d'un sujet divisé par la parole. Ceci s'inscrit dans le texte par le biais de la lettre qui trace, entre les protagonistes des récits, de Deukans, Henrik, Dietrich, un trait commun qui est le phonème /ik/ ; et ce même phonème se trouve dans Nicholas. Ce qui est en jeu dans la problématique identitaire de ce dernier est de toute évidence ce « Ich » qui résonne dans les noms cités.

La résonance est encore plus forte avec celui qui figure dans les quatre récits et dans le récit qui les enchâsse, Conchis, dont le nom est quasi-anagramme de Nicholas. A ceci près que Conchis inverse le « Ich » de Nicholas, et lui renvoie une image inversée de lui-même. La décomposition anagrammatique des lettres d'un nom à l'autre montre qu'à l'instar d'Alison - autre personnage dont le nom est quasi-anagramme de Nicholas – le rôle de Conchis est de réfracter plus que de donner un reflet qui nourrirait le narcissisme de Nicholas et par conséquent de lui refuser un rapport à l'identique qui consoliderait son identité imaginaire.

Ce rapport entre les noms par l'entremise de la lettre nous amène à réfléchir sur l'équivoque du nom de Conchis dont la prononciation grecque durcit le « ch » (/konkis/), tandis que la prononciation anglaise l'adoucit en en faisant un homonyme de « conscious ». Ainsi lorsque Nicholas interroge son collègue Demetriades sur le propriétaire mystérieux de Bourani ce dernier prononce le nom à la façon grecque :

'Conchis.' He pronounced the ch hard. (p. 72)

Conchis, quant à lui, incite Nicholas à prononcer son nom à l'anglaise, entretenant l'équivoque :

Anglicize my name. I prefer the "ch" soft. (p. 84)

Les deux possibilités de prononciation attirent l'attention du lecteur sur le nom et en souligne l'importance. Par la co-existence des deux façons de prononcer son nom Conchis lie les deux pôles, l'Angleterre et la Grèce, que Nicholas rendait mutuellement exclusifs. Cette différence de prononciation relève de la fonction vocale et adresse à Nicholas autrement que par la signification une mise en cause des oppositions binaires qui gouvernent son existence. Simultanément, cela introduit une équivoque qui laisse entendre quelque chose de la complexité du personnage et implique qu'une interprétation univoque de Conchis serait forcément incomplète et raterait sa cible.

L'homonymie avec le mot anglais « conscient » pourrait suggérer que le rôle de Conchis dans le roman est de faire prendre conscience à Nicholas de ses erreurs et de ses errements afin qu'il puisse y remédier. Une autre signification possible est que Conchis est au courant de tout ce qui se passe, tel un dieu, et que rien ne lui échappe. Faut-il rappeler que cette interprétation concorde avec ce qu'annonce John Fowles dans l'avant-propos où il affirme que son intention fut de faire porter à Conchis une série de masques représentant toutes les façons dont les hommes conçoivent Dieu.⁸²

Mais le nom Conchis, prononcé /konkis/ laisse entendre que l'on ne peut faire une lecture univoque de son nom qui peut également s'entendre comme la conque, la coquille vide qui résonne en amplifiant le son qu'on lui insuffle, figure donc du rapport qui se construit entre les récits de Conchis et les expériences de Nicholas. Néanmoins la conque comme caisse de résonance est un lieu vide qui ne se remplit que de ce que Nicholas y investit. La place du père, attribuée à Conchis par Nicholas, se révèle être en fin de compte une place vide. Le père symbolique, pour tenir son rôle, ne peut être qu'un père défaillant qui laisse un vide afin que le fils puisse s'inscrire comme sujet désirant par rapport au manque dans l'Autre, et ne pas être soumis à la jouissance dévorante de cet Autre, sujet plein qui détient toute signification.

Le jeu qui s'établit entre les deux protagonistes est un jeu assez complexe. Tous deux sont narrateurs de leur propre histoire mais c'est Nicholas, en tant que personnage narré, qui entre en conflit avec Conchis, narrateur et créateur des fictions de Bourani. Nicholas devient à la fois auditeur ou lecteur des récits que lui fait Conchis et personnage dans les fictions qui se matérialisent et prolongent ces récits. Les deux fonctions de lecteur et personnage sont étroitement mêlées et cela contribue à brouiller les pistes. Conchis établit les règles du jeu et, bon gré mal gré, Nicholas obtempère. Au départ Conchis lui intime de ne poser aucune question et Nicholas acquiesce :

***'Will you forgive me if I ask you not to ask questions ?' 'Of course.'* (p. 85)**

Lors de sa visite suivante Conchis l'interroge sur Alison et c'est au tour de Nicholas de se placer sur le même terrain que Conchis et de calquer sa demande sur celle de ce dernier :

***'May I ask you what you asked me last week ? No questions?'* (p. 99)**

Dans ce rapport duel, qui ne manque pas de rappeler la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, une lutte pour le pouvoir s'engage entre les deux protagonistes. Toutefois Nicholas finit par céder et lui raconte :

***Slowly, disconnectedly, prompted by him, I told him a bit about Alison.* (p. 145)**

⁸² Foreword, p. 10.

Que Conchis le manipule, Nicholas en est conscient comme l'atteste le brouillon de poème qu'il écrit à Bourani :

(...) the man in the mask Manipulates. (p. 95)

Cependant, il ne parvient pas à renverser les rôles car un tel renversement signifierait que les rôles sont égaux et interchangeables, ce que refuse Conchis :

I tried once or twice to reverse our roles, but he again made it clear that he did not want to talk about himself. (p. 91)

Ce refus de Conchis de rentrer dans le jeu de Nicholas équivaut à un refus de la dualité de leurs rapports. Constamment il se place en position de tiers, comme un régisseur, et ses interventions visent davantage à mettre en scène des situations plutôt que d'en être un acteur.

Cela explique le peu d'intérêt que, pour sa part, Conchis semble porter à Nicholas, ce que ce dernier a du mal à accepter, car lui s'intéresse beaucoup à Conchis et entretient même des intentions vis-à-vis de celle qu'il voit comme la protégée de ce dernier :

Outwardly he seemed to have very little interest in me, yet he watched me ; even when he was looking away, he watched me; and he waited. Right from the beginning I had this: he was indifferent to me, yet he watched and he waited. (p. 85)

Par l'emploi de « yet » qui porte une contradiction à ce qui est affirmé précédemment et par la répétition de « he watched » et « he waited » Nicholas investit Conchis d'une intentionnalité à son égard, créant dans le texte un effet de calque de son propre désir qu'il projette sur Conchis, entretenant une confusion de rôles entre les deux. L'intention imaginée par Nicholas paraît bienveillante à son égard au début mais lorsque apparaît Lily, cette intention lui semble prendre une tournure de plus en plus malveillante :

I was intensely aware that our relationship, or my position, had changed again; as I had been shifted from guest to pupil, now I uneasily felt myself being manoeuvred into a butt. (p. 192)

Finalement cette intentionnalité se transforme à ses yeux en hostilité ouverte :

For a moment, masks seemed to drop on both sides; I was looking at a face totally without humour and he, I suppose, was looking at one without generosity. A hostility was at last proclaimed; a clash of wills. (p. 228)

Nicholas, comme il le faisait auparavant pour ses rapports avec les femmes, utilise de plus en plus des termes militaires pour exprimer ses rapports avec Conchis qui se transforment en bataille où il ne peut y avoir que victoire de l'un et défaite de l'autre. L'ambivalente Lily/Julie — à la fois « fiancée » de Conchis dans son premier récit et objet de désir de Nicholas en tant que jeune fille moderne qui lui renvoie une image de lui-même à l'identique — est le prix à gagner dans un conflit qui est, somme toute, un conflit œdipien classique. Le véritable enjeu est précisé indirectement par Conchis quand il dit à Nicholas à propos de Lily/Julie :

I wish to bring the poor child to a realization of her own true problem by forcing her to recognize the nature of the artificial situation we are creating together here. She will make her first valid step back towards normality when one day she stops and says, This is not the real world. These are not real relationships. (p. 282)

Puisque Lily/Julie fonctionne comme miroir narcissique par rapport à Nicholas, les paroles

de Conchis rebondissent et s'adressent de toute évidence à lui.

Le premier récit

Dans son premier récit Conchis renvoie à Nicholas une image à laquelle il peut s'identifier en raison des nombreuses similitudes entre l'expérience de l'un et de l'autre. Répudié par son père après sa désertion de l'armée anglaise, Conchis s'enfuit en Argentine jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale et jusqu'à la mort de son père qui ne lui avait jamais pardonné sa conduite :

'But then the war ended. My father died soon after. Though he never forgave me, or my mother for having helped me, both into his world and out of it, he was sufficiently my father to let sleeping dogs lie. So far as I know my disappearance was never discovered by the authorities. My mother was left a sufficient income. The result of this was that I returned to Europe and settled in Paris with her.'
(p. 71)

Nicholas, lui, nous l'avons vu, avait renié ses parents et surtout son père à qui il reproche même la mort de sa mère :

He took my mother with him. (p. 16)

La position de Conchis peut lui sembler enviable car en rejetant, comme son hôte, la vie militaire incarnée par son père, Nicholas donne libre cours au fantasme de régression et part à la recherche d'une unité originaire, mythique, perdue, qui semble accessible à travers les avatars maternels que sont Alison au début, puis Lily/Julie. Toutes deux, rappelons-nous, sont présentées au départ comme les femmes d'un autre, frappées donc par un interdit. Chez Alison comme chez Lily ce qui intéresse Nicholas n'est pas tout ce qui les différencie de lui mais les points de similitude qui permettent la fusion.

En ce qui concerne Alison, nous pouvons relever que Nicholas attribue à Maggie, la colocataire de cette dernière et sœur de son « fiancé », un rôle maternel :

In a minute Margaret, one of those fat girls who mother thin girls, pushed them away. (p. 23)

À la prendre à la lettre, cette remarque place Alison dans une position quasi-incestueuse – ce qui reflète la position de Nicholas qui, nous l'avons vu, tente de construire Alison par rapport à lui-même comme un miroir. Ce faisant il place la rivalité entre le fiancé, Pete, et lui sur le plan d'un conflit inter-générationnel et quasi-œdipien. De même, Lily, qui joue la fiancée de Conchis, est placée dans un rapport avec un homme d'une autre génération et, qui plus est, joue un rôle paternel non seulement par rapport à Nicholas mais également par rapport à elle-même.⁸³

Ainsi appâté par le premier récit, Nicholas ne peut que remarquer les similitudes entre sa propre position et celle de Conchis dans les autres récits et il y voit la promesse de la récompense finale, l'union avec Lily/Julie. Aveuglé par son désir, il ignore les avertissements qui parsèment les récits et qui ne révéleront que rétrospectivement leur pertinence.

⁸³ Ainsi en parlant de l'attitude de Conchis envers lui, Nicholas dit "he touched my shoulder paternally" (p. 154). Plus tard il constate une attitude similaire envers Lily/Julie : "He turned paternally to Julie" (p. 311).

De Deukans

Le deuxième récit peut sembler constituer une mise en abyme⁸⁴ du roman et cette impression est confortée par quelques apparentes similitudes que Nicholas croit percevoir entre de Deukans et Conchis :

I thought I had grasped, during Conchis's telling, the point of the 'caractère' of de Deukans. He had been talking of himself and me – the parallels were too close for it to mean anything else. (p. 183).

Une citation latine énigmatique de source inconnue termine le récit et fait écho à la citation latine qui clôt le roman. Nicholas, placé en position de lecteur en tant que récipiendaire du récit, comprend ce que raconte Conchis comme une transposition de sa propre situation. Certains éléments soutiennent cette interprétation du récit comme mise en abyme du roman et notamment l'allusion faite par Conchis à la similitude de sa position d'alors et celle de Nicholas à présent, et la conclusion qu'en tire Nicholas dont nous avons fait état précédemment. L'erreur de Nicholas consiste à prendre ces récits comme autant de miroirs réfléchissant ce qui se passe à Bourani alors que le véritable rapport est indirect, par réfraction.

Conchis, qui a montré à Nicholas dans sa maison de Bourani des œuvres de Bonnard, Modigliani, Rodin et Giacometti, et qui dit en posséder d'autres encore, n'est-il pas collectionneur tout comme de Deukans ? Le rôle paternel que joue ce dernier auprès de Conchis en lui léguant une partie de sa fortune ne reflète-t-il pas le rôle paternel que semble jouer Conchis éveillant chez Nicholas l'espoir de recevoir quelque chose de celui-ci ? De Deukans, à en croire Conchis, serait un expert en arachnologie et une espèce d'araignée porterait même son nom, et Conchis, tout au long du roman, n'est-il pas décrit comme une araignée tissant sa toile ?

Mais à prendre le récit de cette manière le lecteur tombe dans le piège de la surdétermination du texte en cherchant, comme le fait Nicholas, à calquer les événements du roman sur ce récit qui en serait le brouillon, et se perd dans le labyrinthe constitué de la multiplicité de clés offertes à la résolution de son énigme. Si le récit fonctionne en partie comme mise en abyme du roman cela ne peut être que pour mieux faire ressortir ce qui l'en distingue. Nicholas tente de le lire comme une mise en abyme qui reproduit à l'identique, ce qui serait en termes héraldique l'équivalent de l'inceste.

Toutefois, comme les autres récits, celui-ci ne peut se résumer à une simple fausse piste ou chausse-trappe, sa fonction n'est pas seulement d'induire en erreur Nicholas et, avec lui, le lecteur. L'erreur de lecture serait de prendre le récit ici dans sa totalité comme reflet du roman alors qu'il entre en résonance, de façon fragmentaire, avec d'autres

⁸⁴ Lucien Dällenbach cite Gide qui le premier a utilisé ce concept « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble ». (A. Gide, *Journal, 1889-1939*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1948, p. 41). Dällenbach propose de prendre « l'analogie pour ce qu'elle est, une tentative d'approcher une structure dont il est possible d'offrir la définition suivante : *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* ». Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, (Paris, Le Seuil, 1977, p. 18).

épisodes du roman, et est régi avant tout par l'esth-éthique de l'inachevé qui, selon nous, soutient toute l'œuvre romanesque de Fowles et qui abolit justement la totalisation du sens.

De Deukans est défini avant tout comme un collectionneur insatiable, qui fait collection de tout — tableaux, objets d'art, instruments de musique :

(...) he had devoted all his life to this collecting of collections. (...). He collected in order to collect, of course. (p. 177)

Au niveau superficiel cette caractéristique peut inciter Nicholas à voir en lui un avatar de Conchis. Cependant, à regarder de plus près, nous constatons que tandis qu'à travers ses collections, de Deukans poursuit une totalité et s'inscrit dans un procédé sans fin où l'objet perd de sa valeur à être intégré dans une collection qui devient à son tour objet de collection, où en fin de compte est à l'œuvre une pulsion de dévoration qui finira par engloutir le collectionneur, la collection de Conchis n'est pas ce qui le définit. Elle fonctionne différemment, en tant que moyen qu'utilise ce dernier pour dissiper les doutes qu'entretient Nicholas à son égard :

I stole a look at Conchis as he gazed up at the picture; he had, by no other logic than that of cultural snobbery, gained a whole new dimension of respectability for me, and I began to feel much less sure of his eccentricity and phoniness, of my own superiority in the matter of what life was really about. (p. 93)

Les tableaux que possède Conchis constituent donc, aux yeux de Nicholas, une forme de garantie sur laquelle il fonde sa confiance. Le rapport que Nicholas crée avec Conchis, basé sur cette garantie, apprivoise cet autre et le rend moins énigmatique. Nicholas constitue Conchis comme un manipulateur, comme l'atteste le poème qu'il écrit à Bourani, et l'investit d'une intentionnalité à son égard. A ses yeux Conchis devient l'Autre doté d'un pouvoir quasi-absolu qui détiendrait la clé du sens de tout ce qui se passe sur l'île ; il serait la cause de tout. L'enjeu pour Nicholas sera alors d'arracher à cet Autre l'objet de sa jouissance en la personne de Lily/Julie.

Parmi les différentes collections de de Deukans Conchis attire notre attention sur une collection d'automates dont la pièce principale était « Mirabelle, *la Maîtresse Machine* » (p. 177). La particularité de cette machine était qu'elle pouvait entraîner la mort de qui voulait la posséder sexuellement si celui-ci ne connaissait pas son secret. La ressemblance graphique entre *Mirabelle* et *Miranda*, le personnage de *The Tempest*, rôle que Nicholas attribue à Lily dans ce qu'il croit être un palimpseste de la pièce, crée un rapport entre l'automate et la jeune fille. La comparaison semble d'autant plus pertinente que celle-ci semble, par moments, être une sorte d'automate ou marionnette manipulée par Conchis, "acting a role at Conchis's command" (p. 202). L'association entre l'automate et Lily est soulignée dans le texte par l'intervention de Nicholas au moment précis du récit de Conchis où ce dernier parle de l'automate de de Deukans :

'When de Deukans demonstrated her « fidelity » he turned and said, « c'est ce qui en elle est le plus vraisemblable. » It is the most lifelike thing about her.' I looked at Lily covertly. She was staring down at her hands. (p. 178)

D'ailleurs, lorsque Nicholas parvient à posséder sexuellement Lily son monde imaginaire et tout ce qui le soutient s'écroule. Il découvre que Lily n'est pas celle qu'il croyait, une jeune fille éprise de lui, mais devient à ses yeux une incarnation de l'automate :

Mirabelle. La Maîtresse-Machine, a foul engine made foul flesh. (p. 490)

Serait-elle en cela l'équivalent de l'automate, possédée et manipulée par Conchis ? Nicholas semble en tout cas poursuivre maintenant cette lecture qui fait de ce deuxième récit de Conchis une mise en abyme du roman avec, toutefois, une issue différente : au lieu d'obtenir la récompense espérée, il est tombé dans le piège tendu par Conchis, perçu maintenant, par une inversion, comme malveillant à son égard. Mais les éléments qui soutiennent cette lecture s'effondrent à leur tour et l'infirmement. La collection d'œuvres d'art qui était le point commun entre Conchis et de Deukans se révèle être une illusion ; les tableaux détenus par Conchis n'étaient que des faux dont l'existence ne servait qu'à tromper Nicholas. En les utilisant de cette manière, Conchis ne faisait que mettre en lumière et exploiter le défaut de Nicholas de tout lire et interpréter à travers une grille de lecture toute faite. Quant à Lily, elle donne à Nicholas la preuve qu'elle n'est ni la marionnette de Conchis ni la jeune fille en laquelle il avait cru, lorsque, à la suite du « procès » de Nicholas, toute simulation écartée, elle fait l'amour, sous ses yeux, avec son véritable amant, marquant l'exclusion irrémédiable de Nicholas de ce rôle.

De tous les objets des collections que possède de Deukans la pièce la plus remarquable, que Conchis ne mentionne qu'à la fin pour en souligner l'importance, est ce qui est censé être l'organe sexuel du Christ :

But in his private chapel he kept an even more – to my mind – obscene object. It was encased in a magnificent early-medieval reliquary. It looked much like a withered sea-cucumber. De Deukans called it, without any wish to be humorous, the Holy Member. (p. 178)

La possession de ce « phallus » imaginaire, signifiant de la jouissance, illustre la perversion de de Deukans qui le possède en tant qu'objet séparé du corps et donc obscène. Par la possession de cet objet arraché au corps de l'autre, il se donne prise sur l'Autre, nie sa propre castration symbolique et ouvre la possibilité d'une jouissance sans limite. Car, comme l'affirme Nestor Braunstein :

Dès le premier accès au Symbolique, dès la première intrusion du Symbolique dans la vie, la Chose se trouve oblitérée, la jouissance restant marquée d'un moins. L'être humain est appelé à être à travers l'obligation de se dire, d'articuler des signifiants qui expriment toujours un seul contenu fondamental : celui du manque dans la jouissance.⁸⁵

Or, de Deukans se tient quasiment en dehors de la société des êtres parlants et surtout refuse tout commerce avec l'autre sexe, c'est-à-dire avec ce qui pourrait mettre en cause sa jouissance phallique de possession, de ce rapport possesseur-possédé plein, qui est la jouissance de l'Un. Conchis en le décrivant à Nicholas dit :

All that I could find out was that his family came from Belgium. That he was immensely rich. That he appeared, from choice, to have very few friends. No relations. And that he was, without being a homosexual, a misogynist. All his servants were men, and he never referred to women except with distaste. (p. 176)

Son attirance pour les objets, qui s'exprime par ses collections, est une attirance pour la Chose, cet objet absolu de la jouissance perdue. Cela le pousse à tenter de « combler le vide creusé dans la jouissance quand elle doit se paroliser ». ⁸⁶ La collection, qui est une

⁸⁵ Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 80.

forme de la compulsion de répétition, est sa façon de chercher la rencontre impossible. La fin inéluctable de de Deukans est annoncée par Conchis qui souligne le danger de cette pratique :

This is true of all collecting. It extinguishes the moral instinct. The object finally possesses the collector. (p. 178)

La collection devient une demande dévorante jamais rassasiée et de Deukans lui-même y sera aspiré.

Why should such complete pleasure be evil? Why did I believe that de Deukans was evil? (p. 179)

L'association des signifiants "complete pleasure" peut se comprendre comme désir de complétude et établit un lien textuel, non pas entre de Deukans et Conchis, mais entre de Deukans et Nicholas car tous deux, quoique de façon différente, sont pris dans les rets d'un fantasme de régression et par la recherche de ce qui pourrait apporter une complétude originaires perdue. La quête de Nicholas, dans sa dimension oedipienne, est une manière d'arracher au père disparu, comme l'atteste le fantasme d'auto-engendrement et les sèmes militaires qui abondent, puis au père symbolique qui est Conchis, ce qui fonde à ses yeux leur pouvoir. Nicholas, à qui on tend un miroir qui trouble l'image et empêche la fusion, peut s'en sortir, mais pour de Deukans, empêtré dans un rapport spéculaire avec les objets de ses collections, il n'y a pas d'issue ; il est néanmoins déterminé à aller jusqu'au bout sans céder sur sa jouissance quoiqu'il advienne :

(...) he was a man from a perfect world lost in a very imperfect one. And determined, with a monomania as tragic, if not quite so ludicrous, as Don Quixote's to maintain his perfection. (p. 180)

La chute de de Deukans est indirectement l'œuvre d'une femme. Misogyne, il ne tolère pas la présence féminine dans son château, mais un jour, ayant entendu le rire d'une femme que l'un de ses serviteurs avait introduite clandestinement, il congédie le serviteur. Ce dernier, pour se venger, met le feu au château lors d'une absence de de Deukans, détruisant toutes les collections. Privé de ce qui donnait sens à sa vie, de Deukans se suicide laissant à Conchis une partie importante de sa fortune. Cependant sa disparition laisse un reste, une énigme qui ne peut être réduite, sous la forme d'une citation latine de source inconnue, « *Utram bibis ? Acquam an undam ?* » (p. 188), laquelle des deux bois-tu, l'eau ou la vague ?

De Deukans meurt d'avoir voulu les deux, la vague par sa répétition et la totalité dont sont faites les vagues. Il meurt de ne pas avoir voulu céder sur sa jouissance. A sa mort il joue un rôle paternel auprès de Conchis et lui transmet par le legs la source de son pouvoir, ce qui renforce le parallèle entre ce rôle de père symbolique que de Deukans joue auprès de Conchis avec le rôle de père symbolique que celui-ci joue auprès de Nicholas. Mais le véritable héritage que de Deukans laisse à Conchis est la citation latine. En même temps la citation latine est hors récit mais, à la différence des objets de sa collection, elle renvoie à la chaîne signifiante et à une énigme irrésolue et insoluble dont Conchis donne la définition suivante :

⁸⁶ Ibid., p. 81.

'(...) he meant the question should always be asked.' (p. 188)

Conchis rejoint ici John Fowles en formulant ce qui pourrait être une définition de son esth-éthique de l'inachevé.

Seidevarre

Bien que le troisième récit soit situé au bout du monde, Conchis établit une articulation qui le lie au récit précédent en affirmant que le feu qui a détruit le château de de Deukans a éclaté le même jour, à le même heure qu'est apparu le pilier de feu à Henrik Nygaard, et que Seidevarre contient tout ce qui se passe à Bourani. Une fois de plus, cependant, le récit résonne avec le reste du texte de façon fragmentaire sans que ces fragments ne puissent constituer un tout homogène. Il fournit tout au plus, des pièces qui s'imbriquent dans un puzzle qui s'étale de plus en plus et où l'image finale n'est jamais complète.

Les parallèles qui existent concernant surtout les lieux et la situation respectifs entre le Conchis d'alors et Nicholas. Tout comme Bourani, Seidevarre est un endroit isolé, "in the remote north of Norway" (p. 296), qui devient même "that remotest corner of Europe" (p. 298). Néanmoins, dès son arrivée, Conchis tombe sous le charme du lieu :

'I realized in two or three days that I had fallen in love with it.' (p. 299)

La réaction de Conchis rappelle l'attitude de Nicholas en arrivant en Grèce. :

I fell totally and forever in love with the Greek landscape from the moment I arrived. (p. 49)

L'impression d'être coupé du monde à Seidevarre se double de l'impression de remonter le temps, à la fois comme un retour à la pré-histoire – comme l'attestent les objets datant de l'âge de pierre, "rounded stones and flints", "shards of primitive pottery with bands of incised ornament" (p. 300), qui y abondent – et comme un retour à l'enfance comme le suggèrent les allusions à un conte de fées : "fairy tale" (p. 297), "as if we were all under a spell" (p. 307). Dans les deux cas il s'agit d'un voyage vers les origines et donc vers quelque chose d'irremédiablement perdu. Conchis confirme l'impossibilité de retrouver l'origine du lieu :

***'Seidevarre was a Lapp name (...). The spit had once been a holy place for the Polak Lapps, who combine a fisher culture with the reindeer-herding one. But even they only superseded far earlier cultures.'* (p. 300)**

Cet impossible est d'ailleurs marqué d'un interdit, comme le laisse entendre la remarque ambiguë de Conchis :

'I make it sound forbidding, perhaps.' (p. 299)

Dans cet endroit se trouve un lieu qui est particulièrement frappé d'interdit, "the forbidden promontory" (p. 299), où l'on a demandé à Conchis de ne pas s'aventurer. D'une part l'effet produit renforce le parallèle avec Bourani, que Nicholas considère comme un jardin d'Eden, mais d'autre part, à la différence de Seidevarre, à l'entrée du domaine de Conchis, un panneau indiquant "salle d'attente" remplace le traditionnel panneau "interdit d'entrer" qui ne sera posé que lorsque les aventures de Nicholas auront pris fin. Avant tout Seidevarre est un lieu que Conchis place hors du temps, donc hors récit, un lieu du réel :

***'Seidevarre is a place I do not want time to touch.'* (p. 310)**

Ce lieu est marqué par la présence/absence d'Henrik Nygaard, le frère de l'hôte de Conchis. Devenu fou, Henrik vit retiré sur la langue de terre interdite mais son existence pèse sur les relations entre les autres habitants de la ferme à proximité de Seidevarre : sa femme Ragna et son frère Gustav. Les deux frères incarnent deux conséquences possibles de la révolte contre leur père, un pasteur luthérien fanatique :

***'Both his sons had, at least in youth, revolted against his religious side.'* (p. 300)**

Cette révolte fournit un nouveau parallèle à la révolte de Nicholas, s'ajoutant à celle de Conchis, et contribue à l'effet de suraccumulation, de trop-plein de sens dans le roman. Le dénouement de la situation explore une nouvelle fois le problématique rapport à l'Autre.

Henrik, après la mort de son père, retourne sur le lieu du père qui est Seidevarre avec sa femme et ses enfants. Petit à petit il s'isole physiquement et psychiquement, se rend de plus en plus souvent à Seidevarre pour méditer et en même temps il devient aveugle. Il finit par abandonner tout commerce humain et s'installe en ermite à attendre le retour de l'Autre à qui il donne consistance sous la forme de Dieu, et il se donne tout entier à cette attente :

***'Then he became convinced that one day he – or at any rate the place – was to be visited by God. For twelve years he had lived as a hermit, waiting for this visit.'* (p. 301)**

L'origine oedipienne de sa folie est doublement soulignée : d'abord par Conchis qui, se basant sur ses connaissances en psychiatrie, l'attribue à une identification obsessionnelle avec le père :

***'I recognized Henrik's syndrome at once – it was a textbook example of anal over-training. With an obsessive father identification.'* (p. 302)**

Cette identification est confirmée par le retour d'Henrik à la religion du père et par la description faite de l'un et de l'autre en utilisant la même épithète. Le père est "a fierce old Lutheran pastor" (p. 300) et le fils est devenu "this fierce blinded hawk of a man" (p. 304). Puis Gustav situe le début de la folie de son frère au moment où il perd la vue :

***'And then his eyesight began to fail. He knocked glasses over at table, stumbled over roots in the forest. His mania began.'* (p. 302)**

La nature de ce qui le tracasse se lit dans l'obstacle qu'il heurte, les racines ("roots"), qui évoquent le problème des origines et fait de son aveuglement un symptôme œdipien.

Henrik choisit d'attendre la visite de Dieu précisément sur le lieu où se trouvent les vestiges de l'Âge de Pierre, illustrant par là sa régression vers l'origine imaginaire. En revenant à Seidevarre, Gustav affirme que son frère, qui aimait la solitude et l'espace de la mer, est venu habiter une terre qui ressemblait à cette mer. Mais la formulation "he came to live at Seidevarre where the land was like the sea" (p. 302) en fait un lieu où la différenciation n'existe pas. Seidevarre, en raison de l'aveuglement d'Henrik, et par cette indistinction physique, devient un lieu où le symbolique, basé sur la différenciation, ne peut fonctionner. La signification phallique du nom de l'endroit en fait le lieu du père car le « seide » ou dolmen est en fait un énorme menhir, "a tall boulder" (p. 304), mais il ne peut s'agir que d'un père imaginaire.

Toutefois l'explication oedipienne du cas d'Henrik fournie par Conchis ne permet pas de cerner toute la signification de ce récit, elle en constitue, tout au plus, un habillage. Le savoir que Conchis met en œuvre pour tenter d'amener Henrik à se faire soigner échoue lamentablement. Venu seul pour s'entretenir avec lui afin d'examiner ses yeux et de pénétrer dans son esprit, Conchis se trouve lui-même face à un Autre terrifiant lorsque Henrik se saisit d'une hache et essaie de la planter dans la tête de celui qui veut le ramener vers « la civilisation », autrement dit là où il ne veut plus ou ne peut plus retourner. Par un effet d'homophonie entre "eye" et "I", renforcé par l'équivalence que Conchis établit entre l'œil et l'esprit, retrouver la vue équivaut à retrouver une subjectivité qu'Henrik a volontairement abandonnée pour se donner tout entier à sa jouissance. La pulsion destructrice qui habite le désir à l'état pur⁸⁷, qui est ce qui caractérise Henrik, se retourne indifféremment contre soi-même ou contre l'autre. Ce qui est en échec ici est une tentative de maîtrise de la part de Conchis, une tentative d'obtenir un savoir sur la jouissance. L'interprétation, que Conchis prétendait mettre en œuvre se fonde sur la signification des éléments, mais elle se heurte ici à un obstacle insurmontable car Seidevarre est le lieu du réel, de ce qui est impossible à symboliser. La régression d'Henrik est un voyage sans retour vers une origine non symbolisable. Il signe ce retour d'une certaine manière par les vêtements qu'il porte :

***'He wore an old indigo Lapp smock with faded red braid around its edges. Dark trousers and heavy snout-ended Lapp boots.'* (p. 304)**

Ces vêtements rappellent les premiers habitants connus de Seidevarre et l'origine Lapp du nom du lieu. L'homophonie entre "Lapp" et "lap", le giron, évoque ce premier Autre maternel d'avant l'accès à la parole et renforce cette lecture.

Le drame d'Henrik réside alors dans l'attribution d'une intentionnalité à l'Autre qu'il constitue comme Autre absolu et malveillant. Il se transforme en objet de la jouissance de cet Autre :

***'Henrik was a Jansenist, he believed in a divine cruelty. In his system, he was elect, especially chosen to be punished and tormented.'* (p. 302)**

Henrik a choisi la réponse du mystique à l'énigme de l'Autre. Rien ne le sépare plus de la jouissance. En abandonnant sa famille et la communauté humaine, il abandonne ce qui fait lien et qui protège contre cette jouissance, la parole. Comme chez lui la parole ne fonctionne plus, la jouissance destructrice le pénètre sans résistance et fait de lui non pas un être désirant mais l'incarnation du désir à l'état pur. Tel Kurtz dans *Heart of Darkness*, Henrik a basculé définitivement dans l'horreur.⁸⁸

La parole d'Henrik se réduit à un cri qui s'adresse à l'Autre de la jouissance mais qui a perdu de sa qualité humaine. En l'entendant, Conchis confond sa voix avec le cri d'un

⁸⁷ Michel Cusin, « Parcours de Lacan », *Etudes de poétique*, éd. Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire, Lyon, P.U.L., 2001, p. 181.

⁸⁸ C'est ainsi que Nestor Braunstien décrit le psychotique chez qui « (la parole) n'agit plus, ou n'existe pas ou bien encore son appareil est détruit ; et alors la jouissance inonde le parlant et balaie la subjectivité ; les barrières qui permettent de limiter la pénétration de la parole de l'Autre se brisent, le corps est soumis à des métamorphoses incontrôlables auxquelles le sujet assiste tout étonné. » (op. cit. p. 76).

oiseau :

***'I heard from across the water, from Seidevarre, a cry. For a moment I thought it must be some bird, but then I knew it could only be Henrik.'* (p. 307)**

Le cri s'adresse à Dieu en lui demandant s'il l'entend et lui signifie que lui, Henrik, est là pour le rencontrer. Dans un moment de révélation Conchis se rend compte enfin qu'Henrik n'attend pas la rencontre avec Dieu mais qu'il le rencontre. Il a donc franchi une barrière d'où il n'y a aucun retour possible :

***'And of course Henrik's secret dawned on me, almost like some reflection of the illumination that shone over him. He was not waiting to meet God. He was meeting God; and had been meeting him probably for many years. He was not waiting for some certainty. He lived in it.'* (p. 308)**

Conchis reconnaît maintenant qu'Henrik se trouve en dehors de toute possibilité d'aide ou de compréhension, que sa tentative d'utiliser son savoir pour apporter de l'aide, qui a provoqué une réaction d'une extrême violence de la part d'Henrik, ne pouvait qu'échouer. D'une part il se rend compte qu'Henrik est en dehors de la réalité qui est « un fantasme qui place la jouissance à distance, qui nous en défend »⁸⁹, et d'autre part qu'il n'y a pas de savoir sur la jouissance, et chercher à en imposer un mène à l'anéantissement.

Henrik, par le phonème commun /ik/, est associé à Nicholas. Ce qui les rapproche pourrait être l'erreur qui consiste à créer un Autre intentionné, et à rechercher une jouissance totale, une satisfaction pleine et entière. Toutefois la véritable comparaison ne se fait pas entre Henrik et Nicholas. Par son attitude mystique et par la comparaison entre la vie qu'il mène et la vie monastique,⁹⁰ Henrik évoque également l'un des prédécesseurs de Nicholas au lycée de Phraxos et, comme lui, invité de Conchis à Bourani, John Leverrier. L'histoire d'Henrik nous conduit à réfléchir à cette comparaison entre Nicholas et Leverrier.

Leverrier, avec le capitaine Mitford, sont les seuls de ses prédécesseurs que Nicholas rencontre dans le roman. Tous deux illustrent des voies que Nicholas refuse de suivre. Leverrier, nous dit Conchis, n'entre pas dans le jeu de ce dernier et refuse de se laisser tenter :

***'Another means society uses to control hazard – to prevent a freedom of choice in its slaves – is to tell them that the past was nobler than the present. John Leverrier was a catholic. And wiser than you. He refused even to be tempted.'* (p. 127)**

Mais si Leverrier s'est mis en dehors du commerce humain, il le fait dans un cadre symbolisé qui est celui de la religion établie. Retiré dans un monastère, il refuse par lettre de voir Nicholas mais consent lorsque ce dernier lui rend visite. Aux questions que Nicholas lui pose sur ses expériences à Bourani il n'offre pour toute réponse que le silence. Il souligne, cependant, la singularité de l'expérience de chacun et corollairement la nécessité pour chacun de trouver sa solution :

⁸⁹ Ibid., p. 114.

⁹⁰ Ainsi, lorsque Gustav montre à Conchis la cabane où habite Henrik, il relève la ressemblance avec la cellule d'un moine : "(his hut) was as bare as a monastic cell." (p. 303).

'The essence of ... his ... system is surely that you learn not to "compare notes".'
(p. 571)

Il se place effectivement en opposition à la démarche herméneutique de Nicholas et du lecteur qui tentent d'imposer un sens qui combinerait tous les éléments disparates.

Le silence de Leverrier annonce le silence de la fin du roman. C'est ce que Nicholas laisse entendre dans une prolèpse après leur rencontre :

Much later I realized that perhaps Leverrier, in this case, would have agreed; because he too had chosen exile; because there are times when silence is a poem. (p. 573)

Que Leverrier offre une solution à Nicholas est peut-être suggéré par son nom ; le verrier, l'artisan qui fait du verre, en particulier des vitraux, est celui qui assemble des fragments comme Nicholas devra le faire à la fin du roman pour permettre à Alison, "a shattered crystal waiting to be reborn" (p. 655) de se reconstituer face à lui comme femme « pas-toute ».

Conchis indique à Nicholas ce que son expérience à Seidevarre lui a apporté. L'échec de son savoir face à Henrik l'a déstabilisé :

'Here for the first time in my life I was unsure of my standards, my beliefs, my prejudices. (...) I knew that my science and reason would always be defective until they could comprehend what was happening in Henrik's mind.' (p. 308)

Le voile des semblants que Conchis dressait devant le réel se déchire momentanément, laissant apparaître l'horreur de la Chose :

'But in a flash of lightning, all our explanations, all our classifications and derivations, our aetiologies, suddenly appeared to me like a thin net. That great passive monster, reality, was no longer dead, easy to handle. It was full of a mysterious vigour, new forms, new possibilities. The net was nothing, reality burst through it. Perhaps something telepathic passed between Henrik and myself. I do not know.' (p. 309)

La « réalité » qu'évoque Conchis ici n'est pas la réalité que nous construisons mais ce que Lacan appelle le réel, l'impossible à dire, comme l'emploi de "monster" le suggère. La position qu'il adopte face à ce réel terrifiant est une position de non-savoir, qui seule permet de maintenir à distance la Chose. C'est la leçon que Conchistire des événements à Seidevarre :

'That simple phrase, I do not know, was my own pillar of fire. For me, too, it revealed a world beyond that in which I lived.' (p. 309)

Face à la jouissance la seule position tenable est une position de non-savoir. Cette phrase simple qu'évoque Conchis se rattache à ce qu'il disait auparavant de la phrase interrogative laissée par Deukans en guise de testament. La question doit toujours être posée, disait-il, pour rajouter ici qu'à cette question il n'y a pas de réponse.

Quant à Gustav, le frère d'Henrik, si, jeune, il s'est également révolté contre son père, il n'a pas franchi la même barrière qu'Henrik. Resté dans le monde de la réalité, il se trouve, néanmoins, dans une impasse. Amoureux d'une femme qui lui est interdite, il est sans espoir de satisfaction :

'He was, or had been, in love with Ragna. Now they were locked together more

tightly than love can ever lock – in a state of total unrequitedness on his side and one of total fidelity on hers.’ (p. 301)

Cela le prive de toute possibilité de choix, il est condamné à rester à Seidevarre et d’assumer la responsabilité de son frère et de la famille de son frère.

L’écho à la situation de Nicholas réside dans le désir que ce dernier éprouve pour la jeune fille mystérieuse de Bourani, qui lui est interdite par Conchis, d’abord en tant que réincarnation de sa fiancée, Lily, puis explicitement sous l’identité de Julie. Conchis dit à Nicholas que son véritable nom est Julie Holmes, qu’elle est schizophrène et par conséquent il lui demande de ne pas abuser de sa naïveté. Le désir de Nicholas est ce qui l’empêche d’établir des rapports d’échange avec d’autres. La troisième partie du roman constituera le ré-apprentissage à travers les relations qu’il entretiendra avec sa logeuse, Kemp, puis avec la jeune fille, Jojo, qu’il rencontre dans les rues de Londres, avant de pouvoir envisager de nouveau des relations d’amour avec Alison.

L’inéluclabilité de la rencontre d’Henrik avec son Dieu s’oppose à la poursuite de la trivialité, qui semble correspondre à tout ce qui fait la vie, et que Conchis évoque sous le nom de « *lilas* » :

‘But I felt that this man would have rejected everything else about me as well if he had known it – the pursuit of pleasure, of music, of reason, of medicine. That axe would have driven right through the skull of all our pleasure-orientated civilization. Our science, our psycho-analysis. To him all that was not the great meeting was what the Buddhists call lilas – the futile pursuit of triviality.’ (p. 306)

Susana Onega fait remarquer la ressemblance entre « *lilas* » et le nom de Lily et en fait un avertissement lancé par Conchis à Nicholas sur la futilité de son désir pour Lily qui ne pourrait le mener nulle part :

Henrik Nygaard rejecting “what the Buddhists call lilas” (one cannot help noticing the heavy pun on “Lily”) in favor of the essential, and then creating it in his own mind, stands at the opposite pole to de Deukans. The visionary aesthete confronts the sensual materialist. At the same time, by rejecting any kind of established convention – comfort, a family, society, medicine, etc. – and choosing illness and poverty, Henrik Nygaard teaches Conchis another fundamental truth: that man is free. This is the last lesson Conchis has reserved for Urfe, and to illustrate it he will select the main strand from the story of his life.

91

Toutefois, par l’opposition qui est faite entre le déterminisme d’Henrik et « *lilas* », ce dernier concept revêt une connotation plus positive. La reprise anagrammatique des lettres renvoie davantage à Alison qui serait le véritable objet d’amour de Nicholas. C’est elle qu’il doit chercher au-delà des apparences de Lily, la fille-miroir sur qui, comme la répétition du phonème de son prénom le suggère, il ne peut que buter et ne reproduire qu’inlassablement le même.

Wimmel

⁹¹ Susana Onega, *op. cit.*, p. 56.

Dans les trois premiers récits de Conchis Nicholas pouvait se complaire, trouver de quoi flatter son image narcissique même si, de récit en récit, une figure de l'Autre prend consistance et devient progressivement menaçante au fur et à mesure que l'attitude bienveillante qu'il prête à Conchis se transforme en malveillance. Cependant, dans le quatrième récit, l'Autre se pare de l'isotopie militaire et se déploie dans ce qu'il y a de plus terrifiant, sans que rien ne puisse s'y opposer.

Ce récit se distingue des autres car même si l'imaginaire de Nicholas y est impliqué, il est projetée sur le réel, ce qui produit l'angoisse.⁹² Davantage encore que dans les récits précédents Nicholas est entraîné personnellement dans l'histoire lorsqu'il est arrêté par ce qui semble être une patrouille de soldats allemands sortie de la Deuxième Guerre Mondiale. A sa fascination pour cette mise en scène de Conchis s'ajoute un nouvel élément, la peur :

This scene was so well organized, so elaborate. I fell under the spell of Conchis the magician again. Frightened but fascinated (...). (p. 376)

L'importance de ce récit est soulignée par sa place ; venant après les trois autres, il en est en quelque sorte le couronnement, et il marque la fin des visites de Nicholas à Bourani. Le chapitre qui le contient est le seul du roman à recevoir un titre : « Ἐλευθερία », mot grec dont la signification — « liberté » — ne sera donnée qu'après. Il ne s'agit pas cette fois-ci d'une histoire inventée de toutes pièces comme les trois précédentes mais du récit des événements réels qui se sont déroulés à Phraxos pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Conchis insiste sur ces points et précise ce qui est en jeu :

***'What I am now about to tell you may help you understand why I am bringing your visits here to an end tomorrow. And for once it is a true story.' I said nothing, though he left a little pause as if he expected me to object. 'I should like you also to reflect that its events could have taken place only in a world where man considers himself superior to woman. (...). Men love war because it allows them to look serious. Because they imagine it is the one thing that stops women laughing at them. In it they can reduce women to the status of objects. That is the great distinction between the sexes. Men see objects, women see the relationship between objects. (...). I will tell you what war is. War is a psychosis caused by an inability to see relationships. Our relationship with our fellow-men. Our relationship with our economical and historical situation. And above all our relationship to nothingness. To death.'* (p. 413)**

Cela laisse entendre que l'attitude de Nicholas envers les femmes, qu'il considère à travers un vocabulaire militaire comme des « conquêtes », est une façon de nier leur singularité en les réduisant au statut d'objets. De plus, cette attitude qui relève, pourrait-on dire, de la guerre des sexes⁹³, occulte son rapport avec le manque ("nothingness") en y substituant une complétude, et avec la mort — non pas la mort rendue imaginaire comme lors de son faux suicide — mais la mort dans le Réel.

Ce récit se situe dans le roman au point où Nicholas s'enfonce le plus dans l'illusion, où littéralement il prend ses désirs pour la réalité. Il revient à Bourani la nuit pour un

⁹² Dans son article sur le RSI, Pierre Kaufmann affirme que l'angoisse est produite par la projection de l'Imaginaire sur le Réel sans la médiation du Symbolique. « RSI », *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la direction de Pierre Kaufmann (Paris, Bordas, 1998, p. 498).

rendez-vous clandestin avec Lily/Julie et ils prennent un bain de minuit. Mais lorsque Nicholas cherche à faire l'amour, prétextant l'arrivée importune de ses règles menstruelles, elle le mène à l'orgasme dans l'eau en le masturbant. Nicholas méconnaît le côté individuel de l'acte qui est essentiellement à sens unique et croit avoir atteint son but :

We stood clung together, as before, not needing to say anything, the final barrier between us broken. (...). I needed no answer to my letters now. (...). All was transparent between us. (p. 370) The old man had been as good as his word, we had not been spied on, I was at last sanctioned as the Ferdinand to his salt-haired, clinging, warm-mouthed Miranda. (p. 371)

Les signifiants qui reviennent dans sa rêverie en retournant à l'école contredisent cette issue trop parfaite et font apparaître son côté illusoire :

Julie entranced me. It was as if I had stumbled on a sleeping princess and found her, once woken, not merely in love with me, but erotically starved, deliciously eager to exorcize whatever sour, and perverse lovemaking had gone on with her ill-starred choice of the previous year. (p. 371)

Julie est placée sur le même plan que Conchis, comme quelqu'un qui l'ensorcelle, et Nicholas lit leurs rapports à travers la grille d'un conte de fée avec Conchis dans le rôle du « méchant » qui aurait fini par céder. Dans cette rêverie Nicholas fait également de Julie une projection de lui-même par évocation de son histoire d'amour malheureuse de l'année précédente qui reflète ce qui s'est passé entre Alison et lui.

Un bruit extérieur interrompt cette rêverie provoquant, au départ, une réaction de peur de sa part qui ne s'estompe pas malgré la première explication logique et rassurante qu'il donne à la présence de soldats sur cette partie de l'île. Voyant que les soldats portent des uniformes allemands Nicholas se rend compte que son conte de fée ne se déroule pas comme il l'imaginait. Cette fois-ci il n'est plus simple spectateur mais est aspiré directement dans le « masque » puisque non seulement il est fait prisonnier par les soldats allemands mais il se blesse à la main en tentant de fuir. Cette blessure marque Nicholas dans sa chair, soulignant que cette dernière expérience sera douloureuse et laissera des traces. Un nouveau lien entre cette blessure et le récit de Conchis est tissé lorsque Nicholas rencontre ce dernier quelques jours plus tard :

He stared at me, then down at my hand – my battle-wound from the Nazi incident ten days previously. It was scarred and still red from the daubings of merchurochrome the school nurse had put on it. (p. 402)

En tant que « blessure de guerre » dans un contexte où l'isotopie militaire — et par conséquent la métaphore paternelle — est poussée à ses limites, elle est une forme de castration symbolique ou, tout au moins, elle en représente la possibilité.

A la différence des récits précédents qui faisaient place à l'imaginaire de Nicholas qui pouvait y inscrire et prolonger son désir, ici rien de tel. Ce qui se passe semble dépasser

⁹³ Ainsi Mitford, le prédécesseur de Nicholas à Phraxos, et dans une certaine mesure son avatar, décrit ses rapports avec les deux jeunes filles June et Julie entièrement, jusqu'à l'absurde, en termes militaires ("Quick recce (...). Consolidated position (...) marked the other for my area of ops (...). Didn't actually get round to unarmed combat at that point (...). Full magazine on and nothing to shoot at (...). Operation Midnight Swim (...). (pp. 611-613).

l'entendement et échapper à toute domestication du sens. Dans l'épisode sur la colline avec les soldats allemands, Nicholas les voit ramener un autre prisonnier dont la souffrance ne lui semble pas relever d'une mise en scène théâtrale :

As he came closer to me I saw, with a sharp sense that the masque was running out of control, that he was barefoot. His stumbling ginger walk was real, not acted. (pp. 377-8)

La suite du roman est caractérisée par ce dérèglement provoqué par le heurt de l'Imaginaire et du Réel, et l'impossibilité de plaquer une signification sur ce qui se passe. Une impression similaire se produit au lendemain du quatrième récit où une nouvelle fois Nicholas se croit sur le point de réaliser son conte de fée. Conchis fait ses valises et part laissant entendre que tout est terminé puis Julie surgit de nulle part. Cependant, le conte de fée se transforme aussitôt en cauchemar ; Julie est enlevée et Nicholas se trouve enfermé dans un souterrain datant de la Deuxième Guerre Mondiale. Ayant cru que Conchis par sa dernière phrase avant de partir, "You do not know my meaning yet" (p. 449) voulait signifier que Nicholas ne savait pas encore qu'il allait retrouver Julie, Nicholas ne comprend plus rien. Ses clés de lecture ne permettent plus de déchiffrer le texte :

Snarling with rage, I remembered Conchis's fairy-godfather exit : the gay farewell, the fireworks, the bottle of Krug. Our revels now are ended. But this was Prospero turned insane, maniacally determined never to release his Miranda. (p. 458)

Le texte semble hoqueter et buter sur la fin que Nicholas tente en vain d'imposer. La maîtrise lui échappe.

Dans la scène jouée sur la colline après son rendez-vous clandestin avec Julie, Nicholas se trouve davantage dans le rôle de spectateur qu'acteur :

I was cast as a spectator in some way, not as the protagonist. (p. 377)

La saynète le place dans un rôle similaire à celui de Conchis en 1943 et il ne peut que regarder, impuissant, le mauvais traitement infligé aux prisonniers grecs, l'apparent désaccord entre le lieutenant allemand et le colonel SS et voir comment le partisan refuse de se plier à la barbarie et surtout entendre son cri de défi. Ce partisan traite Nicholas de traître tout comme il considérait que Conchis, maire du village, était un collaborateur des nazis. Ainsi la saynète lui impose un rôle qu'il ne comprend pas encore et qu'il ne veut pas endosser. Il tente au contraire de tout lier au monde imaginaire qui doit lui permettre de réaliser ses rêves. Il croit reconnaître l'air que siffle l'un des soldats, « Lili Marlène », qui le fait penser à Lily/Julie et, par conséquent, à un dénouement heureux. Toutefois une menace plane à la fin de la saynète lorsque le colonel SS s'adresse directement à Nicholas :

'It. Is Not. Ended.' There was just the trace of a humourless smile on his face; and more than a trace of menace. (p. 380)

La ponctuation qui reproduit la diction hachée d'un non-anglophone pose des points finaux là où le sens ne le permet pas créant une problématique de la fin qui n'intervient pas là où on l'attend. Nicholas sent que ce qui se joue dépasse l'interprétation qu'il pourrait en faire :

Once more I was like a man in a myth, incapable of understanding it, but

somehow aware that understanding it meant it must continue, however sinister its peripeteia. (p. 381)

Quelque chose se rejoue qui n'a pas de fin, qui est de l'ordre du mythe et à l'instar du mythe d'Œdipe, cela nous dit quelque chose de fondamental sur la structure de la subjectivité.

Entre cette scène qui le plonge dans le monde du quatrième récit et le récit même, Nicholas reçoit un certain nombre de lettres. Une lettre inattendue de Conchis lui intime que toute autre visite à Bourani serait vaine, contredisant ce que Julie lui avait dit lors de leur rendez-vous clandestin où elle avait affirmé que, mis devant le fait accompli, Conchis acceptait leur liaison. Cette expulsion du paradis fonctionne comme prolepse annonçant une fin différente de celle qu'imaginait Nicholas. De plus la divergence entre ce que dit Conchis et ce que dit Julie montre que le miroir tendu à Nicholas est en train de se fêler. Nicholas ressent la fracture qui en résulte :

For weeks I had had a sense of being taken apart, disconnected from a previous self – or the linked structures of ideas and conscious feeling that constitute self; and now it was like lying on the workshop bench, a litter of parts, the engineer gone ... and not being quite sure how one put oneself together again. (pp. 386-7)

Pour l'instant il est dans un état entre-deux, entre la régression vers le corps morcelé et la possibilité de se reconstruire. Cependant pour lui la reconstitution de sa nouvelle identité passe par la satisfaction de son désir pour Julie. Ainsi il repousse toute pensée d'Alison de son esprit :

She was spilt milk; or spilt semen. I wanted Julie ten times more. (p. 387)

La semaine qui suit lui apporte une promesse de satisfaction. Une lettre de Julie arrive où elle proteste de son amour et, contredisant une nouvelle fois Conchis, lui dit qu'elle s'attend à le voir à Bourani le week-end suivant. En écho à l'expression de son abandon d'Alison, en ouvrant une autre lettre qui lui est parvenue en même temps que celle de Julie, il découvre des coupures de presse annonçant le suicide d'Alison. Malgré les sentiments de culpabilité qu'il éprouve, Julie lui apparaît plus que jamais indispensable :

And Julie; she now became a total necessity. (p. 399)

La nature du rapport qu'il cherche à créer s'exprime dans l'épithète "total", un rapport de complétude qui le permettrait de prendre un nouveau départ, "a clean start" (p. 399-400).

Une autre lettre le conforte dans ses intentions. Le directeur de la banque en Angleterre où Julie affirmait détenir un compte répond à sa demande de renseignements, confirmant par la même occasion l'identité de Julie et authentifiant à ses yeux tout ce qu'elle lui a dit. Lorsque, plus tard, l'identité de Julie vacillera, par effet de miroir c'est l'identité de Nicholas, tant il fonde tout sur un rapport avec Julie, qui sera remise en question.

En se rendant à Bourani dix jours après l'épisode de nuit avec les soldats allemands pour ce qui sera sa dernière visite, Nicholas se sent comme un intrus, comme lors de sa première visite :

It was like the first day. The being uninvited, unsure; the going through the gate, approaching the house in its silent sunlit mystery, going round the colonnade; and there too it was the same, the tea-table covered in muslin. No-one present.

The sea and the heat through the arches, the tiled floor, the silence, the waiting.
(p. 402)

Quelque chose est en train de se répéter, d'insister. Nicholas cherche à la fois à aller plus loin et à effectuer un retour. Mais ce besoin de répéter ne fera pas surgir l'Un perdu car « même à répéter le même, le même, d'être répété, s'inscrit comme distinct ». ⁹⁴ Ce qui insiste c'est la chaîne signifiante et dans le ratage à reproduire le même se produit une articulation entre deux signifiants (S1/S2) qui permet le surgissement du sujet comme effet de discours. ⁹⁵

Conchis explique à Nicholas que tout ce qui s'est passé à Bourani était du théâtre, mais du théâtre d'un genre nouveau qui ignore toute règle de continuité, d'espace et de temps. Du théâtre qui n'a plus besoin de spectateurs. Cette nouvelle version de "All the world's a stage" signifie en fait que Nicholas n'a fait que lire toutes ses expériences à travers le filtre de textes littéraires déjà écrits, tentant de reproduire au lieu de produire du nouveau. Conchis insiste sur l'authenticité de ce qu'il s'apprête à raconter qui se différencie des récits précédents qui n'étaient que pure invention de sa part. Par le truchement de ce récit se produira une rencontre avec le réel où se laissera entrevoir un certain savoir sur la vérité de la structure de sujet.

Le récit que fait Conchis oppose deux officiers allemands : le Lieutenant Anton Kluber, commandant de la garnison de soldats autrichiens sur l'île et amateur de musique qui établit de bons rapports avec Conchis qu'il avait fait nommer maire du village et le Colonel Dietrich Wimmel, un officier SS envoyé pour redresser le moral des troupes de la région. En visionnant un film d'époque où l'on voyait Anton Kluber, Nicholas remarque, "I saw a handsome young man of about my own age" (p. 417). Il reprend les mêmes termes qu'il avait utilisés pour décrire Alison lors de leur première rencontre : "a girl of about my own age" (p. 23). Ce rapprochement se renforce par le fait qu'après les événements Anton se suicide et surtout que ses initiales, A. K. sont aussi celles d'Alison Kelly. Ainsi malgré l'absence des femmes de ce récit de guerre et malgré la disparition d'Alison du roman du fait de son « suicide », quelque chose d'Alison vient s'inscrire par l'entremise de la lettre ; précisément là où Nicholas avait auparavant inscrit Lily — c'est-à-dire la tromperie — par la chanson sifflotée par le soldat allemand. Nous pouvons donc dire que Nicholas se sent soutenu par le contenu des lettres (missives) qui trompent alors que la lettre, sans épaisseur sémantique, trace dans ce récit une part de sa vérité de sujet.

La venue du Colonel Wimmel, qui a l'âge de Conchis, et qui, par sa fonction militaire, rappelle le père de Nicholas, met Anton au second plan comme s'il s'agissait d'un enfant. Conchis le souligne à l'occasion du repas le jour de l'arrivée de Wimmel :

'We two older men polarized the situation. Anton became an irrelevance.' (p. 419)

Tout en Wimmel évoque la cruauté, l'absence d'humanité et la mort. Il s'est entouré d'un groupe de soldats qui portent le nom "die Raben", les corbeaux, signifiant leur déshumanisation et leur rôle de charognards. Wimmel est une machine à calculer qui met un prix sur la vie de ses soldats. Si un soldat allemand est blessé dix otages sont

⁹⁴ Pierre Kaufmann, op. cit., p. 471.

⁹⁵ Ibid., p. 472.

exécutés, si un soldat allemand est tué vingt otages sont exécutés. Il exerce un pouvoir de vie ou de mort, mais surtout de mort. Lorsque quatre soldats allemands sont tués par des partisans Wimmel revient sur l'île comme l'ange de la mort pour demander le prix. L'avion qui le ramène jette une ombre sur noire sur les maisons blanches comme celle de la faux :

***'I remember the shadow of its wings falling on the whitewashed houses. Like a black scythe.'* (p. 421)**

L'image de mort colle d'autant plus fort que cette "scythe" contient le phonème /ai/, "I/eye", et renvoie à la description que Conchis faisait des yeux de Wimmel : "He had eyes like razors" (p. 418), et le phonème initial de "razors" est également celui de "ravens". Wimmel exige quatre-vingts otages et tout bascule dans l'horreur. Les partisans et deux filles qui les ont aidés sont arrêtés et torturés, l'un des partisans est même castré, comme pour souligner le rôle d'Autre paternel absolu que joue Wimmel. Conchis, à la demande de Wimmel tente de persuader le chef des partisans de parler et l'hostilité que celui-ci montre à l'égard de Conchis qu'il semble considérer comme un traître reflète l'attitude de celui qui jouait son rôle le soir sur la colline à l'égard de Nicholas. Au lieu de parler, quand les allemands enlèvent le bâillon de sa bouche il hurle "eleutheria".

Pour justifier son comportement Wimmel affirme :

***'You think I am a sadist. I am not. I am a realist' (...). 'You will please remember that like every other officer I have only one supreme purpose in my life, the German historical purpose – to bring order into the chaos of Europe. When that is done – then is the time for lieder-singing.'* (p. 428)**

Conchis inverse ce discours et perçoit l'horreur que recèle l'idéologie nazie et la contradiction sur laquelle elle se fonde :

***'I cannot tell you how, but I knew he was lying. One of the great fallacies of our time is that the Nazis rose to power because they imposed order on chaos. Precisely the opposite is true – they were successful because they imposed chaos on order. They tore up the commandments, they denied the super-ego, what you will. They said "You may persecute the minority, you may kill, you may torture, you may couple and breed without love." They offered humanity all its great temptations. Nothing is true, everything is permitted.'* (p. 428)**

La jouissance de Wimmel est terrible car elle est celle « d'un Autre ravageur qui réapparaît dans le Réel à cause du défaut d'inscription du Nom-du-Père (forclusion) ». ⁹⁶ Rien ne peut la circonscrire car elle permet tout et relève d'un monde qui exclut le symbolique. D'abord l'ordre, dit Wimmel, ensuite on peut apprécier la musique. L'autre sexe ne peut pas avoir sa place dans ce système basé sur la négation de la différence.

La liberté absolue de Wimmel est en fait la négation de toute liberté, et ce dont il jouit est la privation de la liberté des autres. Ainsi le choix qu'il offre à Conchis d'exécuter les deux partisans encore en vie afin de sauver la vie des quatre-vingts otages n'est pas un choix. Conchis ne peut faire autrement. Mais cette absence de choix révèle ce qui arrive si l'on tombe dans la logique de Wimmel – il n'y a pas de fond et la chute est sans fin. L'arme fournie à Conchis pour tuer les partisans n'est pas chargée ; il doit donc l'utiliser

⁹⁶ Nestor Braunstein, op. cit. p. 109.

pour les frapper à mort. Face au partisan dont on a brûlé la langue pour l'empêcher de crier sa liberté, Conchis se rend compte que s'il tue les partisans il renonce de fait à sa propre liberté. Il prononce le mot que le partisan ne peut plus dire et refuse de commettre l'acte barbare que Wimmel lui demandait. L'acte de Conchis contraste avec l'attitude d'Anton et des soldats qui, tout en désapprouvant ce que fait Wimmel et « die Raben », ne font rien pour l'en empêcher.

Le suicide d'Anton est la mort de celui qui n'a pas su choisir, et son dilemme évoque celui de Nicholas en même temps que le suicide d'Alison. Pour Conchis la signification de l'histoire est plus large :

***'Because the event I have told you is the only European story. It is what Europe is. A Colonel Wimmel. A rebel without a name. An Anton torn between them, killing himself when it is too late. Like a child.'* (p. 439)**

Anton meurt de ne pas assumer sa division, ce qui fait de lui un sujet. Nicholas, à force de refuser la castration symbolique, de faire passer le Nom-du-Père du côté de l'Imaginaire, ne laisse pas opérer la coupure avec la Chose. Les avatars du père défaillant reviennent avec de plus en plus d'insistance et prennent des proportions terrifiantes. La position de Nicholas qui se soumet à la loi d'un Wimmel comme le « ich » commun de leurs prénoms le suggère, devient de plus en plus difficile à tenir. A la fin du récit, au lieu de penser à Julie, il ne peut s'empêcher d'évoquer le souvenir d'Alison mais tente de le réduire à l'aide de références littéraires :

Once more my mind wandered, in the grey silences of the night, not to Julie, but to Alison. Staring out to sea, I finally forced myself to stop thinking of her as someone still somewhere, if only in memory, still obscurely alive, breathing, doing, moving, but as a shovelful of ashes already scattered; as a broken link, a biological dead end, an eternal withdrawal from reality, a once complex object that now dwindled, dwindled, left nothing behind except a smudge like a fallen speck of soot on a blank sheet of paper. As something too small to mourn; the very word was archaic and superstitious, of the age of Browne, or Hervey; yet Donne was right, her death detracted, would for ever detract, from my own life. (p. 441)

Le choix de Nicholas entre Julie et Alison est déterminant pour lui : ou la complétude imaginaire avec celle qui lui renvoie l'image du même, ou le risque de l'inattendu avec celle qui ne se conforme pas à cette image. Le signifiant "forced" indique que le choix fait l'objet d'une lutte interne, que ce qu'il a vécu a déstabilisé Nicholas. Le passage fait écho à d'autres épisodes. Quand Nicholas essaie de consigner Alison à l'oubli de la mort nous pensons à Conchis qui dit à propos de sa fiancée morte, "the dead live (...) by love" (p. 153), d'autant plus que la mort d'Alison est imaginaire et qu'elle est réellement en vie. De la même façon, lorsque Nicholas tente de rendre abject le souvenir d'Alison en la réduisant à une pelletée de cendres, "a shovelful of ashes already scattered", il reproduit le procédé qui lui avait permis de chasser la pensée d'Alison en la comparant à "spilt milk; or spilt semen" (p. 387) pour la remplacer par celle de Julie. Alison, qu'il avait réduite au début du roman à un oxymore pour cerner l'énigme qu'elle lui posait, devient ici "a smudge (...) on a blank sheet of paper", une tache, une bavure de plume que l'on fait quand on essaie d'effacer quelque chose. Autrement dit, par sa mort Alison échappe au rapport textuel qu'il lui avait imposé. Finalement Nicholas fait usage de l'évocation

littéraire pour conserver la maîtrise de ses pensées.

Nicholas, avons-nous dit, vise à se rendre imaginativement maître de sa vie ; c'est là l'enjeu du premier chapitre du roman où il évoque la disparition de ses parents. A cette évocation qui seule semblait insuffisante et inopérante s'ajoute sa décision d'abandonner l'Angleterre, sa mère patrie, pour le monde de l'Imaginaire qu'est la Grèce qu'il compare à une femme dont il est tombé amoureux et avec qui il trompait Alison :

What Alison was not to know – since I hardly knew it myself – was that I had been deceiving her with another woman during the latter part of September. The woman was Greece. (p. 39)

Libre de s'inventer les parents dont il a besoin, Nicholas investit Conchis dans le rôle vide de l'Autre paternel et lui donne d'abord une consistance bienveillante puis malveillante. Conchis l'encourage à le faire pour mieux l'engluer dans l'Imaginaire de ses récits où prend consistance l'image de l'Autre, jusqu'à son incarnation dans le terrifiant Colonel Wimmel.

Le procès

Quand son monde imaginaire s'écroule Nicholas doit subir une parodie de procès où il est placé dans une situation semblable à celle de Conchis dans le quatrième récit. On lui donne un fouet et lui laisse la possibilité de punir Julie pour sa trahison. Mais au lieu d'affirmer son « ich » qui le lie, entre autres, à Dietrich Wimmel, Nicholas rend le fouet, rejoignant par ce geste Conchis, et accepte, non sans mal, l'inversion de ce « ich » qui s'opère en lui :

I was not holding a cat in my hand in an underground cistern, I was in a sunlit square ten years before and in my hands I held a German sub-machine gun. It was not Conchis who was now playing the role of Wimmel. Wimmel was inside me, in my stiffened backthrown arm, in all my past; above all in what I had done to Alison. The better you understand freedom, the less you possess it. And my freedom too was in not striking, whatever the cost, whatever eighty other parts of me must die, whatever the watching eyes might think of me; even though it would seem, as they must have foreseen, that I was forgiving them, that I was indoctrinated, their dupe. I lowered the cat, and I could feel tears gathering – tears of rage, tears of frustration. All Conchis's manoeuvrings had been to bring me to this; all the charades, the physical, the theatrical, the sexual, the psychological; and I was standing as he had stood before the guerilla, unable to beat his brains out; discovering that there are strange times for the calling in of old debts; and even stranger prices to pay. (p. 518)

Le manque de précision de "old debts" et "prices to pay" permet de lire ici que Nicholas est en train de reconnaître à son corps défendant « la « dette symbolique » due à ceux qui nous ont transmis le langage ».⁹⁷

La désinflation de l'Imaginaire s'amorce ici et se reflète dans le mouvement du grotesque vers la « normalité » qui s'opère dans le procès lorsque les participants ôtent

⁹⁷ Annie Ramel, op. cit., p. 72.

leurs déguisements. Il ne s'agit, toutefois, que d'un déshabillage partiel car les participants adoptent un autre rôle. Ainsi Nicholas doit comprendre qu'à chercher une signification à tout, il s'embarque dans une course sans fin.

Nicholas qualifie le geste d'enlèvement des déguisements de "well rehearsed" (p. 503). Le signifiant qui désigne la répétition théâtrale envoie le texte dans d'autres directions puisqu'en plus d'attirer l'attention sur quelque chose qui se répète il évoque en même temps la mort par le biais de "hearse", qui se révèle si l'on déshabille le signifiant, et qui désigne le corbillard. Il y a effectivement une seule personne qui ne se dévoile pas :

Only one person was not revealed: whoever was in the coffin-sedan. (p. 504)

Le geste théâtral permet de dire quelque chose qui ne pouvait se dire autrement sur ce que fuyait Nicholas et qui concerne l'articulation de la mort à la vie.

Le procès est présidé, non pas par Conchis, comme l'on aurait pu s'y attendre, mais par un vieillard qui se présente comme le Docteur Friedrich Kretschner. Il s'agit là d'un certain décentrement de Conchis que Nicholas admet difficilement car il continue, malgré tout, d'investir ce dernier d'intentionnalité, le supposant être l'auteur de ce que disent les participants :

There were too many echoes of Conchis. I was not misled by the new mask. He was still the master of ceremonies, the man behind it all; at web-centre. (p. 511)

Le nom du président contient le phonème "ich", suggérant que Nicholas continue à se faire des illusions, mais ce phonème est associé ici à ce qui fait homophonie en anglais avec « freed », libéré. La nationalité du président le lie à Wimmel, mais dans le début du prénom « Fried » nous trouvons l'inversion du « Die » de Dietrich. Sur le plan imaginaire, dans la scène qui se joue, il sera permis à Nicholas de se dissocier de Wimmel-la mort et d'opter pour une liberté qui sera forcément limitée, pas-toute.

Que Nicholas soit encore quelque peu empêtré dans l'imaginaire est signifié par l'injonction du président de réfléchir à ce qui s'est passé. Le syntagme "recollect in tranquillity" (p. 506) évoque la définition célèbre de la poésie de Wordsworth : "emotion recollected in tranquillity". Cela semble cantonner Nicholas pour le moment dans son rôle imaginaire de poète, en attendant de trouver une voie de sortie qui lui permettra d'assumer une position de non-maîtrise.

L'attention de Nicholas se porte de moins en moins sur l'habillage et plus vers ce qui est caché derrière. A la vue des participants du procès dans leurs déguisements il dit :

The fear I felt was the old same fear; not of the appearance, but of the reason behind the appearance. It was not the mask I was afraid of, because in our century we are too inured by science fiction and too sure of science reality ever to be terrified of the supernatural again; but of what lay behind the mask. The eternal source of all fear, all horror, all real evil, man himself. (pp. 499-500)

Ce qui sert de point focal au procès est la chaise à porteurs en forme de cercueil placée dans l'espace vide central, "the empty central space" (p. 502), et la personne qui est ou qui n'est pas dedans. Les porteurs font comme si la chaise contenait une relique, "some purifying relic" (p. 502). L'étymologie de "relic" nous indique que nous touchons ici à la Chose, à quelque chose qui ne peut être dévoilé, la mort.

Le président du procès insiste sur le fait que la chaise, en position centrale, est vide :

***'Now – on my left – you see an empty box. But we like to think that there is a goddess inside. A virgin goddess whom none of us has ever seen, nor will ever see. We call her Ashtaroth the Unseen.'* (p. 505)**

Nicholas pour l'instant n'est pas en mesure d'accepter le vide central préférant, nous l'avons vu, placer Conchis dans cette position. Plus tard lorsqu'il découvre la supercherie du suicide d'Alison il tentera de la placer au centre, l'identifiant à la déesse dans la chaise à porteurs, "Ashtaroth the Unseen was Alison." (p. 566) Le /Ash/ initial rappelle la pelletée de cendres à laquelle Nicholas tentait de la réduire, "a shovelful of ashes", mais /taroth/ qui évoque la surdétermination imaginaire du jeu de Tarot met en garde contre le plaquage d'une signification sur ce qui ne se laisse pas réduire.

Lorsqu'à la fin du procès Nicholas renonce à punir Julie en lui administrant des coups de fouet et rend le fouet — qui tient lieu de Phallus — à Conchis, il renonce, à la différence de Deukans ou de Wimmel, à posséder le Phallus. En le faisant il se sent physiquement diminué, comme s'il subissait une forme de castration :

***I felt myself almost physically dwindling; as one dwindles before certain works of art, certain truths, seeing one's smallness, narrow-mindedness, insufficiency in their dimension and value.* (p. 519)**

Que l'art, associé à la vérité, puisse produire de tels effets est ce qu'il nous affirme.

L'emprise du fantasme est, cependant, suffisamment forte pour que Nicholas puisse s'y accrocher. Il continue à apparenter les événements à une pièce de théâtre et pense, sans doute, y voir s'inscrire le mot « fin ». Il décrit la sortie des protagonistes du procès comme celle des acteurs à la fin d'une représentation :

***Finally only the group of twelve remained. Once again, drilled as a Sophoclean chorus, they bowed, then turned and walked out.* (p. 519)**

Toutes ses conjectures s'avèrent erronées puisque dans un nouveau rebondissement qui renverse la dernière scène du procès, il est attaché à son tour au pilori et contraint de regarder un pastiche de film pornographique où Julie/Lily joue le rôle d'une jeune aristocrate qui trompe son mari. Insérée dans le film se trouve une scène où Nicholas se voit accompagné d'Alison lors de leur randonnée sur le Mont Parnasse. La juxtaposition des deux scènes et l'effet de miroir joué par Julie par rapport à Nicholas suggèrent que la vraie tromperie se trouve là.

L'écran du cinéma se lève et derrière, comme sur une scène de théâtre, Nicholas, impuissant, voit Lily, sans obscénité, faire l'amour avec son véritable amant. Cette scène constitue l'expulsion définitive de Nicholas du rôle de l'amant de Lily et modifie sa façon de voir les femmes :

***Everything I had ever thought to understand about woman receded, interwove, flowed into mystery, into distorting shadows and currents, like objects sinking away, away, down through shafted depths of water.* (p. 529)**

Les femmes traitées par Nicholas comme objets de collection, "objects sinking away", redeviennent énigme insondable, "flowed into mystery".

La dernière brève rencontre avec Conchis n'apporte aucun éclaircissement si ce n'est que ce dernier incite Nicholas à apprendre à sourire. Un sourire qui équivaut à une acceptation des conditions de l'existence qui passe par l'acceptation d'une forme de

castration symbolique :

It came to me that he meant something different by 'smile' than I did; that the irony, the humourlessness, the ruthlessness I had always noticed in his smiling was a quality he deliberately inserted; that for him the smile was something essentially cruel, because freedom is cruel, because the freedom that makes us at least partly responsible for what we are is cruel. So that the smile was not so much an attitude to be taken to life as the nature of the cruelty of life, a cruelty we cannot even choose to avoid, since it is human existence. (p. 531)

Libéré, Nicholas se trouve dans les ruines de Monemvassia avec, à côté de lui, une boîte noire contenant un revolver et six balles. Ayant traversé les épreuves le suicide n'est pas une option pour lui et il tire les balles vers la mer :

It was a feu de joie, a refusal to die. (p. 534)

Cette renaissance marque la fin de son séjour en Grèce et contraste avec le suicide théâtral qu'il avait envisagé au début de son séjour sur Phraxos qui avait précédé le début de ses visites à Bourani. Le "feu de joie" anticipe également sur le "bonfire" qui clôt le roman.

Le parcours de Nicholas n'est pas pour autant terminé. Son départ du lycée se fait dans des conditions analogues à celles du départ de son prédécesseur Mitford, ancien capitaine de l'armée et rattaché par là à l'isotopie militaire. Il frappe violemment à l'oeil un professeur qu'il soupçonne d'être un espion de Conchis. Cette répétition du geste de Mitford montre que la transformation de Nicholas n'est pas encore achevée, et laisse entendre qu'il lui reste à se situer par rapport à son père qu'il avait évacué dès le début du roman. Il se distanciera définitivement de Mitford dans la dernière partie du roman.

La réaction du professeur donne une indication de ce qui arrive à Nicholas. Il réagit aux insultes comme un enfant, "he looked up in a red rage, like a child" et, frappé par Nicholas, il se couvre les yeux de ses mains, "Demetriades stood like a parody of Oedipus with his hands over his eyes" (pp. 540-1). Dans une de ses inversions habituelles Nicholas, par la correction administrée à Demetriades, illustre l'expérience oedipienne qu'il vient de vivre lui-même.

Dans cet état intermédiaire où la coupure s'est faite mais n'est pas encore assumée, Nicholas ne peut que constater le retour à la case départ. Il décrit sa situation dans des termes identiques à ceux qu'il avait utilisés lors de sa décision de se suicider au début de son séjour à Phraxos :

I was marooned; wingless and leaden, as if I had been momentarily surrounded, then abandoned, by a flock of strange winged creatures; emancipated, mysterious, departing, as singing birds pass on overhead; leaving a silence spent with voices. (p. 554)

A ses yeux, donc, une boucle est en train de se boucler.

Il ne lui reste plus qu'à rentrer en Angleterre mais lors de son passage à Athènes la boucle se rompt. Suivant des indications qu'il reçoit de façon anonyme il se rend dans un cimetière et trouve la tombe de Conchis qui serait mort depuis quatre ans. Conchis lui indique par là que la place qu'il occupait est désormais vide et qu'il serait vain de continuer à l'imaginer occupée. Sur la tombe Nicholas ramasse une fleur inconnue,

laissant les deux attributs du sorcier du Tarot, le lys (Lily/Julie) et la rose (Rose/June). C'est cette fleur qui fait la brisure et enchaîne sur la suite puisqu'il s'agit de "Sweet Alison". La découverte du nom de la fleur qu'il n'a pas réussi à ressusciter coïncide avec l'apparition d'Alison ressuscitée en dehors de lui et donc échappant à sa maîtrise.

Le retour

Le retour à Londres dans la dernière partie du roman doit apprendre à Nicholas à faire le deuil de l'Autre imaginaire et du paradis perdu, ce lieu magique, narcissique où il ne se trouvait que trop bien. Le moment crucial intervient lors de la disparition de l'Autre imaginaire, lorsque Nicholas, acceptant l'absence définitive de Conchis, va au-delà du principe de plaisir ou déplaisir :

The final truth came to me, as we stood there, trembling, searching, between all our past and all our future; at a moment when the difference between fission and fusion lay in a nothing, a tiniest movement, betrayal, further misunderstanding. There were no watching eyes. The windows were as blank as they looked. The theatre was empty. It was not a theatre. (p. 654)

Cette constatation de l'indifférence de la réalité permet à Nicholas de se dégager des jeux de mystères à déchiffrer, à interpréter, qui fonctionnaient comme autant de leurres imaginaires où il s'était laissé complaisamment prendre. La disparition du théâtre fait disparaître en même temps l'intertexte Shakespearien comme clé du roman. Le regard de l'Autre que Nicholas interprétait comme malveillant est en fait vide.

La cohérence des trois premiers récits de la vie de Conchis établie sur la base de la continuité se brise lorsque ce dernier révèle que tout était inventé et que seul le quatrième récit correspondait à un épisode réel de sa vie. Conchis ne peut pas être réduit à l'image ou plutôt aux images successives et souvent contradictoires que Nicholas s'en fait. Comme Alison, il est « pas-tout », où la somme ne peut être réduite à la simple addition des parties qui la composent. En disparaissant du texte il cède la place dans la troisième partie du roman justement à une femme, Lily de Seitas, qui sera en quelque sorte sa contre-partie en Angleterre. L'intervention féminine est rendue nécessaire par la suraccumulation de figures de l'Autre paternel jusqu'à l'Autre ravageur. Que cet Autre soit relégué à l'Imaginaire souligne son incapacité à fonctionner de façon efficace.

Ainsi Conchis se fait, comme la conque, une coquille vide que Nicholas avait rempli d'intentionnalité. Ses récits font comme une arche – en architecture le terme anglais "conch" signifie également le toit en forme de dôme d'une abside semi-circulaire – et renvoie des échos au récit central qui le déstabilisent et qui montrent que leur existence ne tient qu'à la béance qu'ils entourent. Ces récits sont de multiples mises en abyme qui font que l'histoire se réfracte en fragments aux reflets multiples et ne constituent pas un reflet unique. Plutôt qu'un effet de miroir, cela produit un effet de kaléidoscope où ce que l'on voit se transforme selon la façon de le tourner. En fin de compte l'action de Conchis, qui inverse le « ich » de Nicholas, est de l'ordre de la lettre ou de la jouissance du dire qui permet à autre chose de venir s'inscrire, non pas par un effet de signification, mais par un effet de signifiance.⁹⁸

5. Pour une esth-éthique de l'inachevé

La logique du texte vise la complétude et le lecteur s'attend à une explication finale qui dissiperait toutes les ambiguïtés du texte. Il exprime un désir de totalité à l'instar de Nicholas qui tente d'imposer l'intertexte de *The Tempest* pour inscrire une fin écrite d'avance. Mais John Fowles y oppose une esth-éthique de l'inachevé qui caractérise d'une manière ou d'une autre, toutes ses œuvres. Une généralisation qu'il fait dans un essai consacré à Thomas Hardy nous en fournit une définition :

The cathartic effect of tragedy bears a resemblance to the unresolved note on which some folk music ends, whereas there is something in the happy ending that resolves not only the story, but the need to embark on further stories. If the writer's secret and deepest joy is to search for an irrecoverable experience, the ending that announces that the attempt has once again failed may well seem the more satisfying.⁹⁹

Dans tous ses romans une tension se manifeste entre le désir de maîtrise, de tout dire, et le « pas-tout » du langage.

Ceci est exprimé le plus clairement dans son premier roman publié, *The Collector*. Miranda, la jeune artiste en herbe, enlevée et séquestrée dans la cave d'une maison isolée, réfléchit à sa vie, à ce qu'elle voudrait faire, et revendique l'inachèvement comme ce qui fonde son art. Ayant réalisé plusieurs dessins du même bol de fruits elle demande à son ravisseur de choisir celui qu'il préfère et commente son choix :

Of course he picked all those that looked most like the wretched bowl of fruit.¹⁰⁰

Son ravisseur décrit, dans son récit, le dessin que préfère Miranda. Pour lui non seulement le dessin n'est pas ressemblant, mais il est bancal et inachevé :

The one that was so good only looked half-finished to me, you could hardly tell what the fruit were and it was all lop-sided. (p. 60)

Mais pour Miranda ceci est essentiel à sa conception de l'art:

⁹⁸ Par cette distinction entre signification et signifiante nous rejoignons Barthes qui écrit que « lorsque le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes, il devient nécessaire de bien distinguer la signification, qui appartient au plan du produit, de l'énoncé, de la communication, et le travail signifiant, qui, lui, appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation : c'est ce travail qu'on appelle la *signifiante*. (...) la signifiante, et c'est ce qui la distingue immédiatement de la signification, est donc un travail, non pas le travail par lequel le sujet (intact et extérieur) essaierait de maîtriser la langue (par exemple le travail du style) mais ce travail radical (il ne laisse rien intact) à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre (au lieu de la surveiller) : c'est, si l'on veut, « le sans-fin des opérations possibles dans un champ donné de la langue ». (Roland Barthes, « Théorie du texte » dans *L'Encyclopédie Universalis*, Paris, 1980, p. 1015.

⁹⁹ John Fowles, "Hardy and the Hag", dans *Wormholes*, (London, Jonathan Cape, 1998, p. 144).

¹⁰⁰ John Fowles, *The Collector*, (London, Pan Books, 1986, p. 132).

There I'm just on the threshold of saying something about the fruit. I don't actually say it, but you get the impression that I might. (pp. 60-1)

L'impossibilité sur laquelle son art vient buter parvient quand même à se mi-dire dans cette impossibilité à la formuler.

La tension complétude/incomplétude

C'est tout naturellement à la fin du roman que cette question de complétude se pose. Dans le premier et dernier paragraphe du dernier chapitre un narrateur extra hétéro-diégétique¹⁰¹ intervient, et cette intervention est signalée par l'emploi du présent qui tranche avec le prétérite employé par le narrateur Nicholas. La première instance de cette voix en début du chapitre signale une décomposition de la voix narrative par la mise en question d'un de ses aspects qui est la temporalité. Elle préfigure la décomposition subséquente de la « liberté » de Nicholas en "fragments of freedom" (p. 656) et à la décomposition des mots sous l'effet de halètement de l'allitération, passant d'un fonctionnement textuel basé sur le signifiant à un autre fonctionnement du langage qui fait émerger la lettre. Cette voix commente la fin impossible du roman, signifie l'impossible fusion entre Nicholas et Alison, ainsi que l'éviction de Nicholas, et du lecteur dont Nicholas était un avatar, et suspend le récit.

Néanmoins, en même temps que cette voix trouble la représentation et crée un effet de rupture, elle subit une tentative de la part de Nicholas en tant que narrateur de l'intégrer et de lui donner consistance en la plaçant par symétrie au début et à la fin du chapitre. L'effet créé serait alors proche de ce que Fowles appelle "the unresolved note" et qu'il décelait dans les romans de Thomas Hardy, insistant sur la vacillation qui clôt le texte.

Alison n'est plus une anagramme contenue dans le nom de Nicholas comme elle le lui avait fait remarquer lors de leur rencontre au milieu du roman :

***'That reminds me. A crossword clue. I saw it months ago. Ready?' I nodded. "She's all mixed up, but the better part of Nicholas" ... six letters.'* (p. 266)**

Elle devient maintenant "an anagram made flesh" (p. 656). La transformation d'Alison fait écho, par la reprise du même signifiant, à la transformation de Julie/Lily après qu'elle ait « trahi » Nicholas. Il la décrit alors comme "a foul engine made fouler flesh" (p. 490). Cette comparaison souligne le côté mécanique de ce qu'elle fait, de la relation qu'elle peut entretenir avec autrui, faisant d'elle une marionnette entre les mains d'un Autre manipulateur. Ici, au contraire, dans l'absence de l'Autre, Alison se défait du rapport textuel de l'anagramme. Quelque chose de la lettre se noue au corps et effectue une coupure entre le sujet et l'objet. Nicholas doit accepter ici l'inexistence de l'Autre et prendre conscience de l'altérité d'Alison, se résigner au fait qu'il n'y ait pas d'Autre mais qu'il y a de l'Autre chez l'autre. C'est ici que se dit quelque chose de sa vérité de sujet. Le

¹⁰¹ "A narrator who is, as it were, 'above' or superior to the story he narrates is 'extradiegetic', like the level of which he is a part. (...) A narrator who does not participate in the story is called 'heterodiegetic'." (pp. 94-95) "The criteria are not mutually exclusive and allow for cross-combinations between the different types." (p. 94). Shlomith Rimón-Kenan, *Narrative Fiction*, (London, Routledge, 1989).

signifiant « anagram » est venu remplacer « word » dans l'évangile de Saint Jean. Ce remplacement inscrit quelque chose de l'énigme féminine que jusqu'alors Nicholas tentait de nier.

La relation de Nicholas à Alison a été construite depuis leur première rencontre sur la base du fantasme que Lacan signifie par l'algorithme ($S \diamond a$). Le S barré représente le sujet, le poinçon le type de rapport basé sur la conjonction/disjonction du désir mais où l'identification totale n'est pas possible. Dans leur première rencontre Nicholas isole Alison lors de son apparition inopportune à la soirée organisée par Maggie, et la place dans l'encadrement de la porte qui tient lieu de cadre pour le fantasme. Constamment, avons-nous dit, il cherche un rapport de fusion, et tente de transformer le poinçon en signe d'égalité ou, à défaut d'y parvenir, il cherche alors la fission, la séparation totale afin de pouvoir jouir d'un nouvel objet qui serait Lily/Julie. Dans un cas comme dans l'autre ce rapport revient à nier l'altérité d'Alison, à la détruire conformément à la logique phallique qui le pousse.

Ainsi l'anagramme partielle de leurs deux noms signalée par Alison ne fonctionne pas comme voudrait la faire fonctionner Nicholas pour qui elle signifie l'absorption de l'autre. L'anagramme introduit un travail de la lettre au-delà de la signification, travail indispensable à la représentation dont elle signifie la limite, et elle constitue un élément de rupture avec la construction d'un sens univoque.

Par son « suicide » Alison disparaît du texte, échappe à la narrativisation de Nicholas et par conséquent à sa maîtrise. Sa réapparition à la fin ne permet pas une nouvelle assimilation. Le cristal qu'il voyait en elle est brisé en mille morceaux et ne se reconstitue pas en une unité saisissable, mais reste toutefois en devenir possible, "waiting to be reborn". (p. 655)

Ce qui se met en suspens à la fin du roman est la complétude illusoire du texte, et la complétude sexuelle illusoire de Nicholas et Alison. La liberté, "freedom", qui était le signifiant maître de Nicholas, la « liberté toute », se brise en fragments, "fragments of freedom" (p. 656). La véritable nature de ce qui se passe est soulignée par l'apparition concomitante d'un avatar d'Œdipe, figure de la castration :

A hundred yards away a blind man was walking freely, not like a blind man. Only the white stick showed he had no eyes. (p. 654)

Le signifiant "freely" établit d'une part un lien entre Nicholas et l'aveugle et combine les deux signifiants "freedom" et "relief" (que l'on obtient en recombinaison des lettres) qui évoquent et la mort de ses parents et sa première séparation avec Alison. La liberté de Nicholas subit ici la coupure de la lettre. Dans la contrainte de la castration suggérée par l'aveuglement et par l'interdiction signifiée à Nicholas de son désir fusionnel, il y a libération de l'emprise imaginaire et inscription dans l'ordre symbolique par l'entremise du symbole "white stick".

La disparition de l'Autre

Tout au long du roman Nicholas avait l'impression d'agir sous le regard d'un autre. Avant de rencontrer Conchis, sur une plage près de Bourani, Nicholas a l'impression d'être

observé :

(...) *I had the sensation I was not alone. I was being looked at. (p. 68)*

Cette impression ne le quittera plus, et il se sentira constamment épié comme Adam dans le jardin d'Eden par l'œil de Dieu. Or, l'aveugle qui survient dans le dernier chapitre signifie la disparition de l'œil qui symbolisait le regard de l'Autre, et, par l'homophonie « eye/I », la disparition de l'Autre en tant que sujet qui soumettait Nicholas par son regard. A la fin Nicholas peut donc constater l'absence de l'Autre "there were no watching eyes" (p. 654) et défaire cet Autre à qui il avait donné imaginativement consistance.

Dans la réfraction de sens nous pouvons également voir dans l'apparition énigmatique de l'aveugle un avatar de Tiresias, le devin aveugle de la mythologie, qui était à la fois homme et femme. Il constitue en quelque sorte une figure du lien qui unit Conchis dans la deuxième partie du roman et Lily de Seitas qui prend le relais dans la dernière partie. L'évocation de Tiresias permet ici de dépasser l'Œdipe qui avait tant de mal à fonctionner dans le roman car le Nom-du-Père dont l'opération séparatrice est essentielle est passé du côté de l'Imaginaire. Avec Tiresias, qui avait été rendu aveugle comme punition de ne pas avoir pu résoudre la discorde entre les sexes, la question qui se pose est celle de la jouissance et notamment celle de la jouissance féminine. Il y a là inscription d'une féminisation de Nicholas qui va de pair avec sa « déphallicisation ». Cela nous permet de faire une nouvelle lecture de l'anagramme où Alison, figure de la féminité, est définie comme "the better part of Nicholas", donnant à comprendre que ce qui manque à Nicholas serait cette partie féminine qui constitue la meilleure partie de lui-même. Ainsi la castration qui s'effectue passe moins par le Nom-du-Père mis en cause par la rupture épistémologique de la modernité, que par le « pas-tout » de la femme.

A ce moment de vérité apparaît le vide laissé par la disparition de l'Autre et nécessaire pour faire place au sujet et rendre possible une énonciation :

The final truth came to me, as we stood there, trembling, searching, between all our past and all our future ; at a moment when the difference between fission and fusion lay in a nothing, a tiniest movement, betrayal, further misunderstanding. (p. 654) (mes italiques)

Ce vide avait été habillé par l'imaginaire de Nicholas mais dans la chute du fantasme qui se produit ici il se déshabille et réapparaît. Toutefois le texte ne le remplit pas d'un sens final qui serait ou la fission ou la fusion mais conclut par une vacuité, une absence (ab-sens) radicale.

Le non-rapport sexuel se situe quelque part entre la négation du rapport qui serait la fission et le rapport qui serait la fusion ou la complétude. Alison n'est plus perçue comme unité incorporable, mais partiellement ou « pas-toute », en tant que "the bowed head, the buried face" (p. 655). L'attitude d'Alison ici évoque l'assiette "the Bow plate" dont Lily de Seitas a fait cadeau à Nicholas et qu'il casse par négligence :

(...) I lifted the Bow plate carelessly of its nail. It slipped; struck the edge of the gasfire; and a moment later I was staring down at it in the hearth, broken in two across the middle. (p. 644)

Lily de Seitas avait dit à Nicholas que Alison l'accompagnait quand elle avait acheté l'assiette, établissant donc un lien entre l'assiette et Alison. La réaction de Nicholas

devant le bris de l'assiette, présenté comme une perte irrémédiable, semble en excès par rapport à l'apparente banalité de l'accident mais prendra une signification si on met le passage en parallèle avec la fin du roman :

I knelt. I was so near to tears that I had to bite my lips savagely hard. I knelt there holding the two pieces. Not even trying to fit them together. (...). I raised the two pieces to show her [Kemp, sa logeuse] what had happened. My life, my past, my future. Not all the king's horses, and all the king's men. (p. 645)

La reprise de "Bow" dans "the bowed head" est soulignée par la reprise d'autres signifiants du même passage à la fin. "My past, my future devient "all our past and all our future". Nicholas se trouve dans la même attitude, à genoux, et évoque une cassure lorsqu'il dit à Alison :

***'You can't hate someone who's really on his knees. Who'll never be more than half a human being without you.'* (p. 655)**

Alison en tant que sujet divisé, comme l'assiette dont les deux parties cassées ne peuvent faire un tout, est ici comparée à quelqu'un à qui on a annoncé une perte tragique, "like someone being told of a tragic loss"(p. 655). Un doute s'installe chez le lecteur de savoir à qui doit s'appliquer le syntagme "a tragic loss", car il semble bien que c'est Nicholas et non Alison qui est en train de subir une perte et que Nicholas, comme à son habitude, projette sur son interlocutrice sa propre position, comme si le rôle d'Alison se limitait à n'être que le prolongement de lui-même. En ce faisant il montre tout le mal qu'il a à accepter son altérité.

Ici opère, de façon subtile, l'esth-éthique de l'inachevé de John Fowles. D'une part Nicholas, dans son imaginaire, faisait d'Alison "a mirror that did not lie" (p. 539) et pourrait donc s'attendre à ce qu'elle lui renvoie une image de lui-même. D'autre part la position de Nicholas paraît ambiguë car le lecteur pourrait croire qu'il tente de s'approprier Alison par la fusion en faisant d'elle de nouveau un miroir ; cependant l'image qu'il reçoit n'est pas celle d'un sujet comblé, complété par le retour de celle dont l'absence faisait de lui la moitié d'un être humain, mais celle d'un sujet divisé par la perte.

Dans ce dernier passage où tout tourne autour de la « fusion » et la « fission » il y a vacillation entre le désir fusionnel de complétude et la coupure de la castration symbolique. Un double mouvement s'opère où Nicholas semble considérer Alison et comme une projection de lui-même et comme détachée ou détachable. L'assiette cassée symbolise alors le rapport entre les deux protagonistes et même si une unité antérieure où l'assiette était entière est concevable, Nicholas est obligé de constater que les deux moitiés ne peuvent plus constituer ce tout. D'où la perte tragique qui le réduit à une moitié, un être incomplet, un sujet divisé.

Nicholas ne peut donc plus considérer Alison comme le simple prolongement de lui-même comme il le faisait auparavant, pas plus qu'il ne peut réparer l'assiette cassée. Nous sommes donc loin ici de la division fautive et assimilable attribuée à Alison par Nicholas lors de leur première rencontre où les signifiants de la division ne servaient qu'à l'associer à lui-même, sujet imaginativement divisé, comme nous l'avons démontré précédemment. Cela peut être illustré par la description faite par Nicholas du regard d'Alison lors de leur première rencontre, "an oddly split look", (p. 23) qui, par la reprise du signifiant "odd", renvoie le lecteur au groupe de "odd men out"(p. 17) auquel appartenait

Nicholas à Oxford. De la même manière le signifiant de la division, "split", évoque l'affirmation de Nicholas dans le premier paragraphe du roman "I was not the person I wanted to be" (p. 15).

Le signifiant de la mort dans "the buried face" vient ici rappeler la mort fictive d'Alison qui l'a séparée de Nicholas et a mis fin à l'appropriation de sa personne par ce dernier. Elle est maintenant revenue, prête à assumer une identité nouvelle, à renaître, "a shattered crystal waiting to be reborn" (p. 655).

De la fusion textuelle dans l'anagramme, de la complétude sexuelle, ou de la séparation définitive qui serait la négation de la possibilité d'un rapport, il n'est rien. Tout se suspend. "All waits suspended" (p. 656). Alison et Nicholas restent figés dans un rapport/non-rapport qui pourrait être celui du poinçon de conjonction/disjonction entre le sujet divisé et l'objet (a) dans l'algorithme du fantasme, (\$ ◇ a). Le feu de joie, "bonfire" (p. 654), qui brûlait au moment où est apparu l'aveugle, avatar à la fois d'Œdipe et de Tiresias, fait retour, comme pour fêter l'événement et clore le roman en tant que texte : "And somewhere the stinging smell of burning leaves" (p. 656). Ce "bonfire", signifiant, à l'instar de l'anagramme fait chair, qui lie corps et texte¹⁰², reprend en quelque sorte "the high-octane pyre" (p. 16) dans lequel avaient péri ses parents. Cette fois-ci un véritable vide se fait jour et Nicholas ne s'empresse pas de le combler, à la différence de son comportement au début du roman où il investit le vide laissé par la disparition de ses parents par son identité imaginaire. Il accepte maintenant cette perte et laisse s'inscrire dans son histoire ce qui manquait qui n'était autre que le manque lui-même. Le signifiant "stinging" indique la blessure, la déchirure qui est le prix qu'il a dû payer pour ce sacrifice. Comment ne pas entendre dans ce signifiant "leaves" qui désigne les feuilles d'automne, les feuilles du livre qui se consomment, permettant au sujet de prendre congé ("to take his leave"), à la manière de Prospero qui détruit ses livres à la fin de *The Tempest*. Nicholas détruit ici le livre imaginaire dont il était lecteur et personnage et qui devait mener à une conclusion où tout serait expliqué, et laisse à la place autre chose qui pourrait être la possibilité d'une lecture qui ne serait plus basée sur la complétude. "Loss is essential for the novelist" écrivait John Fowles dans l'avant-propos du roman (p. 9) ; en restaurant à la fin cette perte, le roman crée les conditions propices à son écriture.

En tendant vers une conclusion, la diégèse se heurte à un blocage et ne peut se résoudre ni à un dénouement heureux qui serait l'union des deux protagonistes, ni à une fin malheureuse qui serait la séparation définitive. Choisir l'une ou l'autre issue reviendrait à faire un choix de complétude, de mettre un point final, qui serait en contradiction avec la logique du texte. La chute de l'objet (a) du désir, nécessaire à la clôture du texte, doit maintenir la possibilité pour le désir de se relancer car la satisfaction du désir doit rester plausible. La non-résolution au niveau de la diégèse place Nicholas dans une position où il peut reprendre à son compte l'alibi de la fiction « je sais bien que ce n'est pas possible mais quand même... ».

Le vacillement final maintient l'équivoque et le texte termine en offrant la possibilité d'intégrer sa non-résolution comme résolution à l'instar de l'*Ode on a Grecian Urn* de

¹⁰² *The New Shorter Oxford English Dictionary* indique qu'à l'origine ce mot compose de "bone" et "fire" signifiait : "a large open-air fire in which bones were burnt ; a fire in which heretics, proscribed books, etc., were burnt". (p. 258).

John Keats :

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave Thy song, nor ever can those trees be bare; Bold Lover, never, never canst thou kiss, Though winning near the goal – yet, do not grieve; She cannot fade, though thou hast not thy bliss, For ever wilt thou love, and she be fair!¹⁰³

Ainsi le texte inscrit l'éternisation¹⁰⁴ du désir là où le lecteur souhaiterait trouver sa satisfaction.

Peut-on trouver là l'explication de l'anecdote que raconte John Fowles de deux lecteurs qui lui firent part de leur perplexité et lui demandèrent de rendre la fin du roman moins énigmatique. Au premier, un homme qui se mourait d'un cancer, John Fowles répondit que bien sûr Nicholas et Alison se remettent ensemble et que tout finit bien, comme dans un conte de fées où les protagonistes « vécutent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Tandis qu'à la deuxième personne, une dame qui le somma sèchement de dire clairement ce qui se passe, il répondit que Nicholas et Alison se quittent et ne se revoient plus.

Le jeu des signifiants à la fin les font vaciller et perdre leur qualité de « vecteurs de sens » pour mettre en valeur la lettre qui vient faire bord et indiquer le lieu où quelque chose échappe aux signifiants. La répétition crée des résonances qui finissent par dé-fixer le regard et atomisent les signifiants en lettres, faisant émerger un autre fonctionnement du langage. Dans la profusion d'allitérations et d'anagrammes approximatives se profile ce que Jacques Lacan appelle « lalangue », composée de ces bribes d'une jouissance que l'on ne peut retrouver.

La citation latine qui clôt le roman est un fragment de texte dont la source n'est pas fournie.

Cras amet qui numquam amavit Quique amavit cras amet (p. 656)

Or, le latin est par excellence la langue matrice d'où sont sorties diverses langues européennes. Cette citation réduite à l'état d'un fragment et privée de source fonctionne comme les autres intertextes dans le roman, comme un fragment de l'objet originaire qui n'est pas récupérable comme tel. Elle signale la futilité de la totalisation qui serait de toute façon vouée à l'échec. Ce qui importe n'est pas que la citation n'a pas de source mais l'acceptation que ce n'est pas la source qui fera sens. Elle se place en relation au roman par sa circularité qui fait écho à la circularité du roman signifiant que si l'on cherche à imposer un sens, on ne peut que tourner en rond ; et par le fait qu'au-delà du sens une autre musique se fait entendre. La répétition de syllabes et notamment /am/ et /ma/ joue sur « lalangue » et évoque une jouissance qui est la seule permise aux êtres parlants. Cette citation est par conséquent de l'ordre de la lettre qui fait rature plutôt que de l'ordre du signifiant qui ne peut qu'en appeler d'autres.

Alison, silencieuse, est donc désinvestie de la parole de Nicholas. Elle est redevenue

¹⁰³ John Keats, *Ode on a Grecian Urn*, (*Selected Letters and Poems of John Keats*, London, Chatto and Windus, 1967, p. 116).

¹⁰⁴ « Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir ». Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits I* (Paris, Points Seuil, 1970, p. 204).

énigme et rien ne garantit son rôle. La place de Nicholas à la fin est une place de non-savoir. Il est passé de l'Autre non-barré qui fait des faux à l'Autre barré qui fait défaut. Le silence final qui fait taire le sens « bouche-trou » est une victoire éthique qui illustre justement l'esth-éthique de l'inachevé de John Fowles.

Chapitre 2. *The French Lieutenant's Woman*

1. Introduction

L'essai consacré à Thomas Hardy, ¹⁰⁵ écrivain qu'il admire, a servi de canevas à John Fowles pour élaborer un certain nombre de réflexions sur l'art d'écrire en général mais surtout il nous informe sur sa propre pratique d'écrivain. Dans cet essai il met notamment en évidence une énigme concernant le caractère répétitif du travail de tout artiste et relie la notion de la recherche d'une impossible rencontre, "an unconscious drive towards an unattainable", et le sentiment de perte définitive, de quelque chose que l'on ne peut récupérer, "the sense of irrecoverable loss".

Cette réflexion insiste sur un aspect de son oeuvre déjà mentionné dans l'étude de *The Magus* et souligné par bon nombre de critiques, à savoir la répétition ; chaque roman donnant l'impression d'être une simple transposition d'un seul et unique schéma. Le procédé que nous avons décrit dans *The Magus*, de suraccumulation de situations parallèles qui semblent fonctionner comme autant de mises en abymes du récit principal,

¹⁰⁵ John Fowles, « Hardy and the Hag », dans *Wormholes*, (London, Jonathan Cape, 1998, p. 140).

relève également de cette problématique et illustre, d'une certaine manière, le fonctionnement même du langage. Le déroulement linéaire du récit constitue un processus métonymique où un événement s'enchaîne à l'autre par contiguïté. Mais la superposition d'éléments qui semblent répéter le même schéma fait obstacle à la linéarité en la coupant par une verticale, introduisant un fonctionnement métaphorique. Nous avons vu dans *The Magus* que cette profusion de possibilités de sens qui en résulte finit par mettre en question la signification linéaire.

Cette compulsion de répétition qui se dessine dans l'œuvre de Fowles, et qui en est même l'une des caractéristiques majeures, est ainsi bien moins simple qu'il ne paraît à premier abord. Elle semble marquer l'impossible aboutissement de la quête de l'artiste et met le protagoniste en face de la perte et de l'échec de sa maîtrise. Quel rapport peut-on alors établir entre le signifiant, la position de sujet qu'il véhicule et la compulsion de répétition ? Jacques-Alain Miller donne une autre formulation de ce que Fowles affirme être l'énigme de tout artiste. C'est de se trouver confronté à un impossible à dire qui contraint le signifiant à une répétition qui inévitablement manquera son objet :

C'est de représenter l'irreprésentable qui ouvre le signifiant à sa répétition, répétition dont le principe est le ratage à accomplir de façon complète la représentation dont il s'agit.¹⁰⁶

Néanmoins le fait de s'en approcher de suffisamment près apporte une satisfaction partielle au sujet qui récompense en quelque sorte l'effort consenti à effectuer cette démarche et laisse ouverte la possibilité de recommencer. Car si cette tentative structurante paraît indispensable afin que tout puisse prendre place dans un ensemble ordonné et qu'un sens soit produit, toutefois répétition ne signifie pas reproduction car le résultat obtenu n'est jamais celui escompté. La répétition ne peut aboutir, comme l'indique E. L. André de Sousa :

La compulsion de répétition se structure autour d'une perte dans la mesure où ce qui se répète ne coïncide pas avec ce que cela répète.¹⁰⁷

Mais John Fowles semble dire que si la perte est inhérente à toute répétition, cette répétition est ce qui fait exister la perte, qui en délimite les contours. Le roman Fowlesien sera donc inévitablement l'histoire d'un ratage inéluctable et, en fin de compte, souhaitable car cet échec ouvre la porte à une recherche nouvelle.

Comme dans toute production littéraire, cette quête impossible d'un objet qui ne peut être atteint vient buter sur quelque chose qui fait barrage et qui met fin, provisoirement du moins, à cette course effrénée et interminable du désir où un signifiant en appelle toujours un autre. Le signifiant se situe du côté du symbolique et peut se définir comme l'unité de base du langage. Il produit du sens en s'articulant à d'autres signifiants pour former une chaîne signifiante. Cette chaîne s'inaugure du manque que recouvre le signifiant premier et qui en est sa raison d'être. Néanmoins cette cause manquante du signifiant ne sera jamais saisie, laissant percevoir un enchaînement infini sans qu'un signifiant final puisse y

¹⁰⁶ Jacques-Alain Miller, « Les Paradigmes de la jouissance » dans *La Cause freudienne*, n° 43, p. 19.

¹⁰⁷ E. L. André de Sousa, « Répétition (compulsion de) » dans *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, sous la direction de Pierre Kaufmann, (Paris, Larousse-Bordas, 1998), p. 471.*

mettre un terme.

Le ratage, par effet de rature, sera obtenu par l'entremise de la lettre en ce qui la distingue du signifiant. Contrairement au signifiant, la lettre, elle, ne représente rien. Elle n'existe que par le signifiant qui nous permet rétrospectivement d'en repérer le caractère fondateur. Elle se trouve alors en position d'origine et peut tenir lieu de ce qui manque au signifiant. Toute chaîne signifiante peut donc être lue comme une tentative de récupérer cette origine manquante. La lettre est ce qui de l'écriture ne se laisse pas réduire par la signification mais qui fait trace et marque le bord d'une jouissance qui « ne cesse de ne pas se dire », interdite à tout être parlant en tant que tel, qui n'existe que par cette marque de son impossible. Elle est, comme Jacques Lacan l'a si bien défini dans « Lituraterre », « la rature d'aucune trace qui soit d'avant ». ¹⁰⁸ Lettre et rature sont les composantes indispensables pour faire de la littérature.

Les romans de Fowles mettent en jeu, alors, deux modes d'écriture inséparables mais antinomiques qui sont une écriture basée sur le désir qui est métonymique et linéaire, et une écriture qui travaille à défaire cette première, qui tente de recueillir les fragments d'une jouissance perdue tout en faisant barrage à son retour. N'est-ce pas ce que formule Jacques Lacan lorsqu'il affirme que « *l'inconscient, c'est que l'être en parlant jouisse, et, j'ajoute, ne veuille rien en savoir de plus* » ¹⁰⁹ ? L'interaction du « vouloir-dire » intentionnel et le « vouloir-jouir » inconscient, apparent déjà dans *The Magus*, est un élément fondamental de l'écriture de John Fowles et peut être décelée dans toute œuvre de fiction littéraire.

Sur l'objet de cette tentative de récupération qu'est l'œuvre romanesque, John Fowles, dans son essai sur Hardy, apporte quelques précisions supplémentaires :

We must also remember that the voyage undertaken is back to an indulged self and all its pleasures, and that the main source of all those pleasures was that eternal other woman, the mother. The vanished young mother of infancy is quite as elusive as the Well-Beloved; indeed she is the Well-Beloved, though the adult writer transmogrifies her according to the pleasures and fancies that have in the older man superseded the nameless ones of the child – most commonly into a young female sexual ideal of some kind, to be attained or pursued (or denied) by himself hiding behind some male character. ¹¹⁰

Nous sommes ici au cœur de la problématique qui sous-tend les romans de Fowles et qui est caractérisée par cette répétition « nécessitée par la jouissance ». ¹¹¹ Cette jouissance illimitée est perdue à jamais pour tout être qui parle qui ne peut y avoir d'accès que fragmentaire, qu'à travers les failles dans le sens. Le désir de l'auteur s'exprime à travers les signifiants dans lesquels la lettre dépose un reste de jouissance qui échappe à la signification. Ainsi, par exemple, dans le premier chapitre de *The French Lieutenant's*

¹⁰⁸ Jacques Lacan, « Lituraterre », *Ornicar ?* n° 41, p. 7.

¹⁰⁹ Jacques Lacan, *Encore* (Paris, Points Seuil, 1999, p. 134).

¹¹⁰ *John Fowles, op. cit., p. 142.*

¹¹¹ Jacques-Alain Miller, *op. cit.*, p. 22.

Woman, le travail de la lettre, au-delà de la signification voulue, va articuler, par l'homophonie "sea/see", le regard de Sarah qui vise le large à la mer. Ces deux signifiants ne sont d'ailleurs que l'écriture de la lettre "C", l'initiale de "the Cobb", le môle qui sépare la mer de la terre et qui fournit à Sarah son point de vue sur la mer.

Sans tomber dans une lecture spéieuse du texte, ne peut-on pas ajouter aux strates de signification possible que "C" est la lettre initiale de Charles, celui qui deviendra objet du regard de Sarah, celui sur qui elle « a des vues » ? De là nous pouvons dire que le vouloir dire du romancier se double d'un vouloir jouir qui inscrit dans le texte quelque chose qui ne peut être saisi par l'intention d'un auteur qui se veut maître du sens mais dont les contours se laissent deviner dans les interstices où défaille ce sens.

Un Roman binaire ?

Nous pouvons constater de nombreuses ressemblances entre *The French Lieutenant's Woman* et le roman précédent, *The Magus*. Dans l'un comme dans l'autre une série d'oppositions binaires semble être le moteur du roman qui oscille alors entre deux pôles. Tout dans le roman marche par paires opposées: Charles hésite entre deux femmes, Ernestina et Sarah ; un ancien mode d'organisation sociale où en haut de l'échelle se trouve l'aristocratie dont Charles fait partie cède la place à une nouvelle organisation basée sur le commerce où l'argent fait le lien social, représenté dans le roman par Mr Freeman, le père d'Ernestina ; deux conclusions sont proposées au lecteur dans l'avant-dernier et dans le dernier chapitre. Tout cela s'inscrit dans un cadre qui se dédouble et la structure du roman effectue un grand écart entre, d'une part, la « réalité » à laquelle correspondrait l'instance narrative contemporaine qui s'identifie à l'auteur, parlant du roman comme de sa propre création et, d'autre part, l'« illusion » qui serait le récit situé au dix-neuvième siècle. Cette coupure entraîne certains critiques à considérer qu'il s'agit de deux romans distincts. Ainsi pour Katherine Tarbox :

Fowles constructs the novel itself as a parallelism in that he weaves two novels together. One is a parody of the Victorian novel, the other is a modern novel.¹¹²

La critique a beaucoup insisté sur cette opposition formelle de deux époques et en a fait la charnière du roman. Néanmoins, à mettre l'accent sur cet aspect du roman, elle tend à réduire l'intérêt de *The French Lieutenant's Woman* à la nouveauté supposée de la stratégie narrative, à ses aspects purement formels. Nous risquons alors de ne pas apercevoir l'effet produit par l'écriture de l'incompatibilité des deux époques, de cette bancalité de structure. Car le véritable enjeu est celui du signifiant qui jamais ne parvient à renfermer un sens final. La réponse à l'interprétation qui s'attache à l'aspect formel du roman est donnée par Fowles lui-même d'abord dans un essai écrit alors qu'il rédigeait le roman et trouve ensuite une illustration éclatante dans un passage célèbre où forme et fond se conjoignent pour mettre en question les lignes de fracture. La première réponse se trouve dans "Notes on an Unfinished Novel" où Fowles affirme qu'il ne s'agit nullement d'un roman victorien :

I write memoranda to myself about the book I'm on. On this one: You are not

¹¹² Katherine Tarbox, *The Art of John Fowles*, (Athens and London, University of Georgia press, 1988, p. 80).

trying to write something one of the Victorian novelists forgot to write; but perhaps something one of them failed to write. And: Remember the etymology of the word. A novel is something new. It must have relevance to the writer's now – so don't ever pretend you live in 1867; or make sure the reader knows it's a pretence.¹¹³

Son roman est quelque chose qu'un Victorien n'a pu écrire, comme le suggère l'opposition entre "forgot" et "failed", et ce qui fait la différence entre *The French Lieutenant's Woman* et un roman victorien est le glissement qui se produit dans la dernière phrase de la citation : la représentation du monde fictif devient elle-même fiction. N'est-ce pas là déjà un exemple de la manière dont le narrateur contemporain se défait de sa maîtrise du récit en faisant de cette maîtrise un autre élément fictif ? Il devient, de la sorte, véritable sujet en s'assujettissant au langage.

La deuxième réponse est dans le roman lorsque la voix narrative devient un élément trouble et troublant comme, par exemple, lorsqu'elle brouille la coupure de la fin du chapitre douze qui se termine par une interrogation sur la véritable identité de Sarah :

Who is Sarah ? Out of what shadows does she come? (p. 84)¹¹⁴

Cette technique qui consiste à introduire une énigme à la fin d'un chapitre correspond, bien sûr, à une pratique répandue au dix-neuvième siècle où, en raison de la publication en feuilletons, l'épisode mensuel se terminait souvent sur une énigme afin de tenir le lecteur en haleine. Cependant, le début du chapitre treize, passant par dessus la coupure de la fin du chapitre précédent, répond brièvement et de façon inattendue à cette question, avouant son incapacité à cerner le personnage de la femme. Puis, par un saisissant parallèle qui relie les deux thématiques du statut de la femme et du statut du roman, l'instance narrative tente, sans y parvenir, de cerner la nature du texte qui est en train de s'élaborer, déniait au roman le statut de roman moderne :

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and 'voice' of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word. (p. 85)

Une rupture nette se fait ici avec le roman du dix-neuvième siècle, car la première phrase du chapitre 13, loin de satisfaire la curiosité du lecteur, constitue une non-réponse à la question. A l'énigme de la femme s'ajoute l'énigme du texte et à l'instar de Charles intrigué par Sarah et qui cherche à percer son mystère et la posséder, le lecteur, ébloui par le récit, veut en savoir le dernier mot. Tous deux en seront pour leur frais. Sarah reste énigmatique, ni femme victorienne ni femme moderne, tout simplement femme. Le

¹¹³ John Fowles, « Notes on an Unfinished Novel », (1969) dans *The Novel Today*, sous la direction de Malcolm Bradbury, (London, Fontana Press, 1990, p. 150).

¹¹⁴ John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, (London, Triad/Granada, 1977). Toutes les références au roman seront données entre parenthèses dans le texte.

véritable statut du roman reste également problématique, n'étant ni roman victorien, ni roman moderne, pourtant les deux formes sont à la fois incompatibles mais inséparables. La singularité du roman se trouve peut-être là, dans cette conjonction/disjonction entre la femme en tant que femme pas-toute et par conséquent insaisissable, et le roman en tant qu'il refuse la complétude d'un sens final et univoque. Car la réponse du narrateur à la question de savoir qui est Sarah donne à comprendre qu'elle n'est pas toute dans le roman et insiste particulièrement sur la part du personnage qui lui échappe. Peut-on repérer dans la répétition d'un roman à l'autre de situations analogues quelque chose qui marque le style particulier de John Fowles ?

En tout cas la problématique de la position féminine traverse le dix-neuvième siècle, illustrée, entre autres, par le nom que les Britanniques attribuent à cette période, l'époque victorienne. La question du rapport ou des points communs entre le dix-neuvième siècle et l'époque moderne a été développée par Annie Ramel¹¹⁵ en s'appuyant sur le travail de Jacques-Alain Miller et Eric Laurent.¹¹⁶ Annie Ramel postule que l'analyse que font Miller et Laurent du « malaise » dans notre civilisation contemporaine « peut s'appliquer dans son intégralité à la société victorienne » (p. 83). Ce constat nous intéresse de toute évidence dans l'étude du roman de Fowles qui met en jeu le rapport entre les deux époques.

De quoi s'agit-il ? Miller et Laurent, nous dit Annie Ramel, attribuent ce « malaise » à « l'effacement de l'Autre induit par le discours de la science (p. 79). Elle explique :

Le symbolique contemporain est, dit-il [Miller], « comme asservi à l'Imaginaire, comme en continuité avec lui ». (...) Il [le Symbolique] tend à se confondre avec l'Imaginaire. Cette suprématie de l'Imaginaire est causée par l'impossibilité où se trouvent les sujets contemporains de s'identifier à « l'Autre qui n'existe pas ». (p. 79)

Ceci ne peut manquer, dans *The French Lieutenant's Woman*, d'avoir des répercussions sur la position de sujet qui s'offre à Charles car, comme le dit Sophie Marret « l'éclipse de la figure de l'Autre » se fait « au profit de la promotion du sujet ».¹¹⁷

La conjonction/disjonction entre les deux époques dans le roman de Fowles soulève la question de la suture. Or, la stabilité de l'ordre naturel et social à l'époque victorienne était fortement remise en cause par le géologue, Sir Charles Lyell dont les travaux allaient à l'encontre des idées reçues et de l'interprétation biblique de l'âge de la terre, par Charles Darwin qui mettait en question les thèses créationnistes dans *The Origin of Species*, par Friedrich Nietzsche qui proclamait la mort de Dieu et par Karl Marx qui oeuvrait au bouleversement des rapports sociaux. Bref, un savoir nouveau travaillait cette

¹¹⁵ Annie Ramel, « Mémoire de synthèse, présenté en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches », Université Lumière Lyon 2, novembre 2001.

¹¹⁶ Eric Laurent et Jacques-Alain Miller, « L'Autre qui n'existe pas et ses comités d'éthique », séminaire en vingt-deux séances du 20 novembre 1996 au 18 juin 1997, inédit.

¹¹⁷ Sophie Marret, « *Interview with the Vampire*, de l'universel du mythe au singulier du cas », intervention au colloque « Où va la théorie » (inédit).

société que cette société s'acharnait à ne pas reconnaître. Un habillage idéologique fut dressé sur cet abîme qui s'ouvrait sous leurs pieds. Il ne fut question que de progrès et de continuité pour maintenir un ordre qui ne pouvait se soutenir que de lui-même. Ainsi l'ancien ordre héréditaire basé sur le rang social acquis par la transmission de père en fils vacillait et tendait à s'estomper derrière l'image de l'auto-engendrement, du "self-made man". L'obsession de l'époque fut de tout contrôler afin de contenir la menace de l'altérité radicale. Une structure sociale patriarcale émergeait où l'argent servait de lien social et où les industriels suppléaient tant bien que mal aux figures paternelles sur lesquelles reposait l'ancien ordre. Dans cette époque en manque de symbolique le statut social de la femme, totalement dépendante de son mari, coïncidait avec son élévation imaginaire au rôle de "angel in the house", d'être asexué considéré comme le simple prolongement de l'homme. L'étymologie de « sexe » illustre cette dépendance car le verbe latin « secare » signifiant « couper » souligne que ce qui est nié est la séparation qui fonde une identité propre.

Au niveau de l'écriture cela se traduit par le développement du roman au récit linéaire avec une hiérarchie des discours bien établie, garanti par un narrateur omniscient qui contrôle le récit jusqu'à la clôture et à la complétude du sens, vecteur en quelque sorte de l'idéologie dominante. Toutefois, en réponse à l'effacement de l'Autre de la garantie, une autre forme de discours devenait possible et même nécessaire, offrant une autre manière d'affronter le réel qui serait le discours féminin, basé sur ce que Miller et Laurent appelle le « pas-tout généralisé ».¹¹⁸

A la différence de de la position symbolique masculine, dont le discours, orienté sur le vouloir-dire, centré sur la maîtrise et la possession, impose un ordre dans le temps et dans l'espace, la position symbolique féminine fait vaciller le rapport sujet/objet et, orienté davantage sur un vouloir-jouir, fait apparaître « un déficit sémantique comme marque du manque, de la défaillance symbolique qui constitue l'effet textuel du féminin ».¹¹⁹

Si nous suivons Annie Ramel lorsqu'elle affirme que les jalons de ce « malaise » de l'époque moderne ont été posés au dix-neuvième siècle, un certain nombre d'éléments du roman s'éclaircissent. Ainsi le personnage masculin, Charles, de descendance aristocratique, s'apprête à faire alliance avec le nouvel ordre social qui émerge par le biais de son mariage avec Ernestina, fille de Mr Freeman, « self-made man » et par conséquent homme nouveau, qui croit ne rien devoir à personne, si ce n'est qu'à

¹¹⁸ Selon Miller et Laurent, nous dit Annie Ramel, « (...) si l'Autre n'existe pas, il ne saurait y avoir d'universalité : d'une part parce qu'en l'absence d'une « limite suturante » on ne peut pas fermer l'espace fermé du « pour tout X », et il ne peut donc pas y avoir de tout universel ». (...) Ils en concluent que « ce qu'on appelle universalisation, loin de s'inscrire dans l'espace du pour tout X... c'est en fait le pas-tout généralisé... c'est le pas-tout partout. (...) C'est donc le schéma de la sexuation mâle qui se trouve impossible dans une disposition où l'Autre n'existe pas, et il en résulte de manière parfaitement logique que c'est désormais l'autre versant de la sexuation, le côté féminin, qui l'emporte. » (pp. 81-2) Elle ajoute « Lorsque l'Autre a volé en éclats, avec son principe le père, » dit Miller, « tout ce qui nous reste de l'Autre tient dans ce que Lacan a appelé l'objet petit a ». Notre époque est donc « le nouveau règne du pas-tout, » une nouvelle ère caractérisée par la « féminisation du monde ». (p. 83).

¹¹⁹ Claire Joubert, "Lire le féminin : retour sur un lieu critique », dans *Etudes Britanniques Contemporaines* N° 12 (Montpellier, Presse Universitaire de Montpellier, 1997) p. 56.

lui-même. Charles est donc un personnage charnière entre deux époques : celle du dix-neuvième siècle et l'époque précédente où, pour reprendre la terminologie de Miller, l'Autre du Symbolique existait et transmettait une identité de père en fils. Cependant le hiatus dans la transmission par le Nom-du-Père¹²⁰ est fortement souligné dans le roman. Ainsi Charles n'est pas l'héritier direct du titre mais n'y accéderait que si son oncle meurt sans enfants. De même, le premier chapitre attire notre attention sur ce dysfonctionnement par les mentions de la révolte de Monmouth, fils illégitime de Charles II, qui, à l'instar du roman lui-même, eut comme point de départ la ville de Lyme Regis. La bâtardise de Monmouth est un nouveau signe de la difficulté de transmission dans la lignée déjà déstabilisée par la décapitation de Charles I. Le dynamisme du nouvel ordre social émergent, illustré par la facilité avec laquelle on peut s'y intégrer, contraste avec le dysfonctionnement du Nom-du-Père de l'ancien ordre. Sam, le serviteur de Charles, passe directement du service de Charles à un emploi dans les magasins de Mr Freeman qui le propulse vers la réussite sociale.

Le problème qui se pose à Charles, lorsque son oncle se marie et le prive de ce fait de sa place dans l'ancien ordre, est de savoir si, oui ou non, il doit s'accommoder de ce nouvel ordre émergent et accepter la position sociale offerte par Mr Freeman. Une autre alternative est incarnée par Sarah, mais il doit renoncer auparavant à son mariage avec Ernestina. Est-il en mesure d'assumer sa perte au lieu de tenter de la combler dans la société où la fabrication d'objets de jouissance masque le vide au cœur de la civilisation ? Est-il capable de se reconnaître comme sujet incomplet, pas-tout, en suivant la voie tracée par Sarah ? Ce qui s'ouvre à lui est la possibilité de construire une identité fondée sur une féminisation symbolique pour suppléer à la faillite de la transmission par le Nom-du-Père. Ce destin est d'ailleurs inscrit dans son nom qui est celui du roi Charles I, exécuté et donc symbole de la mise à mort de l'Autre paternel. Le signifiant-maître, qui est ici le prénom Charles, « ne peut plus être adossé sur l'Autre consistant »¹²¹, ce qui dans la thèse de Miller rend problématique l'identification.

Le passage problématique du douzième au treizième chapitre illustre bien le brouillage des lignes de fracture ; si ni le roman victorien, ni le roman moderne ne parviennent à définir ou à contenir le texte, l'hésitation crée une zone de tremblement où quelque chose peut se glisser dans les interstices, une voix peut se faire entendre dans l'échec relatif du dire. Ce qui point ici peut se définir à la fois comme un impossible textuel et une tentative d'écrire cet impossible qui défait la binarité apparente du texte et, par un travail de binage, crée les conditions d'un fleurissement des restes de jouissance que ce texte recèle.

On peut s'interroger sur la décision de l'auteur de situer son roman à l'époque

¹²⁰ Le Nom-du-Père ou la métaphore paternelle est ce qui pose une limite au désir de l'enfant, interdisant un rapport fusionnel avec la mère, première Autre non-symbolisable. Le Nom-du-Père (ou le non du père) se substitue au désir de la mère et permet à l'enfant d'accéder à l'ordre symbolique du langage fondé sur la perte. Ayant cédé la jouissance l'enfant peut quand même en retrouver des éclats dans « la langue », cette façon particulière à chacun d'entrer dans la langue. Comme le formule Annie Ramel le Nom-du-Père est « la coupure qui place l'Autre hors de portée du sujet ». (op. cit. p. 18).

¹²¹ Annie Ramel, op. cit. p. 80.

victorienne. Ce choix paraît significatif dans la mesure où l'on peut dire que cette période constitue l'âge d'or du roman anglais où il s'est imposé comme forme dominante dans la littérature. Ne constitue-t-elle pas l'imaginaire du roman anglais, la matrice d'où est sorti le roman moderne et qui lui sert de point de référence ? N'est-il pas comme l'écrit Jean-Michel Rabaté, « le paradis perdu du roman anglais »¹²², et, puisque perdu, objet de tentatives de récupération ? Quel rapport John Fowles entretient-il alors avec le roman de cette époque ? Comment le fait-il vaciller ?

Une problématique de l'énonciation

La disjonction entre le récit du dix-neuvième siècle et l'instance narrative du vingtième, mise en avant par la critique, ne suffit pas en elle-même à répondre à cette interrogation ; cela constitue un écart acceptable et peut, tout au plus et sans remettre fondamentalement en cause ni le roman victorien ni le roman moderne, faire signe d'un « flottement » voulu dans le roman. C'est ainsi que John Fowles semble le considérer lorsqu'il indique, par ailleurs, qu'il s'agit d'une pratique courante dans d'autres domaines artistiques tels que la musique ou la peinture :

To what extent am I being a coward by writing inside the old tradition? To what extent am I being panicked into avant-gardism? Writing about 1867 doesn't lessen the stress; it increases it; since so much of the subject matter must of its historical nature be 'traditional'. There are apparent parallels in other arts: Stravinsky's eighteenth century rehandlings, Picasso's and Francis Bacon's use of Velasquez.¹²³

Dans ce même essai il laisse entendre, en outre, qu'il est spécieux de vouloir fonder une esthétique du roman sur la forme seule ; et prend ses distances par rapport à la position défendue par Alain Robbe-Grillet dans son essai « Pour un Nouveau Roman » :

The fallacy of one of his [Alain Robbe-Grillet's] conclusions – we must discover a new form to write in if the novel is to survive – is obvious. It reduces the purpose of the novel to the discovery of new forms (...).¹²⁴

Ce qui est problématisé dans *The French Lieutenant's Woman* n'est pas tant la forme que l'énonciation, et par conséquent le statut du sujet de l'énonciation. L'accent est mis sur ce que Jacques Lacan appelle le « qu'on dise » qui souvent reste inaperçu :

Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend¹²⁵

Quelque chose du hors-sens travaille le texte derrière la brillance de la forme. Le hors-sens est ce qui échappe à la binarité du rapport sens/non-sens ; il se déduit du sens mais n'en fait pas partie, étant du côté d'un réel impossible à dire. Ne se laissant pas réduire à la signification il est à proprement parler en dehors de la loi du langage et peut

¹²² Jean-Michel Rabaté, « La "fin du roman" et les fins des romans », *Etudes Anglaises* XXXVI é6 3, Avril-Sept. 1983, pp. 197-212.

¹²³ John Fowles, *op. cit.* p. 151.

¹²⁴ John Fowles, *op. cit.* p. 151.

¹²⁵ Jacques Lacan, "L'Etouffé", *Autres Ecrits*, (Paris, Seuil, 2002, p 449).

dé-liaison le sujet des identifications imaginaires. Cette mise en cause du sujet de l'énonciation entraîne comme corollaire la nécessité de lire autrement. Quelque chose de l'ordre de la division travaille John Fowles et sa propre subjectivité et trouve son expression dans l'écriture :

You are not the 'I' who breaks into the illusion, but the 'I' who is a part of it. ¹²⁶

Fowles se distingue radicalement des auteurs du dix-neuvième siècle, introduisant une problématique qui était alors inconnue. Par l'entremise de l'écriture se produit une division du sujet qui doit l'assumer pour que l'écriture soit possible.

L'énonciation littéraire est en effet une forme particulière dans la mesure où il s'agit d'une prise de parole feinte, où l'auteur intercale entre lui et le texte une voix narrative qui crée une division supplémentaire. Ce que semble dire Fowles sur cette problématisation est que le « je » qui est n'est pas le « je » qui dit, qui n'est pas le « je » qui s'écrit. La division subjective crée un « jeu » dans le texte autour du statut incertain de la voix narrative qui déstabilise à son tour la position du narrataire qui est inscrite. Dans ce cas particulier une coupure s'installe là où le roman victorien traditionnel tente d'installer un sujet plein : la voix narrative semble occuper une position impossible – être à la fois des deux côtés de la rupture entre le dix-neuvième et le vingtième siècle :

I have disgracefully broken the illusion? No. My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken. (...). I find this new reality (or unreality) more valid; and I would have you share my own sense that I do not fully control these creatures of my mind, any more than you control – however hard you try, however much of a latter-day Mrs Poulteney you may be – your children, colleagues, friends or even yourself. (pp. 86-87)

La stratégie narrative déployée met en lumière une pratique courante que John Fowles emprunte au roman victorien qui est l'utilisation d'épigraphes placés en tête de chapitre. Ce sont des fragments d'autres textes qui mettent en avant ici un dire qui précède l'écriture. Il y a parallèle entre cette pratique binaire qui met en relation deux textes et la démarche constitutive du roman : ce qui explique pourquoi tant de critiques évoquent l'intertextualité pour parler du roman de Fowles, à l'instar de Mahmoud Salami qui la considère comme l'élément moteur du roman :

(...) the concrete means through which the past is linked and also reconstructed through the mediating narratives of the present. ¹²⁷

Cependant ces textes doivent être tenus à distance car leur récupération est marquée d'un impossible. C'est cela que semble illustrer un exemple du rapport intertextuel qui est l'insertion d'un texte victorien dans le roman : le poème *To Marguerite* de Mathew Arnold, d'abord cité dans sa totalité, est précédé d'une mise en rapport de la diégèse du dix-neuvième siècle et du narrateur du vingtième :

(...) let me quote a far greater poem – one he [Charles] committed to heart, and one thing he and I could have agreed on: perhaps the noblest short poem of the

¹²⁶ John Fowles, *op. cit.* p. 153.

¹²⁷ Mahmoud Salami, *John Fowles 's Fiction and the Poetics of the Postmodern*, (London and Toronto, Associated University Press, 1992), p. 112.

whole Victorian era. (p 365)

Charles se reconnaît dans le poème tout comme il se retrouvait uni à Sarah dans sa conception de la liberté :

When he had had his great vision of himself freed from his age, his ancestry and class and country, he had not realized how much the freedom was embodied in Sarah; in the assumption of a shared exile. (p. 366)

L'illusion de se lire dans le texte rejoint l'unité illusoire des deux personnes. Ce poème fait retour plus tard mais sous forme d'un fragment comme pour souligner la séparation finale de Charles et Sarah qui vient de se produire. Ainsi, peut-on voir que même à ré-écrire ce texte authentiquement victorien le roman ne peut se l'approprier comme tel, tout au plus souligne-t-il l'écart qui subsiste entre le poème et sa ré-écriture romanesque. Ré-écrit ce n'est plus le même poème, car il s'inscrit dans un contexte temporel et spatial différent et n'est plus perçu comme un tout mais fait partie de l'autre texte qui l'enchaîne. Il devient alors un fragment parmi les autres qui parsèment le texte. Le texte victorien étant impossible à ré-écrire, tout au plus peut-on s'accommoder des fragments, ces restes qui attestent de l'existence antérieure de quelque chose qui est, et doit demeurer, irrécupérable. Ce roman, comme Fowles l'indique lui-même, ne peut donc pas signifier en tant que roman victorien mais, dans l'écart qui l'en sépare et dans la relation qu'il tisse avec cette forme artistique, se crée le vide qui permet une énonciation particulière.

Vu sous cet angle, on pourrait affirmer que *The French Lieutenant's Woman* travaille à défaire une conception de l'intertextualité où un texte source est supposé être à l'origine et serait soumis à la maîtrise du sujet. Il démontre, au contraire, que ces fragments d'autres textes nous viennent de l'Autre (de la littérature) et peuvent faire surgir une voix particulière par la rencontre du vouloir-dire/vouloir-jour du sujet qui crée un effet de résonance. C'est ainsi que la reprise, à la fin du roman, d'un fragment du poème d'Arnold se combine à l'énigme à l'origine du roman et, en tant que pas-tout d'un texte, fait écho aux ruines des signifiants sur lesquelles achoppe le récit dans le hoquettement des fins contradictoires. Après la disjonction opérée par la juxtaposition des deux fins contradictoires, la dernière phrase du roman « And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea » nous ramène au travail de la lettre qui sépare ("estranging sea" où nous entendons également "C") et l'évocation du sujet du regard ("see") qui serait le "eye" ou "I".

Pour John Fowles le grand dilemme de l'époque victorienne, la mise en question de leur univers par Darwin et Lyell, trouve un écho au vingtième siècle, où l'homme moderne est confronté à un vide tout aussi effrayant et déstabilisant que celui auquel les Victoriens durent faire face. Ce vide qui est de structure fait lien entre les deux époques et l'interrogation du roman porte sur la manière d'y faire face. La réponse des Victoriens fut d'établir une morale très rigoureuse, en apparence du moins, et de tenter de dresser des barrières car la frontière qui borde le réel dont ils ne soupçonnaient pas l'existence s'est dévoilée, laissant entrevoir le vide terrifiant :

The great nightmare of the respectable Victorian mind was the only too real one created by the geologist Lyell and the biologist Darwin. Until then man had lived like a child in a small room. They gave him – and never was a present less welcome – infinite space and time, and a hideously mechanistic explanation of

the human reality into the bargain. Just as we 'live with the bomb' the Victorians lived with the theory of evolution. They were hurled into space. They felt themselves infinitely isolated.¹²⁸

Une effraction semblable du réel intervient dans le roman après que Charles ait couché avec Sarah où, dans la conjonction de l'époque moderne et l'époque victorienne, les deux expressions du vide constatées par John Fowles consonnent :

Silence They lay as if paralysed by what they had done. Congealed in sin, frozen with delight. Charles – no gentle postcoital sadness for him, but an immediate and universal horror – was like a city struck out of a quiet sky by an atom bomb. All lay razed; all principle, all future, all faith, all honourable intent. Yet he survived, he lay in the sweetest possession of his life, the last man alive, infinitely isolated ... but already the radio-activity of guilt crept, crept through his nerves and veins. In the distant shadows Ernestina stood and stared mournfully at him. Mr Freeman struck him across the face ... how stone they were, rightly implacable, immovably waiting. (p. 305)

Face au dilemme deux alternatives se présentent : ou bien le sujet moderne ressent la nécessité d'élaborer une éthique afin de s'accommoder de cette jouissance effrayante ou bien il tente de nier le vide qui apparaît, de le remplir pour ne pas avoir à l'affronter. Pour Charles cette deuxième alternative équivaldrait à faire un mariage victorien avec Ernestina et à prendre place dans la nouvelle société marchande que lui propose Mr Freeman. Choisir cette option-là, cependant, reviendrait à renforcer la position masculine face à la jouissance féminine telle qu'elle est incarnée par Sarah dans le roman.

Or, Sarah apparaît comme celle qui a un rapport particulier au réel dont la mer fait figure. Au début du roman Charles et Ernestina l'aperçoivent à l'extrémité du môle au plus près de la mer apparemment en position dangereuse et Charles l'interpelle :

'My good woman, we can't see you here without being alarmed for your safety.'
(p. 13)

Les habitants de Lyme ne peuvent que donner une forme imaginaire à l'objet de son regard en devinant qu'elle guette le retour du lieutenant français, supposé être celui qui lui manque. Cependant Sarah sait pertinemment que celui-ci ne reviendra pas. Son regard sur la mer, ainsi vidé de tout contenu imaginaire, n'a pas d'objet, ne cherche aucune complétude mais retrouve dans la mer un écho de sa propre incomplétude. La position féminine, définie par le manque, fait ainsi figure de l'écriture en ce qu'au signifiant manque inévitablement le signifié et s'inscrit en faux contre le mythe du sens plein que véhicule le discours masculin. Pour John Fowles, qui souligne à maintes reprises l'importance de la perte pour l'écrivain, la position symbolique féminine est la position de tout artiste.

Toutefois le texte s'oppose à cette solution impossible qui consisterait à tirer un rideau sur le vide ; ainsi la première « fin », située au milieu du roman, où Charles se voit épouser Ernestina et oublier Sarah, est inopérante. Ce qui la rend inopérante est justement la rencontre de Charles et Sarah dans l'auberge à Exeter qui constitue le point culminant¹²⁹ du roman, le moment où surgit une jouissance qui place Charles au bord du

¹²⁸ *op. cit.*, p. 152.

¹²⁹ Point culminant se dit « climax » en anglais, mot qui associe jouissance sexuelle et textuelle.

vide dont il va falloir dès lors prendre acte. Non seulement la ré-écriture d'un roman victorien s'avère impossible, mais la tentative de créer un rapport entre le dix-neuvième et le vingtième siècle pour boucher le trou, de ressouder par dessus la béance ce qui ne peut l'être, est condamnée à échouer. C'est justement cette forme de transgression, sous couvert de l'alibi de la fiction, « je sais bien que c'est impossible, mais quand même... » qu'empêche l'effraction du réel.

L'artifice pour parvenir à cette fin qui consiste à mettre en question le roman écrit dans le style du dix-neuvième siècle par l'introduction d'un narrateur contemporain de l'auteur ne produit pas non plus, contrairement à ce qu'affirment certains critiques tels que Katherine Tarbox, deux romans que l'on peut distinguer l'un de l'autre mais plutôt un seul roman à double entrée qui déstabilise la position du lecteur.¹³⁰

Les deux positions qui sont de prime abord offertes au lecteur sont l'une et l'autre intenables. La première, celle d'un lecteur du dix-neuvième siècle, s'avère impossible car constamment refusée par le jeu entre les deux époques. Ainsi peut-on dire que la mise en garde que John Fowles s'est adressée à lui-même en disant qu'il ne fallait surtout pas qu'il fasse semblant de vivre à l'époque où se déroule le récit s'applique également au lecteur qui ne peut se glisser dans la peau d'un lecteur victorien. Néanmoins l'existence du récit victorien empêche le lecteur d'assumer facilement la position du lecteur d'un roman moderne. Il doit tenir compte des deux aspects du roman, de leur interaction et de leur incompatibilité de sorte que le roman produit sur le lecteur un effet de division et en fin de compte le prive du dernier mot, de ce qui lui donnerait cohésion en tant que lecteur et, par là même, une complétude à l'ensemble.

Quel roman ? Quelle lecture ?

Ce roman complexe oscille alors entre deux pôles correspondant aux deux types de textes définis par Roland Barthes dans *S/Z* et qui sont le texte « lisible » c'est-à-dire le texte qui ne peut qu'être lu, mais non écrit, et le texte « scriptible » qui peut être écrit (ré-écrit), où le lecteur n'est plus un consommateur mais un producteur.¹³¹ Ces deux types de textes exigent des positions de lecture très différentes. Le premier pôle comprendrait à la fois la position du lecteur victorien et celle du lecteur du roman moderne, et le deuxième pôle serait une position écartelée entre les deux où, au point de friction entre les deux positions, pourrait se produire quelque chose de nouveau. La modernité de cette écriture se trouve dans la mise en rapport/non-rapport de ces deux pôles impossibles à concilier.

Comment sortir de cette problématique où les deux voies, roman victorien ou roman moderne, semblent barrées ? Fowles, en tentant d'écrire, pour ainsi dire, des deux côtés

¹³⁰ Harold Pinter qui a écrit le scénario du film de Karel Reisz basé sur le roman, confronté à l'impossible, a emboîté le pas à ceux qui y voient deux romans distincts, le scindant en deux récits : le récit victorien d'une part et un récit moderne sur le tournage d'un film à partir du roman avec des effets de miroir entre les rapports qui se nouent entre les acteurs et les rapports entre les personnages du roman. Du coup, l'ambivalence du roman s'évanouit.

¹³¹ Roland Barthes, *S/Z*, (Paris, Le Seuil, 1970, p. 10).

de la rupture épistémologique de notre modernité, fait comme s'il était possible aujourd'hui d'écrire un roman « victorien » tout en sachant à l'avance l'impossible d'une telle tentative. La contradiction est artificiellement surmontée par l'introduction d'un narrateur « moderne » qui se matérialise par moments dans le récit comme personnage, se plaçant ainsi des deux côtés de la barrière. Loin d'un jeu formel ou d'une simple recherche d'originalité, ce qui se trame est une tentative de suturer ce qui a été rompu par la modernité. De cette problématique point de sortie si ce n'est par un refus de conclure qui entraîne l'auteur à élaborer une esthétique de l'inachevé.

Cette impossibilité de tenir conjointement les deux positions nécessite un troisième terme pour permettre qu'un nouage puisse faire tenir l'ensemble dans un équilibre précaire où la soustraction de l'un des termes ferait s'écrouler le tout. Le travail du roman consiste à faire émerger ce troisième terme qui permettrait de mettre, provisoirement du moins, le mot « fin ».

Tropologie

La binarité qui est mise en relief dans *The French Lieutenant's Woman* fait apparaître les contours d'un vide autour duquel tourne le texte. Elle se combine à une stratégie tropologique qui lie langage et forme. En premier lieu, en ce qui concerne la forme, la question se pose de savoir si le roman tourne en rond nous ramenant au point de départ où bien en spirale avec un ratage et la possibilité de partir à nouveau. Quelles sont les stratégies langagières déployées à cet effet ? Quels tropes inscrivent ce mouvement dans le texte ?

Le roman moderne ne peut renfermer le roman victorien de même qu'aucun signifiant ne permet de renfermer le signifié ultime. Dans le tourniquet que Fowles installe dans le texte, le roman victorien et le roman moderne se tiennent ou tournent en équilibre précaire. Etant à la fois ni l'un ni l'autre mais également et l'un et l'autre, un vide se creuse entre les deux pour produire ce roman particulier.

Nous dépassons ici le simple paradoxe que produirait la binarité et qui n'est que contradiction apparente qui finalement peut se résoudre et produire un sens univoque.¹³² Ce détournement, élément majeur de l'art de John Fowles, dans ce roman comme dans d'autres, s'apparente plutôt au trope de l'oxymore, récurrent dans les trois romans étudiés, et qui est constitué d'une juxtaposition de contraires qui ne se laissent pas réduire mais qui ouvrent le texte à la polysémie. Car, à la différence de l'antithèse qui s'inscrit dans un cycle thèse, antithèse pour se résoudre dans une synthèse, l'oxymore reste irréductible, créant un vide de sens. Pour Fowles il est le trope de la femme en tant qu'elle est « pas-toute ».

C'est cette problématique que développe Michel Morel dans l'analyse qu'il fait du roman¹³³ où il évoque un curieux malaise créé par l'impossibilité de « nous conformer en même temps à deux postures de narrataire antagonistes et hiérarchisées qui pourtant

¹³² The Shorter Oxford English Dictionary propose la définition suivante : "paradox : a seemingly absurd or self-contradictory statement or proposition which when investigated or explained may well prove to be well-founded or true."

exigent chacune une égale suspension du doute » (p. 88). Michel Morel, en lecteur averti, met le doigt sur ce qui singularise le roman de Fowles, mais doit-on pour autant accepter la conclusion qu'il en tire ? Pour illustrer son propos il cite deux occasions où « le texte atteint le point de rupture », où « le narrateur-auteur intervient, à l'instar de Thackeray dans *Vanity Fair*, dans le récit victorien reconstitué » (p. 88). Il s'agit d'abord du chapitre 55 où ce narrateur-auteur partage le même compartiment de train avec Charles qui part à Londres à la recherche de Sarah et se pose la question "What the devil am I going to do with you?" (p. 348). Le deuxième exemple est le chapitre 61 où ce même narrateur-auteur réapparaît devant la maison où Sarah a trouvé refuge, et retarde sa montre d'un quart d'heure pour permettre le déroulement d'une deuxième version de la clôture du roman qui diffère de la version précédente. Michel Morel affirme que « nous ne savons plus où nous placer » (p. 89) et en conclut :

Nous placer successivement ou alternativement dans l'univers diégétique et face à lui à cent années de distance, nous pouvons le faire parce que ce double pacte de fiction n'est pas contradictoire en lui-même ; tout au plus est-il source de tension dans son artifice même. Mais nous ne pouvons accepter d'être simultanément narrataire victorien et narrataire contemporain. La transgression de notre contrat implicite avec le texte semble quelque peu gratuite, et reste non expliquée, dans une construction fondée toute entière sur la présence et la puissance référentielle d'un narrateur qui ne cesse de nous guider et peut-être même de nous endoctriner. (p. 89)

S'agit-il là d'un défaut du texte dont on peut dire que les « postures de lecture conçues il y a vingt années à peine nous semblent déjà trop rigides et trop orientées pour nous laisser le droit de réinventer le texte à notre façon » (p. 91) ? La question est importante et pourrait expliquer l'éclipse relative du roman depuis une quinzaine d'années comme l'atteste l'absence de réédition contrairement au sort réservé à d'autres romans du même auteur.

Néanmoins, nous avancerons l'argument qu'au contraire le roman se fonde sur cette impossibilité de se conformer en même temps aux deux postures de lecture et que cela constitue non pas une faiblesse de l'œuvre mais son véritable tour de force. Cela fait partie intégrante de la stratégie élaborée dans le roman pour rendre compte de la disparition de l'Autre de la garantie. Car, à considérer le roman sous l'aspect du vacillement entre l'une et l'autre position de lecteur ne court-on pas le risque de le réduire « aux jeux narratifs si caractéristiques de ce qu'on tend à nommer par convenance le postmodernisme » (p. 91) et en faire un texte daté et vieilli ?

La binarité de cette conception, que Michel Morel appelle le paradoxe sur lequel se fonde le pacte de lecture, est justement mise en question par une impossibilité qui fait barrage à un discours trop bien huilé, à un ludisme acceptable et non problématique qui ferait fonctionner le texte comme n'importe quel roman classique réaliste où le sens est maîtrisé ou tout au moins domestiqué.

Le roman interroge le lecteur sur sa position subjective, le privant de la possibilité de

¹³³ Michel Morel, « Postures de lecteur dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles », dans *Etudes Britanniques Contemporaines* N° 12 (Montpellier, Presse universitaire de Montpellier, 1997, pp. 83-92).

se poser comme créateur de sens qui assujettit le texte à ses désirs, autrement dit, de la possibilité d'occuper la place de « narrataire victorien » ou celle de « narrataire contemporain ». Par une inversion transgressionnelle caractéristique du roman fowlesien le lecteur est mis en face de la vérité de sa position inconfortable de sujet, où il est contraint d'accepter sa division subjective en même temps que l'impossibilité de la complétude textuelle.

Ainsi, la rencontre finale entre Charles et Sarah dans ce qu'elle a de manqué se conjugue avec la non-rencontre entre le lecteur et le sens final qui lui donnerait prise sur le texte. L'impossible complétude textuelle est soulignée par l'impossible rapport de complétude sexuelle entre Charles et Sarah. Le roman rétablit une division qui est de structure et qui ne peut être suturée.

A l'affirmation de Michel Morel que malgré « les interventions qui l'entravent (...) l'illusion de la fiction ne cesse de renaître et se prolonger » et que « c'est l'univers de la fiction qui l'emporte » (p. 90) nous pouvons souscrire, mais à une lettre près. L'impossible est ce qui caractérise le Réel dans la définition de Jacques Lacan où il fait nœud avec le Symbolique et l'Imaginaire. L'impossibilité constatée ici concernant les positions de lecture est ce qui donne de l'air (l'R) au texte, qui révèle que la fracture imaginairement pensée par l'écriture recouvre une fracture structurelle qui ne peut l'être. Ainsi passe-t-on de la fiction à la friction de la non-coïncidence, du non-rapport ; nous pouvons conclure, en modifiant légèrement la formule de Michel Morel, que c'est en fin de compte l'univers de la friction qui l'emporte.

L'oxymore

L'oxymore, et non pas le paradoxe, est bien le trope qui fait tourner les textes de John Fowles, créant cet effet de vacillement par l'énonciation de quelque chose qui ne peut pas faire un sens « tout ». On peut parler de sens « pas-tout » dans le même ordre que Lacan parle de la femme « pas-toute », d'autant plus que l'oxymore, trope récurrent d'un roman à l'autre de John Fowles, est, presque toujours associé au personnage féminin. Ainsi, dans *The Magus*, Nicholas se heurte à l'énigme d'Alison et tente de la saisir sous cette forme :

She had candid grey eyes, the only innocent things in a corrupt face, as if circumstances, not nature, had forced her to be hard. To fend for herself, yet to seem to need defending. And her voice, only very slightly Australian, yet not English, veered between harshness, faint nasal rancidity, and a strange salty directness. She was bizarre, a kind of human oxymoron. (p. 24)

Il faut, en outre, souligner que cette caractéristique semble à Nicholas se lier à la féminité d'Alison et définir ce qui fait d'elle une femme :

Alison was always feminine; she never, like so many English girls, betrayed her gender. She wasn't beautiful, she very often wasn't even pretty. But she had a fashionably thin boyish figure, she had a contemporary dress sense, she had a conscious way of walking and her sum was extraordinarily more than her parts. (p. 31)

Le trope revient dans *The French Lieutenant's Woman* lorsque Charles tente de

comprendre Sarah :

The more he thought about it the more Sarah-like that sending of the address – and nothing more – appeared. It was perfectly in key with all her other behaviour, and to be described only by oxymoron: luring-receding, subtle-simple, proud-begging, defending-accusing. (p. 296)

L'oxymore marque alors les limites de l'incomplétude qui se manifeste à la fois au niveau du texte et au niveau de la relation sexuelle entre Charles et Sarah, creuse un vide et, en fin de compte, ramène le texte et le sujet au bord du réel impossible.

Comment le roman de Fowles, où il est beaucoup question de limites, aborde-t-il les lisières du réel, là où vacillent les semblants ?

Dans *The French Lieutenant's Woman* John Fowles explore ce qui sépare le roman victorien et le roman moderne et s'interroge sur la fin et les fins du roman. L'écriture, qui devient un processus de réduction de l'hétérogénéité afin d'en extraire quelque chose de nouveau, s'apparente au processus de sublimation alchimique. Il peut alors être éclairant d'analyser le roman dans un premier temps à la lumière des notions du sublime et de la sublimation.

Sublimation

Dans son essai « Le poétique est toujours sublime » Michel Cusin propose du « sublime » la définition suivante :

Etymologiquement, le sublime s'appuie à la fois et contradictoirement sur le limen et le limes latins : d'un côté le seuil à franchir, les préliminaires, de l'autre, les limites à ne pas franchir, les lisières du réel.¹³⁴

Puis, en poursuivant son raisonnement il propose la piste de réflexion suivante :

Lacan en viendra à reconnaître explicitement ce que savent implicitement les vrais poètes, à savoir que le loup de la jouis-sens est toujours déjà dans la bergerie du signifiant et que seule la lettre, ce versant réel du langage, peut faire trace poétique d'un sublime rencontré dans l'effroi et l'effraction. Le signifiant poétique fait limite symbolique; la lettre poétique, elle, fait trace, à la limite, d'un au-delà qui contamine l'en-deçà. (p. 177-8)

Les trois tentatives de clôture de *The French Lieutenant's Woman* attirent notre attention sur cette problématique des limites. Là où les signifiants peinent à mettre fin, car toujours le sens leur échappe, c'est par le biais de la lettre qui vient border le texte conjoignant littéral et littoral que s'arrête la course métonymique et sans fin du désir. La nature du désir est ainsi décrite par Jean-Pierre Cléro pour qui « [le désir] n'a pas d'objet ultime, mais feint néanmoins de s'en donner inlassablement. »¹³⁵ Devant l'impossible aboutissement de sa quête de complétude avec Sarah comme objet ultime de son désir, le sens que Charles cherchait à donner à sa vie se dérobe sous ses pieds et le réel fait

¹³⁴ Michel Cusin, «Le poétique est toujours sublime» *La Poésie : écriture de la limite, écriture à la limite*, Adolphe Haberer et Jean-Marie Fournier (éd), (Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1998, p. 174).

¹³⁵ Jean-Pierre Cléro, *Le Vocabulaire de Lacan*, (Paris, Ellipses, 2002, p. 14).

retour de façon effrayante :

(...) *all the things that it meant, both prospective and retrospective, began to sweep down over him in a black avalanche (...).* (p. 398)

La dissémination qui s'opère permet d'interroger autrement le texte et de lire l'effet produit sur Charles "there are tears in his eyes" (p. 399) comme "tears" (déchirures) et "I" (identité imaginaire). Une telle lecture se fonde sur le travail de la lettre qui borde le texte. Le dernier mot du roman, "sea", qui évoque par homophonie la lettre "C", initiale de Charles, en forme d'une boucle non fermée, le coupe d'un trait et l'expulse du texte, réalisant la division subjective que la métaphore paternelle n'a pu faire.

La sublimation est un terme de l'alchimie par lequel on désigne un procédé de purification qui vise à se débarrasser de l'hétérogène, mais, en ce faisant, laisse un dépôt. Dans le roman il y a bien un reste qui passe dans la vacillation produite par la friction de ce qui est incompatible. Ce reste, qui est déposé par l'effraction du réel qui vient faire nœud, est une conséquence de l'inadéquation, de ce qui au niveau du texte, à l'instar de l'oxymore, ne s'emboîte pas et de ce qui au niveau de la relation sexuelle tient les deux protagonistes à distance et ne permet pas une relation fusionnelle. Le non-rapport textuel, du fait qu'un signifiant ne peut renvoyer qu'à un autre signifiant, et le non-rapport sexuel où l'homme et la femme ne se complètent pas où le commerce sexuel ne crée pas une union mais produit un reste – l'enfant –, font qu'à ce commerce, textuel ou sexuel, il n'y a pas de fin.

Le parcours du vouloir-dire/vouloir-jouir du sujet qui a donné naissance au texte ne peut, dans ces conditions, aboutir à la satisfaction de la pulsion initiale. Le lecteur est laissé, tout comme le protagoniste, sur le littoral du texte mais en même temps le texte parvient à suggérer que, pour peu, le désir de l'un et de l'autre aurait pu être satisfait. Le tracé du parcours ressemble donc à une boucle qui tournerait autour de son objet manqué mais qui en fin de compte permet de faire quelque chose avec les objets disparates ramassés sur son rivage, ce "flotsam and jetsam" dont parle Fowles dans son essai. Ainsi un objet de substitution qui est le roman s'élabore à dire son inadéquation au désir et laisse en suspens la possibilité d'autres tentatives, d'autres romans.

Sublime et sublimation sont deux notions qui éclairent singulièrement la démarche de John Fowles dont les différents romans s'interrogent à leur manière sur la question du seuil et des limites, et de ce questionnement Fowles tire une esth-éthique qui tourne autour de la non-résolution, le non-achèvement, et qu'il appelle "the unresolved note" :

***The cathartic effect of tragedy bears a resemblance to the unresolved note on which some folk music ends, whereas there is something in the happy ending that resolves not only the story, but the need to embark on further stories. If the writer's secret and deepest joy is to search for an irrecoverable experience, the ending that announces that the attempt has once again failed may well seem the more satisfying.* ¹³⁶ (c'est moi qui souligne)**

Cela constitue sa réponse, sa façon de faire avec la tension entre le désir de maîtrise, de tout dire, et le pas-tout du langage.

L'acceptation de la non-complétude amène John Fowles à s'interroger sur ce qui

¹³⁶ John Fowles, "Hardy and the Hag", dans *Wormholes*, (London, Jonathan Cape, 1998, p. 144).

constitue le cadre du texte, le début et la fin ou plus précisément le moment où le lecteur entre dans le texte et le moment où il en sort. Peut-on y voir une façon de s'accommoder de la rupture de la modernité ? Peut-on lire *The French Lieutenant's Woman* à la fois et contradictoirement comme une tentative de passer de l'autre côté de cette rupture et l'impossibilité de le faire ?

Les rivages du texte

Dans *The French Lieutenant's Woman* comme dans *The Magus* une certaine circularité à l'œuvre dans le texte ramène souvent le personnage et le lecteur près du point initial, mais une nouvelle configuration ne permet pas de retrouver le même ordre des choses qu'au départ, à l'instar de l'expérience des Mages dans le poème de T. S. Eliot, 'Journey of the Magi' :

We returned to our places, these Kingdoms, But no longer at ease here, in the old dispensation, With an alien people clutching their gods. I should be glad of another death.¹³⁷

Plus précisément dans *The French Lieutenant's Woman* la fin du texte fait retour au début et le fragment du poème de Mathew Arnold contenu dans la dernière phrase du roman, "And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea." (p. 399), répond ou, en tout cas, fait écho à l'extrait de 'The Riddle' de Thomas Hardy qui est placé en épigraphe avant le premier chapitre et qui met en scène une femme qui contemple la mer :

Stretching eyes west Over the sea, Wind foul or fair, Always stood she Prospect-impressed; Solely out there Did her gaze rest, Never elsewhere Seemed charm to be. HARDY, 'The Riddle'

Sans apporter de réponse à l'énigme du poème de Hardy, le fragment qui clôt le texte la reprend et définit une position pour Charles, le personnage masculin, qui le « féminise » ou le « déphallicise » en le situant à la place du sujet féminin, "she", du poème. La position qu'il occupe alors est une position analogue à celle qu'occupait Sarah dans le premier chapitre. Donnée à lire avant d'accéder au texte du roman propre, l'épigraphe se trouve donc au seuil mais en même temps marque la limite du texte où l'énigme qu'elle formule refait irruption au moment de clôturer le roman. Cette épigraphe contient également ce qui littéralement et « littoralement » borde le roman à ses deux extrémités : la mer. Ainsi pouvons-nous dire que cette mer correspond à une figure imaginaire du réel impossible dont parle Michel Cusin dans sa définition du sublime. Ce réel qui fait bord ou limite au texte représente ce que Lacan appelle « l'impossible à dire » devant lequel le dire de l'auteur reste impuissant ; avant le texte et au-delà du texte il n'y a que silence. La mer est le lieu de l'Autre, le lieu où se pose le regard de Sarah à la recherche d'un autre qui n'existe pas, le lieutenant français, ou qui ne prend consistance que dans l'imaginaire des Victoriens qui ont mis Sarah au ban de la société. Il s'agit d'un lieu inaccessible à tout être parlant qui reste nécessairement à la fin "unplumb'd", insondable et insondé.

Dans notre analyse nous examinerons également la question de l'oxymore en ce qu'il

¹³⁷ T. S. Eliot, "Journey of the Magi", *Collected Poems 1909-1962*, (London, Faber & Faber, 1974, p. 110).

fait travailler les rapports homme/femme qui sont définis d'emblée, dans le titre du roman par l'emploi du génitif, comme une relation de possession. Le génitif inscrit la femme en position d'objet dépendant du masculin, position doublement fictive dans la mesure où Sarah est le seul personnage dont les pensées ne sont pas dévoilées et qui échappe au contrôle de l'instance narrative masculine, et deuxièmement où la « possession » sexuelle dont il est question, "woman" en anglais n'ayant pas la même ambiguïté qu'en français est ici un euphémisme pour "whore"¹³⁸, se révèle être une fiction inventée par Sarah elle-même pour lui permettre de se libérer des contraintes qu'impose la société victorienne sur les femmes. Le titre illustre donc la contradiction à l'œuvre dans le roman qui énonce une « réalité » que le texte travaille ensuite à défaire. Nous suivons particulièrement le parcours de Charles qui le mène d'Ernestina à Sarah et qui le laissera à la fin du texte dans une position analogue à celle occupée par Sarah au début.

La notion de complétude textuelle ou sexuelle, sous-entendue par ces deux parties, se soutient d'une part d'une recherche d'identité mais également d'une problématique originaire qui se joue sur deux niveaux : au niveau du texte où le roman renoue avec la tradition romanesque victorienne et au niveau du sujet. En ce qui concerne le protagoniste, l'intérêt que porte Charles aux théories de Darwin, auteur de *L'Origine de l'Espèce*, attire notre attention sur le fantasme originaire qui le pousse et souligne le contraste entre lui et Mr. Freeman, le « self-made man » victorien qui, pour sa part, préfère ne rien en savoir et essaie, au contraire, de soumettre à sa volonté ceux que l'ordre social précédent mettait au rang au-dessus de lui.

Le roman victorien appartient à ce que Catherine Belsey appelle "classic realism" et qu'elle définit par trois caractéristiques qui sont l'illusion, la clôture et une hiérarchie des discours qui permet d'établir la « vérité » de l'histoire.¹³⁹ Ce type de roman, qui met en place une histoire linéaire qui tend vers sa fin, doit cohabiter ici avec une instance narrative moderne qui met non seulement en cause la linéarité causative mais aussi la « fictionalisation » du récit par l'introduction d'éléments de la réalité hors texte non pas pour créer un « effet de réel » Barthesien mais pour souligner la discordance, brouillant la limite entre le monde de la fiction et le monde réel.

2. Limites du texte/limites textuelles ?

Alors qu'il rédigeait encore le roman John Fowles a publié un essai intitulé "Notes on an Unfinished Novel" dont certaines remarques peuvent éclairer notre lecture. Dès le premier paragraphe de cet essai il affirme que ce roman ne peut en aucun cas être considéré comme un roman historique puis donne quelques précisions concernant ce qui l'a poussé

¹³⁸ D'où l'hésitation du traducteur qui traduit le titre du roman par « Sarah et le Lieutenant Français » tandis que le film s'intitule « La maîtresse du Lieutenant Français ».

¹³⁹ « illusionism, narrative which leads to closure, and a hierarchy of discourses which establishes the "truth" of the story." Catherine Belsey, *Critical Practice* (London, Methuen, 1980, p. 70).

à l'écrire :

The novel I am writing at the moment (provisionally entitled The French Lieutenant's Woman) is set about a hundred years back. I don't think of it as a historical novel, a genre in which I have very little interest. It started four or five months ago as a visual image. A woman stands at the end of a deserted quay and stares out to sea. That was all. The image rose in my mind one morning when I was still in bed half asleep. It corresponded to no actual incident in my life (or in art) that I can recall, though I have for many years collected obscure books and forgotten prints, all sorts of flotsam and jetsam from the last two or three centuries, relics of past lives – and I suppose this leaves me with a sort of dense hinterland from which such images percolate down to the coast of consciousness.¹⁴⁰

Il est intéressant de noter que l'image visuelle qui attise le désir du sujet et donne lieu au roman semble provenir d'un au-delà des limites. L'art de Fowles s'approvisionne dans un lieu au-delà de son conscient de même que les Romains s'approvisionnaient au-delà des *limes*. Cette image provient ou de la mer qui charrie les "flotsam and jetsam" ou d'une terre sauvage et inexplorée, cette "hinterland". Ainsi en évoquant l'origine de cette "visual image", l'essai de Fowles attire notre attention également sur la mer qui borde le texte et sur la terre sauvage de "Ware Cleeves" au-delà des limites de la ville où se déroulent les premières rencontres en tête-à-tête entre Charles et Sarah. A la fin du roman l'image s'est évanouie, seule reste la mer qui marque d'un impossible le retour souhaité par le sujet.

Ces rebuts échoués sur le littoral ressemblent fort à ce qui reste hétérogène dans le processus de sublimation, comme le suggère l'emploi du verbe "percolate down" qui décrit le travail qui fait parvenir ces bribes au niveau du travail conscient. Car l'artiste ne crée pas *ex nihilo* mais à partir de ces déchets inassimilables, qui ne peuvent se résoudre autrement que dans l'acte de création. C'est le processus de sublimation qui réunit les conditions pour que la création artistique puisse avoir lieu. Le verbe "percolate" qui évoque l'action de tamiser, fait partie du même champ sémantique que "riddle" et renvoie à l'énigme qui lance le roman.

Il n'est guère surprenant de trouver au seuil du premier chapitre, à l'instar de certains romans du dix-neuvième siècle, une épigraphe extraite du poème de Thomas Hardy, intitulé justement "The Riddle". Cet extrait concrétise sous forme d'une énigme, l'image qui hantait Fowles et laisse entendre que la suite du roman sera consacrée à sa résolution. Cette "visual image" prend corps à la fin du premier chapitre lorsque Charles et Ernestina perçoivent au bout du môle une figure énigmatique qui reproduit le geste du poème.

"The visual image" à l'origine du roman correspond à l'énigme qui lance le désir du sujet qui veut en savoir davantage mais à la fin du roman l'impossibilité de la résoudre produit le ratage dont parle Jacques-Alain Miller¹⁴¹, ratage qui ouvre à la répétition comme le laisse entendre l'emploi marqué du signifiant "one" désignant le premier d'une

¹⁴⁰ John Fowles, « Notes on an Unfinished Novel », (1969) dans *The Novel Today*, sous la direction de Malcolm Bradbury, (London, Fontana Press, 1990, p. 147).

¹⁴¹ Jacques-Alain Miller, op. cit., 19.

série possible : "(...) one riddle and one failure to guess it" (p. 399)

Par son étymologie "riddle" renvoie au langage. D'origine germanique signifiant "read", il renvoie plus spécifiquement à l'acte de lire et dans le contexte du roman relie précisément l'énigme de la lecture au mystère féminin, l'énigme de Sarah. On ne peut venir à bout ni de l'une ni de l'autre. La signification de "riddle" ne se limite pas, en outre, à ce qui doit être lu, mais renvoie également à ce qui fait trou, car la polysémie du signifiant ouvre l'interprétation à d'autres significations : "to riddle" pouvant signifier en anglais « trouser », ou bien « tamiser », « séparer à l'aide d'un tamis ». Nous sommes alors confrontés, avant d'aborder le texte, au langage qui fait trou, et ce trou dans le sens fait séparation ou coupure. Le sens file à travers le tamis du langage qui ne peut le retenir. Toute la problématique du roman et de l'écriture s'y retrouve.

La forte ressemblance entre la "visual image" dont parle Fowles dans son essai et la situation évoquée dans la strophe du poème de Hardy incite à regarder l'épigraphe de plus près. La rime qui associe et souligne les deux termes "sea" et "she" place la femme dans un rapport à la mer qui est la figure du réel, ce « qui se tient au-delà du symbolique »¹⁴² et qui par conséquent ne peut être atteint par aucun savoir ou perçu par aucun « ça-voir ». Malgré l'impossibilité textuelle de dire le réel, la troisième rime "be" indique que la conjonction des deux fait ex-ister quelque chose. Cette image, rebute sur le littoral du conscient de l'auteur, est bien un de ces déchets inassimilables mais nécessaires à la création d'une œuvre d'art.

Par le biais du poème se met en place le regard, "gaze", qui fait jouer l'homophonie "sea/see". Ce qui attire le regard c'est le "charm" dont l'étymologie indique qu'il vient du latin « carmen », le chant. Ainsi le regard vient en réponse à l'appel de l'Autre, cet œil qui est attiré donne également à entendre le "I" du sujet appelé à être par le chant, car c'est l'invocation et la reconnaissance de l'Autre qui fait le sujet. C'est ce processus que décrit Nestor Braunstein :

C'est l'état d'une indistinction entre moi et le monde, le monde étant alors essentiellement le corps de la mère. Cette Chose originaire et mythique, antérieure à toute différenciation, est désignée par Freud (...) du nom de moi-réel : il est initial, c'est-à-dire que c'est un être dans le réel, antérieur à toute reconnaissance de l'Autre (...). C'est par rapport à ce moi-réel initial qu'agit l'appel invoquant de l'Autre (...), l'appellation subjectivante. L'intervention de l'Autre est antithétique à la jouissance ; elle déloge de ce réel plein, elle expulse du paradis, qu'elle constitue du fait même qu'il est perdu. La parole est toujours parole de la Loi qui interdit la jouissance. (...). C'est à partir de ce moment-là que se ferme le chemin de retour à la Chose (moi-réel) et qu'il ne reste d'autre voie que celle de l'exil et de l'habitat dans le langage.¹⁴³

Dans le vers "never elsewhere seemed charm to be", le signifiant "seemed" suggère que le lieu d'où provient cet appel ne peut se dire qu'à travers du semblant, qu'il s'agit de quelque chose qui n'est pas l'objet d'un savoir car le regard ne se pose pas sur la mer mais par-dessus la mer, "over the sea".

¹⁴² Jean-Pierre Cléro, op.cit., p. 57.

¹⁴³ Nestor Braunstein, op. cit., pp. 63-4.

C'est d'ailleurs par le regard que le lecteur est invité à plusieurs reprises dans le premier chapitre à entrer dans le roman, c'est par le regard que l'on crée une place pour lui :

(...) and a person of curiosity could at once have deduced (...) the real Lymers will never see much more to it than a long claw of grey wall (...). But to a less tax-paying, or more discriminating eye it is quite simply the most beautiful sea-rampart on the south coast of England. (p. 7) (c'est moi qui souligne).

Le regard de la femme devient objet d'un regard que nous pouvons qualifier de regard « phallique » car non seulement le télescope, objet phallique, introduit un regard de voyeur mais celui qui l'utilise n'est autre que le docteur Grogan qui croit avoir l'explication du comportement de Sarah et par conséquent être en position de maîtriser la situation. Grogan donne à Charles le compte-rendu du procès d'un autre Lieutenant français, de La Roncière, censé expliquer la conduite de Sarah et libérer Charles de son attirance pour elle. Mais c'est le contraire qui se produit et Charles, de même qu'auparavant il s'était identifié à Varguennes, l'amant supposé de Sarah, s'identifie maintenant au Lieutenant de La Roncière :

I need hardly say that he identified himself almost at once with the miserable Emile de La Roncière; and towards the end of the trial he came upon a date that sent a shiver down his spine. The day that other French lieutenant was condemned was the very same day that Charles had come into the world. For a moment in that silent Dorset night, reason and science dissolved; life was a dark machine, a sinister astrology, a verdict at birth and without appeal, a zero over all. He had never felt less free. (p. 204)

La science de Grogan se révèle impuissante à déchiffrer l'énigme de Sarah et n'a pas sur Charles l'effet libérateur escompté.

Pour aménager une voie de sortie pour le lecteur ce regard doit se transformer, ne plus englober l'objet du regard. A la fin du roman c'est ce regard-là qui doit chuter pour faire place à un autre regard, sans garantie, qui n'est pas obstrué par la femme perçue comme un objet du regard, mais qui, au contraire, se conjoint au regard de Sarah vers le vide au-dessus de la mer. C'est ainsi que Charles, en quittant définitivement Sarah, se dirige vers le bord du fleuve qui mène à la mer. L'aveuglement dont il souffre atteste de l'échec du regard phallique :

He crossed the road obliquely, blindly, never once looking back , to the embankment. (p. 398) (c'est moi qui souligne)

Topologie du roman

Le premier chapitre situe le roman dans la ville de Lyme Regis. Une partie importante de l'histoire s'y déroule et notamment les premières rencontres entre Charles et Sarah. La ville est intéressante à plusieurs titres ; elle est non seulement située au bord de la mer mais elle a également un rapport avec la littérature comme Ernestina le fait remarquer à Charles :

***'These are the very steps that Jane Austin made Louisa Musgrove fall down in Persuasion.'* (p. 12)**

Son nom souligne son caractère liminaire : Lyme, vient de l'ancien français *liem* ou « lien », ce qui est approprié à une ville où se juxtaposent terre et mer. Côté terre se trouve la société victorienne tatillonne qui tente d'exercer un contrôle moral et rigide sur les faits et gestes de tous, qui, peut-on dire, tient tout le monde en lisières, autre signification de "lyme" qui désigne la laisse du chien. Côté mer se trouve ce qui menace cet ordre moral auquel la société victorienne donne consistance en l'identifiant au lieutenant français, Autre inquiétant pour les anglais du dix-neuvième siècle, qui vient détourner Sarah de cet ordre moral. Le roman travaille à rendre cet Autre inconsistant et en révèle le caractère fictif, afin de ramener le texte aux lisières d'un réel qui échappe à toute appropriation par l'imaginaire.

La deuxième partie du nom de la ville, Regis, évoque le roi, figure d'autorité qui représente l'Autre de la Loi. Une mention particulière en est faite dans ce premier chapitre qui contient deux allusions à Monmouth, fils illégitime de Charles II, qui a débarqué à Lyme Regis pour lancer sa révolte contre son demi-frère, le roi James II :

(...) because Monmouth landed beside it (...). the shingled beach where Monmouth entered upon his idiocy. (pp. 7-8)

Cette révolte sur laquelle le texte, par deux fois, attire notre attention indique que la légitimité du père est mise en question.

Cette problématisation du Nom-du-Père se présente dans la diégèse ; le personnage masculin porte le prénom royal de Charles et sa famille fait partie de la petite noblesse, ce qui sous-entend une certaine dilution de l'ordre royal. Les parents de Charles sont morts et le titre de "baronet" que portait son grand-père a été transmis à son oncle, un célibataire sans descendance, qui considère Charles comme son fils. A la mort de cet oncle le titre devait passer en toute logique à Charles. Cette situation est d'ailleurs l'un des moteurs du récit. Charles est donc un pair, ou par homophonie en français un « père » en puissance. Il est intéressant de noter que "peer" en anglais signifie également « regarder ». Si d'un côté il y a aspiration à un titre qui définit une place dans la société, de l'autre il y a volonté de voir, de discerner par le regard, de percer l'énigme de Sarah.

L'époque victorienne qui constitue l'arrière plan du roman est marquée par la mise en cause de l'ancien système symbolique représentée par l'ancienne hiérarchie sociale. Ce vacillement des pères s'accompagne de l'émergence de nouveaux pères dans la société marchande qui se développe :

In spite of his [Mr Freeman's] secret feelings about the aristocracy – that they were so many drones – he was, in the more outward aspects of his life, a snob. (...). These new recruits to the upper middle class were in a tiresome position. If they sensed themselves recruits socially, they knew very well that they were powerful captains in their own world of commerce. (p. 244)

L'autre père possible pour Charles est donc Mr Freeman, le père de sa fiancée Ernestina, qui en acceptant de marier sa fille à un futur pair de la nation, s'achète, en quelque sorte, un titre. Ainsi les nouveaux parvenus supplantent et s'approprient l'ancien ordre symbolique. Ils en transforment les titres en marchandises qui n'ont de valeur que parce qu'ils se vendent et s'achètent. Si elle épousait Charles après la perte de son titre, Ernestina serait méprisée par la société victorienne "for having lost the title she could so easily have bought elsewhere." (p. 247)

La place de Charles dans la société devient plus problématique lorsque son oncle lui annonce son propre mariage et, par conséquent, l'éventualité d'une succession directe qui signifie pour lui la perte du "peerage". Néanmoins Charles, privé de la position sociale qui jusqu'alors régissait son comportement, n'accepte pas l'offre que lui fait Mr Freeman d'entrer dans les affaires. Cette offre, précédée de la remarque "I have no son", s'adresse donc spécifiquement à Charles en tant que fils possible. Le refus de Charles constitue un rejet de ce pacte-là avec le « nouveau père ».

Son serviteur Sam, par contre, s'en accommode, car en « vendant » à Mr Freeman la lettre que Charles lui avait demandé de remettre à Sarah il s'achète une place dans la nouvelle société, devenant employé dans les magasins Freeman. Il passe ainsi de l'ancien ordre au nouveau mais la transaction laisse un reste, un sentiment de culpabilité qui sera l'instrument de la rencontre finale entre Charles et Sarah.

Le thème de la filiation est contenu dans le nom de famille de Charles : Smith/son, où Smith, nom de famille parmi les plus répandus en Grande Bretagne, par son anonymat, donne à son nom la signification de « fils de personne ».

Lorsque Charles rompt avec Ernestina, comme les fiançailles étaient un contrat donnant-donnant, il doit payer un prix pour en être libéré. Ce prix est son nom. En signant le document établi par Mr Freeman où il reconnaît ses torts il fait sacrifice de son nom, "sacrificing his good name" (p. 384). Cette perte d'identité fait de Charles un paria, "an outcast", son parcours croisant de ce fait celui de Sarah, celle que la société victorienne rejette. Autrement dit la métaphore paternelle, que ce soit le nom de son propre père ou le nom de celui qui proposait d'assumer ce rôle, Mr Freeman, ne suffit plus à assurer à Charles une place dans la société. Le Nom-du Père ne peut plus remplir sa fonction car rien ne peut s'y articuler :

Un signifiant, celui-là oui, articulable, qui fonctionne comme un (S¹), comme lieu inéluctable pour l'accrochage d'un second signifiant (S²), façon économique d'écrire tout l'ensemble des signifiants qui ne trouvent leur signification que dans la mesure où ils s'articulent avec le S¹ qui est le Nom-du-Père.¹⁴⁴

Ce vacillement des pères, si caractéristique de l'époque victorienne, se trouve renforcé par le transfert du rôle d'autorité morale à une femme, incarnée dans le roman par Mrs Poulteney, une sorte d'épigone de la reine Victoria. Elle joue un rôle de marâtre par rapport à Sarah qui travaille chez elle. Cependant, lors du renvoi de Sarah de son poste de dame de compagnie et de son expulsion de la maison, l'impuissance de Mrs Poulteney est manifeste dans le refus de Sarah de prendre ses gages :

'Take your wages !' Sarah turned on her, and shook her head. 'You may keep them. And if it is possible with so small a sum of money, I suggest you purchase some small instrument of torture. I am sure Mrs Fairley will be pleased to help you use it upon all those wretched enough to come under your power.' For an absurd moment Mrs Poulteney looked like Sam: that is, she stood with her grim purse of a mouth wide open. (p. 212)

Selon le dicton la parole est d'argent mais rien ne sort ni de la bouche ni de la bourse de Mrs Poulteney ; Sarah ne la laisse pas solder imaginairement ses comptes. Son refus de

¹⁴⁴ Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 93.

prendre ses gages produit un manqué dans les rapports sociaux ; l'argent qui fait le lien social dans la nouvelle société marchande ne fonctionne pas ici et Mrs Poulteney, bouche et bourse bée, est laissée sans voix.

Sarah est donc un personnage sur qui la morale victorienne n'a pas prise. Contrairement à Charles, elle avait déjà volontairement sacrifié son nom en faveur de l'appellation "the French Lieutenant's Woman" ou l'euphémisme victorien de "woman" à la place de "whore" désigne bien sa place : être une femme, "woman", est acceptable mais être ce que cela cache, une putain, "whore", est le rôle qui la place au ban de la société.¹⁴⁵ La position de Sarah par rapport à cette société-là est ambivalente, elle est, par la force des choses, dedans mais pas toute dedans car elle se place en même temps à l'extérieur dans une position « extime ».

Une fois Sarah jetée dehors, Mrs Poulteney disparaît du roman ; la première « fin » qui suppose le mariage de Charles et Ernestina lui règle son sort en la faisant mourir, et au lieu de trouver au ciel parmi les justes elle se trouve face à l'horreur :

There was nothing but space – and horror of horrors, a devouring space. (...) and then she fell, flouncing and bannering and ballooning, like a shot crow, down to where her real master waited. (pp. 293-4)

La disparition de celle qui incarne la moralité de l'époque annonce ce qui se passe après la rupture entre Charles et Ernestina : la disparition du texte des références au code moral victorien qui jusque-là guidait les pas de Charles. La défaillance des faux pères symboliques victoriens rend la métaphore paternelle inopérante, incapable d'assurer l'inscription du sujet dans l'ordre symbolique. Elle est suppléée par "the sea" / "the C" qui marque la trace de la coupure dans Charles, l'aliénant de la complétude imaginée avec Sarah à la fin du roman. Cette forme de castration symbolique passe par l'entremise de la lettre qui féminise ou « déphallicise » le sujet comme le souligne Jacques Lacan dans sa lecture de *La Lettre Volée* de Poe :

Ce que le conte de Poe démontre par mes soins, c'est que l'effet de sujétion du signifiant, de la lettre volée en l'occasion, porte avant tout sur son détenteur d'après-voil, et qu'à mesure de son parcours, ce qu'il véhicule, c'est cette Féminité même qu'il aurait prise en son ombre.¹⁴⁶

Notre attention est attirée dans le premier chapitre par une description topologique de "the Cobb", qui prend de l'importance dans le roman et qui ici fait bord ou limite et dont la courbe fait penser à une lettre qui fait trace. Ce môle est non seulement un rempart contre la mer, "a sea-rampart", qui sépare la terre de la mer protégeant la ville de Lyme, (p. 7), il constitue également une barrière contre la côte sauvage :

It is in this aspect that the Cobb seems most a last bulwark – against all that wild eroding coast to the west. (p. 8)

Ce lieu, non domestiqué, à l'état sauvage, "wild", qui échappe au contrôle de la société porte le nom de "Ware Cleeves". C'est là où Charles et Sarah se rencontrent en dehors

¹⁴⁵ Seul le laitier, dont le rang social lui permet de dire les choses sans détour, dit de Sarah 'And she been't no lady. She be the French Loot'n't's Hoer' (p. 77).

¹⁴⁶ Jacques Lacan, *Ecrits I*, (Paris, Points Seuil, 1970, p. 7).

des contraintes imposées par les normes de la société, et peuvent se parler d'égal à égal. Si ce nom en fait un entre-deux, un littoral : "ware" signifiant le varech, "sea-weed", et "cleeves" les falaises, "cliffs", d'autres significations possibles introduisent l'ambivalence et permettent d'autres lectures. Ainsi "ware" désigne également la marchandise et, dans un emploi spécifique, l'expression "a piece of ware" désigne une femme. En dernier lieu ce nom désigne une incitation à la vigilance. Par homophonie "Cleeves" évoque un verbe qui est en lui-même un oxymore, "cleave" qui signifie à la fois « séparer » et « adhérer ».

Dans la description du môle une allusion au sculpteur contemporain Henry Moore constitue un élément hétérogène à la diégèse, et introduit un écart et un positionnement qui en découle. L'œil/je, ("eye/I"), du narrateur est du vingtième siècle et, même si ce positionnement ne met nullement en cause le roman, il établit un pacte avec le lecteur : « tu ne dois pas te mettre à la place d'un lecteur victorien ». C'est le corollaire du mémorandum que John Fowles a écrit à sa propre intention :

"A novel is something new. It must have relevance to the writer's now – so don't ever pretend you live in 1867; or make sure the reader knows it's a pretence."¹⁴⁷

"The Cobb" est un lieu qui est particulièrement associé à Sarah puisqu'il s'agit de l'endroit où Charles l'aperçoit pour la première fois et où elle retourne chaque fois qu'elle se promène jusqu'à ce que Mrs Poulteney lui interdise d'y aller. Le trope qui est utilisé pour décrire "the Cobb" est l'oxymore :

Primitive yet complex, elephantine but delicate; as full of subtle curves and volumes as a Henry Moore or a Michaelangelo; and pure, clean, salt, a paragon of mass. (p. 7)

La figure rhétorique qui décrit la femme en ce qu'elle est pas-toute, irréductible, est également la figure rhétorique de "the Cobb" qui relève également du pas-tout, étant "a superb fragment of folk-art" (p. 7).

Le regard qui donne au lecteur accès au texte se modifie et se précise tout au long du premier chapitre. Du regard d'un simple observateur au début il se transforme en "local spy" (p. 8) qui se sert d'un télescope pour épier de loin les faits et gestes des personnages. Le lecteur est placé dans le texte dans la position du voyeur, d'autant plus qu'il se trouve à une certaine distance temporelle du récit, même si l'instance narrative contemporaine tend à le masquer, tout comme l'observateur au télescope est séparé dans l'espace de l'objet de son regard. Cependant ce regard-là se révèle insuffisant car il interprète ce qu'il voit mais bute sur ce qui véritablement fait énigme, c'est-à-dire sur la silhouette sombre sur l'extrémité du môle :

But where the telescopist would have been at sea himself was with the other figure on that sombre, curving mole. It stood right at the seawardmost end, apparently leaning against an old cannon-barrel up-ended as a bollard. Its clothes were black. The wind moved them, but the figure stood motionless, staring, staring out to sea, more like a living memorial to the drowned, a figure from myth, than any proper fragment of the petty provincial day. (p. 9)

Il s'agit d'un regard « phallique », comme le pronom "himself" le laisse entendre. Ce regard-là fait de la femme un objet à contempler, mais l'énigme que celle-ci représente et

¹⁴⁷ John Fowles, « Notes on an Unfinished Novel », (1969), op. cit., p. 150.

qu'il ne peut résoudre le renvoie, par le truchement du langage, vers le réel insondable qui est la mer, "the telescopist would have been at sea". Ce à quoi il est confronté et qui lui pose un problème insoluble est un regard d'une autre nature, le regard de Sarah que nous pouvons qualifier de regard « féminin ». Ce regard diffère du premier en ce qu'il ne se laisse pas berner par l'objet supposé du regard. Pour la société de Lyme Regis, Sarah scrute l'horizon à la recherche du lieutenant français dont elle attendrait le retour. Cependant nous apprenons plus tard qu'elle sait pertinemment que celui-ci ne reviendra jamais lorsqu'elle dit à Charles "I know he will never return" (p. 109). Elle est donc consciente du caractère fictif de l'objet supposé de son regard, car ce qu'elle regarde est le vide du réel, l'absence de ce lieutenant, l'impossibilité d'atteindre la complétude par l'Autre. C'est cela précisément que refusent de voir les habitants de Lyme qui tournent le dos au môle qui fait bord entre la ville et la mer : "They seem almost to turn their backs on it [the Cobb]" (p. 7). De même c'est ce regard que Mrs Poulteney tente d'interdire lorsqu'elle demande à Sarah de ne plus se rendre sur "the Cobb" et lui intime l'ordre de ne pas regarder ainsi, "and pray do not stand and stare so" (p. 59). Le regard féminin diffère du regard orienté par le désir masculin de contrôler et posséder car il voit non seulement l'objet mais également le manque dans l'Autre.

Cette jouissance féminine, qui tient compte de l'inadéquation de l'objet au désir, de l'incomplétude au cœur de la langue, est ressentie comme une menace car elle n'est pas soumise au désir masculin. La question du désir et de la jouissance du lecteur est ici posée. Dans le syntagme "staring out to sea" l'homophonie nous fait entendre "to see" ; comme si le regard masculin dotait d'intention le regard espionné, "to see" veut dire « pour voir ». Il devient alors désir de savoir ou de « ça-voir ». Dans le roman tous les habitants de Lyme s'accordent à interpréter le regard de Sarah vers la mer, à lui attribuer une intention : de guetter le retour du lieutenant français, or, il n'en est rien. Il s'agit d'un placage de leur propre façon de voir sur celle dont le sens profond leur échappe. Pour faire une bonne lecture du roman le regard du lecteur doit passer de celui du voyeur (désir de « ça-voir ») pour devenir celui du voyant dans le sens où l'entend Rimbaud dans sa lettre dite « du voyant », « Je est un autre ».

Le roman semble souvent procéder par oppositions binaires et le premier chapitre introduit deux personnages féminins qui sont Sarah et Ernestina. Toutes deux sont décrites d'après leur style vestimentaire. Ernestina est à l'avant-garde de la mode qui est la seule transgression des normes qui régissent la société qu'elle se permet :

The young lady was dressed in the height of fashion, for another wind was blowing in 1867: the beginning of a revolt against the crinoline and the large bonnet. The eye in the telescope might have glimpsed a magenta skirt of an almost daring narrowness – and shortness, since two white ankles could be seen beneath the rich green coat and above the black boots that delicately trod the revetement; and perched over the netted chignon, one of the impertinent little 'pork pie' hats with a delicate tuft of egret plumes at the side – a millinery style that the resident ladies of Lyme would not dare to wear for at least another year (...). (p. 8)

Elle est entièrement décrite du point de vue des semblants, et possède la brillance de l'objet attrape-regard, de la parade pour le regard de l'homme. La description de Charles, par effet de miroir, est construite de la même manière, montrant que le point de vue

masculin ne peut concevoir le point de vue féminin qu'à son image :

(...) while the taller man, impeccably in a light grey, with his top hat held in his free hand, had severely reduced his dundrearies, which the arbiters of the best English male fashion had declared a shade vulgar – that is, risible to the foreigner – a year or two previously. (p. 8)

Toute autre est la description de celle qui pose problème ici. Sarah est hors mode et ne peut même pas être définie comme femme selon les codes victoriens. Charles, d'ailleurs, se trompe sur son sexe :

It was only then that he noticed, or at least realized the sex of the figure at the end. (p. 12)

L'indétermination sexuelle, soulignée par les vêtements qu'elle porte, pourrait signifier que la position qu'elle occupe n'est pas limitée aux personnes de son sexe, qu'il n'est pas question du sexe réel de la personne mais de la position symbolique, masculine ou féminine, que la personne adopte :

She had taken off her bonnet and held it in her hand ; her hair was pulled tight back inside the collar of the black coat – which was bizarre, more like a man's riding-coat than any woman's coat that had been in fashion those past forty years. She too was a stranger to crinoline; but it was equally plain that that was out of oblivion, not knowledge of the latest London taste. (p. 13)

Ainsi pourrait-on dire qu'en tant que figure de mythe Sarah incarne une vérité fondamentale que le roman cherche à dévoiler.

3. L'oxymore et la femme

Dans l'articulation entre binarité et incompatibilité nous trouvons la femme pas-toute dont parle Lacan dans le livre XX du séminaire :

(...) lorsqu'un être parlant quelconque se range sous la bannière des femmes c'est à partir de ceci qu'il se fonde de n'être pas-tout, à se placer dans la fonction phallique. C'est ça qui définit la... la quoi ? – la femme justement, à ceci près que La femme, ça ne peut s'écrire qu'à barrer La. Il n'y a pas La femme, article défini pour désigner l'universel. Il n'y a pas La femme puisque – j'ai déjà risqué le terme, et pourquoi y regarderais-je à deux fois ? – de son essence, elle n'est pas toute.¹⁴⁸

L'énigme de la femme pas-toute a besoin pour s'écrire d'un trope qui met en évidence cette incomplétude qui fait son irréductibilité radicale. Elle ne peut se dire par le simple paradoxe mais, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, par l'oxymore qui conjoint deux termes dans un ensemble boiteux.

L'oxymore ne s'applique pas uniquement à Sarah mais, à certains moments, touche à Charles dans la mesure où ce qui lui arrive le féminise. Car la position masculine et la position féminine vont au-delà de la différence biologique entre les deux sexes ; il s'agit

¹⁴⁸ Jacques Lacan, *Encore*, (Paris, Points Seuil, 1999, p. 93).

avant tout d'un positionnement dans le symbolique. Le trope se rapporte également à un certain regard sur les choses comme nous pouvons le constater dans le premier chapitre qui oppose le regard des habitants de Lyme sur "the Cobb", regard basé sur le rapport d'argent, "tax-paying (...) eye" (p. 7), qui veut en avoir pour son argent et le regard qui fait la différence, "more discriminating eye", qui le décrit en termes d'oxymore. D'un côté il s'agit d'un rapport donnant-donnant sans qu'il y ait un quelconque reste et de l'autre un rapport qui fait place à ce qu'il y a d'irréductible.

Car l'oxymore fait obstacle à la binarité réductible qui relève du simple paradoxe. L'opposition entre les deux époques représentées dans le roman est de cet ordre-là car dans la représentation on passe facilement de la diégèse du dix-neuvième siècle au narrateur du vingtième, y compris lorsque ce dernier, sautant allègrement cent ans en arrière, se matérialise en personnage victorien qui observe Charles et s'interroge sur le déroulement de l'histoire.

L'oxymore se pose à la place de l'alternative « ou... ou... » et en rajoute une autre choix « et/ou », qui signifie l'impossibilité radicale de choisir. En cela il est semblable à la bande de Moebius qui problématise le rapport binaire simple « recto/verso » et « qui n'a pas d'envers, à savoir qu'à la parcourir, on reviendra mathématiquement à la surface qui serait supposer la doubler ».¹⁴⁹

C'est ainsi qu'il faut comprendre ce qui se passe lorsque le roman touche à sa fin en tant que texte et propose deux clôtures successives. Nous nous trouvons alors confrontés à quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'alternative, où il faut choisir entre l'une ou l'autre des deux fins, mais à quelque chose qui fait vaciller cette alternative. Nous devons, en tant que lecteur, nous accommoder des deux solutions proposées sous forme de conjonction/disjonction : à la fois ou l'une ou l'autre, et en même temps et l'une et l'autre. Ce n'est alors pas seulement la clôture du roman en tant que récit qui est en cause, mais également toute possibilité de hiérarchiser les deux clôtures proposées. L'affirmation des critiques que la deuxième clôture se trouve à la fin du texte et par conséquent dans la position dominante, n'annule pas pour autant l'avant-dernier chapitre dont il faut tenir compte. Lire le roman de la sorte revient à accepter une linéarité qui est justement mise en question et à n'accorder aucun crédit à l'incertitude créée par le narrateur qui fait intrusion en tant que passager dans le train qui emmène Charles à Londres et qui annonce la manière de clore le roman :

And as we near London, I think I see a solution; that is, I see that the dilemma is false. The only way I can take no part in the fight is to show two versions of it. That leaves me with only one problem: I cannot give both versions at once, yet whichever is second will seem, so strong is the tyranny of the last chapter, the final, the 'real' version. (p. 349)

Cependant, dans la logique du texte, nous pouvons affirmer que le lecteur est confronté à un oxymore final, à une zone de vacillation où il est impossible de produire un sens-tout. Au terme de son parcours dans le texte le lecteur se trouve face à une béance. Cet oxymore final, par l'impossible conjonction des termes inséparables qui s'excluent mutuellement, où la suppression de l'un modifierait radicalement l'autre, est bien un trope

¹⁴⁹ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (Paris, Points Seuil, 1990 p. 261).

qui fait trou dans le sens, qui fait tourner les deux termes pour faire apparaître une béance dans l'écart ainsi dévoilé.

Sarah ou Charles / Sarah et Charles

L'un des paradoxes de ce roman réside dans le fait que le titre, *The French Lieutenant's Woman*, met en lumière le personnage féminin Sarah, mais le roman suit le parcours de Charles. Ce parcours s'apparente à un parcours en boucle où un sujet se met en quête de l'objet de son désir, mais pour ce faire il est obligé de s'engager dans le défilé¹⁵⁰ de la parole qui lui signifie, par l'inadéquation du mot à saisir la chose, que cet objet toujours lui échappera. Malgré tous ses efforts Charles ne parviendra pas à comprendre Sarah, encore moins à la posséder. Elle n'est jamais là où il s'attend à la trouver et l'exemple le plus flagrant se trouve à la fin du roman où, se voyant dans le rôle du chevalier venu secourir la princesse en détresse, il découvre qu'elle n'a nul besoin de son secours. Ainsi Sarah le prive de son pouvoir « phallique » et parachève l'effet de division en train de s'opérer en lui depuis sa rupture avec Ernestina. La suffisance de Charles du début du roman, sa fausse complétude personnelle, sont battues en brèche et, ayant subi une perte qui fait de lui un sujet désirant, il est en position de prendre un nouveau départ. Car, selon la définition de Nestor Braunstein :

(La pulsion) est une aspiration à la jouissance qui échoue, car elle doit reconnaître l'Autre et lui acquitter le quantum de jouissance qu'il exige comme loyer, pour la résidence qu'il lui offre.¹⁵¹

Le début du roman place Charles dans une position entre deux femmes, Ernestina sa fiancée avec qui il se promène au bord de la mer et Sarah, la femme énigmatique perçue à l'extrémité du môle. Ernestina ne lui pose pas de problème majeur. Elle est décrite superficiellement par ses vêtements dont la brillance attire le regard et fait d'elle un objet désirable. Elle peut ainsi combler un manque dans la vie de Charles qui risquait, comme son oncle, de rester célibataire :

(...) his feeling that he was growing like his uncle at Winsyatt, that life was passing him by (...). He passed a very thoughtful week. Then one morning he woke up. Everything had become simple. He loved Ernestina. (p. 74)

Le regard qu'il pose sur elle est bien le regard qui fait de l'objet féminin un bouche-trou pour ne pas voir la béance ouverte dans l'Autre. Ernestina est objet, non seulement aux yeux de Charles, mais également aux yeux de son père. Le contrat de mariage établi entre Charles et Mr Freeman est un contrat d'affaires où Ernestina fait figure d'objet de la transaction :

The one thing he [Mr Freeman] loathed was to be worsted in an important business deal – and this, after all, was one that concerned the object he most cherished. (p. 246) (c'est moi qui souligne)

¹⁵⁰ Jacques Lacan utilise ce terme pour désigner « la chaîne du langage en tant qu'elle est contraignante ». J.-B. Fages, *Comprendre Jacques Lacan*, Toulouse, Privat, 1971, p. 114).

¹⁵¹ Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 65.

Dans ce contrat donnant-donnant ce que Charles lui cède en échange de sa fille est son nom. Par conséquent, à la rupture de ce contrat par Charles, c'est le prix que Mr Freeman exigera qu'il paie. Ainsi Mr Freeman vend son objet le plus cher pour s'acheter un titre de noblesse, signe d'un manque inavoué du côté des nouveaux parvenus de la société victorienne pour qui les échanges ne doivent pas faire de reste mais qui ne parviennent pas à masquer le manque.

Ce contrat est censé être établi avant le début de la diégèse et n'apparaît que sous forme d'une analepse, suggérant ainsi que ce qui lance le désir de Charles n'est pas Ernestina mais Sarah qui dès le premier chapitre apparaît comme énigmatique et suscite son intérêt. La curiosité qu'il manifeste à l'égard de celle qui est présentée comme une femme perdue prend parfois explicitement la forme du désir d'obtenir un savoir sur la jouissance de l'Autre, et d'en jouir lui-même :

He was at one and the same time Varguennes enjoying her and the man who sprang forward and struck him down; just as Sarah was to him both an innocent victim and a wild, abandoned woman. Deep in himself he forgave her her unchastity; and glimpsed the dark shadows where he might have enjoyed it himself. (p. 153-4)

Il est intéressant de noter la première mention du titre du roman dans le texte, expression qui sert à désigner Sarah dans la société victorienne. En réponse à l'interrogation de Charles sur l'identité de la « figure énigmatique » Ernestina lui répond : "They call her the French Lieutenant's ... Woman." (p. 12). L'important est ici du côté du non-dit. Les points de suspension soulignent l'euphémisme et indiquent que Sarah n'est pas une femme comme les autres, qu'elle a quelque chose en moins, indispensable à une jeune fille non-mariée à l'époque victorienne. Inconsciemment, mais avec raison, cette société la désigne comme femme pas-toute. L'hypocrisie, le refus de voir, la volonté de tirer un voile sur la réalité, est ce qui caractérise l'euphémisme qui substitue "woman" à "whore". C'est ce qui fait que le regard caractéristique de l'époque est le regard du voyeur. Sarah, quant à elle, marque sa différence et revendique devant Charles l'identité qu'elle s'est choisie :

***'Mr Smithson, what I beg you to understand is not that I did this shameful thing, but why I did it. Why I sacrificed a woman's most precious possession for the transient gratification of a man I did not love.' She raised her hands to her cheeks. 'I did it so that I should never be the same again. I did it so that people should point at me, should say, there walks the French Lieutenant's Whore – oh yes, let the word be said.'* (p. 152)**

C'est le rôle qu'elle a librement choisi pour se placer en « extimité »¹⁵² par rapport à cette société. Lorsque la fiction de cette identité est révélée, quand Charles couche avec elle et découvre qu'elle est vierge, une coupure se fait jour dans cette identité : "whore" en tant que signifiant désignant la « putain » est ébranlé et l'évident du sens laisse se recomposer le signifiant en interrogation sur la véritable identité de Sarah devenant par homophonie "who/re ?". L'énigme de la femme, contenue dans la question, est ce qui fait son identité. Sarah, en assumant cette appellation, incarne la question « que veut une femme ? »

¹⁵² Néologisme inventé par Jacques Lacan qui définit une position, pourrait-on dire, oxymoronique, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur.

Charles est obsédé par l'histoire de ce lieutenant français et par identification à lui tente de s'approprier sa jouissance. Néanmoins, quand il couche avec Sarah dans l'hôtel à Exeter, cette jouissance disparaît, n'ayant, de fait, jamais eu d'existence. Sarah n'avait jamais connu d'homme avant lui :

In looking down as he dressed he perceived a red stain on the front tails of his shirt. For a moment he thought he must have cut himself; but he had felt no pain. He furtively examined himself. Then he gripped the top of the armchair, staring back at the bedroom door – for he had suddenly realized what a more experienced or less feverish lover would have suspected much sooner. He had forced a virgin. (p. 307)

Sarah elle-même disparaîtra en même temps et restera introuvable, du moins jusqu'à la fin du roman. Sa disparition s'écrit d'ailleurs dans le nom de la ville où se déroule cette rencontre amoureuse. Elle se passe en dehors de Lyme Regis dans la ville d'Exeter où l'homophonie nous fait entendre "exit her". Le pronom féminin complément peut signifier la disparition de Sarah en tant que Charles la considère comme objet.

Charles et l'oxymore

A la différence de Sarah, la position assumée par Charles est en « fausse » extimité par rapport à la société victorienne. Il se définit comme Darwiniste et s'intéresse à la paléontologie. Mais il s'agit, en réalité, d'un détournement de ce qui fait trou dans la société victorienne. Tout d'abord cette branche scientifique qu'il a choisie n'est en fait qu'une tentative de trouver et récupérer le passé dans le présent. La paléontologie, en tant que science, est une autre façon d'obtenir un savoir sur le réel, et qui plus est, sur le réel des origines. Elle met Charles sur le même plan que Mr Freeman qui tente de récupérer une légitimité en mariant sa fille à un représentant de l'ancien ordre social. Elle trouve un relais dans le texte sous la forme de l'intertextualité qui est une autre façon de reconstituer le passé à travers des restes qui subsistent.

Deuxièmement, cette activité de Charles, loin de le mettre comme il le croit en porte-à-faux par rapport à son époque, rentre tout à fait dans le cadre de la société car c'est ainsi qu'il justifie son existence et trouve une place dans la société utilitariste pour montrer qu'il n'est pas un parasite. Aux yeux d'Ernestina c'est son masque de modernité. En fait il s'agit d'une activité déployée par Charles et visant à masquer le vide au cœur du siècle qu'il ne veut pas affronter. C'est une fausse transgression du code victorien pour masquer le fait qu'il se conforme tout à fait à la société dans laquelle il vit comme l'atteste son mariage projeté avec Ernestina. Lorsqu'il décide de rompre avec Ernestina et de se remettre en question cette activité n'a plus de sens et il l'abandonne :

Palaeontology, now too emotionally connected with the events of that fatal spring, no longer interested him. (p. 364)

Dépouillé de son masque Charles se trouve face au vide que recouvrait cette activité :

He saw a thousand sights, and sites, for he spent time also in Greece and Sicily, but unseeing; they were no more than the thin walls that stood between him and nothingness, an ultimate vacuity, a total purposelessness. (p. 364)

Conjointement à la disparition de la paléontologie du roman lorsqu'elle ne sert plus à

masquer la béance, nous pouvons constater la disparition de tous les termes qui se rapportent à la moralité victorienne ("proper/improper", "propriety/impropriety", "duty") et qui abondaient dans le texte auparavant, avant la rencontre décisive de Charles et Sarah. Leur disparition implique que le comportement de Charles ne peut pas être jugé à l'aune de cette moralité, comme si, par son acte, il s'était libéré de ce code moral implacable et inadéquat.

Auparavant dans sa relation avec Sarah il y avait l'idée de la transgression d'un interdit, non pas par rapport au code victorien mais par rapport à l'interdit fondateur de la civilisation. Sarah est vue imaginativement comme sa sœur : "(...) as if they were a boy and his sister." (p. 146)

La jouissance qu'il poursuit alors avec Sarah est une jouissance mortifère qui implique qu'il est à la recherche d'un objet perdu et à jamais inatteignable dont Sarah et Ernestina ne sont que des avatars :

(...) some land of sinless swooning idyll, in which Charles and Sarah and Ernestina could have wandered. I do not mean to say that Charles's thoughts were so specific, so disgracefully Mohammedan. But the far clouds reminded him of his own dissatisfaction; of how he would have liked to be sailing once again through the Tyrrhenian; or riding, arid scents in his nostrils, towards the distant walls of Avila; or approaching some Greek temple in the blazing Aegean sunshine. But even then a figure, a dark shadow, his dead sister, moved ahead of him, lightly, luringly, up the ashlar steps and into the broken column's mystery. (pp. 154-5)

Il désire retrouver un Eden d'avant la chute, "Some land of sinless swooning idyll", un paradis perdu où tout serait permis. La nouvelle allusion à sa sœur morte, associée précédemment à Sarah, souligne qu'elle exerce sur lui la même attirance que Sarah, ainsi que l'indique le signifiant "luringly" qu'il utilise également pour définir son attraction pour Sarah. Il semble identifier Sarah, à ce moment-là, à la femme irremplaçable, celle qui ne porte pas la barre du pas-tout. Cependant Sarah ne peut être saisie comme telle car il ne s'agit là que d'un aspect de ce qui la caractérise. L'attribut fait partie de l'oxymore "luring-receding" (p. 296) dont le deuxième élément la rend insaisissable.

Pour Charles la rencontre avec Sarah à Exeter fait tout basculer. Son monde s'est écroulé et un vide s'est ouvert devant lui, dévoilé par son acte. Au lit avec Sarah après avoir fait l'amour il entrevoit l'implication de ce qu'il a fait :

All lay razed; all principle, all future, all faith, all honourable intent. (p. 305)

Néanmoins son acte ne l'a pas totalement libéré des contraintes sociales et un sentiment de culpabilité l'envahit:

(...) but already the radio-activity of guilt crept, crept through his nerves and veins. (p. 305)

Il n'est pas encore à même d'apprécier la division qui commence à s'opérer en lui, que pourtant il évoque : "I am infinitely strange to myself" (p. 306). La réponse de Sarah fait écho à ce qu'il dit et semble la rapprocher de lui mais son attitude l'en éloigne pour que nous puissions nous apercevoir du chemin qu'il reste à Charles à parcourir :

'I have felt that too. It is because we have sinned. And we cannot believe we have

sinned.' She spoke as if she was staring into an endless night. (pp. 306-7)

Charles s'approche lentement d'une position que l'on peut qualifier de « féminine », analogue à celle de Sarah, mais la distance qui reste à franchir est soulignée par la différence dans le regard :

He made her turn her head and they looked, in the dim outside light, into each other's penumbral eyes. His were full of a kind of horror; and hers were calm, faintly smiling. (p. 306)

Il doit apprendre que son regard ne doit pas buter sur quelque chose qui fait clôture de sens, mais doit accepter que le sens soit remplacé par la contingence, élément essentiel de l'esth-éthique de John Fowles qui se fonde sur l'inachevé.

En quittant la chambre de Sarah, Charles, abasourdi par ce qu'il vient de faire, entre dans une église où il tente de prier. Pour échapper à l'horreur entraperçue il a recours à la religion, pour retrouver un Autre consistant qui puisse servir de garantie de sens en la personne de Dieu. Il murmure le « Notre Père », "the Lord's Prayer", autrement dit l'adresse du Fils au Père. Comme seule réponse à sa prière, le silence et l'obscurité : "The dark silence and emptiness welled back once the ritual words were said." (p. 311). Puis l'image de Sarah surgit sous la forme d'une Mater Dolorosa de Grünewald et Charles essaie de se rappeler à quel endroit il a vu ce tableau :

'Forgive and advise me, O Lord in my travail ...' but then by means of one of those miserable puns made by a distracted subconscious, Sarah's face rose before him, tearstained, agonized, with all the features of a Mater Dolorosa by Grünewald he had seen in Colmar, Coblenz, Cologne ... he could not remember. For a few absurd seconds his mind ran after the forgotten town, it began with a C ... he got off his knees and sat back in his pew. How empty the church was, how silent. He stared at the crucifix; but instead of Christ's face, he saw only Sarah's. (p. 311)

Le bégaiement des noms de ville met en relief le premier phonème : "Colmar/Coblenz/Cologne". L'homophonie fait émerger à ce moment critique du roman "the Cobb", le lieu où il vit Sarah pour la première fois. La position centrale, où il est entouré par l'appel, "call", auquel il répond, le met en relief. Cet appel qui semble surgir de nulle part provient de l'Autre qui appelle le sujet à être. Ce nom de ville se réduit ensuite à la lettre "C", où la chaîne phonématique nous fait entendre "sea" ou bien "see". Ce moment de crise produit un rapprochement entre Sarah et "the Cobb", entre la mer et le regard, et place la femme à la limite, sur le littoral qui est ici également littéral. Quelque chose de la lettre est venu s'arrimer à la femme qui par l'homophonie « C/sea/see » lui permet d'effectuer un nouage et de suppléer, dans la débandade des signifiants qui ici se décomposent, à la faillite patente de la métaphore paternelle, et de devenir le point d'accroche à la chaîne signifiante.

Quelqu'un essaie d'ouvrir la porte de l'église où se trouve Charles mais, voyant qu'elle est fermée, s'en va. La division qui commence à s'opérer en Charles se manifeste à nouveau par l'identification à cet inconnu et souligne en même temps par le mouvement d'éloignement de l'église, l'inutilité de sa tentative d'opérer une suture par la religion :

There was a loud clack in the silence. He turned round, hastily touching his eyes with his sleeve. But whoever had tried to enter apparently accepted that the

church was now closed; it was as if a rejected part of Charles had walked away. (p. 312)

Le retour vers le père qu'effectue Charles en cherchant réconfort dans l'église tourne court. La coupure ressentie par Charles a été provoquée ici par la femme. Cependant la vérité de la relation entre Charles et Sarah relève non pas d'un rapport sexuel où Charles ne trouve pas la jouissance attendue de complétude, mais de l'amour où s'installe le déséquilibre car la réciprocité ne fonctionne pas selon la définition qu'en donne Lacan, qui est de donner quelque chose que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas :

(...) what you do not understand is that because she truly loves you she must give you the thing that she loves more. I will tell you why she weeps: because you lack the courage to give her back her gift. (p. 313-4)

Dans le dialogue imaginaire entre Charles et le Christ crucifié, le Christ lui signifie l'alternative à laquelle il est confronté :

You know your choice. You stay in prison, what your time calls duty, honour, self-respect, and you are comfortably safe. Or you are free and crucified. (p. 314)

Charles semble devoir ou bien se conformer aux normes victoriennes ou bien s'offrir en victime d'un père jouisseur. Puis une illumination lui vient sur le rôle de Sarah ; elle le libère :

Rather she seemed there beside him, as it were awaiting the marriage service; yet with another end in view. For a moment he could not seize it – and then it came. To uncrucify! (p. 315)

Le rôle de Sarah est donc de défaire le rapport père-fils où le père tout-puissant prend la figure « d'un Autre ravageur qui réapparaît dans le Réel à cause du défaut d'inscription du Nom-du-Père (forclusion) ». ¹⁵³ Cela aboutit au Dieu de la religion qui fait de son fils un objet soumis à sa jouissance qui ne connaît pas de limites et qu'il peut sacrifier. Cette réalisation marque le début de l'inversion de la régression de Charles :

Charles's whole being rose up against (...) this macabre desire to go backwards into the future, mesmerized eyes on one's dead fathers instead of on one's unborn children. (p. 316)

Charles doit se libérer de ce regard fasciné et mortifère qui le lie exclusivement aux « pères morts ». Dans la foulée, assumant ses actes, Charles rompt avec Ernestina. Il se trouve par conséquent au ban de la société, dans la position de paria, "outcast" (p. 366), qui rappelle celle de Sarah au début du roman. Il s'agit d'une étape de son parcours, qu'il termine dans le dernier chapitre lorsque le regard « phallique », victorien, s'éteint : « He crossed the road obliquely, blindly. » (p. 318)

Pour résumer son parcours nous pourrions dire qu'en écoutant la voix de son désir il s'engage dans une voie qui le mène au désastre, la rencontre en ce qu'elle échoue, et finalement au désêtre, où, dépouillé, il est proche du néant, ce "nothingness" (p. 364). A la fin Charles est véritablement au seuil de l'intersection du sens/jouissance où la perte le fait sujet divisé. Il termine son parcours dans une position analogue à celle de Sarah au début du roman, ce qui laisse entendre qu'un nouveau départ est possible.

¹⁵³ Nestor Braunstein, op. cit., p. 109.

4. Conclusion

Dans le dernier chapitre l'instance narrative qui s'est déjà manifestée comme persona dans le texte dans le chapitre 55, fait une deuxième apparition. Le cours linéaire du roman qui menait Charles à Sarah après la bifurcation dans son parcours suite à sa perte du titre de noblesse et à la rupture de ses fiançailles, est interrompu et sa finalité est mise en question. Cette instance narrative s'était manifestée auparavant en tant que passager dans le train qui amenait Charles à Londres à la recherche de Sarah avant de s'identifier comme la voix narrative. Elle se pose alors la question de savoir ce qu'il faut faire de Charles :

Now the question I am asking, as I stare at Charles, is not quite the same as the two above. But rather, what the devil am I going to do with you? (p. 348)

La description du personnage-narrateur en fait le double de l'auteur, mais en s'en distanciant par l'humour, Fowles met en garde le lecteur de ne pas s'y laisser prendre :

There was something rather aggressively secure about him ; he was perhaps not quite a gentleman ... an ambitious butler (but butlers did not travel first class) or a successful lay-preacher – one of the bullying tabernacle kind, a would-be Spurgeon, converting souls by scorching them with the cheap rhetoric of eternal damnation. A decidedly unpleasant man, thought Charles, and so typical of the age – and therefore emphatically to be snubbed if he tried to enter into conversation. (p. 346)

Le lecteur peut se poser la question de savoir pourquoi le narrateur se manifeste de cette manière et à ces deux instants précis du roman. La singularité de la démarche demande que l'on y prête une attention particulière.

La première manifestation se passe après le tournant du roman qui voit Charles rompre avec Ernestina. Charles a donc quitté le parcours qui semblait tout tracé pour lui au début du roman. Ce mariage devait sceller en quelque sorte l'union entre l'ancien ordre social disparaissant et le nouveau. En s'écartant de ce chemin balisé le roman s'ouvre à l'inattendu et un nouveau Charles est appelé à être. L'interrogation du narrateur, sa perplexité rappelle la question similaire posée au sujet de Sarah à la fin du chapitre 12. La nouvelle effraction de l'instance narrative permet de souligner que Charles, tout comme Sarah, échappe à son contrôle et qu'une modification importante est en train de se faire jour dans le roman. Charles commence à se rapprocher de la position de Sarah.

La deuxième manifestation au début du dernier chapitre signale un dysfonctionnement plus significatif du roman puisque la diégèse hoquète et l'entretien final entre Charles et Sarah se répète pour ouvrir une nouvelle bifurcation à la fin du texte. Mais nous constatons surtout ici la disparition définitive de cette persona entre la première et la deuxième version de la fin : le montreur de marionnettes, pour reprendre l'expression utilisée par Thackeray pour décrire l'auteur, quitte la scène. Cette instance narrative, associée aux Victoriens par la phrase "cannot bear to be left out of the limelight" (p. 394) (où nous entendons Lyme/light), disparaît donc du cadrage narratif et, avec cet « autor

absconditus », disparaît la fiction de la maîtrise du texte :

He is staring back towards Mr Rossetti's house ; and with an almost proprietary air, as if it is some new theatre he has just bought and is pretty confident he can fill. In this he has not changed: he very evidently regards the world as his to possess and use as he likes. (p. 395)

Cette disparition ne met-elle pas en question la première version de la fin autant que la deuxième ? Elle nous contraint en tout cas à s'interroger sur la hiérarchisation possible dans le rapport entre les deux résolutions proposées.

Parvenu à la fin de son parcours Charles retrouve enfin Sarah qu'il cherchait depuis leur séparation à Exeter. La première clôture proposée au chapitre 60 semble correspondre à une possible fusion, où Charles et Sarah après avoir frôlé la rupture se réconcilient autour de l'enfant qui est le fruit de leurs amours. Le chapitre suivant contredit cette clôture trop idyllique et Charles et Sarah, constatant l'union impossible, se séparent définitivement. Les deux derniers chapitres de *The French Lieutenant's Woman* formulent alors expressément ce qui est resté suspendu dans *The Magus* où le roman se fige laissant les deux protagonistes entre fusion et fission.

Stratégie de non-clôture ? Tour de main pour sortir d'une situation inextricable ? Gadget « post-moderniste » qui se joue des formes mais qui tourne à vide ? Bien des choses ont été écrites sur la fin de ce roman. Les véritables questions se trouvent ailleurs : la première clôture est-elle conforme à ce qui s'énonce auparavant ? Les deux fins sont-elles totalement incompatibles ou dans leur opposition radicale y a-t-il des éléments qui permettent de les conjoindre ? Qu'en est-il des positions subjectives qui s'y déterminent ?

Il est nécessaire, afin de répondre, de lire attentivement la première partie du chapitre 60 qui décrit la rencontre de Charles et Sarah jusqu'au point où le texte bifurque et se scinde en deux. D'autant plus que l'auteur met en garde contre toute lecture univoque, invitant le lecteur à moduler son regard sur le texte pour en faire sortir la polysémie, mettant en question, par cette démarche, l'autorité de l'instance narrative :

Language is like shot silk; so much depends on the angle at which it is held. (p. 391)

Suite à la séparation de Charles et Sarah à Exeter un processus s'est mis en route dans lequel Charles est confronté à sa division subjective et à la perte qui deviennent ce qui le caractérise et le structure. A la perte de sa maîtrise des événements s'ajoute la perte de la femme, objet de son désir, qui ne vient plus boucher la béance de sa subjectivité comme le faisait Ernestina, mais qui lui échappe laissant apparaître ce manque. La perte de son nom et son rang dans la société le conduit à une certaine errance de pays en pays pour arriver enfin aux Etats-Unis, pays qui représente une scission du monde anglophone. Charles n'est peut-être plus tout à fait dupe des semblants victoriens mais il n'en est pas tout à fait libéré. Ces deux aspects encore présents chez lui se heurtent dans les deux derniers chapitres du roman.

Comme lors des rencontres précédentes à Lyme Regis, Charles se présente à la maison où habite maintenant Sarah en position de maîtrise, en preux chevalier "in full armour, ready to slay the dragon" (p. 381) pour la libérer. La situation commence à vaciller

lorsqu'il apprend que Sarah n'occupe pas une place d'employée dans la maison. Elle n'est plus là où il s'attendait à la trouver — en attente de sa libération. Elle s'est affranchie de cette position dépendante, "the damsel had broken all the rules" (p. 381). Venu pour faire preuve de son pouvoir phallique, Charles est décentré par rapport au rôle de chevalier libérateur qu'il croyait pouvoir assumer :

He saw nothing; but only the folly of his own assumption that fallen women must continue falling – for had he not come to arrest the fall of gravity ? (p. 379)

Il est déstabilisé par la découverte de la superfluité de son pouvoir qui tourne à vide en tant que cela relève de la position masculine qui est ici mise en cause. C'est ce que la flexion de la voix permet de lire dans la phrase suivante si l'on coupe la phrase avant le pronom relatif et si l'on porte l'accent sur "man" :

He was as shaken as a man who suddenly finds the world around him standing on its head. (p. 379)

La nouvelle situation de Sarah confirme ce qui s'est passé lors de sa disparition d'Exeter par où elle s'extirpait du rôle d'objet du désir de possession de Charles. Elle échappe une nouvelle fois au regard phallique qui se révèle ici impuissant à en faire un objet conforme à ses désirs et ne parvient pas à cerner Sarah :

She stood there against the door she had just closed, her hand on its brass knob, in the abrupt loss of sunlight, difficult to see clearly. (p. 379)

La perte du pouvoir masculin se reflète dans la perte de la lumière du soleil qui rend à Sarah son mystère. Empêtré dans la logique de dominant/dominé, Charles, dans un premier temps, considère que leurs positions rétrospectives ont été inversées et il projette Sarah dans la position masculine, pensant que c'est elle maintenant qui le manipule :

She had not sent the address. She was not grateful. He did not remember that her inquiry was identical to the one he had once asked her when she came on him unexpectedly; but he had sensed that now their positions were strangely reversed. He was now the suppliant, she the reluctant listener. (pp. 379-80)

En voyant les choses de cette manière Charles continue à assumer la position symbolique masculine, à refuser la position subjective que la transformation de la situation lui offre. Cependant son discours, n'ayant plus prise sur la situation, est mis en échec : "I see you are ...' he lacked words; but he meant, altogether changed." (p. 380).

Contrairement à ce qu'il pense, Sarah n'a pas adopté une position dominante, « masculine », face à sa faiblesse. Le langage est également défaillant de son côté, soulignant la similarité de leurs positions respectives :

'I am at a loss for words' (...). She murmured, 'I do not know what to say.' (p. 382)

Elle refuse de se mettre dans la position qu'il attend, scellant ainsi l'impossible de la rencontre :

Yet she said it without emotion, without any of the dawning gratitude he so desperately sought; with no more, in cruel truth, than a baffled simplicity. (p. 382)

Comme dans *The Magus*, ce qui est en jeu ici est la fusion ou la fission. Le double sens du signifiant "cleave" qu'évoque par homophonie "Ware Cleeves", le lieu des premières rencontres secrètes entre Charles et Sarah dont le souvenir vient d'être rappelé par l'allusion à l'une de leurs rencontres : "when she came on *him* unexpectedly" (p. 380). La

maison où se trouve Sarah s'apparente à ce lieu sauvage qui échappe à la loi morale des Victoriens. Elle est habitée par un homme dont le nom "was the one most calculated to make any respectable Victorian of the late 1860s stiffen with disapproval" (p. 381). L'expression utilisée pour désigner la maison, "a den of iniquity" (p. 382) en fait un équivalent du lieu naturel qui évoque "Sodom and Gomorrah" (p. 80) pour Mrs Poulteney. Le terme vague de "greenery" pour évoquer ce que regarde Sarah renforce la comparaison car il peut désigner ou un endroit où l'on cultive des fleurs ou un lieu naturel : " She remained staring, her face hidden from him, down into the greenery below" (p. 382). La rencontre est ainsi placée de nouveau en dehors de la société.

A l'instar de Nicholas face à Alison dans le dénouement de *The Magus*, Charles évoque son incomplétude, affirmant que sans Sarah il n'est que la moitié d'un être humain, "a half-being" (p. 384). Il croit que cette béance qu'il ressent en lui-même peut être guérie par Sarah qui parviendrait à le compléter. La réponse de Sarah est claire, la résolution de son mystère ne se situe pas de ce côté-là, elle s'assume en tant que femme pas-toute :

***'I wish to be what I am, not what a husband, however kind, however indulgent, must expect me to become in marriage.'* (p. 385)**

Charles le perçoit mais ne veut pas encore le reconnaître. Son regard tente de s'arrêter aux apparences, tout en voyant que ce n'est qu'un voile et qu'il est impossible de s'y accrocher. Les vêtements colorés que porte Sarah n'ont pas la même signification que ceux portés par Ernestina dans le premier chapitre ; ils ne la constituent pas comme objet du regard :

***Her bright clothes had misled him at first. But he began to perceive they were no more than a factor of her new self-knowledge and self-possession; she no longer needed an outward uniform. He saw it; yet he would not see it.* (p. 386)**

Charles tente une dernière fois de surmonter l'impossibilité de cette rencontre et fait une demande en mariage dans des termes qui suggèrent qu'il essaie en fait de suturer ce qui ne peut l'être :

***'All that Miss Sarah Woodruff is, Mrs Charles Smithson may continue to be. I would not ban you your new world or your continuing pleasure in it. I offer no more than an enlargement of your present happiness.'* (p. 386)**

La vérité de Sarah est d'être une énigme, et c'est ce qu'elle ne veut ou ne peut compromettre. Elle ne peut être toute dans une relation à autrui :

***'I meant that I am not meant to be understood even by myself. And I can't tell you why, but I believe my happiness depends on my not understanding.'* (p. 386)**

Le dépouillement des apparences se poursuit et Sarah informe Charles qu'elle avait appris sa rupture avec Ernestina et savait qu'il la recherchait, confirmant clairement son refus du rôle qu'il lui propose :

***But she went implacably on. 'And which obliged me to change my lodgings and my name. I made inquiries. I knew then, but not before, that you had not married Miss Freeman.'* (p. 387)**

Charles ne peut plus s'accrocher à rien, Sarah ne lui donne aucune prise. Charles commence alors à percevoir avec difficulté de quoi il retourne :

And perhaps he did at last begin to grasp her mystery. Some terrible perversion

of human sexual destiny had begun; he was no more than a footsoldier, a pawn in a far vaster battle; and like all battles it was not about love, but about possession and territory. (p. 387)

Les positions sexuelles, telles qu'elles sont conçues, sont en train de se modifier. Le refus de Sarah n'est pas dû à une absence d'amour mais à une résistance à être considérée comme un objet à posséder.

Arrivé à ce point qui semble être un constat d'échec, le roman bifurque, offrant d'abord une première clôture où malgré tout ce qui s'est dit Charles et Sarah se réunissent autour de l'enfant, puis dans la deuxième clôture ils se quittent définitivement. Néanmoins en même temps que s'opère cette divergence radicale au niveau de la diégèse une série de correspondances entre les deux clôtures se fait jour.

La première clôture

L'impuissance du langage à tout dire apparaît dans les deux clôtures et est ici souligné par l'instance narrative qui signale l'inadéquation du langage au sens, "it was beyond words now" (p. 389).

Le décentrement de Charles se fait également par la chute du regard, qui est le regard du voyeur comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre : "Something in Charles faltered. His eyes fell." (p. 389). Ainsi chute, dans l'homophonie "I/eye", la position subjective de maîtrise que Charles tentait d'imposer. Dans le silence qui s'ensuit ce qui surgit est la langue sous forme de l'enfant, *l'infans*, au prénom inhabituel de Lalage, dont Charles nous dit l'origine et la signification : "It is Greek. From *Lalageo*, to babble like a brook." (p. 392). Le terme "babble" en anglais évoque le bruit du ruisseau mais également le babil, la langue privée de sens de l'enfant. Le langage articulé est en échec et nous ramène à une langue plus proche de la jouissance.

La chute du regard de Sarah signale l'absence d'intention, de maîtrise de sa part. :

(...) then her eyes came to rest on Charles's feet. She could not look him in the eyes. (p. 392)

Lorsqu'elle lève les yeux son regard est dépouillé, "unbearably naked" (p. 393) et le lien entre les deux protagonistes se fait dans l'absence de parole et sans vision possessive, "in this blind silence" (p. 393). L'aveuglement marque la castration symbolique qui s'opère. A la question de Charles qui s'interroge sur son incapacité à comprendre, Sarah elle ne profère aucune parole qui puisse faire lien de dialogue mais fait un geste de dénégation :

'Shall I ever understand your parables ?' The head against his breast shakes with a mute vehemence. (p. 393)

Ainsi cette clôture, loin d'apporter une fusion qui réduit l'énigme de Sarah, la laisse sans réponse. Le geste de dénégation qui signale la non-conjonction se double du geste de l'enfant qui apporte un bémol à cette fin qui semble trop parfaite :

And Lalage, as if brought by the merciful silence to reflect on the aesthetics of music and having reflected, to bang her rag doll against his bent cheek, reminds her father – high time indeed – that a thousand violins cloy very rapidly without percussion. (p. 393)

Le verbe “cloy” en anglais qui signifie rassasier étymologiquement signifie « obstruer » et laisse entendre que quelque chose de la langue ne permet pas que la béance soit entièrement obscurcie.

La deuxième clôture

La deuxième version de la fin se déroule une fois que l'instance narrative a pris congé du texte. Comme dans la première clôture, le langage ne parvient plus à exprimer ce que les personnages ont à dire. Dans l'échec du langage articulé les semblants s'écroulent, du moins imaginativement :

It was as if she were trying to tell him something she could not say in words.
(p. 396)

Ce que le langage ne parvient pas à formuler ici est le rapport qu'il pourrait y avoir entre Charles et Sarah. Ce rapport ardemment désiré apparaît maintenant à Charles comme une “loathsome reality” (p. 397). Le non-rapport textuel se conjoint au non-rapport sexuel et produit l'horreur.

Le développement qui s'ensuit tourne autour du verbe “possess”. Charles, qui est pris dans un processus de « déphallicisation », se place dans une position féminine par rapport à la possession :

She could give only to possess; and to possess him – whether because he was what he was, whether because possession was so imperative in her that it had to be constantly renewed, could never be satisfied by one conquest only, whether ... but he could not, and would never, know – to possess him was not enough.
(p. 397)

En partant de la maison où Sarah a trouvé refuge, comme dans l'avant-dernier chapitre, il aperçoit un petit enfant mais contrairement à l'avant-dernier chapitre où l'enfant est présenté comme le fruit de sa rencontre avec Sarah à Exeter, ici l'enfant n'est attribué à personne. Il pourrait aussi bien être l'enfant de la jeune fille qui l'avait introduit dans la maison que l'enfant de Sarah. Il pourrait même être un avatar de lui-même puisque nous trouvons, immédiatement après, la mention d'une renaissance :

It was as if he found himself reborn, though with all his adult faculties and memories. But with the baby's helplessness – all to be recommenced, all to be learnt again! (p. 398)

Charles est contraint de reconnaître l'impossibilité d'une rencontre fusionnelle avec Sarah où il trouverait complétude. La boucle est bouclée et, comme les deux bouts ne se rejoignent pas, elle peut être relancée. C'est à ce moment précis que chute le regard phallique : “he crossed the road obliquely, blindly” (p. 398). L'aveuglement évoque d'une part Œdipe et signifie que quelque chose de l'ordre de la castration est passé mais d'autre part, par l'évocation de Tirésias, le devin aveugle à la double sexualité, il signifie une féminisation symbolique de Charles.

Son regard rétrospectif vers la maison qu'il vient de quitter pour voir l'effet de “the May wind” (p. 398) fait revenir le narrateur qui émet des hypothèses à l'aide du modal “may”, mais Charles échappe à son emprise, tout comme Sarah à l'articulation du chapitre

12 et du chapitre 13, car le narrateur ne peut rien affirmer sur ce que devient Charles ne proférant que "I think not" quant à un éventuel suicide.

La fin du roman nous renvoie à l'autre limite du texte par l'allusion à l'énigme du début et par le retour à la mer, au littoral/littéral :

He (...) has already begun, though there are tears in his eyes to support his denial, to realize that life, however advantageously Sarah may in some ways seem to fit the role of Sphinx, is not a symbol, is not one riddle and one failure to guess it, is not to inhabit one face alone or to be given up after one losing throw of the dice; but it is to be, however inadequately, emptily, hopelessly into the city's iron heart, endured. And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea. (p. 399)

Comme dans *The Magus*, la dernière phrase du roman ne contient pas de verbe, ni de sujet. Il n'y a plus de narrativité possible, ce qui rend tout fantasma inopérant. Il ne reste plus qu'à sortir du roman comme le signifiant "out" semble nous inviter à le faire. En même temps le signifiant de la répétition "again" nous ramène au littoral du début du texte et à l'énigme, restée sans réponse, qui a lancé le récit.

Le roman nous permet tout de même de la formuler sous forme de la question « Que veut une femme ? ». Parvenus à la fin de la boucle nous ne sommes pas tout à fait au point de départ et l'écart qui sépare les deux positions du début et de la fin fait en sorte de ne pas boucher cette vacuole par le sens et permet qu'elle consonne avec le vide de la Chose. C'est ce que formule Nestor Braunstein quand il écrit :

L'incorporation de l'être au langage est la cause d'un exil définitif et irréversible par rapport à la Chose. La Chose, dans la définition qu'en donne Lacan quand il reprend et commente Freud dans son séminaire L'Éthique de la Psychanalyse, « ce qui du réel pâtit du signifiant ».¹⁵⁴

Le parcours de Charles a contourné l'objet et en fin de course produit un sujet divisé qui se reflète dans la scission du texte en deux conclusions non compatibles. Un indice de la barre de la division se trouve dans la syntaxe de la dernière phrase où le cliché "salt sea" est scindé par "estranging" qui est le signifiant de la séparation. "Salt" évoque ici dans la conjonction/disjonction entre le début et la fin "the Cobb" qui est décrite comme "pure, clean, salt, a paragon of mass". Comme au début où le langage conventionnel ne permettait pas la communication entre Charles et Sarah sur "the Cobb", ici les semblants se défont et quelque chose de la lettre s'inscrit et, tout comme "the Cobb" dont la forme incurvée rappelle une lettre, fait bord. "The Cobb", le lieu de prédilection de Sarah, a pour quasi-synonyme en anglais "pier" dont nous pouvons remarquer le rapport homophonique avec "peer" qui l'associe également à Charles. Un autre synonyme, utilisé dans le premier chapitre est "mole" qui par polysémie peut signifier une tache ("spot or blemish"), la tache ou quelque chose fait touche ou *tuchè* qui désigne la rencontre dans ce qu'elle manque. Mais "mole" signifie également la taupe, l'animal aveugle, qui évoque la chute du regard à la fin du roman.

La citation de Mathew Arnold, réduite à un fragment, est le signe d'un objet irrécupérable en tant que tout. Ce fragment fait partie de ces restes, ces ruines d'un objet

¹⁵⁴ Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 37.

qui marquent le lieu de la Chose littéraire, un lieu devenu inaccessible : là où ça était. Car ce qui doit advenir n'est pas l'objet mais le sujet, et ici il s'agit du sujet écrivain, selon la phrase freudienne « *Wo Es war, soll Ich werden* ». Nous pouvons avancer, par conséquent, que le roman se termine sur "an unresolved note" qui est le point d'appui de l'esth-éthique de John Fowles, la réponse qu'il formule à l'énigme de l'Autre qui interpelle tout être en tant que parlant.

La conclusion du roman qui propose deux fins possibles et contradictoires est une forme d'oxymore qui, par leur effet de conjonction/disjonction fait que la fiction se déshabille. Autrement dit le mot de la fin ne se trouve pas dans le sens qui file du côté des semblants mais dans le pas de sens qui se fait entendre (le jouis-sens), et qui s'arrime à la lettre qui passe de littéral à littoral, entre ce qui ne saurait se dire et ce qui ne consent pas à se taire. Cela se trouve dans chacune des deux clôtures proposées. L'instance narrative, en s'absentant entre les deux clôtures, pose une barre sur son pouvoir, renonçant à la fiction de la maîtrise du texte. Cette barre joue aussi sur la première clôture car l'instance narrative y renonce également comme clôture définitive et la problématise. Loin d'un jeu formel, la division du texte en deux clôtures différentes inscrit la division du sujet qui y fait jour. Cela empêche le mouvement circulaire du texte de se refermer sur lui-même et dans le ratage il ouvre la possibilité à ce que le mouvement du désir se relance.

Là se trouve tout le « faire » poétique de John Fowles qu'il porte dans la plaie de la béance causale. En faisant céder les bords de la fiction victorienne il permet que la vérité du désir, le désir de l'Autre dans chacun, parle. Dans l'alignement de l'objet livre avec le vide de la Chose pourrait-on dire qu'il « élève l'objet à la dignité de la Chose » selon la formule lacanienne.

Le signifiant "out" dans la dernière phrase offre au lecteur un point de sortie, car l'interprétation qu'entreprind ce dernier bute sur l'inexistence de l'Autre et le lecteur à la recherche du sens de la fiction, par un renversement où l'Autre lui renvoie son message inversé, est confronté à la fiction du sens.

Chapitre 3. A Maggot

1. Introduction

A Maggot est le dernier roman publié de John Fowles mais l'auteur a néanmoins exprimé dans un entretien avec Diane Vipond en 1999 le désir d'écrire un dernier roman qui serait en cours d'écriture et qu'il nomme provisoirement *Tesserae* :

Nevertheless, I would like to write one last novel about the complex nature of this century. At the moment I am calling it Tesserae ... the countless bits that make up a mosaic. I don't want to say more, I'm afraid.¹⁵⁵

Jusqu'à ce jour ce roman n'a pas été publié mais le titre envisagé nous informe sur l'art de John Fowles qui est celui d'un mosaïste juxtaposant des fragments, non pour reproduire l'original d'où proviennent ces fragments mais pour constituer un ensemble où l'effet réside dans la combinaison et l'interaction qui, échappant à l'intention de l'auteur, produisent de l'inattendu. Ce projet de titre souligne également le caractère inachevé de l'œuvre à laquelle l'auteur souhaite rajouter d'autres morceaux sans que jamais le tableau ne soit complet.

Malgré la diversité au niveau de la diégèse, les romans de Fowles produisent par

¹⁵⁵ *Conversations with John Fowles, Diane Vipond (ed), (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 237).*

interaction un effet de résonance qui fait que chaque roman peut être considéré, non pas comme une entité en soi étanche et achevée, mais comme un fragment faisant partie d'un tout auquel il manquera toujours un élément. N'est-ce pas là ce qui inscrit les romans de Fowles dans son époque qui est caractérisée par la fragmentation, la brisure des certitudes ?¹⁵⁶ Cependant, les guerres mondiales ou même l'effondrement du système soviétique laissent des traces : les cimetières de Flandres, les vestiges du mur de Berlin, qui sont, pour utiliser la terminologie de Wacjman, « un moins d'objet qui porte un plus de mémoire ». ¹⁵⁷ Or ce siècle s'articule autour d'un blanc particulièrement effroyable qui consiste à ne pas laisser d'objet, à supprimer toute mémoire, de faire comme si l'événement n'a pas eu lieu. Car la Shoah, événement majeur et central du siècle, référence incontournable, interpelle tout artiste :

Comment se souvenir, quand, en plus de se dresser en maîtres de vie et de mort sur chaque homme, surgit la volonté de se faire les maîtres aussi, en même temps, de ce qui se forme et garde le souvenir de chaque homme ? Maîtres des hommes et de la mémoire des hommes. S'assurer de l'Autre. Anéantir et l'Homme et l'Autre. Effacer des hommes de la liste des vivants et les effacer aussi de la liste des morts. Comme s'ils n'avaient jamais existé. Et puis effacer la liste elle-même, rendre une feuille blanche.¹⁵⁸

Fowles, dont l'ambition affichée est de rendre compte de "the complex nature of this century", juxtapose les fragments qui font bord à cette béance terrifiante. Il situe son art dans le présent (this century) et le distancie du roman historique, catégorie dans laquelle certains tentent de classer sa fiction. Il s'oriente non pas vers un passé qu'il tenterait de recréer mais résolument vers une écriture du présent, nécessairement fragmentaire. Le prologue et l'épilogue de *A Maggot* situant la voix narrative *hic et nunc*, de même que la voix narrative contemporaine de *The French Lieutenant's Woman* attestent. Les romans de Fowles ne parlent pas d'événement au passé mais font avènement au présent. Ses romans aident à regarder le monde et font advenir le rien, que le monde plein, où se multiplient les objets de consommation, choisit d'ignorer ; car comme l'affirme Wacjman :

Qu'il y pense ou non, l'art qui questionne et fouille le visible ne saurait être disjoint de ce trou noir que la Shoah creuse au milieu du siècle. Que sur la carte du temps les routes de l'art croisent les chambres à gaz, à l'angle de l'objet.

¹⁵⁶ Des fractures réelles marquent le vingtième siècle qui font écho aux fractures idéologiques du siècle précédent. Gérard Wacjman situe les fractures majeures : « Dire de ce siècle, né dans les tranchées de la Grande guerre, à son zénith sous le nazisme et expirant dans les décombres du communisme, qu'il aura produit de la destruction à la plus grande échelle jamais atteinte, sans doute est-ce là une vérité plus que certaine – remâchée. XXème siècle, démolissage en tous genres. » Gérard Wacjman, *L'objet du siècle*, (Lagrasse, Verdier, 1998, pp. 11-12).

¹⁵⁷ Ibid., p. 20.

¹⁵⁸ Ibid., p. 19. *Les tentatives des négationnistes de nier l'horreur au cœur du siècle montrent la persistance de cette volonté de « s'assurer de l'Autre ». Poursuivies jusqu'au bout elles mèneraient à de nouvelles horreurs, ouvrant plus grande la béance qu'elles tentent d'occulter. Dans un siècle où la totalité n'est plus de mise ne voit-on pas surgir, plus qu'à toute autre période de l'histoire de l'humanité, le totalitarisme sous maintes et maintes formes ? Et que dire de la mondialisation dont le nom évocateur en anglais « globalization » souligne l'ambition de tout englober dans une forme unique.*

Appelons cela perspective du XXème siècle. Les lignes de l'art et la Shoah se coupent en un point à l'infini. La Shoah à l'horizon de l'art. Point de fuite de l'art dans l'espace moderne.¹⁵⁹

Les romans de Fowles ressemblent à ces puzzles où manque un morceau et où l'on doit déplacer les autres pièces afin de constituer l'image où la séquence de lettres ou de numéros. Ce qui permet la création est ce morceau qui manque, ce blanc dans le sens.

Echos et répétitions : fragments d'un tout introuvable

Cependant, entre le premier roman écrit par John Fowles, *The Magus*, et le dernier publié, *A Maggot*, la similarité phonologique crée un lien particulier qui pourrait suggérer un retour vers le point de départ, comme si l'auteur arrivait au terme d'un parcours. A la lecture du texte de ce dernier roman nous constatons également de nombreuses allusions indirectes à tous les romans précédents de Fowles comme si quelque chose insistait sans pouvoir se dire en totalité, produisant par nécessité cette répétition.

Nous trouvons notamment plusieurs échos de *The French Lieutenant's Woman*. Lorsqu'il loue les services de l'acteur Francis Lacy, le personnage qui se fait appeler Mr Bartholomew affirme être "(the) younger son of a baronet"¹⁶⁰ tout comme Charles Smithson, personnage masculin du roman cité ci-dessus. Francis Lacy, qui accompagne Mr Bartholomew dans son voyage vers l'ouest, passe une nuit dans "The Ship" à Exeter (p. 116), la même auberge où Charles Smithson passe la nuit après sa rencontre décisive avec Sarah Woodruff. Le lieu de la rencontre de Mr Bartholomew et de la femme mystérieuse se déroule près d'une vallée sauvage dont le nom, "the Cleeve" (p. 279), évoque "Ware Cleeves", le lieu non socialisé des premières rencontres de Charles et Sarah à Lyme Regis. Les allusions à "the Monmouth rebellion" (p. 17) et plus tard à "the year of Monmouth" (p. 406) rappellent la double mention dans le premier chapitre de *The French Lieutenant's Woman* de cette révolte du fils illégitime de Charles II contre le roi Jacques II, son demi-frère, en 1685.

De façon similaire le personnage féminin Rebecca/Fanny se tresse une couronne de fleurs à la demande de Mr Bartholomew :

It is May Day, and here is may enough. Thou shalt be queen, Fanny, but thou must crown thyself. (p. 340)

Elle répète en cela le geste d'Alison lors de l'ascension du Mont Parnasse dans *The Magus*, ce qui, renforcé par la similitude phonétique entre les deux titres, incite le lecteur de Fowles à établir un parallèle entre les deux personnages féminins et à supposer un fil conducteur qui mène de l'une à l'autre. Rebecca/Fanny est une ancienne prostituée dont l'attrait principal était de feindre l'innocence pour inciter les clients à la corrompre. Ce curieux mélange d'innocence et de corruption est précisément ce que Nicholas voit dans le visage d'Alison où il décrit les yeux comme "the only *innocent* things in a *corrupt* face"

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁶⁰ John Fowles, *A Maggot*, (London, Jonathan Cape, 1985 p. 128). Les références de page entre parenthèses renvoient toutes à cette édition.

(p. 24). (mes italiques). Alison elle-même n'avoue-t-elle pas à Nicholas, dès leur première rencontre, avoir eu de nombreux amants dans les mois précédents, se comparant ainsi à une prostituée.

'Do you know how many men I've slept with the last two months ?' 'Fifty ?' She didn't smile. 'If I'd slept with fifty I'd just be an honest professional' (p. 29)

Le titre du roman *A Maggot*, que le prologue définit d'abord comme "the larval state of a winged creature" (p. 5) évoque clairement *The Collector*, le premier roman que John Fowles a publié, où le personnage masculin, Frederick Clegg, faisait collection de papillons. *A Maggot*, toutefois, inverse ce qui se passe dans ce premier roman, même si dans les deux cas la position féminine est valorisée. Dans *The Collector* Miranda ne sort pas de la cave où son ravisseur l'a enfermée. Elle meurt de ne pas pouvoir faire échec au discours masculin de Clegg qui fige les mots sur la page de son récit à l'instar du collectionneur qui fixe les papillons morts à l'aide d'une épingle. Rebecca/Fanny, cependant, sort de l'épreuve à l'intérieur de l'objet mystérieux qu'elle décrit comme "a maggot" et prend une nouvelle dimension qui lui permet de tenir tête à l'homme de loi, Ayscough, et de donner une formulation des événements que le discours d'Ayscough ne parvient pas à s'approprier de façon satisfaisante. Elle échappe, pour ainsi dire, à l'épingle d'Ayscough qui tente de la maintenir dans le rôle de prostituée. *A Maggot* se termine par une naissance là où *The Collector* se terminait par l'échec et la mort de Miranda, incapable d'infléchir la volonté de Clegg. Seul le journal de Miranda, inséré par Clegg au milieu de son récit, empêche le roman de se clore sur lui-même et constitue autant de feuilles volantes qui s'échappent, tels les livres de Folon dans le générique de l'émission de télévision, « Apostrophes », comme les papillons vivants que Miranda n'a pas pu devenir.

Il y a quelques ressemblances entre Dick, le serviteur sourd-muet de Mr Bartholomew dans *A Maggot*, et Clegg, dans la mesure où ce dernier a beaucoup de mal à s'exprimer et n'utilise que des formes figées et des clichés. La relation entre Dick et Rebecca/Fanny reflète alors, à certains égards, la relation entre Clegg et Miranda. Or, Clegg envisage de se suicider après la mort de Miranda, mais ne peut pas s'y résoudre et s'apprête alors à répéter son geste meurtrier, projetant d'enlever une autre jeune fille. Il reste ainsi prisonnier, enfermé dans un cycle sans fin possible. Dick, quant à lui, confronté à l'impossible d'un rapport sexuel avec Rebecca/Fanny suite à la transformation de cette dernière, se suicide effectivement. Contrairement à Clegg, personnage vil et inquiétant, Dick, bien qu'inquiétant pour ceux qui ne le connaissent pas¹⁶¹, inspire un sentiment de pitié. Rebecca/Fanny éprouve de la compassion pour lui, qu'elle exprime lorsqu'il tombe à genoux devant elle dans sa chambre : "Oh my poor Dick. Poor Dick." (p. 33). Lors de son suicide il en affiche la cause en plaçant dans sa bouche qui ne pouvait exprimer ses sentiments par le langage, une motte de violettes qui évoque par métonymie les violettes que Rebecca/Fanny avait ramassées au bord de la route la veille des événements et qu'elle avait éparpillées sur le sexe de Dick en érection :

¹⁶¹ Dans sa déposition, la servante de l'auberge où les voyageurs ont passé la nuit avant de disparaître fait savoir que Farthing tentait de peindre une image effrayante de Dick : "That he did speak evil of the other man called Dick, at supper, that he was half beast and would have his wicked way with us if he had his chance." (p. 88).

She goes quietly to the top of her truckle-bed, where the violets still lie strewn on the rough pillow; gathers them up, and returns to where he kneels, to toss them, it seems casually, almost mockingly under the down-turned face and across the hands and the monstrous blood-filled glans. (p. 34)

Rebecca, néanmoins, doit se défaire de son nom de Fanny qui désigne également en anglais le sexe féminin, c'est-à-dire de l'identité qui fait d'elle un objet sexuel pour le désir masculin incarné ici par Dick dont le nom peut signifier en anglais le sexe masculin. Une fois Fanny devenue Rebecca, Dick, le phallus, n'a plus de raison d'être et disparaît du texte en tant qu'il n'engendre plus le sens. La disparition volontaire de Dick sert à souligner la disparition de son maître et *alter ego*, Mr Bartholomew, qui jusqu'à ce moment jouait le rôle de maître d'œuvre, et seul détenait la clef du sens qui disparaîtra avec lui. Echouent alors, en parallèle, les possibilités de complétude sexuelle et de complétude textuelle. Le retrait du « phallus », symbole de la position dominante masculine, résulte d'un acte volontaire pour faire place à une nouvelle articulation qui se fondera sur le féminin. Ainsi le fait que les violettes fleurissent dans la bouche de Dick après son suicide donne à cette mort une connotation positive l'articulant à la vie.

Se rajoute à cette ressemblance entre certains personnages et entre certaines situations un lien entre les deux romans qui passe par les signifiants des noms des personnages ou par la lettre. Dans *The Collector* après la mort de son père et après avoir été abandonné par sa mère, Clegg est accueilli chez son oncle qui s'appelle Dick et qui jouait auprès de lui le rôle de père. Mais celui-ci meurt prématurément, enlevant à Clegg tout espoir de trouver sa place dans la constellation de sa famille d'adoption. Un lien plus ténu semble lier Rebecca/Fanny au personnage féminin de *The Collector* : Son surnom dans la maison close où elle travaillait est "the Maid", combinaison des deux premières et des deux dernières lettres de Miranda.

Cette série d'échos, non exhaustive, fait apparaître *A Maggot* comme un supplément qui non seulement s'ajoute aux romans précédents mais provisoirement les remplace, en raison même de ce que nous avons appelé l'esthétique de l'inachevé qui caractérise toute la production littéraire de John Fowles. Sa place, provisoire, de dernier roman, qui pourrait signaler la fin d'un parcours, nous incite à lui prêter une attention particulière.

Un roman énigmatique

De tous les romans de John Fowles *A Maggot* est sans conteste le plus énigmatique et le plus déroutant. Toutes les questions soulevées par le récit restent, à la fin du roman, sans réponse, à tel point que la question se pose de savoir si le lecteur peut encore suivre Fowles dans cette direction ou si ce dernier ne s'est pas fourvoyé dans un jeu formel et stérile. Ainsi dans son étude du roman Katherine Tarbox constate que :

In this novel Fowles pushes the conventions of his genre to the limits and all but totally abandons the reader.¹⁶²

Plus que dans toute autre fiction de l'auteur le lecteur doit travailler à produire le sens presque sans l'aide d'une instance narrative étrangement absente d'une grande partie du

¹⁶² Katherine Tarbox, *op. cit.*, p. 136.

texte. Nous pourrions même dire que dans son aspect métafictionnel, où chaque personnage donne sa « lecture » des événements et tente de les interpréter, il s'agit d'un roman qui met à jour les apories de toute lecture.

En effet le roman pose un véritable défi au lecteur par la pluralité de voix qui se font entendre dans un ensemble étrangement hétérogène où sont juxtaposés des textes et des documents de nature différente. L'hétérophonie¹⁶³ peut également être perçue, par la variation des temps grammaticaux à l'intérieur même du récit, qui se fait tantôt au prétérit, tantôt au présent sans raison apparente. Le lecteur ne peut qu'être frappé par l'espace textuel réduit dévolu au récit qui n'occupe qu'une centaine de pages sur les 460 que comprend le roman et qui est présenté de façon fragmentaire, entrecoupé par divers autres textes. D'une part, nous trouvons sept extraits, chacun de deux pages, d'un périodique mensuel de l'époque où sont censés se dérouler les événements fictifs, reproduits dans leur typographie d'origine sans qu'un lien direct soit établi avec le récit, ainsi qu'un extrait fictif d'un autre périodique qui fait allusion à l'énigme au centre du récit. D'autre part, les procès-verbaux des dépositions de tous ceux qui participent à la diégèse recueillis par un homme de loi et retranscrits par son assistant, des lettres écrites par l'homme de loi, que ce soit pour les besoins de son enquête sur la disparition de Mr Bartholomew ou pour rendre compte au père du disparu qui a commandité l'enquête et pour proposer des hypothèses possibles basées sur les témoignages recueillis, constituent une tentative de remplir le blanc dans le récit concernant la disparition mystérieuse des protagonistes. Un prologue daté de 1985, l'année de la parution du roman, et signé de John Fowles, et un épilogue non signé mais que la logique du texte laisse supposer que nous pouvons l'attribuer au même¹⁶⁴ fournissent un cadre à ce roman déconcertant.

La nature hétéroclite des textes n'est pas le seul problème posé au lecteur qui doit également « naturaliser » l'intrusion d'éléments dans la diégèse incompatibles avec le dix-huitième siècle où les événements sont censés se dérouler. Ainsi John Fowles semble aller plus loin que dans *The French Lieutenant's Woman* où l'énonciation du vingtième siècle s'opposait à la diégèse victorienne et pencher cette fois-ci du côté du "magic realism".¹⁶⁵ La dichotomie à l'intérieur du roman sur laquelle repose ce "magic realism" est renforcée par l'écart qui sépare la diégèse de l'instance narrative. La division est par conséquent de structure et s'oppose à toute tentative de créer un ensemble homogène.

¹⁶³ C'est ainsi que Todorov traduit le terme utilisé par Bakhtine pour désigner la diversité des voix. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, (Paris, Le Seuil, 1981 p. 89).

¹⁶⁴ Seul parmi les différents critiques Mahmoud Salami met en question l'attribution de l'épilogue à l'auteur du prologue: "it is not clear whether it is Fowles or his modern narrator who writes a further text about the real Ann Lee and the eighteenth century history of Dissent." (op. cit., p. 218).

¹⁶⁵ Selon M. H. Abrams (*A Glossary of Literary Terms*, 6th edition, Fort Worth, TX: Harcourt, Brace Jovanovitch, 1993) le terme s'applique à des écrivains comme Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Gunter Grass et John Fowles. Ces écrivains "interweave, in an ever-shifting pattern, a sharply etched realism in representing ordinary events and descriptive details together with fantastic and dreamlike elements, as well as with materials derived from myth and fairy tales."

Le non-dit

Selon John Fowles les difficultés que rencontre le lecteur de son roman sont, en partie, la conséquence d'une de ses préoccupations majeures. Dans presque tous les entretiens qu'il accorde il revient sur l'importance qu'il attache au non-dit, aux apories ou aux zones troubles dans le roman. Pour lui, cela semble relever d'abord de l'intention de l'auteur qui cherche à aménager un espace où le lecteur puisse s'inscrire dans le texte. Ainsi dans un entretien en 1979 il affirme :

My characters never show the depth of my feelings and they would be wrong if they did. You have to leave a space for the reader's feelings to meet yours. Half the art of the novel is leaving-out – what you don't say, or explain, or make clear.

¹⁶⁶

John Fowles fait le reproche aux critiques de souvent négliger cet aspect de son travail auquel il attache tant d'importance :

But academic critics often seem to me to be blind to a negative side of the novel : what it does not say, what is left out. Leaving out is a major part of the skill of a writer – that is, persuading readers to supply what is not said. This applies all the way down the line, from major ideas to minor description of characters. Most of us learn that too exact notations of human appearance are harmful because they cramp the reader's imagination (though they may not realize it consciously). Hints are better, not exact mimesis; dots, which readers must join up to make the picture. Readers possess a huge stock of latent imagination, both archetypal and in terms of everyday things, and one needs to use this.¹⁶⁷

Il ajoute ici l'idée que ces blancs dans le texte doivent approvisionner le fantasme du lecteur qui se construit une image et articule ses propres apories à celles du texte. Mais que peut en tirer le lecteur ? Dans un entretien avec Katherine Tarbox en 1988 John Fowles revient sur cette préoccupation pour indiquer que ce qui est en jeu est la « jouissance » qui peut passer par les interstices où le sens et le savoir font défaut :

(...) another thing that is very important for me in the novel and in the cinema, for that matter, is the gaps in understanding and narrative. Reading a novel is an equally creative experience, and the one thing the fiction reader does not want to be given is something where every question is answered; surely one of the most important functions of the novel is to create, not exactly a sense of mystery, but to leave spaces which the reader has got to fill in. It's... it's a kind of discipline – not a discipline so much as – it's a kind of joyful experience, a kind of jouissance, in Barthes's terms, that I think the reader deserves, you know.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Devon McNamara, « Staying Green : An Interview with John Fowles the Novelist » paru dans *The Christian Science Monitor* (February 1, 1979), 20, 21. Reproduit dans *Conversations with John Fowles*, Diane Vipond (ed), (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 67).

¹⁶⁷ Carol M. Barnum, « An Interview with John Fowles » paru dans *Modern Fiction Studies*, 31:1 (Spring 1985). Reproduit dans *Conversations with John Fowles*, Diane Vipond (ed), (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 103).

¹⁶⁸ Katherine Tarbox, *op. cit.*, p. 177

Toutefois, dans un autre entretien, à la question de savoir si tout cela dépend ou non de la maîtrise de l'auteur, John Fowles semble moins catégorique et entrevoit la possibilité que ces zones troubles puissent échapper à la connaissance et par conséquent au contrôle de l'auteur :

But you see, I think a very important element in the novel is an area that you cannot know, a kind of area of mystery. (...) But I think that missing area of certain knowledge is important. I've just written another novel [A Maggot] which I'm sure is going to enrage people, for rather similar reasons.¹⁶⁹

Dans le syntagme "you cannot know" John Fowles s'inclut lui-même dans le pronom personnel qui s'emploie ici pour énoncer une vérité générale sans s'adresser à un interlocuteur précis. La zone de mystère est alors hors d'atteinte pour lui autant que pour le lecteur. Il confirme dans un autre entretien ne pas détenir le dernier mot sur ses romans. En parlant des lecteurs qui l'interrogent pour savoir si, à la fin de *The Magus*, Alison et Nicholas se séparent définitivement ou se reconcilient et recommencent une relation, il affirme ne pas connaître la réponse : "I don't know the answer."¹⁷⁰ Sa position est semblable à celle de T. S. Eliot à qui un lecteur avait demandé le sens d'un vers qui lui paraissait obscur ; le poète répéta le vers en guise de réponse, se refusant à fournir toute explication.¹⁷¹

A Maggot illustre parfaitement les propos de Fowles puisque le roman tourne entièrement autour d'un trou dans le savoir dont les différents témoignages recueillis par l'homme de loi Henry Ayscough dessinent les pourtours. Encadré par un prologue et un épilogue attribuables à l'auteur, le roman commence de façon assez conventionnelle par le récit d'un voyage effectué à cheval par un petit groupe de cinq voyageurs dans l'ouest de l'Angleterre en avril 1736. Les événements sont vus à travers le prisme d'une instance narrative contemporaine de la rédaction du roman et qui est donc distancée de la diégèse. Néanmoins distance ne signifie nullement omniscience concernant l'identité des personnages ou le déroulement des événements, puisque le narrateur ne semble pas détenir des informations inconnues du lecteur. Comme le constate Susana Onega :

In A Maggot John Fowles openly draws on all these well-known eighteenth-century literary conventions, in the same way he had drawn on Victorian narrative conventions in The French Lieutenant's Woman. So he brackets the novel with a Prologue and an Epilogue which he signs in propria persona, and then creates a hetero-extradiegetic narrator who identifies with the twentieth-century author of Prologue and Epilogue.¹⁷²

¹⁶⁹ Jan Relf, « An Interview with John Fowles », 1985. Reproduit dans *Conversations with John Fowles*, Diane Vipond (ed), (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 124).

¹⁷⁰ Carlin Romano, « A Conversation with John Fowles », paru dans *Boulevard*, 2 (Spring 1997). Reproduit dans *Conversations with John Fowles*, Diane Vipond (ed), (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 137).

¹⁷¹ Il s'agit du vers de "Ash Wednesday" : *Lady, three white leopards sat under a juniper-tree..* B. C; Southam dans son guide des poèmes d'Eliot remarque: "The entire line is much speculated about. When, in 1929, Eliot was asked what it meant, he simply answered 'I mean' and then redited the line without comment." B. C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, (London, Faber & Faber, 1974, p. 114).

Les personnages sont décrits de l'extérieur et les premières suppositions que fait le narrateur les concernant se révèlent erronées :

One might have supposed the two leading riders and the humble apparent journeyman and wife chance-met, merely keeping together for safety in this lonely place. (p. 8)

L'arrivée à l'auberge oblige le lecteur à corriger cette erreur mais au lieu d'obtenir un éclaircissement sur l'identité des personnages ou les relations qu'ils entretiennent, il apprend que personne n'est ce qu'il semble être. La position adoptée par la voix narrative la place non seulement en dehors de la diégèse mais la prive de la maîtrise de l'action et des pensées des protagonistes. Narrateur et lecteur partagent la même incertitude, "that missing area of certain knowledge" à laquelle Fowles attache une si grande importance.

Comme dans *The French Lieutenant's Woman* l'aspect contemporain de la narration est signalé par des allusions à des choses inexistantes au temps de la diégèse. Les yeux de l'un des voyageurs ressemblent à des objectifs de caméra, "twin camera lenses" (p. 11) et le narrateur intervient pour commenter la société du dix-huitième siècle pour un lecteur du vingtième et situer l'histoire par rapport à des événements historiques antérieurs et postérieurs :

A twentieth-century mind, could it have journeyed back and taken on the sensibilities and eyes of those two better-class travellers riding that day into the town, must have felt itself landed, or becalmed, in some strange doldrum of time, place and spirit; in one of those periods in which Clio seems to stop and scratch her tousled head, and wonder where the devil to go next from here. This particular day of April falls in a year very nearly equidistant from 1689, the culmination of the English Revolution, and 1789, the start of the French (...). (pp. 15-16)

Cela ne pose aucun problème et contribue même à définir une position de lecture vis-à-vis du récit : le lecteur inscrit dans le texte est donc un lecteur du vingtième siècle et il ne peut adopter une posture de lecteur du dix-huitième. Le roman joue d'ailleurs sur cet écart entre la position de lecture proposée et les multiples positions de lecture inscrites dans le texte et incarnées par les différents personnages, témoins directs ou indirects des événements.

Il ressort du récit qu'un certain mystère entoure ce voyage, que les voyageurs ne sont pas ce qu'ils prétendent ; les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres ne laissent pas d'intriguer le lecteur qui est ainsi plongé dans un univers peu stable où tout est susceptible de se modifier. La seule information sûre concerne le but du voyage. Mr Bartholomew, qui a organisé le voyage et le subterfuge, avoue à Lacy, un acteur dont il a loué les services et qui passe pour son oncle, ne pas lui avoir dit toute la vérité :

You know I am a disobedient son. You know I have not told you all. (p. 26)

Il précise néanmoins que bien que son intention ne soit pas d'enlever la fille dont il est amoureux et de s'enfuir en France avec elle comme il l'avait dit auparavant, l'objectif du voyage est bien une rencontre qui doit se dérouler le lendemain : "I seek a meeting with someone. That much is true." (p. 26).

¹⁷² Susana Onega, *op. cit.*, p. 138.

Le récit s'interrompt après le compte-rendu de la soirée passée à l'auberge à la veille de cette rencontre mystérieuse que Mr Bartholomew n'a pas voulu expliciter davantage. Le lecteur est ensuite confronté au premier extrait de *The Gentleman's Magazine* daté d'avril 1736. Cet extrait authentique est suivi d'un extrait fictif de *The Western Gazette* daté du 17 juin 1736 qui relate le suicide du valet de Mr Bartholomew ainsi que la disparition inexplicable du groupe de voyageurs. Il avance l'hypothèse du suicide du domestique après que ce dernier ait tué dans un accès de folie tous ses compagnons et caché leurs corps. Le périodique s'étonne qu'aucune recherche n'ait été entreprise par les amis de Mr Bartholomew.

S'ensuit une série de dépositions des différents protagonistes, à l'exception de Mr Bartholomew qui a effectivement disparu dans des circonstances mystérieuses. Ceux-ci sont interrogés par Henry Ayscough, l'homme de loi engagé pour découvrir la vérité par le père de Mr Bartholomew, un aristocrate puissant dont on tait le nom. Ces dépositions sont entrecoupées d'autres extraits de *The Gentleman's Magazine* dont la fonction semble être de marquer le passage du temps diégétique, de lettres envoyées au père pour l'informer de la progression de l'enquête et de quelques courts passages de récit.

Chaque protagoniste dit ce qu'il en sait ou croit savoir et Ayscough doit faire la part des choses dans les tromperies, les mensonges et les apories pour trouver une explication convaincante. Différentes attitudes s'élaborent face à ce trou, à ce blanc dans le texte. Ayscough tente de le combler et la conclusion de son enquête représente sa façon de composer, de trouver un *modus vivendi* avec cette absence de certitude qu'il ne peut admettre et qu'il refuse de laisser comme telle. Il représente ainsi tout lecteur qui souhaite, en fin de lecture, savoir le mot de la fin, le mot qui donnera sens et complétude au roman. Par la mise en avant de l'acte d'interprétation, de la façon de lire les événements, *A Maggot* peut être considéré comme un roman sur la lecture.

Ce qui fait obstacle à la lecture d'Ayscough, qui veut imposer un sens aux événements mystérieux, est le témoignage de Rebecca/Fanny. Elle ne cherche pas à savoir ce qu'est devenu Mr Bartholomew mais utilise ce blanc textuel pour réécrire sa propre histoire, laissant ouvert le trou dans le texte qui permet au sens de circuler.

Filiation et articulation au manque

Ce trou dans le savoir s'articule à un double dysfonctionnement dans le rapport père-enfant et produit une nouvelle possibilité de filiation dans l'absence du père-générateur de l'enfant à naître à la fin du roman. Mr Bartholomew se définit avant tout comme un fils désobéissant, en conflit avec son père, refusant de se plier à la volonté paternelle. C'est le seul point qu'il authentifie dans les différentes explications qu'il fournit de la nécessité de mettre en place le subterfuge du voyage dans le Devon. C'est ce que souligne également Susana Onega qui met en évidence l'aspect métafictionnel de ces explications :

The four different versions offered by Mr Bartholomew himself about the journey's aim have two things in common: one is the fact that they are all more or less recognizably literary; the other, that they all refer, as do the hypotheses about Mr Bartholomew's real identity, to some form of disobedience or

frustration. ¹⁷³

A ce conflit enfant-parents s'ajoute l'histoire de Rebecca/Fanny qui, pour sa part, avait été chassée de la maison paternelle et souhaite y retourner pour recommencer sa vie. La veille de la disparition de Mr Bartholomew elle lui fait part de son envie de changer de vie : "I would not be what I am, sir." (p. 53).

Il semble que ce soit la non-résolution du conflit entre Mr Bartholomew et son père, et le trou dans le texte qui résulte de la disparition de ce dernier, qui ouvrent une place à Rebecca/Fanny, lui permettant de se réconcilier avec ses propres parents et d'occuper la place textuelle qui paraissait jusqu'alors dévolue à Mr Bartholomew.

Ceci implique que l'autre point d'articulation du texte a trait à la féminité. Le rôle que joue Rebecca n'est d'ailleurs pas sans rappeler le rôle que joue Sarah dans *The French Lieutenant's Woman*. D'un roman à l'autre de John Fowles nous pouvons constater une évolution du rôle féminin qui culmine dans *A Maggot* par l'éclipse du personnage masculin au profit du personnage féminin.

Dans le prologue John Fowles évoque ce qui fut à l'origine de *A Maggot* :

For some years before its writing a small group of travellers, faceless, without apparent motive, went in my mind towards an event. Evidently in some past, since they rode horses, and in a deserted landscape; but beyond this primitive image, nothing. I do not know where it came from, or why it kept obstinately rising from my unconscious. The riders never progressed to any destination. They simply rode along a skyline, like a sequence of looped film in a movie projector; or like a single line of verse, the last remnant of a lost myth. (p. 5)

Ainsi ce roman, tout comme *The French Lieutenant's Woman*, a comme point de départ une image visuelle ¹⁷⁴ qui attise le désir du sujet. Dans le cas de *The French Lieutenant's Woman* John Fowles se disait obsédé par l'image d'une femme à l'extrémité d'un môle désert qui regarde vers la mer. Cette image a donné naissance à Sarah et défini sa position dans le premier chapitre du roman : Charles et Ernestina voient au bout de "the Cobb", où les mène leur promenade, une silhouette noire qui leur tourne le dos. Elle leur fait écran puisque son regard se porte hors champ et sa position au bout du môle la place entre le sujet et l'objet de son regard, qu'elle voile. Elle fait énigme et arrête le regard de Charles et Ernestina. Habillée de noir qui est l'absence de couleur, contrairement à l'éclat des vêtements que porte Ernestina, elle permet à Charles d'y projeter la couleur de ses désirs. Il est significatif que lorsque ce dernier retrouve Sarah à la fin du roman elle est habillée différemment, et la couleur de ses habits fait obstacle alors à son désir qui ne trouve pas de point d'accroche :

And her dress ! It was so different that he thought for a moment that she was someone else. He had always seen her in his mind in the former clothes, a haunted face rising from a widowed darkness. But this was someone in the full

¹⁷³ Susana Onega, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷⁴ C'est ainsi que John Fowles évoque ce qui fut à l'origine de *The French Lieutenant's Woman* : « It started (...) as a visual image » (John Fowles, « Notes on an Unfinished Novel », (1969) dans *The Novel Today*, sous la direction de Malcolm Bradbury, (London, Fontana Press, 1990, p. 147).

uniform of the New Woman, flagrantly rejecting all formal contemporary notions of female fashion. Her skirt was of a rich dark blue and held at the waist by a crimson belt with a gilt star clasp; which also enclosed the pink-and-white striped silk blouse, long-sleeved, flowing, with a delicate small collar of white lace, to which a small cameo acted as tie. The hair was bound loosely back by a red ribbon. (p. 423)

Des similarités apparaissent entre les deux images sources : l'anonymat des personnages et le fait que l'action se déroule dans un lieu désert focalise l'attention du lecteur. Dans *The French Lieutenant's Woman* le quai est désert et la femme sur le quai tourne le dos aux deux personnages ; dans *A Maggot* les cinq voyageurs sont "faceless" ; sans visage, et se trouvent dans un lieu sans âme qui vive, "a deserted landscape". Dans les deux cas l'objet du regard de la femme en noir tout comme le but du voyage des cavaliers restent énigmatiques.

Un mouvement régressif

L'image visuelle, "visual image" à l'origine de *The French Lieutenant's Woman* se transforme ici en "primitive image". Le glissement de "visual" à "primitive" évoque quelque chose qui a trait aux origines et laisse entendre qu'il pourrait s'agir d'un fantasme originaire. C'est ce que pourrait suggérer la juxtaposition des syntagmes "(a small group of travellers) went in my mind towards an event" et "evidently in some past". La mise entre parenthèses de la ponctuation qui les sépare relierait les deux syntagmes et soulignerait le caractère régressif du mouvement qui se dirigerait vers le passé.

Cette image de voyageurs qui se dirigent vers une destination inconnue est ce qui arrête le regard puisqu'ils ne progressent pas, mais, dit Fowles, l'image se répète et repasse comme un bout de film en boucle. Encore une fois l'image fait écran, masquant le but du voyage mais en même temps éveillant le désir de voir au-delà. Ce qui se trouve derrière cet écran est ce vide central, le trou dans le texte autour duquel tourne le roman sans jamais parvenir à lui donner une formulation adéquate. Il s'agit de quelque chose qui ne peut se dire, de quelque chose « qui se tient au-delà du Symbolique »¹⁷⁵ du langage et qui correspond à la définition que donne Lacan du Réel.

Ainsi le roman fonctionne comme fantasme qui fait écran dans les deux sens du terme : écran où peut se projeter le désir du sujet et en même temps écran protecteur contre le désir sur lequel le sujet doit, en fin de compte, céder. Il doit admettre qu'au-delà de l'image il y a un « trou noir », un nœud du réel à jamais inaccessible, qui ne se laisse deviner que par le récit qui en trace le bord. Cette image mnésique fonctionne comme la trace de quelque chose qui manque et qui refait surface. Le roman peut se lire alors comme présentant autant de façons de composer avec l'angoisse du manque. Les personnages présentent des supports possibles pour l'investissement du lecteur en face de cette absence qui est de structure pour tout être en tant qu'il parle. L'attitude d'Ayscough cherchant la clé de l'énigme, désirant savoir à tout prix ce qui est advenu à Mr Bartholomew, correspond à un refus de cette béance et relèverait en fin de compte de

¹⁷⁵ Jean-Pierre Cléro, op. cit., p. 57.

« l'angoisse de la rencontre de l'absence du phallus ». ¹⁷⁶

Dans son article sur le Réel en psychanalyse Pierre Kaufmann nous dit que selon Freud « est réel non ce qui est trouvé mais ce qui est retrouvé » ¹⁷⁷, illustrant ainsi le caractère régressif du fantasme à l'œuvre dans le roman. La jouissance première ou jouissance d'être que recherche le sujet pris dans un fantasme originaire est donc au-delà des limites du possible et elle est interdite à qui parle en tant que tel. Tout au plus peut-il espérer la (re)trouver sous forme de fragments, de restes, qui ne peuvent former un tout. Cela pourrait être les fragments d'un mythe perdu, "last remnants of a lost myth", que John Fowles évoque dans son prologue.

La question qui fait problème dans l'œuvre romanesque de John Fowles est comment articuler ce Réel à l'Imaginaire d'où surgissent les images et le Symbolique qui les formule. Qu'est-ce que cela implique pour le sujet ? La nécessité d'articuler les trois termes rend inopérantes les oppositions binaires conçues comme complémentaires ou oppositionnelles, illusion-réalité, masculin-féminin, ou le système de question-réponse qui prédomine dans le roman. Aucune de ces oppositions ne peut produire de synthèse adéquate.

Il nous semble opportun dans notre analyse d'examiner dans un premier temps du point de vue narratologique, la structure du roman, la temporalité, la pluralité des voix et les éléments métafictionnels.

L'importance du conflit père-fils est le moteur du récit, à la fois la cause du voyage de Mr Bartholomew et la raison de l'enquête sur sa disparition. Il faut analyser dans une deuxième partie pourquoi ce rapport-là ne fonctionne pas. Est-ce que le roman parvient à suppléer à ce manque ?

La curieuse éclipse du personnage masculin au profit du personnage féminin qui fait basculer le roman suggère deux pôles d'opposition ou de complémentarité. Comment s'articulent ces deux pôles dans le texte et quelle position du sujet en découle ?

En conclusion nous chercherons à voir comment s'inscrit dans ce texte l'esthétique de l'inachevé que nous avons relevée dans les trois romans de John Fowles étudiés.

2. Eléments narratologiques

L'apport des critiques

A Maggot est un roman paradoxal. D'un côté il constitue un retour aux sources du roman anglais par son contenu et par sa forme. L'histoire se déroule en 1736, à l'époque de Defoe et Fielding, les pères du roman anglais, et Fowles se sert des conventions en

¹⁷⁶ P. Salvain, « Trace » in *L'Apport freudien* (op. cit., p. 596).

¹⁷⁷ Pierre Kaufmann, op. cit., p. 466.

vogue à cette époque : le prologue et épilogue signés d'un éditeur qui habituellement authentifie ce que contient le roman, les lettres qui rappellent le roman épistolaire, et une reconstruction de dialogues qui utilisent un mode de discours correspondant à celui du dix-huitième siècle. Cependant, comme l'affirme Susana Onega, ces similarités ne servent qu'à brouiller les pistes et créer des attentes chez le lecteur qui ne peut trouver des réponses adéquates aux questions qu'il se pose :

(...) the historical chronicles in the novel are not meant, as we would have expected, to function as a reality-enhancing mechanism but, on the contrary, as a foil to set off the differences between "the real thing" and Fowles's fictional creation. Similarly the device of writing a Prologue and an Epilogue somehow fails to meet the traditional reader's expectation (...).¹⁷⁸

Poursuivant son analyse sur ce point Susana Onega prend à partie un critique en particulier qui rejette le roman parce qu'il ne répond pas à ces critères¹⁷⁹, et elle affirme avec raison :

A Maggot cannot meet the requirements of Julian Moynihan for the same reason that The French Lieutenant's Woman failed to meet those of other reality-based critics; that is, because neither is A Maggot an eighteenth-century historical novel, nor is The French Lieutenant's Woman a Victorian romance, and this, simply, because they have been written in the twentieth century.¹⁸⁰

Lire *A Maggot* comme le fait Julian Moynihan oblige le lecteur à ignorer ce qu'affirme John Fowles dans le prologue sur la nature du roman, "I would not have this seen as a historical novel. It is a maggot." (p. 6). Le titre du roman déploie une problématique beaucoup plus vaste pouvant à la fois se référer à l'objet mystérieux vu par Rebecca dans la grotte qu'elle compare à une larve ou un ver¹⁸¹ ou, jouant sur la polysémie du mot, au roman tout entier en tant que « fantaisie ». En faisant allusion à ce sens de "whim or quirk" (p. 5), Fowles suggère que son intention n'était pas de récupérer un objet connu du passé mais de produire quelque chose d'inattendu qui relève de la trivialité, c'est-à-dire qui est le fruit d'une rencontre. Etymologiquement « trivial » signifie le carrefour où trois chemins se croisent, posant au sujet un problème de choix et impliquant la nécessité de s'engager sans savoir où cela mène.

James Acherson, pour sa part, aborde le roman autrement, reconnaît qu'il ne s'agit nullement d'un roman historique et souligne des anomalies historiques ou géographiques

¹⁷⁸ Susana Onega, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷⁹ Il s'agit de Julian Moynihan qui, puisque l'auteur ne respecte pas les conventions du roman du dix-huitième siècle, conclut que le roman est un échec : "John Fowles has failed to write a serious book." (Julian Moynihan, "Fly Casting," *New Republic* 193, 7 October 1985 pp. 47-49).

¹⁸⁰ Susana Onega, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸¹ Le traducteur français réduit la portée du titre en le rendant par « La Créature » puis traduit le signifiant « maggot » qui désigne l'objet mystérieux dans la grotte par « ver », réduisant la signification à l'articulation de la vie et de la mort. Ce qui est encore plus surprenant est la disparition du prologue que la traductrice n'a pas jugé utile de porter à la connaissance du lecteur français. (John Fowles, *La Créature* traduit de l'anglais par Annie Saumont, (Paris, Albin Michel, 1987).

dans le texte pour soutenir son argumentation : la véritable Ann Lee, dont la naissance conclut le récit, est née deux mois avant la prétendue rencontre entre Rebecca Lee et Dick Thurlow que le roman présente comme ses parents ; aucune ville réelle ne correspond à la dernière étape du voyage, la ville de C□. Ainsi Acherson ne le fait entrer dans aucune catégorie, mais dégage simplement quelques traits qui le singularisent, "it is a novel characterised by vagueness, uncertainty and mystery."¹⁸²

Mahmoud Salami relève l'un des aspects importants du roman, soulignant que Fowles établit un parallèle entre le discours de fiction et le discours historique :

Thus, by creating a whimsical world, a fantasy about the Shakers that is entirely different from their real history, and by reconstructing this history, Fowles succeeds in exploring the similarities and differences between the techniques of fiction and the ways in which history is authenticated.¹⁸³

Il place, cependant, le roman dans la catégorie de "historiographic metafiction" telle que la définit Linda Hutcheon.¹⁸⁴ Ces caractéristiques se trouvent effectivement dans *A Maggot* mais elles ne permettent pas d'en saisir toute la complexité.

Ce qui est en jeu ici n'est pas de trouver une catégorie dans laquelle insérer le roman mais de cerner la problématique particulière qui en constitue la matière. *A Maggot* élude toute classification qui enfermerait sa problématique dans un carcan ou historique ou purement formel qui en limiterait la portée.

Quelle problématique ?

Une indication importante est peut-être fournie par le titre du roman dont les différents critiques se bornent à commenter la double définition donnée par Fowles dans les premières lignes du prologue :

A MAGGOT is the larval stage of a winged creature, as is the written text, at least in the writer's hope. But an older though now obsolete sense of the word is that of a whim or a quirk. (p. 5)

Cependant, si nous en restons là nous réduisons la problématique à un rapport binaire produit par la seule signification ; ce qui n'est guère plus satisfaisant qu'une analyse basée sur la « métafiction historiographique » qui joue sur une opposition binaire entre « histoire » et « fiction ». Il nous semble qu'un autre type de rapport permet de voir, en dehors de la signification, un lien entre *A Maggot* et le titre du premier roman écrit par John Fowles. Susana Onega, il est vrai, relève cette similarité mais se contente de

¹⁸² James Acherson, op. cit., p. 80.

¹⁸³ Mahmoud Salami, op. cit., p. 215.

¹⁸⁴ "(...) my focus here is on those points of significant overlap of theory with aesthetic practice which might guide us to articulate what I want to call a "poetics" of postmodernism (...). The points of overlap that seem most evident to me are those of the paradoxes set up when modernist aesthetic autonomy and self-reflexivity come up against a counterforce in the form of a grounding in the historical, social and political world" Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, (London, Routledge, 1988, p. ix). Parmi les oeuvres qui rentrent dans cette catégorie elle cite *A Maggot*.

souligner simplement la circularité dans l'œuvre de Fowles :

Even the curious phonetic similarity existing between “magus” (pronounced [mægas] by Fowles) and “maggot” points to the circularity of Fowles’s writing, to the fact that A Maggot is indeed another variation on The Magus, still another version of the hero’s quest. However, the slight phonetic difference between the titles of Fowles’s first and last novels also contains a world of difference, the huge stretch that goes from his hesitant and unsatisfying first attempt to express his vision of the world, to the last, masterfully neat and accomplished expression of it.¹⁸⁵

Toutefois, en faisant jouer la phonologie on souligne que tout ne dépend pas de la signification, du rapport signifiant-signifié, mais que la lettre, dont dépend le signifiant, peut faire coupure dans le sens. L'auteur suggère ce type de rapport dans le prologue lorsqu'il délie les différentes strates de signification du titre :

By extension it was sometimes used in the late seventeenth and early eighteenth century of dance-tunes and airs that otherwise had no special title ... Mr Beveridge’s Maggot, My Lord Byron’s Maggot, The Carpenter’s Maggot, and so on. (p. 5)

Cette allusion musicale introduit un rapport qui se fonde non sur le sens mais sur le jeu de la sonorité, et nous incite à faire une lecture qui se met à l'écoute du bruissement des signifiants et qui se superpose à la linéarité du récit. Ainsi nous pouvons prendre conscience de la dimension poétique du roman selon la définition de Roman Jakobson :

La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.¹⁸⁶

Il convient également, au-delà de la similarité phonologique, de s'interroger sur le déplacement opéré par la modification de l'article dans les deux titres : de l'article défini “the” dans le premier nous passons à l'article indéfini “a” dans le second. Un simple rapport binaire entre les deux romans, qu'aurait pu impliquer l'emploi de l'article défini dans les deux cas, semble exclu. L'indéfini “a” inaugure une chaîne dont on ne sait où elle finit, mettant en évidence l'impossibilité de tout dire et s'accordant davantage à l'esthétique de l'inachevé dont nous avons constatée qu'elle était la marque du style de l'auteur.

Toute entreprise de signification est problématique dans le roman, que ce soit dans le discours de la fiction ou dans l'historiographie, et Fowles entremêle les deux plans. Le nom du clerc qui établit les procès-verbaux des dépositions des témoins en donne une illustration comique. Il porte un nom royal, John Tudor, mais l'homme est simple clerc. L'exactitude des propos des témoins est de son ressort, or, il révèle à Rebecca qu'il existe la même dichotomie entre ce qu'il entend et ce qu'il écrit qu'entre son nom royal qui, ironiquement, lui confère la prérogative royale de vie ou de mort, et sa fonction servile :

‘What is thy name?’ ‘Royal, mistress. John Tudor.’ ‘And where did thee learn to write so swift?’ ‘The short hand? By practice. ’Tis child’s play, once learnt. And where I cannot read when I copy in the long hand, why, I make it up. So I may

¹⁸⁵ Susana Onega, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁸⁶ Roman Jakobson, “Poétique” in *Essais de linguistique générale*, (Paris, Points Seuil, 1970, p. 220).

***hang a man, or pardon him, and none the wiser.*' (p. 347)**

Ainsi l'histoire, qui correspond à ce que nous nommons habituellement « réalité », est mise sur le même plan que la fiction. Toutes deux sont mises en question en tant que constructions discursives et deviennent des semblants qui s'opposent au noyau obscur au centre du roman qui figure le Réel dans sa définition lacanienne d'« impossible à dire ». La difficulté de lecture de ce roman est de les articuler au Réel, car à rester au niveau des semblants nous risquons de tomber dans le travers de Julian Moynihan décrit par Susana Onega.

Du dialogue à l'alphabet

Un des aspects déroutants de *A Maggot* est la présence minimale de l'instance narrative qui, après avoir donné consistance à l'image que Fowles dit être à l'origine du roman, disparaît laissant le lecteur face à une série de documents dont certains sont des documents authentiques de l'époque et d'autres sont des éléments de fiction qui revêtent la forme de documents du dix-huitième siècle. Elle ne réapparaît que de façon épisodique dans de courts passages de récit qui parsèment le texte entre les divers documents qu'ils commentent ou qu'ils relient à l'ensemble.

Dans la majeure partie du roman le récit cède alors la place à la transcription de dialogues qui représentent les dépositions des différents acteurs dans le drame.

James Acherson prend au pied de la lettre l'affirmation de Fowles, répétée dans plusieurs entretiens, qu'il s'agit d'un handicap qu'il s'est imposé, "trying to prove I can do with one arm, what, in the past, I've done with both"¹⁸⁷ et écrit que cela relève d'un défi que l'auteur s'est lancé :

For Fowles it was a challenge to write a novel in which we hear the characters rather than see them, and in which we learn from their answers to questions only what we might expect to learn from witnesses under oath.¹⁸⁸

Il ajoute qu'il s'agit peut-être d'un moyen pour lui de se défaire du narrateur omniscient :

Conventional omniscient narration is unacceptable in the twentieth century (...) because it is inappropriate for a contemporary novelist to pretend that he is analogue to God in a century characterized by scepticism and doubt.¹⁸⁹

Cependant cette ligne de raisonnement réduit le choix de Fowles à une question purement formelle. Or, ne peut-on pas apercevoir derrière ce que cherche l'auteur en voulant repousser les limites de son art un désir d'aller au-delà de la mimésis afin de s'approcher au plus près de ce réel impossible ?

Mahmoud Salami conçoit différemment l'utilisation de dialogues qui constitue, selon lui, un moyen de mettre en cause l'autorité derrière le texte et de la problématiser :

¹⁸⁷ James Baker, « A Interview with John Fowles », *Michigan Quarterly Review*, 25, Fall 1986 (cité par James Acherson, op. cit., p. 77).

¹⁸⁸ James Acherson, op. cit., p. 77.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

The importance of dialogue is thus to help the reader overcome the absence of everything but the language itself (...).¹⁹⁰

Il rejoint en partie l'analyse d'Acherson mais pour lui il s'agit avant tout de donner plus d'importance au lecteur :

Dialogue thus enables the reader to formulate the meanings of the situations instead of receiving such narrative information from an authoritative narrator.¹⁹¹

Puis se fondant sur Bakhtine il affirme :

Indeed the novel's mutual animation of its dialogic discourses serves to emancipate both characters and readers from the hegemony of any one totalizing discourse.¹⁹²

Toutefois, dans son argumentation Salami reste au niveau de la diégèse et de la signification produite. Or, l'importance du langage, qu'il avait auparavant signalée, peut laisser supposer que quelque chose se trame à ce niveau-là, au-delà des événements racontés, et qui ne se réduit pas à un effet de signification. La recréation de dialogues dans le style du dix-huitième siècle produit à la fois un « effet de réel » qui authentifie ce qui est dit, et en même temps, par son étrangeté, met à distance le lecteur attirant son attention autant sur le « dire » que le « dit ».

Nous pouvons alors comprendre que la mise en garde de Rebecca ne s'adresse pas seulement à Ayscough mais également au lecteur, "Thee hast thy alphabet and I mine." (p. 317). La formulation même de cette mise en garde ouvre une problématique qui dépasse la signification. Cette phrase résiste à une traduction du type « nous n'avons pas la même conception des choses » car le mot "alphabet" utilisé par Rebecca ne se rapporte pas simplement à la façon de s'exprimer. Cela indique que ce qui fera la différence dans le texte n'est pas de l'ordre du lexique qui, un signifiant renvoyant toujours à un autre, produit du sens à n'en plus finir, mais plutôt quelque chose qui relève de la lettre qui marque une rupture dans le signifiant. La lettre se situe du côté du Réel, de l'absence de sens, mais étant ce sur quoi se fonde le signifiant elle permet de nouer ce Réel aux semblants articulés par le langage.

Le discours d'Ayscough est également composé de « lettres » mais, à la différence de « l'alphabet » de Rebecca qui place son discours sur le versant de la lettre, les lettres d'Ayscough sont les missives qu'il envoie à ses interlocuteurs et notamment au père du disparu. Elles constituent une tentative d'imposer un sens aux événements et surtout à la disparition mystérieuse de Mr Bartholomew. Ce sont des signifiants qui suppléent à l'absence et tentent de combler la béance qu'elle ouvre. La dernière lettre en particulier élabore les conclusions qu'il tire des différentes dépositions et fait état de son impuissance :

Your Grace, I cannot positively say it was so. Yet must I guess it most likely so, and with only this to commend it: that coming to recognize he had sinned most

¹⁹⁰ Mahmoud Salami *op. cit.*, p. 220.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹² *Ibid.*, p. 223.

heinously, he must condemn himself to no less than he did, as the only proper expiation of his awful crimes. (p. 449)

Ainsi la reconstitution qu'il fait des événements ne tient qu'à une seule chose, "with this only to commend it", la reconnaissance hypothétique par Mr Bartholomew, qu'ayant bafoué la volonté paternelle, il ne pouvait plus vivre. Cette fiction élaborée par Ayscough pour se protéger de la vérité qui trouble l'illusion d'un ordre stable fondé sur l'autorité paternelle ne peut se soutenir que d'elle-même, autant dire de rien. Sa conclusion paraît bien boiteuse et trouve un écho dans la sortie du texte du père de Mr Bartholomew qui s'en va claudiquant à la suite de sa rencontre avec Rebecca.

Par deux fois, face à Ayscough et face au père, le discours masculin qui repose sur une rationalité rassurante est mis en déroute par Rebecca. Son alphabet se joue du fonctionnement linéaire. Elle parvient à se défaire de son nom de prostituée, Fanny, qui l'inscrivait à une place fixe dans le discours masculin la constituant comme un objet du désir sexuel, et assume son propre nom, Rebecca.

Son parcours pour retrouver son nom la distingue de ses compagnons de voyage qui assument des faux noms pour cacher leur véritable identité. Rebecca utilise la fiction comme vecteur de vérité puisque le fait d'assumer un deuxième faux nom pour le voyage, Louise, lui permet de se défaire de la fausse identité sous laquelle elle vivait pour retrouver son nom d'origine. Plutôt qu'une façon de maintenir le semblant, qu'un moyen de tromper autrui, la fiction avec la part de vérité qu'elle recèle permet d'articuler le semblant à son identité retrouvée, inscrite sur le bord du vide central du roman.

Dans ce texte fortement marqué par l'empreinte de la religion érigée en garantie de l'ordre social où l'autorité paternelle reflète l'autorité divine de Dieu le Père, le nom Rebecca revêt une signification particulière. Epouse d'Isaac dans la Bible Rebecca est considérée comme la deuxième matriarche du peuple juif. Frappée de stérilité elle conçoit grâce à l'intercession d'Isaac. De même, dans le roman, le voyage dans l'ouest, qui emmène Rebecca loin du bordel où sa stérilité est un atout, est organisé par Mr Bartholomew en fonction de la date des règles de Rebecca afin qu'elle puisse concevoir. En révélant ceci à Ayscough lors de son interrogatoire elle infirme l'hypothèse de sorcellerie basée sur la date de la disparition, le 1^{er} mai, lendemain de « Walpurgisnacht », la fête du diable :

Q. Was he pressing that you should resolve yourself to this western journey ? In all this did he rather sollicit, or did he dragoon? A. He pressed, but did not force. I told him the time of my courses was near. He accepted it must pass first, as happened. Q. You say, the time of your going depended no more than upon the season of your menison? A. Yes. Q. It was not so appointed, that you should be in Devon on the first of May? A. Not that I know. (p. 312)

Elle déplace également le centre d'intérêt du roman de la disparition de Mr Bartholomew vers ce qui s'ensuit : sa transformation et l'événement qui clôt le roman, la naissance de sa fille.

Rébecca, son éponyme dans la Bible, est également celle par qui passe la transmission en permettant à son plus jeune fils, Jacob, d'obtenir la bénédiction du père à la place de son frère aîné, Esaü. Elle s'immisce ainsi dans le domaine paternel et détourne la loi du père. En cela son rôle semble analogue à celui des femmes dans les

romans de Fowles. Ne représente-t-elle pas une continuité qui passe par le féminin, car il est précisé dans le livre de la Genèse qu'Isaac se console dans l'union avec Rébecca de la mort de sa mère ? Un amour continue l'autre et touche à l'origine (la mère) par le biais du féminin. Dans *A Maggot*, texte fortement imprégné du patriarcat, à l'instar de l'Ancien Testament, Rebecca s'inscrit en porte-à-faux par rapport à cette loi et, enceinte de Dick qui s'est soustrait du texte en se donnant la mort, devient l'agent de la transmission. D'ailleurs étymologiquement Rebecca signifie « attelage ». Elle est celle qui permet de rétablir un lien là où défaille la loi paternelle.

Mr Bartholomew, le père spirituel de l'enfant car il est responsable de la fécondation de Rebecca par l'entremise de son serviteur et *alter ego* Dick, disparaît du roman une fois accompli le but de son voyage. Le fait que Dick soit le père et non Mr Bartholomew donne l'assurance que Rebecca ne tombera pas sous la loi du père de celui-ci car l'enfant n'a aucun lien de parenté avec lui. La transmission qui relève désormais du féminin est alors assumée par Rebecca qui, au grand dam de son mari, donne elle-même le nom à son enfant. Il est significatif qu'elle appartienne à une religion dissidente et résiste à maintes reprises au discours masculin que semble soutenir la Bible :

Q. Is it not divinely appointed it is sin to rebel against the authority of man? Witnessed in the Almighty's first act, and ever after? A. 'Tis reported so, by men. Q. The Holy Bible is false witness? A. Witness from one side alone. (p. 428)

Si le discours d'Ayscough se fonde sur le discours masculin de la Bible sur lequel s'appuie le discours social basé sur le patriarcat, celui de Rebecca s'en écarte et est incompatible. Sommée de répondre par Ayscough elle ne peut que répéter "I cannot, in thy alphabet" (p. 420).

La position de Rebecca ouvre sur un autre fonctionnement de la langue qui ne passe pas nécessairement par le défilé du sens. Les dernières paroles qu'elle profère dans le roman sont dénuées de toute signification : "it is clear they are not rational words, and can mean nothing" (p. 454). Son langage fonctionne par la musicalité car l'une des significations possibles de "a maggot" n'est-elle pas un morceau de musique ? L'association du signifiant « maggot » et Rebecca se trouve renforcé par le fait que son prénom contient le nom d'un instrument de musique, le rebec.

L'alphabet de Rebecca réduit les signifiants à la lettre et l'associe à celui qui lui a permis de se transformer, Mr Bartholomew dont le nom se trouve souvent abrégé à l'initiale, Mr B., à partir de la page 139. Cette abréviation enlève ou du moins affaiblit la signification qui pourrait se rattacher au nom Bartholomew, et souligne que l'identité du personnage, sa place de sujet, dépend non plus du Nom-du-Père mais de la lettre. Sa « féminisation » pose problème à son père et à Ayscough qui s'interrogent sur une possible relation homosexuelle entre maître et serviteur. Ils réduisent la féminisation à un élément de la diégèse, lui attribuant une signification, et de ce fait méconnaissent la fonction de la lettre et le caractère symbolique de la position féminine. Le clerc de l'homme de loi met en garde Rebecca après sa rencontre avec le père : "He'll hear aught but that" (p. 348). Lorsque Ayscough reprend son interrogation il la questionne sur cette possibilité :

Q. (...) Know you what the vice of Sodom betokens? A. Yes. Q. Saw you ever, at any time since first you met his Lordship, any sign that he and his man were its

victims ? (p. 353).

Cette position symbolique féminine est davantage mise en évidence par l'effet de miroir qui joue entre Mr B. et Rebecca. Mr Bartholomew affirme à Rebecca que la raison du voyage est de rechercher la guérison de son impuissance sexuelle. Or, c'est Rebecca qui est guérie de sa stérilité et qui se trouve enceinte. Ce glissement de l'impuissance avouée de Mr Bartholomew à la stérilité avérée de Rebecca insiste sur ce qui lie les deux protagonistes et prépare la disparition du personnage masculin et l'émergence subséquente du personnage féminin. Il dit quelque chose sur la position symbolique du sujet que fait advenir le roman.

Le voyage

Le thème du voyage revient fréquemment dans la littérature et revêt une importance métaphorique. Katherine Tarbox en souligne la polysémie, "the journey is an archetype of multifarious meaning"¹⁹³. Elle relève les aspects intertextuels en précisant que "it is the same archetype that guides works such as *Canterbury Tales*, *Eliot's Waste Land*, 'Journey of the Magi', *Pilgrim's Progress*, and 'Childe Harold to the Dark Tower Came'." (p. 147). Dans le roman de Fowles elle note que le voyage se termine dans une grotte "which is both womb and tomb" (p. 146). En fin de compte Katherine Tarbox fait de Mr Bartholomew un mage, à l'instar de Conchis dans *The Magus* :

Bartholomew constructs a proliferating godgame. He leaves Rebecca behind to tell the story, which then becomes a godgame for Ayscough, the duke, and the reader. The meaning of the masque is equally unassigned for all who hear the story.¹⁹⁴

Susana Onega relève les mêmes allusions intertextuelles à Chaucer et à Eliot puisque le voyage se déroule au mois d'avril que les deux auteurs voient de façon contrastée. Néanmoins, cette binarité introduite entre les « averses douces d'avril » et « le mois le plus cruel » reflète les deux versions des événements que donne Rebecca d'abord à Jones ensuite à Ayscough et, à ce titre, semble être une fausse piste pour le lecteur et ne révélera pas le sens de l'histoire.

S. Onega, toutefois, souligne la triple nature du voyage : le voyage physique de Londres à la grotte dans le Devon, la quête du héros mythique, et surtout le voyage psychologique et régressif :

The journey is primarily a psychological journey backwards, aimed at the recovery of that fourth dimension of time "what might have been".¹⁹⁵

Elle fait une interprétation Jungienne du voyage où le héros, Mr Bartholomew, est à la recherche d'une identité cohérente qui réunirait les trois parties de son être : le conscient, « l'anima » et l'inconscient représentés respectivement dans le texte par Dick, Rebecca et

¹⁹³ Katherine Tarbox, op. cit., p. 147.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹⁵ *Susana Onega, op. cit.*, p. 145.

lui-même :

Thus, from a psychological perspective, the journey becomes a hero's quest for a new totality of the self, which must be achieved through his acceptance of the coincidentia oppositorum, the reconciliation of his conscious, his unconscious and his anima potentialities, in the global perception of the self as such.¹⁹⁶

L'intérêt de Fowles pour les théories de Jung est bien connu et l'hypothèse d'Onega est séduisante et correspond peut-être à une intention de l'auteur. Mais l'auteur n'est pas maître du sens produit, et comme Fowles le dit, l'intérêt réside souvent dans les parties obscures de l'œuvre, dans ce qui échappe à sa maîtrise. Il nous semble alors que lire le roman comme ce qui établit un rapport entre les théories de Jung et les personnages et les événements décrits, aussi fascinantes que soient les conclusions, revient finalement à fonder le roman sur un signifiant maître qui serait le « quaterne » de Jung autour duquel tout s'articulerait.

Dans *A Maggot* comme dans *The Magus* il y a effectivement pléthore de possibilités de sens qui rendent impossible la tâche d'en attribuer un seul au roman. Il s'agit de poudre jetée aux yeux du lecteur à qui il revient de voir que ce qui importe, ce ne sont pas les solutions partielles qui ne sont pas plus satisfaisantes que la conclusion que donne Ayscough au récit, mais le fait qu'à l'histoire du sujet humain, il n'y a pas de mot de la fin.

Quelle lecture ?

Le lecteur a beaucoup de difficultés à se situer par rapport à ce texte du fait de sa construction complexe. Deux positions principales semblent s'offrir à lui. En premier lieu il y a la position d'Ayscough qui enquête sur la disparition de Mr Bartholomew et dont la démarche de recoupement et d'interprétation des dépositions des différents témoins est celle du lecteur qui dispose des mêmes éléments que l'homme de loi. C'est ce point de vue qu'adopte James Acherson qui écrit :

As we read A Maggot, we sympathise with the lawyer, for we share his desire to discover what happened to the young man who has disappeared (...).¹⁹⁷

Cependant, il est obligé de constater les limites de l'interprétation d'Ayscough, "Ayscough has his limitations" (p. 89), et situe ces « limites » dans les préjugés de l'époque où la classe sociale à laquelle on appartient importe davantage que les sentiments et le libre arbitre de l'individu. Ainsi Acherson fait de Rebecca et de sa fille Ann les précurseurs du romantisme et met en avant l'importance de l'expérience individuelle.

Il est nécessaire de constater l'inadéquation de l'interprétation d'Ayscough mais il faut aller plus loin et regarder aussi ce sur quoi il bute. Ses premières investigations et l'interrogation des différents témoins des événements semblent faire progresser son enquête jusqu'à ce qu'il retrouve Rebecca, dont le témoignage constitue la pierre d'achoppement.

A partir de ce moment-là, l'intérêt se déplace de la mystérieuse disparition vers la

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹⁹⁷ James Acherson, *op. cit.*, p. 82.

confrontation de l'homme de loi et de l'ancienne prostituée. Rebecca, en effet, offre une autre position au lecteur car son récit qui comporte des choses inexplicables, des apories, et qui n'offre pas de solution rationnelle à l'énigme de la disparition de Mr Bartholomew, semble plus conforme au tracé général du roman qui refuse de se soumettre à un ordre pré-établi.

Par l'intermédiaire de Rebecca le roman lui-même se divise au niveau de la diégèse entre la mystérieuse disparition de Mr Bartholomew et puis l'émergence ou la renaissance de Rebecca. Cependant l'effet n'est pas une simple opposition binaire comme dans *The Collector* où le discours figeant du récit au prétérit de Clegg s'oppose au discours de Miranda au présent et tourné vers l'avenir. Là le discours qui se veut convenu de Clegg tente de s'approprier le discours dérangeant de Miranda en l'enchâssant dans le sien, à l'image de Miranda, qu'il a enfermée comme prisonnière dans sa cave. Dans *A Maggot*, lorsque le récit tourne court, il se fractionne, se brise comme sur un récif et ses bribes parsèment le texte. D'autres documents de nature diverses viennent s'intercaler dans les interstices : témoignages, lettres, extraits de périodiques, fournissant au lecteur une multitude de pièces d'un puzzle mais qui ne s'emboîtent pas toutes et où manque, semble-t-il, la pièce maîtresse, la clé du sens.

L'un des éléments sur lesquels le lecteur s'interroge est l'inclusion de plusieurs extraits de *The Gentleman's Magazine*. Font-ils partie intégrante du roman et doit-on les lire, ou sont-ils là simplement comme illustration pour signifier l'époque historique où les événements sont censés se dérouler et dont on note la présence sans y attacher grande importance ? Le fait que Fowles les reproduit dans leur typographie d'origine, qui en rend la lecture difficile, pourrait accréditer la deuxième hypothèse.

Diverses explications sont proposées par les critiques. Acherson suggère d'abord que Fowles cherchait à donner au lecteur un aperçu de la vie réelle au dix-huitième siècle :

He also reproduced passages from The Gentleman's Magazine of 1736 in A Maggot, in the interests of fostering a sense of what life was like in the early eighteenth century.¹⁹⁸

Cette explication est trop commode et le point de vue trop réducteur ; Acherson s'interroge alors sur le contenu de certains de ces extraits :

But what are we to make of some of the magazine's truly bizarre stories – for example the one in the October number, about a peculiar fish thrown ashore in Devon? It is '4 foot long', The Gentleman's Magazine tells us, 'has a head like a Toad, 2 feet like a Goose and the Mouth opens 12 Inches wide'. Did this freak of nature really exist? Are we truly to believe that 'One of this Kind was dissected at the College of Physicians in the presence of K. Charles II'? Or is this just a rather juicy story some journalist made up in order to sell magazines?¹⁹⁹

Il établit finalement un lien entre ces histoires incroyables et la disparition de Mr Bartholomew, et conclut, sans que cela nous éclaire vraiment, que toutes deux font partie

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

du mystère du monde.²⁰⁰

Ne pourrait-on pas dire que ces histoires recouvrent un noyau obscur, un réel qui ne peut se dire, et pour conjurer l'effroi du vide on tire un voile dessus en y dessinant un Autre monstrueux qui en bouche l'accès, à l'instar de ce qui se passe dans le roman lorsque Rebecca donne un premier compte-rendu des événements dans la grotte à Jones afin de l'induire en erreur, "to blind him" (p. 329). Ainsi la lecture du roman par Acherson n'est guère satisfaisante et ressemble quelque peu à l'attitude d'Ayscough pour qui seul le discours de la science peut éclaircir le mystère.

Katherine Tarbox relève la contradiction entre les extraits du périodique qui représentent la linéarité, "a linear history of its time"²⁰¹, et le roman où les récits des différents personnages font que le voyage en question relève davantage de la bande à Moebius, "is more like a Möbius strip than a straight line"²⁰². Ainsi, malgré le caractère aléatoire du choix des extraits, le dernier crée l'illusion que les événements racontés parviennent à une conclusion :

The last entry creates the illusion that these stories are coming to an end, that loose ends are being tied up, whereas the seven extracts represent only a slice of history, excised at random from the larger picture.²⁰³

Elle en conclut que:

The author and the reader create arbitrary endings in their desire to order experience.²⁰⁴

Ce qui est à l'œuvre ici, dans le roman propre comme dans les extraits du périodique, souligne Katherine Tarbox, est une façon de s'accommoder du Réel, de lui imposer un ordre. Tout comme la réponse scientifique d'Acherson, cette démarche est fondée sur une illusion et le roman travaille à la défaire. La juxtaposition entre textes authentiques du dix-huitième siècle et textes de fiction souligne la futilité d'essayer de tout faire tenir dans un ensemble cohérent ; chaque texte a ses apories propres que l'autre ne peut remplir.

L'intérêt de Rebecca comme personnage incarnant une position de lecture ne réside donc pas dans le sens de ce qu'elle dit, qui peut être interprété de différentes façons : de façon idéologique pour justifier les opinions religieuses des Shakers, de façon rationaliste

²⁰⁰ "The only way we could be certain whether this story is true would be to compare it with whatever first-hand accounts of the fish have survived. If there are no first-hand accounts extant, or if the surviving accounts (whether first-hand or second-hand) are unreliable, we would be obliged to accept that this story is a minor mystery which, together with a host of other mysteries, both major and minor, contributes to the enormous 'general mystery' posed by the world at large. It is important to bear this in mind, for the unanswered (and ultimately unanswerable) question of his Lordship's disappearance, together with the many other mysteries in the fictional parts of *A Maggot*, are, as Fowles has said, 'symbolic of the general mystery in cosmic ... terms'." (ibid., p. 81).

²⁰¹ Katherine Tarbox, op. cit., p. 142.

²⁰² Ibid., p. 142.

²⁰³ Ibid., p. 142.

²⁰⁴ Ibid., p. 142.

à la manière d'Ayscough pour imposer une clôture qui fait sens et qui soit en conformité avec sa logique, ou de façon contemporaine par le lecteur du vingtième siècle pour imposer un sens qui dépasse les conceptions du dix-huitième, en faisant de la rencontre dans la grotte une rencontre avec des extra-terrestres ou avec des voyageurs dans le temps. D'ailleurs même si le lecteur peut s'identifier au refus de Rebecca de se soumettre, les différentes interprétations du sens de ce qu'elle dit ne peuvent le satisfaire. Les formes archaïques qui caractérisent son discours contribuent à créer un écart entre Rébecca et lui.

Ce qui est commun à toutes ces façons de lire le texte est la volonté d'en cerner le sens final qui apporterait une complétude au récit. Or, Rebecca fait une différence fondamentale entre sa façon de dire les événements et la façon dont Ayscough les interprète. Elle le répète à plusieurs reprises pour insister sur son importance. Ce qui différencie les deux protagonistes relève des lettres. Pour Ayscough il n'y a qu'un seul alphabet qui vaille qui est le langage : "Mistress, there is one and one only alphabet, that is plain English" (p. 420) répond-il à Rebecca qui souligne l'incompatibilité de leurs langages respectifs. Empêtré dans la réalité telle qu'il la conçoit, il ne peut qu'enchaîner signifiant à signifiant dans une quête herméneutique sans fin. Le lecteur doit abandonner la quête d'une interprétation ultime qui figerait le texte et apprendre à lire autrement selon l'alphabet de Rebecca, et renoncer à la clôture du sens.

Discontinuité et temporalité

La discontinuité du récit, la fragmentation du texte, contrastent avec les différentes tentatives de mise en ordre. L'élément majeur de cette discontinuité est la temporalité qui subit un dysfonctionnement et se fractionne en une multiplicité de temporalités.

Tout d'abord la première mise en ordre au niveau de la diégèse est de fixer un point de départ, un milieu et une fin correspondant au temps linéaire. Le récit initial peut représenter un début mais ce récit n'aboutit pas à la conclusion attendue qui est annoncée à Lacy par Mr Bartholomew dans l'auberge où ils passent la nuit :

I go to meet one I desire to know, and respect, as much as I would a bride – or my Muse indeed, were I a poet; before whom I am as Dick before myself, nay, more lacking still. And whom I have been hitherto prevented from seeing as much as by a jealous guardian. I may have deceived you in the letter. But not in the spirit. (p. 42)

Le récit du voyage s'interrompt au moment où les différents voyageurs s'apprêtent à se coucher et ne reprend pas. Les dernières phrases du récit suggèrent une inversion dans le temps et un processus de régression semble se mettre en route :

He [Mr Bartholomew] walks towards the bed, unbuttoning his long waistcoat. As he comes to it he sinks to his knees on the broadplanks and buries his bald head against its side, as a man seeking undeserved forgiveness or the oblivion of infancy might, against a mother's skirt. (p. 58)

Le début du récit est tout aussi trompeur puisque les raisons invoquées pour ce voyage s'avèrent erronées et la véritable cause n'est jamais explicitement révélée. Mr Bartholomew se moque du désir de Lacy de la connaître, laissant entendre que la

recherche de la cause, comme la recherche du sens final, sont aussi futiles l'une que l'autre :

***'Perhaps I am one of those seditious northern Jacks ? Another Bolingbroke? These papers here are all in cipher. If not in plain French or Spanish. I go to plot with some emissary of James Stuart. (...) I am here to creep into the woods and meet some disciple of the Witch of Endor. To exchange my eternal soul against the secrets of the other world. How does that cap fit?'* (p. 42)**

Une nouvelle temporalité voit le jour dans le roman, marquée par la fréquence des dépositions des témoins et participants. Le déroulement de l'enquête menée par Ayscough a effectivement un début, un milieu et une fin, et elle s'accompagne des extraits de *The Gentleman's Magazine* qui fonctionne comme un calendrier en arrière-plan de l'enquête. Cependant, comme l'avait remarqué Katherine Tarbox, le caractère aléatoire du choix des extraits rend illusoire et trompeuse toute tentative d'imposer un ordre basé sur la chronologie.

La temporalité de l'enquête est pourtant double : les extraits mensuels du périodique s'enchaînent dans un déroulement chronologique, mais dans sa logique l'enquête va à rebrousse-temps. La tâche d'Ayscough est de partir de la fin, de la disparition de Bartholomew et de la mort de Dick et de remonter vers le début pour que la fin puisse prendre un sens. Son échec ainsi que l'inadéquation de son rapport final au père du disparu se manifestent dans son impuissance à conclure le roman. Sa dernière lettre est suivie d'un épisode supplémentaire qui raconte la naissance de la fille de Rebecca.

Le récit déborde de ses limites, car la naissance d'Ann Lee venant après la clôture d'Ayscough constitue un reste qui ne s'intègre pas, s'apparentant davantage à un début qu'à une fin.

L'enquête d'Ayscough est bordée par la mort : lancée par la mort de Dick elle se termine par la mort supposée de Bartholomew. A l'inverse, le récit de Rebecca articule la mort de Dick à la vie. Sa fille qui doit naître est la part de vie laissée par Dick et donne ainsi un autre éclairage à la touffe de violettes, qui a pris racine et fleurit dans la bouche du cadavre.

A Maggot prend la contre-partie de *The Collector*. Le premier roman publié par Fowles se termine par la mort de Miranda qui s'articule à une autre mort probable, celle de la fille que Clegg convoite pour la remplacer. L'échec de Miranda fait que ce roman-là tourne en rond dans une boucle fermée sans issue possible. La conclusion d'Ayscough tente de fermer la boucle dans *A Maggot* mais cette fin est mise en question par l'épisode ultime qui raconte la naissance d'Ann Lee qui déjoue la clôture et ouvre le texte au lieu de le fermer.

Présent ou prétérit ?

L'autre aspect de la temporalité est le temps grammatical utilisé dans le récit initial et dans les fragments de récit éparpillés dans le roman. Il s'agit d'un aspect minimisé par les critiques qui ne semblent pas y attacher beaucoup d'importance.

Katherine Tarbox préfère gommer la distinction :

From the beginning Fowles defines the limits and weaknesses of ordinary perception. The first teller is a present-tense narrator (who occasionally lapses into a past-tense mode that is merely a disguised present) who reports events as they unfold before him.²⁰⁵

James Acherson lie l'emploi du présent au refus de Fowles d'utiliser une instance narrative dotée d'omniscience :

Fowles's dissatisfaction with conventional omniscient narration is most evident in the introductory section of *A Maggot* (...). Throughout, he uses the present tense rather than the past, as if to suggest that his characters' future is something that he has not yet witnessed and is therefore unable to reveal to us.

206

Nous devons nous interroger pour savoir si la question est aussi limpide que semblent le dire ces deux critiques. Tout d'abord nous pouvons constater que le récit initial est divisé en plusieurs épisodes dont certains sont narrés au présent, d'autres au prétérit. Les fragments de récit parsemés dans le texte sont tantôt au présent, tantôt au prétérit. Derrière cet emploi il ne semble pas y avoir de système ; il n'y a pas d'alternance stricte des deux temps et ni le présent ni le prétérit ne correspond à un personnage, un lieu ou un point de vue différent. Néanmoins, ce jeu des temps installe une division qui devient plus patente dans le fragment de récit qui décrit la rencontre entre Rebecca et le père de Mr Bartholomew. Le fragment commence au prétérit puis bascule dans le présent. Cette rencontre constitue un nouveau point de rupture dans le texte après la disparition de Mr Bartholomew. Elle fait émerger Rebecca, qui pouvait jusque-là être considérée comme personnage accessoire, comme pivot central du roman, et à partir de ce moment-là tous les fragments de récits sont au présent.

Nous pourrions peut-être mieux comprendre l'emploi des temps en faisant de nouveau un détour par *The Collector* où nous trouvons la même opposition entre le prétérit du récit de Clegg et le présent du journal de Miranda. Le récit au prétérit tente d'enfermer celui au présent, lui ôtant son caractère de devenir, le consignait au passé révolu. Clegg, ayant trouvé le journal de Miranda après sa mort s'en empare, le fait sien, l'enchâssant même à l'intérieur de son propre récit.

Un effet similaire est également produit dans le dernier chapitre de *The Magus* où l'emploi du présent dans le premier paragraphe crée un effet de rupture avec le prétérit du récit. A la différence de *The Collector* c'est le présent qui met en échec le prétérit. Cela se manifeste de nouveau, à la fin du chapitre, où le présent est employé pour mettre en échec la narrativité, et figer le récit et les personnages dans : "this frozen present tense" (p. 656).

Une lutte similaire s'engage dans *A Maggot*, où Ayscough déploie le discours dominant de l'époque et préfère ignorer le potentiel du discours de Rebecca. Son rôle lui confère une position de maîtrise apparente car c'est lui qui mène les débats et qui décide quand y mettre un terme. Les deux modalités de discours sont clairement associées à des

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁶ James Acherson, *op. cit.*, p. 79.

positions symboliques différentes qui sont la position masculine et la position féminine.

Rebecca démontre à plusieurs reprises le mécanisme du langage et du positionnement d'Ayscough qui, pour imposer sa maîtrise de la situation, cherche à enfermer Rebecca dans un rôle correspondant à ses idées préconçues afin de neutraliser ce qui le dérange dans son discours. La société sur laquelle se fonde le discours d'Ayscough ne peut se tenir qu'en homéostasie dans le passé en opposition binaire avec le futur, et en excluant le présent. C'est dans ces termes que le narrateur formule l'opposition entre Ayscough et Jones :

Jones is a liar, a man who lives from hand to mouth, by what wits he has, not least by what creeping deference he can muster when faced with such real power as Ayscough holds. Pride he has not, nor can he afford it. Yet in many ways (and not only in that millions will copy him, later in the century, in deserting country and province for city) he is the future, and Ayscough the past; and both are like most of us, still today, equal victims in the debtors' prison of History, and equally unable to leave it. (p. 237) (mes italiques)

Une autre possibilité existe en dehors de cette opposition, qui est représentée par ceux qui occupent une position analogue à celle de Rebecca qui refuse l'opposition binaire passé/futur et ne cherche pas à imposer un ordre ou à tout maîtriser :

Like Rebecca, they are poor at reason, often confused in argument; their sense of time (and political timing) is often defective. They tend to live and wander in a hugely extended now, treating both past and future as present, instead of keeping them in control and order, firmly separated (...). (p. 430) (mes italiques)

Lorsque Ayscough met en doute son récit, Rebecca souligne l'écart qui les sépare, la non-compatibilité de ce qui fonde leurs discours respectifs:

That is, thee art man. Thee'd make me mirror of thy sex. Dost know what harlot is, master Ayscough? What all men would have all women be, that they may the easier think the worst of them. (p. 360)

Elle l'interpelle nommément pour la première fois, et dans cette altercation elle l'affuble du titre de maîtrise qui caractérise sa position subjective masculine, associant "man" à "master". Ironiquement le signifiant "master" est également le titre que l'on utilise pour désigner un garçon qui n'a pas encore atteint l'âge adulte. Elle souligne en même temps le changement qui s'est opéré en elle ; auparavant prostituée ou "harlot" elle se plaçait là où le discours masculin voulait la mettre, position que maintenant elle rejette.

Elle dénonce le caractère figé d'un tel discours qui refuse toute possibilité de changement :

Thee'd keep me still cunning harlot, thee'd keep his Lordship still disobedient son, and Dick mere beast. (p. 423)

Dans cette vive réaction aux accusations d'Ayscough elle tisse un lien entre la position de Mr Bartholomew et la sienne. Lien que le texte a déjà établi par la réduction du nom de Mr Bartholomew à la lettre initiale, Mr B., ce qui le soustrait de fait du discours d'Ayscough et le place dans « l'alphabet » de Rebecca. Elle montre que le discours qui tente de les brider est un discours qui se soutient de la loi du père qui ne voit en Mr Bartholomew qu'un fils désobéissant.

Ayscough, bien sûr, est employé par le père dont l'autorité n'existe que si le fils est là

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pour s'y plier. Le fils, tel une canne pour un infirme, est le soutien du père, à condition de rester sous sa main. Cette opposition entre Mr Bartholomew et son père est évoquée lors de l'interrogatoire de Lacy qui rapporte les discussions qu'ils ont eues sur ce sujet pendant le voyage :

For might a better world come, he [Mr Bartholomew] said, if this one may not change? (...). Though I durst not tell my father such things. To that I replied that I feared fathers would ever have their sons in their own close image. To which he answered, And nothing change to the end of time – alas I know it, Lacy. If in this a son doth not bow to every paternal Test and Corporation Act, he is damned, he hath no being. (pp. 142-143)

La visée du discours paternel est donc de reproduire le même : "fathers would ever have their sons in their own close image". Le père ne reconnaît pas l'existence du fils s'il ne s'y plie pas. Ainsi Mr Bartholomew ne pourra trouver une identité propre qu'en posant une barre sur le désir du père et en brisant ce rapport duel. Il marque ici sa différence avec son père et avec le discours que tient Ayscough. Le désir de changement qu'il exprime s'accorde avec la position qu'occupera ultérieurement Rebecca.

Un extrait particulier de *The Gentleman's Magazine*, enchâssé dans un passage de récit, donne une illustration du discours d'Ayscough. Cet extrait se distingue des autres extraits car il ne se présente pas sous la forme d'un fac-similé de l'époque mais est reproduit dans la typographie du texte. La forme de cet extrait ressemble d'ailleurs à la transcription des procès-verbaux puisqu'il s'agit d'une série de questions et de réponses intitulée "Pretty Miss's Catechism". Ce portrait d'une jeune fille libertine en fait le miroir de l'homme. La "pretty miss" en question affirme son droit au plaisir sans tenir compte de la religion ni de ses vœux de mariage, et quoiqu'elle fasse son mari n'aura le droit que de se taire :

And lastly, as for my Husband, that I shall hereafter condescend to bubble, I do verily believe he ought not to have the least Superiority over me; therefore am determined, that tho' Quadrille be my Religion, and Cuckoldom ev'ry Sabbath's Meditation; tho' I ruin him in Plays, Masquerades, Fashions, Housekeeping, &c, tho' I should even accept of my very Butler as a coadjutor to him, he shall be Mum. (p. 321)

Ayscough est choqué par la franchise brutale de ce texte et voit dans le regard de Rebecca — même si elle est n'a rien en commun avec ce que représentent ces "pretty miss" — une semblable absence de respect pour les institutions et pour les croyances qui sont le fondement de la société :

Both religion and matrimony were revealed in the catechism as mocked, as was respect for man's superior status vis-à-vis womankind. What he saw in Rebecca's eyes, as indeed in some of her answers, was a reflection of this; that is, the effect of published laxity on high among the lower orders. (p. 322)

Il s'agit d'une perversion du discours masculin par le discours féminin qui s'en approprie tous les traits, et se met à sa place dans une opposition binaire. Cette inversion des rôles est soulignée par le signifiant qui consigne le mari au silence : "he shall be Mum". Qu'Ayscough confonde ce discours avec le discours de Rebecca montre ses limites et la fragilité du discours masculin.

La position féminine, avons-nous dit, correspond à "the extended now" ou à l'emploi du présent, et la position masculine à celui du prétérit. Le représentant de cette dernière position dans le roman est l'homme de loi Ayscough dont le nom par homophonie, "I scoff", évoque l'attitude de dédain vis-à-vis tout ce qui met cette position en question. Cela fonctionne tant qu'il a en face de lui des personnes qui reconnaissent son autorité, puisque le discours qu'ils déploient est analogue au sien. Ainsi Jones acquiesce lorsque Ayscough lui dit, "You are a plague among the decency of nations. A nauseous boil upon this kingdom's arse" (p. 272); et Mother Claiborne, qui affirme son droit de propriété sur Fanny/Rebecca, "I have a right to recover what is mine", ne trouve rien à redire lorsqu'Ayscough la dépossède en disant, "That wench is mine, now. (...) Now take thy putrid painted cheeks out of my sight, madam." (pp. 164-165).

Seule Rebecca résiste à Ayscough et refuse, à la fin de sa déposition, l'argent qu'il lui offre de la part de son commanditaire :

***'I am instructed to give thee this against thy lying in.' Ayscough feels inside a waistcoat pocket, then pushes a small golden coin across the table, a guinea. 'I do not wish it' 'Take. It is commanded.' 'No.'* (p. 439)**

L'impuissance d'Ayscough est soulignée par Rebecca qui, se plaçant en dehors de son système d'échange basé sur l'argent, lui donne en partant ce qui n'a pas de prix : "Thee's need also, master Ayscough, I give thee more love." (p. 439). Ainsi s'énonce à la fin du parcours le non-rapport entre les deux discours.

Une rencontre décisive

Cependant, le point culminant de l'affrontement entre les deux discours se passe ironiquement sans qu'une parole ne soit échangée. Lors d'une pause dans sa déposition Rebecca se trouve face à un homme d'un certain âge, qui ne sera pas nommé dans le texte, mais qui n'est autre que le père de Mr Bartholomew. Dans cette rencontre, qui n'en est pas une puisqu'il n'y a pas de communication entre Rebecca et l'homme, tout se passe dans le regard et se traduit par un changement de temps grammatical qui se révèle définitif et met fin à l'alternance entre le prétérit et le présent.

Ce passage se situe au milieu de la première journée de la déposition de Rebecca qui s'étale sur deux jours. Seule dans une chambre où elle doit dîner, Rebecca satisfait d'abord ses besoins naturels. Nous nous demandons alors pourquoi l'auteur trouve nécessaire d'en donner les détails. Est-ce par souci de réalisme ou pour permettre à l'instance narrative de se manifester et de marquer la distance entre le temps de la diégèse et le temps de l'énonciation ? Il y a effectivement une digression sur le port de la culotte qui explique qu'en 1736 les femmes anglaises n'en portaient pas et n'ont commencé à en porter qu'au début du dix-neuvième siècle. Mais cette digression fait long feu, car un signifiant inhabituel apparaît dans le texte lorsque Rebecca range le pot de chambre :

***Rebecca stood relieved, and pushed the earthenware jordan back beneath the bed, and straightened the coverlet.* (p. 343)**

Le signifiant "jordan" pour désigner le pot de chambre rappelle ce que Rebecca vient de raconter à Ayscough et son geste banal revêt une signification autre. Mr Bartholomew

oblige Rebecca à se soumettre à un rite de purification, qu'il compare à un baptême symbolique dans le Jourdain, pour la préparer à rencontrer les personnes mystérieuses dans la grotte où le même signifiant est répété deux fois :

A. His Lordship said I must bathe, before I donned my new clothes. Q. You must bathe! A. That I must be pure of my body, with no taint of my former world upon me. And he did point a little back, to where the stream did deepen a piece, as a pond, albeit not so deep, and small; for most it ran shallow upon stones. Q. What thought you to this? A. That it was too cold. To which he said I must, this stream should be my Jordan. Q. He said these words: This stream shall be thy Jordan? A. Yes. (pp. 349-34).

L'allusion biblique suggère que Mr Bartholomew est dans la position de Jean le Baptiste, le précurseur qui annonce la venue du messie qu'il baptise dans le fleuve Jourdain. Cela s'accorde à son effacement subséquent du texte qui laisse Rebecca au devant de la scène.

Le texte nous incite également à comparer les deux épisodes et leur impact sur le récit. Une première différence peut être constatée entre le bain dans le ruisseau qui est une forme de baptême qui annonce la transformation, voire la renaissance de Rebecca, et le geste qui ici précède une rencontre qui ne produira rien, soulignée par le passage de la majuscule à la minuscule. Nous trouvons là un reflet du contraste entre deux discours dont l'enjeu est la possibilité de transformation.

D'autres similarités apparaissent entre cette rencontre et la rencontre mystérieuse dans la grotte. Avant qu'apparaisse le père de Mr Bartholomew Rebecca décrit ce qu'elle voit par la fenêtre de la chambre :

A private coach was drawn up, its four horses still harnessed, as if it had just arrived, on the far side. Its nearer door bore a painted coat of arms, supported by a wyvern and a leopard; its motto and closer detail, beyond two quarters of red diamonds, impossible to read. (p. 344)

Or, interrogée par Ayscough, Rebecca décrit l'objet qu'elle a vu dans la grotte qu'elle appelle "the maggot" (p. 359) et qu'elle compare à un carrosse : "large as three coaches end to end" (p. 359). Elle décrit les marques sur le flanc de l'objet mystérieux qui font penser au blason sur la portière du carrosse :

Q. This preposterous maggot – bore it no marks other? A. Upon its side was a wheel with figures thereafter, in a line; and yet another upon its belly, the same. (p. 361)

L'homme avec qui elle se trouve face à face dans la chambre ne semble guère moins mystérieux que les personnages rencontrés dans la grotte. Les habits noirs et gris de l'homme en font une apparition sinistre que renforce le syntagme le décrivant, "doom in the doorway" (p. 344). Le signifiant "doom" évoque l'idée de mort et de jugement, surtout du Jugement dernier qui se dit "doomsday" en anglais. Il renforce ainsi le caractère divin du personnage anonyme qui se tient dans l'embrasement de la porte. Tel le Dieu de l'Ancien Testament dont on ne doit jamais prononcer le nom, Ayscough interdit chaque fois qu'il en est question que son nom soit prononcé ; il enjoint Mother Claiborne de taire le vrai nom de Mr Bartholomew : "He whose name I forbid you to utter" (p. 159). Il en fait de même lors de son interrogatoire de Jones et ordonne au clerc de ne pas transcrire le nom : "Tell

me the name you were told, no more and no less. Do not write his answer.” (p. 211). Le père représente à la fois un pouvoir qui ne connaît pas de limites étant “above all law” (p. 345), mais son regard laisse apparaître également la perte, “almost at a loss” (p. 345). La disparition du fils fait que la loi du père peine à imposer son ordre.

Dans ses mains l'homme en noir tient un objet étrange dont le texte souligne le caractère religieux :

He wore a plain black hat, and his right hand gripped a strange thing, a shepherd's crook, its foot on the ground. However this was no shepherd; where the top of a working crook is of wood or horn, here it was of polished silver, like some staff of office; closer to a bishop's crosier than anything else. (p. 344)

Il contraste ainsi avec l'aîné des deux hommes vus par Rebecca d'abord à Stonehenge, ensuite dans l'appareil étrange :

(...) the two men that waited beneath the tree were clothed in white (...) and the older man bore a white beard and stood with in his hand a staff of wood (...). (p. 376)

Rebecca croit reconnaître dans ces derniers Dieu le père et son Fils :

I tell thee, undeserving sinner I may be, there was I brought certain, most certain, within the presence of the Father and the Son. (p. 379)

Ainsi la scène dans la chambre semble être une parodie de la rencontre que fait Rebecca dans la grotte, et renforce l'impression de l'impuissance de l'homme en noir qui se dégage de cette scène.

Le geste de l'homme qui se sert de sa « crosse » pour faire venir Rebecca plus près de lui, au lieu de les rapprocher semble les séparer définitivement :

Yet they seemed no closer; not just divided by age and gender, but by belonging to two eternally alien species. (p. 345)

Cet échec se manifeste par le changement abrupt de temps, et le récit se poursuit dorénavant au présent :

And now, as abruptly as he appeared, the man ends this wordless interview. The crook is jerked impatiently clear, and set firmly to the ground again as he turns away, as if disappointed. (p. 345)

Le passage du prétérit au présent devient la marque de l'impuissance d'un discours qui peut, nous l'avons vu, se définir comme un discours masculin et homéostatique. Il est manifeste ici que ce discours, qui est celui d'Ayscough, est avant tout celui de la loi du père dont Ayscough n'est que le serviteur.

Suite à cette rencontre sans parole, qui tourne autour de ce qui ne peut se dire, le père s'en va claudiquant comme Oedipe, et l'instance narrative signale alors sa véritable identité :

Rebecca has time to see that he walks with a heavy limp. The crook-staff is no mere eccentric adornment, it is a necessity; and has just time to see the clerk step back with a deep bow, and Mr Ayscough also, with a lesser one, then turn to follow his master. (p. 346)

Ce bâton ou crosse, qui semblait être le symbole de son pouvoir, se trouve vidé de cette substance dans la débandade qui met fin à sa puissance phallique, soulignée par la

connotation sexuelle du signifiant "limp" qui indique la fin ou l'absence d'érection. Redevenue une simple canne qui soutient le père défaillant, la « crosse » montre le vide sur lequel repose cette autorité paternelle dont le pouvoir n'est que semblant. La vacance de ce pouvoir était déjà visible dans l'image du carrosse portant le blason du père, dont la devise impossible à lire laissait entendre une absence de signification. Il n'y a d'ailleurs aucune trace des occupants du carrosse : "There was no sign of its passengers or coachmen" (p. 344). Le vide du carrosse en fait un signe qui ne recouvre rien.

La disparition de Mr Bartholomew du roman le soustrait au pouvoir du père et prive en même temps le père de sa toute-puissance. Cela se passe par l'entremise de Rebecca qui, lors de cette rencontre avec le père organisée par Ayscough, lui signifie sa perte. Le père paraissait au-dessus des lois, "above all law" (p. 345) et sur son visage se lisait un pouvoir qui n'admet aucune contradiction, "the aura of absolute right". Il semblait savoir que la disparition de son fils faisait planer sur lui la menace d'une castration symbolique que suggèrent les syntagmes qui tempèrent cette description : "almost at a loss" et "a hint of morose doubt". La fin de l'entrevue constitue un renversement puisque ce qui caractérise le père au moment de sa sortie est l'impuissance, la perte de son pouvoir contenue dans le signifiant "limp".

Qu'est-ce qui reste après cette déroute de la loi du père ? Il reste Rebecca qui a enlevé toute consistance à l'image du père tout-puissant et qui doit terminer de témoigner. Que les fragments de récit restant soient au présent marque la prééminence de ce que nous pouvons appeler le discours féminin qui supplée à la défaillance du discours masculin, rétif à tout changement et ancré dans le passé.

Ce qui est en cause dans ce passage-clé du roman relève de la vérité. A la question de savoir « qu'est-ce que la vérité ? », question posée par Ponce Pilate dans le Nouveau Testament lors de l'interrogation du Christ, le clerc d'Ayscough répond :

'There are two truths, mistress. One that a person believes is truth; and one that is truth incontestible. We will credit you the first, but the second is what we seek.'
(p. 348)

Rebecca affirme sa vérité en disant "I must tell what I believe" (p. 349). Cette prise de position se renforce de ce que le clerc lui avait précédemment avoué concernant l'exactitude douteuse de ses transcriptions, qui défait la prétention d'atteindre "truth incontestible".

La poursuite de la confrontation Rebecca-Ayscough tourne maintenant à la déroute de ce dernier qui ne peut qu'élever une piteuse fiction qu'il envoie à son maître, mais qui ne parvient pas à clore le récit.

Adopter la position de lecteur à la recherche du fin mot de l'histoire qui est sa « vérité incontestable », à l'instar d'Ayscough, ne permet pas de cerner totalement le roman. Le lecteur, comme Ayscough, est confronté à une absence qui est de structure ; elle est cause du roman mais n'apparaît que rétroactivement parce que c'est le roman qui en dessine les contours et permet de la poser comme cause.

Ainsi nous pouvons avancer que deux démarches se font jour dans *A Maggot* et connaissent des fortunes diverses : celle de Rebecca, fondée sur l'absence et qui ouvre la possibilité de changement, et celle d'Ayscough qui se fonde sur la loi du père pour

masquer cette absence, faire clôture et empêcher que cela bouge.

Ayscough formule une hypothèse pour donner un sens à l'histoire et pour contenter le père, son employeur. Le lecteur moderne, s'il adopte la démarche d'Ayscough, en formulera une autre tout aussi dérisoire. Selon Katherine Tarbox :

The Maggot experience is a metaphor of unassigned meaning. The modern reader will generally see in it spaceships and beings from other planets, for such is the alphabet of contemporary life.²⁰⁷

Cependant le sens de *A Maggot* est justement ce trou dans le sens et la façon de s'en accommoder. Ce trou dans le sens fait figure de l'infini qui, selon M. Keith Booker, est ce que l'homme moderne doit affronter à visage découvert depuis que Nietzsche a décrété la mort de Dieu²⁰⁸. En d'autres termes, dans un temps où l'Autre n'existe pas, l'homme doit faire face à l'absence de garantie.

Lorsque tombe la fiction du sens qui enferme tout, où chaque mot correspond à une signification, un autre fonctionnement du langage est nécessaire et enfin possible. Le seul accès à cet infini, ou à ce Réel impossible à dire, passe par la résonance produite par la non-rencontre. C'est ainsi que Josiane Paccaud-Huguet parle du souvenir-écran :

C'est que du fait de son inadéquation à l'absence qu'il vise et masque à la fois, il se répétera indéfiniment d'un texte à l'autre, et se repèrera par le spectre lumineux ou sonore qui se dégage au moment de la collision avec... rien.²⁰⁹

L'échec du sens fait entendre quelque chose d'irréductible et qui relève de la première entrée du sujet dans le langage. C'est ce que Jacques Lacan appelle en un mot « lalangue », marquant l'échec du langage articulé à mettre la main sur l'objet introuvable que représente ici le trou dans le sens. La fiction ne devient foncteur de vérité que lorsqu'elle fait apparaître ce manque.

3. Le rôle paternel

Ce qui fait énigme dans le roman est la disparition de Mr Bartholomew qui s'articule à un dysfonctionnement du rôle paternel. Le père anonyme se soutient d'un représentant de la loi pour tenter de restaurer un ordre mis à mal par la désobéissance du fils et que cet homme de loi définit comme "the father's right to bestow his son's hand where he pleases." (p. 134).

Le dysfonctionnement se reflète dans l'impuissance sexuelle du fils qui pourrait en être une conséquence, tant les deux éléments sont liés. Jones dans sa déposition affirme à Ayscough la version des faits qu'il tient de Rebecca, que le but du voyage est de trouver

²⁰⁷ Katherine Tarbox, *op. cit.*, p. 152.

²⁰⁸ M. Keith Booker, "Fowles' Postmodern Infinity", *Novel: a Forum on Fiction*, XXIV: Winter 1991, pp. 178-198.

²⁰⁹ Josiane Paccaud-Huguet, « La Fiction littéraire : l'écran et le spectre », (communication au Congrès PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaire) à Rennes, mars 1997).

remède à cette impuissance :

That he would carry her upon a tour he proposed to make there, for he had heard of new waters, recent found, and reputed excellent for his failing. (p. 250)

La problématique que nous trouvons alors dans *A Maggot* est celle que nous avons déjà rencontrée dans les deux romans précédents et relève des rapports père-fils où la défaillance du père constitue un obstacle qui empêche le fils de trouver sa place dans le système d'échange symbolique. Rappelons-nous que pour Jacques Lacan l'*infans*, pour se subjectiver, doit être séparé de cet Autre originel qu'est la Mère :

La castration ne signifie rien d'autre que ceci : tout être humain, tout être qui parle, est assujéti à la Loi de l'interdiction de l'inceste et doit renoncer à l'objet premier et absolu du désir qu'est la Mère.²¹⁰

Cette castration symbolique est effectuée par ce que Lacan appelle le Nom-du-Père, ou la métaphore paternelle qui est :

L'instance symbolique porteuse de la loi sous l'effet de laquelle l'enfant renonce à une relation duelle avec la mère, afin d'accéder lui-même à l'ordre symbolique, marquant par là les limites de son désir.²¹¹

Pour l'enfant l'accès au langage signifie la perte de la jouissance d'être que Lacan formule ainsi : « le signifiant, c'est ce qui fait halte à la jouissance ». ²¹² La division se situe dans le langage même car, continue Lacan, « le signifiant ne se pose que de n'avoir aucun rapport avec le signifié ». ²¹³ Le signifiant s'articule à une chaîne de signifiants dont le Nom-du-Père est le point d'ancrage : « le signifiant comme tel ne se réfère à rien si ce n'est à un discours ». ²¹⁴ Quant au signifié, dit-il, « le signifié, c'est l'effet du signifiant ». ²¹⁵ Et significativement « entre les deux, il y a quelque chose de barré à franchir ». ²¹⁶

Manifestement il y a un blocage de la métaphore paternelle dans *A Maggot*, car le père de Mr Bartholomew ne joue pas le rôle de père symbolique, il ne laisse pas une place pour son fils où celui-ci peut s'inscrire comme sujet désirant par rapport au manque dans l'Autre. Au contraire il s'érige comme Autre absolu qui soumet son fils à sa jouissance.

Lors de sa seule apparition dans le texte il incarne le droit absolu, au-dessus de toute loi humaine, et le regard qu'il pose sur Rebecca est un regard qui ne reconnaît pas

²¹⁰ Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 88.

²¹¹ Patrick Badonnel, Claude Maisonnat, *La Nouvelle Anglo-Saxonne, initiation à une lecture psychanalytique*, (Paris, Hachette, 1998, p. 63).

²¹² Jacques Lacan, *Encore* (Paris, Points Seuil, 1999, p. 34).

²¹³ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

l'altérité des êtres humains :

There was something both imperious and imperial in that look, indifferent to ordinary humanity, oblivious of it, above all law (...). (p. 345)

La quête de Mr Bartholomew devient alors une tentative de se soustraire du pouvoir de cet Autre absolu que représente son père qui le transforme en objet de jouissance, et de rechercher ce qui peut faire de lui un sujet à part entière. Dans le récit de Rebecca rapporté par Jones l'impuissance de Mr Bartholomew s'articule à ses rapports avec son père :

On that or another visit she said he spoke of an unjust curse upon him and the embarrassments he was placed in by it, and in particular by his father, who was much vexed by his seeming disobedience as to a certain marriage and threatened him to stop him of his inheritance and I know not what else. (p. 249)

Dans les termes utilisés pour désigner le mal dont il souffre le signifiant "curse", la malédiction, le rapporte à une parole que nous pouvons dire perverse.²¹⁷ Car au lieu de lui donner une place cette parole l'en prive.

Ayant refusé de se soumettre à la volonté de son père Mr Bartholomew se fait même expulser de la maison paternelle et son statut de fils s'en trouve menacé :

In short, then, Mr Bartholomew, still refusing the other alliance, was commanded out of paternal house and home, and told not to return until he had cooled his temper and learnt his filial duty. With the further threat that should he pursue the course he was on, all his future prospects would be forfeit. (p. 130-131)

Son voyage à l'ouest revêt le caractère d'un *non serviam*. La rupture est définitive et il ira jusqu'au bout quoique cela lui coûte.

Que cherche-t-il alors dans ce voyage ? A Lacy il révèle que son objectif est de trouver ce qu'il appelle "life's meridian" (p. 149). Le terme reste énigmatique et les personnages ne trouvent aucune explication satisfaisante. Interrogé par Ayscough, Lacy le définit comme métaphore :

Q. What took you him to mean by finding his life's meridian ? A. Why, sir, no more than is conveyed by any such obscure and fanciful metaphor. It may be, some certainty of belief or faith. I fear he found little consolation in religion as we see it practised in this land. (p. 169)

James Acherson ajoute à l'explication de Lacy la définition du dictionnaire et conclut :

What his Lordship appears to be searching for is the moment at which his life will be at its highest splendour – the moment corresponding (metaphorically) to the summer solstice, when the sun in the northern hemisphere is at its highest point in the sky. (...) from Rebecca's testimony, however, it would seem that his Lordship enters the cavern in the hope that the people (or beings) he is to meet there will help him achieve some sort of transcendental religious experience.²¹⁸

Il y a pourtant une autre définition de "meridian" et une autre façon de lire la réponse de

²¹⁷ La première définition de "curse" dans *The Shorter Oxford English Dictionary* souligne le caractère de parole divine : "an utterance of God, or of a person invoking God, consigning or intending to consign a person or thing to destruction (...)".

²¹⁸ James Acherson, *op. cit.*, p. 83.

Lacy qui peuvent davantage nous éclairer. Le méridien est également une ligne qui effectue une division du globe. L'expression "fanciful metaphor" utilisée par Lacy conjoint deux termes qui renvoient d'abord au titre du roman : "fancy" correspond à l'une des définitions données de "maggot" dans le prologue. Enfin le terme "metaphor" nous informe de la fonction de "life's meridian" qui est de suppléer à la défaillance de la métaphore paternelle.

Le discours scientifique qu'utilise Mr Bartholomew pour en parler pourrait n'être qu'un semblant qu'il déploie pour tromper son auditeur. Par ailleurs Lacy met en question tout ce qu'il lui raconte, et cette mise en garde s'adresse également au lecteur :

I say this, though I know now I was being duped and gulled. And even when the veil was lifted from my eyes ... well, sir, I found another and even darker veil remained. (p. 133)

Le sens de "life's meridian" reste énigmatique, néanmoins deux éléments contradictoires peuvent orienter notre lecture. Tout d'abord ce qu'en dit Mr Bartholomew pourrait sanctionner la nature régressive du voyage comme retour aux origines. Il serait en train de remonter à la nuit des temps pour découvrir un secret détenu par les anciens habitants de l'Angleterre qui ont construit Stonehenge :

I will tell you this, Lacy, these ancients knew a secret I should give all I possess to secure. They knew their life's meridian, and I still search mine. (p. 148-149)

Le but du voyage serait alors de retrouver un savoir à l'origine de la civilisation britannique et perdu depuis. Mr Bartholomew semble tenaillé entre deux forces également puissantes : la volonté de son père de le soumettre et son propre désir de retrouver une complétude perdue²¹⁹ sur lequel il ne veut pas céder. Le caractère régressif de son désir fait du savoir qu'il espère obtenir un « ça-voir », une rencontre avec la Chose interdite.

Mais d'autres éléments contredisent cette lecture qui ferait de Mr Bartholomew un homme qui poursuit un but unique. Rebecca, interrogée par Ayscough sur l'objectif supposé du voyage qui est la guérison de l'impuissance sexuelle de Mr Bartholomew, répond "his Lordship had more than one purpose, and one a far greater" (p. 336). Une lecture univoque semble alors inappropriée et peu conforme à l'architecture du roman.

Rebecca devient de fait le véritable objet de sa quête. Elle rapporte à Ayscough ce que Mr Bartholomew lui a confié la nuit à Stonehenge où ils se sont rendus secrètement en la compagnie de Dick : "You are she I have sought" (p. 328). Si tel est le cas, ne serait-elle pas celle qui pourrait suppléer à la défaillance de la métaphore paternelle ? Cette lecture semble d'autant plus justifiée si l'on rétablit la chronologie de la diégèse car cette déclaration de Mr Bartholomew suit de quelques heures sa discussion avec Lacy sur les mêmes lieux où il avait évoqué sa recherche de "life's meridian".

A Maggot retravaille, en la personne de Rebecca, ce qui fonctionnait déjà dans les deux romans précédents où Alison et Sarah jouaient un rôle analogue. Alors qu'à la fin de *The Magus* Nicholas et Alison se trouvaient face à face, laissant ouverte la possibilité de leur éventuelle réunion et que *The French Lieutenant's Woman* proposait deux clôtures

²¹⁹ Ainsi Mr Bartholomew parle d'une « faille » dans sa nature qu'il souhaiterait réparer : "there was a great fault in his nature" (p. 248).

contradictoires du récit dans l'avant-dernier et dans le dernier chapitre, *A Maggot* déplit la problématique de façon radicalement différente puisque, tout en ébauchant deux versions contradictoires des faits, l'objet des récits, le personnage masculin, s'éclipse au milieu du roman.

Ce qui émerge alors est un discours d'un autre type. La disparition de Mr Bartholomew met fin au récit linéaire qui ne peut plus progresser. Ayscough, sous l'injonction du père, revient sans cesse à ce point nodal, mais doit à la fin s'avouer impuissant à découvrir avec certitude la vérité de la disparition et se trouve contraint de formuler des hypothèses : "In such matters, where we have no certainty, we must judge with probability." (p. 445). Dans l'explication qu'il fournit des événements le modal "may" est répété à maintes reprises signalant l'incertitude sur laquelle il fonde sa croyance. Son récit est ponctué à cinq reprises par "I must believe" indiquant son refus d'envisager d'autres possibilités. Cette croyance est cependant affaiblie par la répétition compulsive du syntagme qui subit une modification lorsqu'il conclut : "Yet must I guess" (p. 449). Le changement de verbe superpose la conjecture à la croyance et fait apparaître alors sa véritable nature.

Cette mise à mal d'un discours fondé sur la position symbolique masculine de maîtrise met en lumière le renversement qui s'opère dans le roman où le personnage féminin, Rebecca, qui jouait un rôle subalterne dans la première partie, prend une dimension nouvelle. Là où Mr Bartholomew fuyait la confrontation avec le père, Rebecca lui fait face et élabore un discours autre, son "alphabet" qui vient suppléer au dysfonctionnement du discours masculin.

4. Masculin/féminin

Mr Bartholomew est un personnage énigmatique, insaisissable. Ses contradictions se révèlent particulièrement dans son attitude envers Rebecca. Susana Onega le décrit ainsi :

Alternatively brutal and kind with Rebecca, Mr Bartholomew enjoys the baffling oxymoronic quality shared by her, to appear as both devilish and celestial.²²⁰

En effet dans le récit initial, la veille de sa disparition, il fait venir Rebecca qui voyageait alors sous le faux nom de Louise dans sa chambre. Interprétant mal ses intentions elle se comporte en tant que prostituée dont Mr Bartholomew a loué les services pendant son voyage. Elle s'y prépare en se maquillant pour se rendre désirable mais l'accueil qu'elle reçoit est plutôt froid. Mr Bartholomew l'appelle par son nom de prostituée, Fanny, et la traite comme un objet : "he examines her as he would an animal" (p. 47). Il semble en colère contre elle et sans que la raison soit apparente il l'insulte avant de l'obliger ensuite à une sorte de confession de ses péchés :

Modesty sits on thee like silk on dung (...). Even the pox is afraid to touch thy morphewed carcass. (pp. 47-48).

²²⁰ Susana Onega, *op. cit.*, p. 149.

Le texte souligne son aspect démoniaque :

There seems something demonic now in that face beneath the bald head; demonic not in its anger or emotion, but in its coldness, its indifference to the female thing before him. It speaks of a hitherto hidden trait in his character: a sadism before Sade, still four years unborn in the dark labyrinths of real time; and as unnatural as the singeing smell of burnt leather and paper that pervades the room. Had one to represent in a face the very antithesis of human feeling, it is here, and frighteningly so. (p. 49).

Le comportement de Mr Bartholomew semble ici incongru car après avoir malmené Rebecca il l'aide à se relever et lui baise la main comme il le ferait d'une dame qu'il respecte.

Le même incident est raconté à deux reprises par Rebecca qui donne deux versions des faits diamétralement opposées. Dans la version qu'elle donne à Ayscough elle affirme que la cruauté n'était qu'un masque :

He called me to him when we had supped, by Dick, and I thought for his old purpose. However Dick was dismissed as soon as I was brought, when his Lordship would have me make myself naked before him; which I was obliged to do, expecting he would at last try his prowess upon me. But he would not, he made me sit on a bench before him, as I were a penitent, and called me impertinent as I say, for the violets; then a whore, I know not what else, more cruel than ever before, like he was half mad, for he forced me to kneel, and make an oath that all he said was true. Then all of a great sudden he changed, and maintained his cruelty was no more than a test, that on the contrary he was well-pleased with me. (p. 334-335).

Cependant à Jones elle affirme que sa courtoisie n'était qu'un masque qui cachait sa vraie nature :

She found his lordship soon altered, his former courtesy had been but a mask upon his real face. (p. 250)

Quand elle lui raconte la même scène elle inverse tout et met l'accent sur la cruauté de Mr Bartholomew :

(...) his Lordship spoke again apart with her in his chamber, and behaved without reason as ever before, first to revile her for some insolence that lay in his fancy, for she was sure she had given none in the flesh; and then of her being so great a whore, she was certain for hell, I know not what else. (...). And said 'twas as if he was not one man, but two, when she looked back on all her dealings with him (...). (p. 254).

La faille dans le personnage de Mr Bartholomew, attribuée auparavant à une impuissance sexuelle, se traduit ici par une division en deux personnes distinctes. Le voyage serait alors une tentative de suturer les deux parties pour trouver une complétude. Cependant, si nous suivons Susana Onega nous pouvons également avancer que ces deux aspects non conciliables du personnage relèvent de l'oxymore. Ce qui semble être la clé de voûte du problème est la position symbolique féminine car l'oxymore, avons-nous constaté, est le trope associé aux personnages féminins dans les romans de Fowles.

Le côté diabolique de Mr Bartholomew est développé dans la version des faits

donnée par Rebecca à Jones qui l'interroge sur ce qu'est devenu "his Lordship" :

He is gone to the devil, Farthing. He has brought me to great sin by force, against my will. (p. 243)

Le récit qu'elle fait des événements qui se sont déroulés dans la grotte est un récit d'horreur. Mr Bartholomew l'aurait entraînée pour l'offrir au diable. Puis elle raconte comment, dans un rêve, le diable et Mr Bartholomew semblent se fondre en une seule personne.

Cette version des faits montre un personnage dont le désir n'est pas tempéré, et qui va jusqu'au bout, succombant « à la fascination du sacrifice »²²¹. Ainsi, à l'instar de Kurtz dans *Heart of Darkness* de Conrad, sa quête impossible le mène au cœur de l'horreur et à l'annihilation. Le désir régressif de retour à la mère ne serait autre que la pulsion de mort.

Une autre lecture de la contradiction apparente dans l'attitude de Mr Bartholomew est pourtant possible si nous comparons deux rencontres : le tête-à-tête entre Rebecca et lui à l'auberge d'une part et la rencontre de son père et Rebecca pendant l'interrogatoire d'autre part. Car, signale le narrateur, le regard du père diffère du regard d'un homme normal. En cela il s'apparente à celui que son fils pose sur Rebecca :

Nor was his stare that of a normal man; much more that of a person sizing an animal, a mare or a cow, as if he might at any moment curtly state a price that he considered her worth. (p. 344).

Tous deux, père et fils, sont alors à la recherche de quelque chose qui leur manque. Le fils cherche ce qui lui permettrait de guérir la blessure qui résulte du refus du père de lui reconnaître sa place. Le père cherche à récupérer ce qui lui apporterait une garantie de son pouvoir, un fils qui se plie à ses injonctions.

Le père, bien que Rebecca lui révèle le manque qu'il ne voulait admettre et qui est symbolisé par son départ en boitant à la fin de l'entrevue, tente d'établir avec elle le type de rapport qui le caractérise, de donnant-donnant, en laissant à Ayscough une pièce d'or à lui remettre. Rebecca refuse d'entrer dans ce commerce-là, n'accordant au père aucune prise sur elle.

Le fils cherche son "life's meridian" et croit le trouver dans la femme qu'il a emmenée avec lui dans son voyage. Or Rebecca, à ce moment-là, est encore Fanny, la prostituée, et en tant que telle objet pour le désir de l'homme et miroir qui lui renvoie l'illusion de sa maîtrise. Ce n'est pas ce rapport-là que cherche Mr Bartholomew, mais un rapport à la féminité que Fanny n'incarne pas encore.

Confronté à l'inadéquation de la métaphore paternelle il cherche à désarmer ce père au pouvoir absolu. Pour ce faire il doit le priver de l'objet de sa jouissance, autrement dit de lui-même, et lui signifier ce manque qu'il lui inflige, afin d'en faire un Autre incomplet, un Autre du manque.

Ainsi il entre dans la grotte pour ne pas en sortir. Seule Fanny transformée en Rebecca en sort et joue ensuite le rôle de suppléant de ce fils manquant. C'est à elle qu'il

²²¹ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (Paris, Points Seuil, 1990, p. 306). Lacan poursuit, « le sacrifice signifie que, dans l'objet de nos désirs, nous essayons de trouver le témoignage de la présence du désir de cet Autre que j'appelle ici *le Dieu obscur* ».

revient, dans la confrontation ultérieure avec le père, de lui faire sentir le manque. L'objet que cherche le père est le fils, et l'objet qu'il trouve, car il regarde Rebecca comme il regarderait une chose, est un objet sur lequel il n'a pas prise.

Lorsqu'elle raconte à Ayscough les événements qui se sont déroulés dans la grotte elle valorise le rôle de Mr Bartholomew, prenant ainsi le contrepied de ce qu'elle avait raconté auparavant à Jones. Elle affirme que Mr Bartholomew a atteint son but et au lieu de faire un avec le diable se confond à la fin avec Jésus Christ :

At the far end I espied his Lordship, yet most strange, I first did not know him, for he wore as those from June Eternal wore, their silken smock and trowse, no wig beside. (...). Forget me not, Rebecca, he said, forget me not; at that did kiss me soft upon the brow, as a brother might. Still did he stare into my eyes, and 'twas as if his face had become one with He I had seen in the meadow in June Eternal, that does forgive all sins, and to all despair bring peace. (p. 383).

Ainsi, tel le Christ resuscité dans la Bible, personne ne trouvera son corps car il est parmi les vivants et non parmi les morts. Le baiser qu'il donne à Rebecca fait d'elle sa sœur, c'est-à-dire une sorte d'*alter ego*. La disparition de Mr Bartholomew du roman fait émerger Rebecca qui supplée à son absence.

A plusieurs reprises dans le roman Dick est présenté comme faisant un avec son maître. Ainsi Mr Bartholomew confie à Lacy la nature des rapports qui le lient à son serviteur :

Then he said that he and Dick were one mind, one will, one appetite. (...). I am his animating principle, Lacy, without me he's no more than a root, a stone. If I die, he dies the next instant. (p. 171)

Dick semble représenter ce qui manque à son maître : si Mr Bartholomew est impuissant, Dick couchera avec Fanny/Rebecca et engendrera l'enfant. Néanmoins, le résultat de la rencontre avec la femme mystérieuse dans la grotte est une séparation définitive des deux personnages. La mort de Dick, en signifiant l'impossible complétude, pourrait constituer la véritable division subjective de son maître.

Dans l'élaboration du subterfuge du voyage nous avons déjà constaté que Mr Bartholomew apparaît comme un créateur de fictions. Toutefois il laisse entendre qu'au même titre que les autres il est le jouet d'une volonté supérieure. Ainsi Lacy rapporte à Ayscough ses paroles comparant les voyageurs à des personnages d'un roman :

And he said (...) we are like the personages of a tale, fixed it must seem by another intention, to be good or evil, happy or unhappy, as it falls. (pp. 150-151)

Si tel est le cas, sa disparition pourrait traduire sa seule possibilité d'affirmer une certaine liberté.

La guérison de son impuissance qui s'articule à la complétude qu'il cherche ne pourra se réaliser que par le truchement du semblant qu'il construit. Ce semblant pourtant ne tient qu'à un fil car dès le début Jones pense reconnaître Fanny qu'il avait aperçue auparavant sortant du bordel à Londres. Mr Bartholomew lui-même a été reconnu par un cocher dans une auberge qui confie à Jones sa véritable identité. Ainsi la fiction qu'il crée est ambivalente car tout en cachant la vérité elle se montre comme invention. La complétude qu'il recherche vacille, paraissant plausible dans la fiction mais est rendue

incertaine par la mise en question de celle-ci.

Avant de céder sa place dans le roman Mr Bartholomew se débarrasse des attributs qui font son identité fictive. En entrant dans la grotte il jette son épée :

(...) he cast his sword aside, as 'twere something he needed to carry no more, its sash and sheath likewise (...). (p. 367)

Non seulement montre-t-il ainsi son rejet d'une position symbolique masculine qui est une position de domination, mais il jette également le masque de l'identité imaginaire qu'il s'était donné. Car aux yeux de Jones qui épie l'entrée de la grotte, l'épée est le moyen d'assurer cette domination sur la femme et de la contraindre à obéir :

(...) quick as a trice [he] draws his sword and points it down at the poor girl's breast, so to say, your life is lost if you fail me now. (p. 226)

De même Saint Bartholomew, qui a fourni le nom d'emprunt, est toujours représenté une épée à la main.

Il y a donc un triple abandon ; de son identité fictive de Mr Bartholomew, du rôle de l'auteur de ce qui s'est passé jusque là, et finalement de la position masculine de maîtrise. La grotte est un lieu féminin par excellence et son nom même, "Dollin's cave", contient "doll", un signifiant qui évoque la féminité. Rebecca d'ailleurs donne une explication sexuelle de ce qui s'y passe, et le fruit de la pénétration dans la grotte sera la suite du roman.

Les deux récits que fait Rebecca, d'abord à Jones ensuite à Ayscough ne sont pas compatibles et ne peuvent être réduits pour produire un sens univoque. Le roman ne peut se terminer dans la grotte mais c'est précisément là qu'Ayscough, en tant que représentant de la position masculine, le fait avorter. En fin de compte les récits discordants de Rebecca font de Mr Bartholomew une incarnation de l'oxymore qui est le trope caractéristique de la position féminine dans les romans de Fowles. Nous devons alors, comme le suggère Susana Onega, accorder un pareil crédit aux deux versions des faits données par Rebecca :

Only by accepting both versions as true can we find a clue to the mysterious disappearance of Mr Bartholomew within the cave and to the subsequent death of his manservant.²²²

Ces deux versions, nécessaires au projet esthétique de John Fowles, se contredisent et s'articulent de la même manière que les deux clôtures de *The French Lieutenant's Woman* et rappelle la suspension à la fin de *The Magus* entre fusion et fission.

Qu'est-ce qu'être femme ?

Qu'est-ce qu'être femme ? Qu'est-ce qu'être mère ? Ces questions s'écrivent en filigrane dans ce texte complexe sans qu'aucune réponse simple n'y soit apportée. Ce n'est pas une question de sexualité car nous voyons que les "pretty miss" qui inquiètent tant Ayscough sont aux antipodes de la position de Rebecca. Elles essaient au contraire d'occuper une position phallique. Rebecca elle-même occupe des positions différentes

²²² Susana Onega, *op. cit.*, p. 159.

dans le texte symbolisées par les différentes identités qu'elle revêt : Fanny la prostituée, Louise la servante et finalement Rebecca la sainte.

Le fait que le voyage de Mr Bartholomew s'annonce comme un retour à la mère met en valeur le rôle maternel dans le roman. Différentes figures de la mère apparaissent qui donnent une résonance à la question sans résoudre l'énigme qu'elle contient. La dernière lettre d'Ayscough au père du disparu évoque également sa mère ; la tenancière du bordel se nomme "Mother Claiborne" ; le personnage mystérieux rencontré dans la grotte s'appelle "Holy Mother Wisdom" ; Rebecca donne naissance à une fille à la fin du roman et devient elle-même mère à son tour.

Tout d'abord la mère de Mr Bartholomew semble être une mère conventionnelle. Elle est mentionnée dans le texte mais n'apparaît pas en tant qu'actrice dans le drame. Ayscough ne la cite qu'en position de dépendance vis-à-vis du père, comme son épouse :

Your Grace did also ask me in what manner he should best broach this matter to his most esteemed spouse (...). (p. 449)

Ayscough suggère de maintenir une fiction pour apaiser les craintes maternelles, "to allay maternal concern" (p. 449). Il propose au père de faire non seulement comme si le fils était vivant mais d'ajouter qu'il reconnaît maintenant la position du père :

May it not be said that perchance he lives still in some foreign land, where none may break the secret of an incognito; where he may now acknowledge to himself that he has given Yr Grace great hurt, and would trouble Yr Grace no more? And advanced in hope that he reflects upon the injustice he has done, and shall in due time return to ask Yr Grace's forgiveness? (p. 449)

Ainsi se révèle une nouvelle fois la faiblesse de cette position du père qui ne peut se soutenir que du semblant.

Une toute autre image de la mère est donnée par l'appellation des femmes qui règnent en maître sur les bordels : "Mother Claiborne" mais aussi "Mother Wishbourne". Figures effrayantes pour les filles qui y travaillent comme Fanny/Rebecca, elles s'apparentent aux marâtres des contes de fées. Elles sont, à l'autre bout de l'échelle, dans une position analogue à celle du père de Mr Bartholomew. Elles considèrent que les filles leur appartiennent. Ainsi lorsque Claiborne prétend récupérer Fanny et dit à Ayscough "I have a right to recover what is mine" (p. 164) elle ne fait que refléter l'attitude du père qui entend imposer sa volonté au fils.

Tout comme Mr Bartholomew s'élève contre le dictat paternel, Rebecca refuse de retourner chez "Mother Claiborne" et fait alors émerger une autre conception de la mère et de la position féminine.

D'abord à Stonehenge puis dans la grotte Rebecca et Mr Bartholomew rencontrent des personnages dont la nature mystérieuse déroute et le lecteur et Ayscough qui recueille les témoignages. Ce sont des personnages mais le mystère et l'irréalité qui les entourent leur confèrent également un caractère symbolique. Ainsi lorsque Rebecca revoit dans la grotte les deux hommes qu'elle avait vus à Stonehenge elle attribue une valeur d'universalité à l'homme âgé :

[he seemed] of all nations, neither blackamoor nor white, neither brown nor yellow. (p. 376)

La femme qui les accueille dans la grotte fait partie de la même famille que les deux hommes :

(...) and it came to me that he who stood with the scythe was son to the aged man, and she also of a smiting likeness, they were of one family. (p. 378)

Rebecca affirme que ces personnages n'étaient autres que Dieu le Père et le Fils et tente d'expliquer la relation qui lie les deux hommes à la femme dont elle dit :

No woman, but queen of queens, greater than the greatest lady. She without whom God the Father could not have made His works, whom some would call the Holy Spirit. She is Holy Mother Wisdom. (p. 379)

Cette femme incarne toutes les positions féminines étant à la fois épouse, mère et fille comme l'explique Rebecca :

Holy Mother Wisdom, 'tis she the bearing spirit of God's will, and one with Him from the beginning, that takes up all that Christ the Saviour promised. That is both His mother and His widow, and His daughter beside; wherein lies the truth of those three women grown one I saw first appear. (pp. 379-380)

Jouant un rôle analogue au saint Esprit qui fait lien dans la trinité divine, "Holy mother Wisdom" est présentée comme la mère, la fille et surtout la *veuve* du Christ. Il ne s'agit donc pas d'un rôle de complétude mais d'une façon d'établir une relation avec l'absence. Rebecca confirme qu'elle supplée au dysfonctionnement de la métaphore paternelle lorsqu'elle affirme à Ayscough en subvertissant la formule du « Notre Père », "Her kingdom shall come to be" (p. 380). "Holy Mother Wisdom" s'oppose alors au Dieu de la religion établie qui demande jusqu'au sacrifice de son propre fils. L'échange qui s'ensuit entre Rebecca et Ayscough montre bien ce qui est en jeu – la position féminine par rapport à la position masculine :

Q. Woman, this is rank blasphemy. 'Tis writ clear in the Book of Genesis that Eve came of Adam's seventh rib. A. Were thee not born also of a mother? Thee's nothing without her, master, thee are not born. Nor was Eden born, nor Adam nor Eve, were Holy Mother Wisdom not there at the first with God the Father. (p. 380)

"Holy Mother Wisdom" illustre le nouveau rôle de Rebecca dans le roman après la disparition de Mr Bartholomew. Elle n'est plus la prostituée, l'objet de plaisir soumis au désir masculin, la chose féminine, "the female thing" (p. 49), du début. Elle occupe maintenant, à l'instar de "Holy Mother Wisdom", les trois positions féminines : fille, épouse et mère. Suite aux événements dans la grotte elle est retournée chez ses parents qui l'ont accueillie ; elle est mère d'un enfant à naître ; le géniteur de l'enfant étant mort, son mari en sera le père adoptif et Rebecca est à la fois épouse et veuve.

En tant qu'elle occupe tous les rôles, elle définit la place de chacun dans la constellation familiale, tout comme son éponyme dans la Bible qui, par la ruse, subvertit la continuité comme prérogative masculine en définissant la place de ses fils Jacob et Esau, permettant au plus jeune de supplanter l'aîné et obtenir la bénédiction du père. De par ses trois fonctions elle ne peut être tout à une seule fonction. Cela fait d'elle une femme « pas-toute », pouvant être à la fois objet du désir mais impossible à saisir en tant qu'entité. Comme Alison dans *The Magus* nous pouvons dire que "her sum was extraordinarily more than her parts" (TM. p. 31). C'est elle que Mr Bartholomew avait désignée comme "a bride – or my Muse" (p. 42) conjoignant sexualité et textualité.

Incarnant la féminité elle assigne à Mr Bartholomew sa place le soustrayant au pouvoir absolu du père et en même temps au pouvoir de l'auteur du roman.

Le discours religieux du roman n'est que l'un des semblants que manie Rebecca, tout comme le faisait Mr Bartholomew dans la première partie du roman dont Lacy comparait les subterfuges à autant de voiles qui une fois enlevés ne donnaient à voir qu'un autre voile encore plus sombre (p. 133). En dessous se dessine la question de quelle position subjective est possible dans le monde contemporain caractérisé par la chute des certitudes et dans l'absence de garantie de l'Autre.

L'accusation d'Ayscough pourrait se comprendre différemment. "This is rank blasphemy", que la traductrice rend en français par « voilà un bien grossier blasphème », ²²³ ne pourrait-il suggérer par polysémie que ce que Rebecca met en cause relève du « rang », de la position des uns et des autres dans l'ordre social ? Les allusions faites par Ayscough à la Genèse s'inscrivent dans le mouvement régressif du texte, lequel devient objet de controverse. Pour Ayscough le retour signifie la recherche de quelque chose qui garantit un ordre immuable tandis que Rebecca, comme son éponyme biblique, est porteuse d'un ordre transgressif. Ce nouvel ordre qu'annonce Rebecca se fonde, de toute évidence, sur la position féminine.

Lorsqu'à la suite des événements mis en scène par Mr Bartholomew Rebecca se trouve enceinte de Dick et donne naissance à une fille, elle confirme le nouveau rôle de la position féminine dans le processus de symbolisation en nommant sa fille au grand dam de son mari :

I tell thee, John Lee, when the Lord Jesus come again, He shall be She, and the mother must know her name. (p. 453)

Le nouvel ordre qu'elle annonce est fondé sur le mouvement et non la stase, et s'oppose à l'immobilisme de la loi du père, inscrite dans le signifiant "must", et contre laquelle le Christ, dont elle prédit le retour, se lève :

Christ's kingdom is not must. If a thing must be, it is not of Christ. A harlot must be always harlot, is not Christ. Man must always rule over woman, is not Christ. (...). No must by this world's lights is Christ. (p. 423)

Ce royaume-là, affirme-t-elle, est féminin, "Her kingdom" (p. 380).

Ainsi Rebecca se métamorphose au cours du roman. Elle est d'abord Fanny, la prostituée dans la maison de passe de "Mother Claiborne", objet du désir des hommes. Elle passe ensuite par une étape intermédiaire représentée par le voyage et par son nouveau nom, Louise que Mr Bartholomew lui donne. Puis elle devient Rebecca après sa « renaissance », à sa sortie de la matrice que représente la grotte, et peut enfin assumer le rôle de mère, préfigurant un déplacement structurel dans l'ordre symbolique.

5. Vers une esthétique de l'inachevé

²²³ John Fowles, *La Créature* traduit de l'anglais par Annie Saumont, (Paris, Albin Michel, 1987, p. 485).

La défaite du sens

Face à Rebecca et ce qu'elle représente Ayscough est impuissant. Sa conclusion ne peut qu'être inadéquate, reflétant la défaillance de la signification « phallique » qu'il incarne. Contrairement à Rebecca qui articule la vie et la mort il ne fonde sa conclusion que sur la mort qui seule permet de mettre un point final qui arrête le mouvement du texte et rétablit la stase. Ce faisant, il met paradoxalement le point final au milieu du roman et fait abstraction de ce qui s'ensuit. Les hypothèses qu'il élabore pour expliquer la disparition de Mr Bartholomew fonctionnent comme un bouchon, mais, en fin de compte, ne ferment rien.

Il conseille alors au père, en l'absence de certitude, de tirer un trait sur ce qui met en cause sa position, de nier la réalité :

I fear Your Grace was not mistaken: he may justly conclude that in all matters but of blood, his Lordship was indeed as a changeling, and not his true son. (p. 449)

Le père peut alors s'en remettre à l'Autre de la garantie :

Man would of his nature know all; but it is God who decrees what shall or shall not be known; and here we must resign ourselves to accept His great wisdom and mercy in such matters, which is that He deems it often best and kindest to us mortals that we shall not know all. (p. 450)

Le fils serait mort, d'après Ayscough, d'avoir voulu contrecarrer le dessein de cet Autre, "He did seek wickedly to pierce some dark secret of existence" (p. 445). Ayscough se place alors dans une position contradictoire où, après avoir rejeté et ridiculisé le récit que Jones lui fit des événements, sa propre conclusion reprend cette version des faits à son compte. Ainsi il essaie, sans y parvenir, de gommer les discordances entre les différents témoignages mais produit finalement un récit qui ne peut s'appuyer sur une base solide, tout aussi boiteux que le père de Mr Bartholomew qui s'en va en claudiquant de l'entrevue avec Rebecca. Tout ce que peut faire Ayscough à la fin est de recommander au père de faire comme si ce fils n'avait jamais existé et chercher réconfort :

(...) in the more earthly solace of his noble wife and noble son the Marquis (who doth, unlike his poor brother, so preeminently enshrine his father's virtues), of those most charming ladies his daughters likewise. Alas, the one flower may wilt and fade; the others still may console the more. (p. 450)

L'inadéquation de cette conclusion est soulignée par le fait qu'elle ne met pas un terme au roman. Il s'ensuit un nouveau chapitre qui raconte la naissance d'Ann Lee. Ce que gomme Ayscough est, en quelque sorte, le déplacement qui s'opère dans le roman et qui se cristallise sur la transformation de Rebecca à qui revient le mot de la fin. Elle s'adresse à son enfant, non pas dans une langue régie par la signification, par un rapport signifiant/signifié, mais dans une langue privée de sens :

Vive vi, vive vum, vive vi, vive vum, vive vi vive vum ... it is clear they are not rational words, and can mean nothing. (p. 454)

Il s'agit de « la langue », par où le langage s'approche au plus près du réel sans s'y perdre, une forme de langage « pas-tout » qui exclut la possibilité de sens mais qui évoque une jouissance perdue dont les lettres dessinent la trace là où s'effondrent la

semblance de la fiction.

L'inachevé

A Maggot est, de toute évidence, le roman le plus énigmatique de la production de John Fowles. Les multiples répétitions et variations dans les différents comptes-rendus des événements fictifs stratifient le texte qui joue ainsi sur plusieurs niveaux. Il ressemble en cela à une partition de musique pour orchestre ; mais comment se combinent les différentes strates et produisent-elles une harmonie ou une cacophonie ?

Comme dans la musique contemporaine où les « strates » ne forment pas un ensemble lisse et conforme aux anciennes règles d'harmonie, la friction dans le roman défait la fiction. Il en ressort une interrogation sur la façon d'articuler ce que Lacan nomme le Réel, le symbolique et l'Imaginaire et que Jean-Claude Milner définit ainsi :

Il y a trois suppositions. La première, ou plutôt l'une, car c'est déjà trop que d'y mettre un ordre, si arbitraire qu'il soit, est qu'il y a : proposition théorique qui n'a de contenu que sa position même – un geste de coupure, sans quoi il n'y a rien qu'il y ait. On nommera cela réel ou R. Une autre supposition, dite symbolique ou S, est qu'il y a de la langue, supposition sans laquelle rien, et singulièrement aucune supposition, ne saurait se dire. Une autre supposition enfin est qu'il y a du semblable, où s'institue tout ce qui fait lien : c'est l'imaginaire ou I.²²⁴

Le monde moderne produit différentes ruptures qui ont modifié fondamentalement notre façon de percevoir ce qui nous entoure, défaisant tout ce qui apportait une garantie de sens téléologique, et a mis l'homme face à la labilité. Tirailé entre « le père et le pire », pour reprendre la formule d'Annie Ramel, l'homme doit chercher une autre possibilité de nouage qui passe par un déplacement structurel tel que le roman l'illustre.

La lettre

La fin de *A Maggot* en tant que texte vacille entre l'enquête d'Ayscough qui conclut à la mort de Mr Bartholomew et l'avènement de Rebecca qui supplée à ce manque et empêche la clôture. Elle ouvre le roman en donnant naissance à une fille, sans que cela fasse sens comme le suggèrent les derniers mots du récit. Il s'agit d'une forme de féminisation du texte qui s'apparente alors à la définition de la femme de Jacques Lacan comme « pas-toute ». Ainsi l'inachevé recherché par John Fowles relève d'un abandon, de la part de l'auteur, de la maîtrise du texte et l'acceptation de l'incomplétude qui rend le sujet désirant.

La dichotomie du monde qui dépend de la position symbolique masculine oppose le fini comme défense contre l'infini d'un réel effrayant. Or, la position symbolique féminine, que l'auteur cherche à faire advenir, au lieu de barrer cet infini tend à l'articuler à un non-fini, une zone de vacillement entre la fin et la non-fin, qui laisse s'écrire indirectement quelque chose de la vérité du sujet parlant.

²²⁴ Jean-Claude Milner, *Les Noms indistincts*, (Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 7).

CONCLUSION

La lecture que nous faisons des trois romans de John Fowles fait émerger ce qui nous semble être les caractéristiques fondamentales de sa fiction qui sont, d'une part, l'utilisation de l'écriture comme moyen de répondre à l'énigme d'une contradiction qui ne peut se résoudre et qui trouve son expression dans la figure de l'oxymore, et, d'autre part, l'inachevé qui est sa réponse esthétique et éthique à la complexité du monde contemporain.

Dans chacun des trois romans deux modes de discours distincts émergent, liés à un positionnement sexuel, et tentent à leur façon d'y faire face. L'instance narrative est invariablement masculine. *The Magus* est le récit de Nicholas Urfe qui fait retour sur ses expériences étranges sur l'île de Phraxos. Le narrateur de *The French Lieutenant's Woman* qui intervient directement dans le texte et qui se manifeste à deux reprises comme persona qui croise le protagoniste se présente comme un double de l'auteur. *A Maggot*, où l'instance narrative se fait fort discrète au point de disparaître derrière les procès-verbaux des interrogations, dialogues bruts sans commentaire, est tout de même solidement encadré par un prologue signé par John Fowles lui-même et un épilogue qui, bien que non signé, semble en toute logique constituer la conclusion de l'auteur.

La puissance narrative de John Fowles est reconnue par les critiques²²⁵ et attestée par le succès que rencontrent ses romans auprès du public. Néanmoins, des obstacles se

²²⁵ James Acherson, par exemple, affirme que « Fowles has tremendous narrative drive, the ability to compel his readers' attention from the beginning of his novels to the end. » (op. cit., p. 1)

dressent face au discours narratif trop huilé qui vise le sens final afin de faire taire ce qui pousse à écrire. Alison, la jeune fille qu'il pensait trop bien connaître et dont il pouvait prévoir tous les faits et gestes, échappe à Nicholas dont les ultimes efforts pour reprendre le contrôle de la situation échouent dans le dernier chapitre de *The Magus*. Leur dernière rencontre est marquée par la gifle qu'il donne à Alison, répétant le geste par lequel il tentait d'affirmer sa maîtrise dans l'hôtel au Pirée lors de leur précédente rencontre qui se termine par la rupture. Devant la réaction d'Alison qu'il juge hystérique Nicholas la gifle pour la ramener à la raison, c'est-à-dire à la soumission au discours masculin :

I forced her on her side. Someone in the next room banged on the wall. Another nerve-splitting scream. 'I HATE YOU!' I slapped the side of her face. She began to sob violently, twisted sideways against the bed-end, fragments of words howled at me between gasps for air and tears. (...). She began to bang the bedrail with her fists, as if she was beyond words. (p. 276)

Mais le discours, ou du moins le discours masculin, ne fait plus lien. Alison semble s'en soustraire "as if she was beyond words". Nicholas s'absente alors pour chercher à boire, car l'alcool est ce qui a permis de nouer une relation lors de leur première rencontre, mais là encore il échoue car à son retour Alison refuse même de lui ouvrir la porte. Elle part le lendemain sans que Nicholas la revoie et il apprend par la suite qu'elle s'est suicidée à son retour en Angleterre.

Quand ils se rencontrent à Londres à la fin du roman il semble à Nicholas qu'un abîme les sépare : "I had a sense of an abyss between us that was immeasurably deep (...)." (p. 653). Au moment où la rupture semble devenir définitive Nicholas la gifle une nouvelle fois :

I do not know why I did what happened next. It was neither intended nor instinctive, it was neither in cold blood nor in hot; but yet it seemed, once committed, a necessary act; no breaking of the commandment. My arm flicked out and slapped her left cheek as hard as it could. The blow caught her completely by surprise, nearly knocked her off balance, and her eyes blinked with the shock; then very slowly she put her left hand to the cheek. We stared wildly at each other for a long moment, in a kind of terror: the world had disappeared and we were falling through space. The abyss might be narrow, but it was bottomless. (p. 654)

Cette fois-ci la gifle ne s'apparente pas à une tentative d'imposer le discours masculin: "no breaking of the commandment". Le commandement dont il est question et que Nicholas n'a pas enfreint est un commandement féminisé que lui a transmis Lily de Seitas : "*Thou shalt not inflict unnecessary pain*" (p. 641). Ce commandement, nous informe Nicholas, supplée au décalogue de l'Ancien testament rendu caduque par l'histoire : "History has superseded the ten commandments of the Bible (...)." (p. 641).

La gifle fait apparaître ici le vide de la force masculine car, au lieu d'imposer l'ordre, l'effet qu'elle produit est de dissoudre la réalité : "the world had disappeared". Nicholas, déstabilisé, perd pied et a l'impression de tomber dans l'abîme avec Alison. La brutalité masculine se trouve impuissante devant la position féminine. Sa relation à Alison reprend alors là où elle s'était interrompue à Athènes, car d'une voix brisée elle réaffirme sa haine :

(...) then her voice, broken, hardly audible, in despair, almost self-amazed. 'I hate you. I hate you.' (p. 655)

La brisure de la voix anticipe la fragmentation des signifiants qui met en déroute le sens, et infirme la signification de l'énoncé. Les paroles suivantes qu'elle prononce sont par conséquent empreintes d'ambiguïté puisque l'affirmation "I do" (p. 655) qui reprend "I hate you" est également la phrase de consentement que prononcent les époux lors de la cérémonie du mariage.

Le parcours de Nicholas a défait sa position imaginaire de maîtrise et l'amène à accepter son incomplétude et à se positionner par rapport à un autre discours, le discours féminin : "I understand that word now, Alison. Your word." (p. 655). Il reconnaît explicitement la division que cette parole féminisée opère en lui : "(I) 'll never be more than half a human being without you" (p. 655). La tête baissée d'Alison, "the bowed head", qui rappelle l'assiette ("the Bow plate") cassée dont les deux parties ne pouvaient plus constituer un tout, laisse ouverte la possibilité d'une relation qui se tiendra à jamais entre fusion et fission. Refusant la binarité du choix, ou...ou..., le roman se termine sur une position que nous pouvons qualifier d'oxymoronique dont l'inachèvement ouvre un espace pour une nouvelle écriture.

Dans *The French Lieutenant's Woman* le discours masculin du narrateur se trouve dans une impasse face au protagoniste féminin qu'il ne parvient pas à comprendre. Cette incapacité le déstabilise et rend impossible sa maîtrise du récit. Le célèbre chapitre treize commence par une dénégation qui trouble le pacte de lecture, car ayant donné consistance au personnage de Sarah le narrateur affirme maintenant ne rien en savoir : "Who is Sarah ? Out of what shadows does she come? (...). I do not know." (pp. 84-85). La question est séparée de la réponse par la rupture d'un chapitre à l'autre. Le déchirement dans le texte se double du déchirement de l'instance narrative, ouvrant un espace qui permet que quelque chose circule. Une rupture structurelle est introduite dans le roman qui jusque là s'accommodait fort bien de la combinaison d'un récit du dix-neuvième siècle et une voix narrative contemporaine.

En contrepartie les personnages obtiennent une autonomie relative car, concède le narrateur :

We know a world is an organism, not a machine. We also know that a genuinely created world must be independent of its creator; a planned world (a world that fully reveals its planning) is a dead world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live. When Charles left Sarah on her cliff-edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis. But he did not; he gratuitously turned and went down to the Dairy. (p. 98)

Même si le romancier reste un dieu, "the novelist is still a god", le narrateur omniscient, tout-puissant, de la fiction victorienne se transforme :

There is only one good definition of God: the freedom that allows other freedoms to exist. And I must conform to that definition. (p. 99)

Dans le cadre de ce nouveau pacte de lecture s'inscrit un affrontement entre deux types de discours dont les liens avec le discours narratif sont distendus. D'une part le discours Victorien de contrôle social qui cherche à tout figer dans un ordre immuable, véhiculé surtout par Mrs Poulteney et par le père d'Ernestina, Mr Freeman. Et d'autre part le

discours féminin incarné par Sarah qui résiste à toute tentative de contrôle que ce soit au contrôle social exercé par son employeur Mrs Poulteney ou aux tentatives de Charles de lui imposer une ligne de conduite conforme à ses propres désirs et surtout au contrôle du narrateur qui ne peut qu'avouer son incapacité à la cerner.

La position de Charles est équivoque car il s'inscrit lui-même dans cette société par son rang social qu'il ne songe nullement à mettre en question et par son mariage avec Ernestina qui établirait un pont entre la société ancienne représentée par le titre de noblesse que Charles se croit appelé à porter et la société nouvelle incarnée par les « self-made men » à l'image de Mr Freeman. Néanmoins son intérêt pour la paléontologie et son adhésion aux théories de Darwin constituent une tentative de sa part de se créer une identité qui, dans son imaginaire, le place à contre-courant de cette société.

Cette position se révèle intenable et elle est menacée de toutes parts. Son oncle, dont il attendait la mort pour hériter de son titre, se marie privant Charles de cet espoir. Celui-ci ne semble alors avoir d'autre choix que d'embrasser la carrière commerciale que lui propose son futur beau-père et d'assumer un rôle dans la nouvelle société. La rencontre avec Sarah, véritable paria, ouvre une autre voie. Sarah est le grain de sable qui trouble le rapport Charles-Ernestina mais elle lui refuse en même temps la possibilité de reconstituer avec elle d'autres liens imaginaires. Chaque fois que Charles tente de le faire il échoue. Il s'imagine dans un double rôle, s'identifiant en même temps au lieutenant français qui abuse d'elle et au chevalier qui lui porte secours : "He was at one and the same time Varguennes enjoying her and the man who sprang forward and struck him down" (p. 153). Sarah, cependant, détruit ces identifications imaginaires. Lorsque enfin ils couchent ensemble Charles découvre, à son horreur : "he had forced a virgin" (p. 307). L'analogie avec le lieutenant français s'effondre. Puis, ayant retrouvé Sarah à la fin du roman, il se voit de nouveau dans le rôle du chevalier qui vient au secours de la demoiselle en détresse, mais une fois de plus ce rôle imaginaire perd sa consistance :

He had come to raise her from penury, from some crabbed post in a crabbed house. In full armour, ready to slay the dragon – and now the damsel had broken all the rules. No chains, no sobs, no beseeching hands. He was the man who appears at a formal soirée under the impression it was to be a fancy dress ball. (p. 381)

Sa véritable position, Charles doit la constituer lui-même, non pas à travers une femme conçue comme objet de son désir qui lui renvoie l'image de lui-même qu'il souhaite voir, mais par rapport au réel insondable devant lequel Sarah le place : "the unplumb'd, salt, estranging sea." (p. 399)

A Maggot présente autrement la confrontation des deux discours. Bien qu'incarénées essentiellement par un personnage masculin, Ayscough, et un personnage féminin, Rebecca, les deux positions sont vraiment les discours tenus par l'un et par l'autre car la voix narrative leur laisse la parole. L'énigme du roman est contenue dans « l'alphabet » de Rebecca, "the enigma she hid" (p. 429), et s'oppose au crible d'Ayscough qui pour découvrir "the truth incontestible" (p. 348) dit "I work slow, but I sift small" (p. 103). Le crible, qui se dit « riddle » en anglais n'apportera pas de réponse définitive et au lieu de la vérité incontestable Ayscough ne peut formuler que des hypothèses.

A Maggot élève la dénégation au rôle moteur du roman et constitue un

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

développement par rapport aux deux autres romans étudiés. Dans ce roman rien n'est validé car ce qui est affirmé d'abord est ensuite contredit sans qu'une version des faits puisse prévaloir sur l'autre. Un écart se creuse entre les deux récits des événements dans la grotte, celui fait par Rebecca à Jones puis celui fait à Ayscough. Ce dernier met en doute le témoignage de Jones et lui dit que Rebecca "knows her men, and thee and thy failings, and the tale thou art most like to swallow" (p. 267). Rebecca reconnaît avoir menti à Jones "to blind him, that he should think the worse of what was done, and dare not to speak, for fear he should be thought part of it" (p. 329). Elle précise par la suite qu'elle a menti également pour détourner Jones de ses intentions à son égard: "He made it plain he would use me still, and I would not be used. I must make service of my wits, to escape his design." (p. 385-6). Mais si elle ment pour échapper à l'emprise de Jones, n'est-il pas imaginable qu'elle fasse de même pour échapper à Ayscough ? Aucun des deux récits ne peut donner un sens final.

Il nous semble alors que quelque chose échappe à la représentation, et à la maîtrise de l'auteur, et que le roman s'inscrit comme pas-tout, subissant la coupure de la féminisation. Les lettres d'Ayscough qui relèvent de la représentation imaginaire sont décomposées par le réel des lettres de l'alphabet de Rebecca. Pourrait-on dire alors de ce dernier roman de Fowles qu'il construit une fiction qui s'annule pour nous laisser une figure du « rien » qui le sous-tend ?

L'aboutissement du voyage de Mr Bartholomew et Rebecca est la grotte qui est par définition un lieu vide. Ce lieu est à la fois « womb » et « tomb » car Rebecca conçoit un enfant et Mr Bartholomew disparaît. Il articule ainsi la vie et la mort et permet l'émergence de la position symbolique féminine qui s'affirme par la suite.

A la différence des deux précédents romans *A Maggot* ne propose pas des fins alternatives mais constitue une dissolution métonymique du récit. Avec la disparition inexplicquée de Mr Bartholomew la linéarité se brise et rien ne permet de colmater le récit et le mener à son terme. C'est la tâche impossible à laquelle s'attelle Ayscough. Ce qui est en jeu au niveau de la diégèse est de l'ordre de la maîtrise, car pour Ayscough il s'agit d'affirmer la loi du père qui doit s'imposer au fils. Au niveau de l'écriture ce qui est en jeu est la possibilité de mettre le mot « fin » au récit, qui est la marque de l'autorité (« authorship »).

Seule Rebecca pourrait être en mesure de fournir la clé mais elle ne s'en soucie pas. Elle n'est pas tournée vers l'origine inconnaissable mais tirée vers l'avenir par la naissance de sa fille. Le changement de temps grammatical du prétérit au présent au moment de sa confrontation avec le père qui cherche à savoir la vérité sur le passé en témoigne. Le nouage se fait par son alphabet qui défait le sens et qui reste après l'échec de la quête d'Ayscough et fait terminer le récit sur l'absence de sens : "it is clear they are not rational words, and can mean nothing." (p. 454). Le réel de la lettre décompose ainsi le voile des mots, les vidant de leur substance signifiante, révélant leur fonction de faire touche entre la représentation et le vide sur lequel elle se dresse. Cette suspension provisoire entre sens et non-sens est l'aboutissement provisoire de l'esthétique de l'inachevé de John Fowles.

Ecrire est un acte éthique où le sujet s'engage dans une confrontation avec le vide structurel et avec le manque de garantie dans l'Autre. Le tracé des lettres évoque une

origine toujours hors d'atteinte, elles dessinent « la rature d'aucune trace qui ne fut d'avant » et construisent une réalité là où auparavant il n'y avait rien. La page blanche, figure de l'origine, de l'ex *nihilo* nécessaire à la création, est le lieu où le sujet fait consonner le langage dont l'existence le précède, avec la béance du réel.

BIBLIOGRAPHIE

A. Œuvres étudiées – éditions de référence :

FOWLES, John, *The Magus* , A Revised Version, London, Jonathan Cape 1977
(réédition London, Triad Grafton, 1977).

FOWLES, John, *The French Lieutenant's Woman* , London, Jonathan Cape, 1969
(réédition London, Triad/Granada, 1977).

FOWLES, John, *A Maggot* , London, Jonathan Cape, 1985, (réédition London, Pan
Books, 1986).

B. Autres œuvres de John Fowles :

1. Fiction :

The Collector, London, Jonathan Cape, 1963 (réédition London, Pan Books, 1986).

The Magus, London, Jonathan Cape, 1966 (réédition London, World Books, 1967).

The Ebony Tower, London, Jonathan Cape, 1974, (réédition London Panther Books, 1975).

Daniel Martin, London, Jonathan Cape, 1977 (réédition London, Triad/Granada, 1978).

Mantissa, London, Jonathan Cape, 1982 (réédition London Triad/Panther, 1984).

2. Non-fiction :

The Aristos: Revised Edition, London, Jonathan Cape, 1980 (réédition London, Triad/Grafton, 1981).

The Tree, St Albans, The Sumach Press, 1992.

Wormholes, Essays and Occasional Writings, London, Jonathan Cape, 1998.

The Journals, Volume 1, London, Jonathan Cape, 2003.

C. Autres œuvres littéraires consultées

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, Boston, Bedford Books, 1996.

DICKENS, Charles, *Great Expectations*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965.

ELIOT, T. S., « Journey of the Magi », « The Waste Land », « Ash Wednesday », *Collected poems*, London, Faber & Faber, 1974.

KEATS, John, « Ode on a Grecian Urn », *Selected letters and Poems of John Keats*, London, Chatto and Windus, 1967.

SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, Oxford, OUP, 1987.

THACKERAY, William, *Vanity Fair*, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985.

WOOLF, Virginia, *The Waves, Four Great Novels*, Oxford, OUP, 1994.

D. Etudes critiques sur John Fowles :

Ouvrages :

ACHERSON, James, *John Fowles*, London, Macmillan, 1998.

- BAKER, James R. and VIPOND Dianne L. (éd), « John Fowles Issue », *Twentieth Century Literature*, Volume 42, Spring 1996.
- CONRADI, Peter, *John Fowles*, London, Methuen, 1982.
- LOVEDAY, SIMON, *The Romances of John Fowles*, London, Macmillan, 1985.
- OLSHEN, Barry, *John Fowles*, New York, Ungar, 1978.
- ONEGA, Susana, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.
- OUMNIH, Abdel El Kacem, *Narration et vision dans «The French Lieutenant's Woman », « Daniel Martin » et « The Magus » de John Fowles*, Université Paul Valéry à Montpellier, sous la direction de Paul Vitoux, 1984, (thèse non publiée).
- SALAMI, Mahmoud, *John Fowles 's Fiction and the Poetics of Postmodernism*, London and Toronto, Associated University Press, 1992.
- TARBOX, Katherine, *The Art of John Fowles*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1988.
- VIPOND, Dianne L. (ed.), *Conversations with John Fowles*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999.

Articles :

- BAKER, James, « Fowles and the struggle of the English Aristoi », *Journal of Modern Literature* Vol. 8, N° 2, 1980-81, pp.163-180.
- BOCCIA, Michael, « Visions and Revisions : John Fowles's new version of *The Magus* », *Journal of Modern Literature* Vol. 8, N° 2, 1980-81, pp.235-246.
- BOOKER, M. Keith, « What we have instead of God: Textuality and Infinity in *The French Lieutenant's Woman* », *Novel: a Forum on Fiction*, XXIV: 2 Winter 1991, pp. 178-198.
- GUTLEBEN, Christian, « La tradition Victorienne à l'heure du postmodernisme : John Fowles, David Lodge, A. S. Byatt » *Etudes Anglaises*, 52 : 2, Avril-Juin 1998, pp. 167-180.
- JOHNSON, A. B., « Realism in *The French Lieutenant's Woman* », *Journal of Modern Literature* Vol. 8, N° 2, 1980-81, pp.287-302.
- MOREL, Michel, « Postures du lecteur dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles », *Etudes Britanniques Contemporaines*, N° 12, Presse Universitaire de Montpellier, 1997.
- MANSFIELD, Elizabeth, « A Sequence of endings : The Manuscript of *The French Lieutenant's woman* », *Journal of Modern Literature* Vol. 8, N° 2, 1980-81, pp.275-286
- McDANIEL, Ellen, « *The Magus*, Fowles's Tarot Quest », *Journal of Modern Literature* Vol. 8, N° 2, 1980-81, pp.247-260.
- NADEAU, Robert L., « Fowles and physics : A study of *The Magus*, a revised Version », *Journal of Modern Literature* Vol. 8, N° 2, 1980-81, pp.261-274.

RABATE, Jean-Michel, « La « fin du roman » et les fins des romans », *Études Anglaises*, 36 : 2-3, Avril-Septembre 1983, pp. 197-212.

E. Ouvrages théoriques et critiques généraux :

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael et WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BELSEY, Catherine, *Critical Practice*, London, Methuen, 1980.

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987.

BRADBURY, Malcolm (éd), *The Novel Today*, London, Fontana, 1990.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

CULLER, Jonathan, *In Pursuit of Signs*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

DANON-BOILEAU, Laurent, *Le Sujet de l'énonciation*, GAP, Ophrys, 1987.

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

GASIOREK, Andrzej, *Postwar British Fiction: Realism and After*, London, Edward Arnold, 1985.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.

RAMEL, Annie, *Mémoire de synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Madame le Professeur Josiane Paccaud-Huguet*, Lyon, Université Lumière Lyon 2, Novembre 2001.

RIMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine , le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

WAUGH, Patricia, *Metafiction*, London, Methuen, 1984.

WILDE, Alan, *Horizons of Assent: Modernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1981.

Articles :

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1980.

BERNARD, Catherine, « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Etudes Anglaises* 50 : 2, Avril-Juin 1997, pp. 144-156.

JOUBERT, Claire, « Lire le féminin : retour sur un lieu critique », *Etudes Britanniques Contemporaines* N° 12, Montpellier, Presse Universitaire de Montpellier, 1997, pp. 49-57.

MARRET, Sophie, « *Interview with the Vampire*, de l'universel du mythe au singulier du cas », intervention au colloque « Où va la Théorie? », Université Paris X, juin 2003.

F. Psychanalyse et Littérature :

AUBERT, Jacques, CHENG, François, MINER, Jean-Claude, REGNAULT, François et WACJMAN, Gérard, *Lacan, L'Écrit, L'Image*, Paris, Flammarion, 2000.

BADONNEL, Patrick et MAISONNAT, Claude, *La Nouvelle Anglo-Saxonne, initiation à une lecture psychanalytique*, Paris, Hachette, 1998.

BRAUNSTEIN, Nestor, *La Jouissance. Un concept lacanien*, Paris, Point Hors Ligne, 1992.

CLERO, Jean-Pierre, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, 2002.

JULIEN, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, Points Seuil, 1990.

KAUFMANN, Pierre (éd), *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Points Seuil, 1970.

LACAN, Jacques, *Écrits II*, Paris, Points Seuil, 1971.

LACAN, Jacques, *Encore*, Paris, Points Seuil, 1999.

LACAN, Jacques, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Points Seuil, 1990.

MILLER, Gérard (éd), *Lacan*, Paris, Bordas, 1987.

MILNER, Jean-Claude, *Les Noms Indistincts*, Paris, Seuil, 1983.

NASIO, J.-D, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot, 1994.

RAMEL, Annie, *Great Expectations, le père ou le pire*, Paris, Editions Messene, 2000.

WACJMAN, Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

Articles :

- CUSIN, Michel, « Parcours de Lacan », *Etudes de poétique*, PACCAUD-HUGUET, Josiane et RIVOIRE, Michèle (ed), Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2001, pp. 179-186.
- CUSIN, Michel, « Le poétique est toujours sublime », *La Poésie : écriture de la limite, écriture à la Limite*, HABERER, Adolphe et FOURNIER, Jean-Marie (éd), Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1998, pp. 173-184.
- LACAN, Jacques, « Lituraterre », *Ornicar ?* N° 41, avril-juin 1987.
- LACAN, Jacques, « L'Etourdit », *Autres Ecrits*, Paris, Seuil, 2002.
- MILLER, Jacques-Alain, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto* N° 54, Bruxelles, juin 1994.
- MILLER, Jacques-Alain, « L'apparole et autres blablas » *La Cause freudienne* N° 34, 1996.
- MILLER, Jacques-Alain, « Lacan avec Joyce, le séminaire de la section clinique de Barcelone », *La Cause freudienne* N° 38, Paris février 1998.
- MILLER, Jacques-Alain, « Les paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne* N° 43, novembre 1999.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane, « La fiction littéraire : l'écran et le spectre », communication au Congrès PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaire) à Rennes II, mars 1997.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane, « Une histoire de lettres : *The Aspern Papers* de Henry James », séminaire « Lituraterre : Littérature, langage et psychanalyse », Université Lumière Lyon II, le 16 décembre 2000.
- RIVOIRE, Michèle, « Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire », journée d'études de l'école doctorale, Université Lumière Lyon II, le 28 octobre 2002.

INDEX

A

- *A Maggot* · 6, 14, 16, 207, 208, 209, 211, 213, 217, 218, 220, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 231, 235, 239, 240, 241, 245, 246, 247, 257, 259, 260, 264, 279, 280, 282, 287, 288, 290
- Abrams, M. H., · 215
- Acherson, James, · 34, 227, 231, 232, 239, 241, 242, 246, 262, 282
- Alison · 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 45, 47, 49, 50, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 84, 86, 87, 89, 103, 105, 108, 111, 113, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 160, 161, 199, 210, 217, 264, 275, 282, 283, 284
- alphabet · 231, 232, 233, 234, 236, 243, 249, 257, 264, 287, 288, 289
- Angry Young Men · 6
- Ariane, · 36
- Arnold, Mathew, · 151, 165, 205
- auto-engendrement · 43, 50, 57, 95, 145

- Autre · 11, 13, 22, 23, 24, 28, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 50, 54, 55, 58, 73, 74, 77, 80, 82, 83, 84, 86, 92, 94, 98, 100, 101, 102, 106, 114, 115, 117, 124, 128, 130, 131, 136, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 159, 165, 170, 173, 179, 185, 186, 191, 192, 205, 206, 208, 241, 258, 259, 260, 261, 267, 268, 275, 278
- Autre absolu · 80, 83, 101, 260
- Ayscough, Henry, · 211, 217, 220, 224, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 287, 288, 289

B

- Badonnel, Patrick, · 260
- Baker, James, · 231
- Bakhtine, Mikhaïl, · 214, 232, 294
- Barnum, Carol M., · 216
- Barthes, Roland · 9, 12, 13, 14, 37, 38, 125, 143, 156, 216
- Bartholomew, Mr., · 209, 210, 211, 212, 214, 219, 220, 221, 224, 225, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 247, 249, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 288
- béance causale · 14, 55, 206
- Belsey, Catherine, · 167
- Bernard, Catherine · 7, 20
- *Bildungsroman* · 23, 41, 42, 44, 49, 52
- Booker, M. Keith, · 257, 258
- Bourani · 26, 32, 35, 36, 46, 48, 54, 62, 76, 80, 82, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 106, 107, 111, 112, 113, 122, 130
- Braunstein, Nestor, · 11, 12, 21, 22, 49, 94, 115, 170, 171, 175, 184, 185, 193, 204, 259

C

- Caliban · 76
- castration · 21, 38, 44, 49, 50, 52, 56, 57, 73, 84, 94, 109, 116, 121, 122, 129, 131,

132, 177, 201, 203, 256, 259

Ç

- ça-voir · 10, 11, 57, 72, 76, 170, 180, 263

C

- Charles, · 141, 143, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 222, 241, 285, 286, 287, 291
- Chose · 11, 15, 22, 24, 48, 49, 94, 103, 104, 116, 120, 170, 204, 205, 206, 263
- Clegg, Frederick, · 211, 212, 213, 240, 245, 247
- Cléro, Jean-Pierre, · 162, 170, 224
- clôture · 14, 134, 146, 158, 162, 167, 183, 190, 195, 196, 200, 201, 202, 205, 243, 245, 246, 257, 280
- Cobb, the, · 141, 177, 178, 179, 182, 191, 204, 222
- complétude · 7, 9, 10, 13, 14, 27, 29, 31, 35, 39, 40, 41, 42, 47, 52, 54, 57, 69, 95, 107, 108, 112, 116, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 144, 146, 154, 155, 159, 162, 164, 166, 177, 179, 184, 192, 203, 212, 220, 263, 266, 269, 270, 274
- Conchis, Maurice, · 19, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 44, 46, 49, 51, 52, 53, 54, 75, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 237
- Conrad, Joseph, · 267
- Conradi, Peter, · 25, 26, 36, 37, 52
- Cusin, Michel, · 24, 100, 161, 162, 165

D

- d'Urfé, Honoré · 44, 46, 47

- Dällenbach, Lucien, · 90
- *Daniel Martin* · 8, 290, 291
- Darwin, Charles · 8, 145, 152, 153, 166, 176, 286
- de Deukans · 81, 82, 83, 84, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 104, 105, 121
- de La Roncière, · 171
- de Sousa, E. L. André, · 57, 138
- Defoe, Daniel, · 226
- Demetriades, · 85, 123
- désir féminin · 58, 59
- Dick, · 211, 212, 213, 227, 235, 238, 244, 245, 249, 263, 266, 269, 276
- discontinuité · 243
- *Don Juan* · 47, 56
- Dor, J., · 42

E

- Eliot, T. S., · 164, 217
- énigme · 11, 58, 59, 68, 71, 76, 79, 91, 96, 101, 117, 122, 128, 136, 137, 138, 143, 152, 160, 165, 169, 172, 173, 179, 182, 187, 200, 202, 203, 204, 205, 214, 222, 224, 240, 259, 272, 282, 287
- énoncé · 10, 40, 42, 125, 284
- énonciation · 25, 26, 42, 67, 125, 131, 149, 150, 152, 160, 215, 252
- entre-deux · 7, 111, 177
- Ernestina, · 141, 147, 153, 154, 166, 169, 172, 174, 175, 176, 180, 184, 185, 186, 188, 189, 193, 194, 196, 199, 200, 222, 286
- Escher, Maurits, · 25, 26
- esth-éthique · 12, 136
- éthique · 12, 14, 24, 54, 81, 91, 96, 126, 132, 136, 144, 153, 164, 190, 205, 282, 289

F

- Fanny, · 210, 211, 212, 213, 220, 221, 234, 251, 265, 268, 269, 270, 272, 273, 276

-
- fantasme · 10, 12, 23, 28, 40, 41, 43, 46, 50, 73, 79, 89, 95, 102, 121, 128, 131, 133, 166, 204, 216, 223, 224
 - féminité · 22, 64, 71, 83, 130, 160, 221, 268, 271, 275
 - Ferdinand, · 36, 51, 76, 108
 - fiction · 6, 7, 9, 10, 11, 13, 18, 21, 26, 41, 47, 50, 51, 84, 120, 135, 140, 142, 155, 158, 160, 166, 167, 187, 195, 205, 206, 208, 214, 216, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 242, 257, 258, 270, 272, 279, 280, 282, 285, 288, 290
 - Fielding, Henry, · 226
 - Fowles, John · 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 41, 48, 52, 53, 54, 85, 91, 96, 126, 127, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 170, 178, 190, 194, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 237, 238, 241, 245, 246, 258, 267, 271, 276, 279, 280, 282, 288, 289, 290, 291, 292
 - Freeman, Mr, · 147, 153, 154, 174, 175, 185, 188, 286
 - Freud, Sigmund · 8, 48, 57, 170, 204, 224
 - fusion · 28, 31, 41, 51, 71, 72, 89, 95, 124, 127, 128, 131, 132, 133, 195, 198, 202, 271, 285

G

- grande tradition · 7
- *Great Expectations* · 24, 36, 43, 46, 291, 295
- Grogan, Doctor, · 171, 172

H

- Hardy, Thomas, · 18, 19, 126, 128, 137, 140, 164, 165, 169, 170
- Heart of Darkness, · 101, 267, 291
- Heidegger, Martin, · 10
- hétérophonie · 214
- Holy Mother Wisdom · 272, 274
- hors-sens · 150
- Hutcheon, Linda, · 228

I

- Icare · 68
- imaginaire · 14, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 57, 60, 63, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 79, 84, 93, 94, 99, 106, 109, 110, 116, 118, 119, 120, 124, 130, 131, 132, 134, 145, 148, 154, 162, 165, 173, 192, 270, 280, 284, 286, 287, 288
- inachevé · 14, 91, 96, 126, 132, 136, 156, 190, 207, 213, 225, 230, 278, 279, 280, 282, 289
- incomplétude · 10, 22, 24, 54, 127, 154, 161, 180, 182, 199, 280, 284
- intertexte · 35, 39, 51, 76, 124, 126
- intertextualité · 20, 30, 37, 38, 41, 52, 151, 152, 188
- irrécupérable · 10, 14, 38, 152, 205
- isotopie militaire · 56, 72, 83, 106, 109, 122

J

- Jakobson, Roman, · 12, 229
- John Fowles · 137, 149, 153, 215
- Jojo · 55, 105
- Jones, · 238, 242, 248, 251, 254, 259, 261, 266, 267, 269, 270, 271, 278, 287, 288
- Joubert, Claire, · 146
- jouissance · 10, 11, 13, 21, 22, 23, 24, 27, 38, 39, 48, 71, 72, 75, 77, 83, 86, 92, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 104, 115, 125, 130, 136, 139, 140, 147, 148, 153, 154, 170, 180, 185, 186, 187, 189, 192, 193, 201, 216, 224, 260, 261, 268, 279
- Journey of the Magi · 164, 237, 291
- June/Rose · 29
- Jung, Carl Gustav, · 238, 239

K

-
- Kaufmann, Pierre, · 42, 57, 106, 112, 138, 224
 - Keats, John, · 135, 291
 - Kemp, · 105, 132
 - Kluber, Anton, · 113
 - Kurtz · 101, 267

L

- Lacan, Jacques, · 9, 10, 12, 15, 19, 24, 38, 39, 40, 41, 42, 57, 58, 62, 100, 104, 128, 136, 139, 140, 146, 149, 160, 162, 165, 170, 177, 182, 183, 187, 192, 204, 224, 258, 259, 260, 267, 280, 294, 295
- Lacy, Francis, · 209, 210, 219, 244, 249, 261, 262, 263, 269, 275
- Lalangue · 11, 12, 24
- langage · 9, 11, 12, 13, 20, 24, 27, 37, 38, 42, 47, 48, 49, 50, 63, 69, 74, 82, 84, 118, 126, 127, 135, 137, 139, 142, 147, 150, 157, 162, 164, 169, 171, 179, 198, 201, 202, 204, 212, 224, 232, 233, 236, 243, 248, 258, 260, 279, 289, 296
- Laurent, Eric, · 144
- Le Plaisir du Texte · 9, 293
- Lee, Ann, · 215, 227, 245, 246, 279
- lettre · 19, 20, 24, 27, 49, 51, 71, 84, 89, 103, 111, 112, 113, 125, 127, 128, 129, 135, 136, 139, 140, 141, 152, 160, 162, 174, 177, 180, 191, 204, 205, 213, 229, 231, 233, 236, 245, 249, 272, 280, 289
- Leverrier, John, · 102
- Lily de Seitas · 29, 76, 124, 130, 131, 284
- Lily/Julie · 28, 30, 35, 36, 47, 48, 51, 63, 70, 73, 75, 88, 89, 90, 92, 110, 123, 129
- lisible · 13, 156
- Little Gidding, · 36
- loi paternelle · 74, 235
- Loveday, Simon, · 18, 28, 29, 30
- Lyell, Charles · 8, 145, 152, 153, 176
- Lyme Regis · 7, 147, 172, 173, 179, 187, 197, 210, 285

M

- magic realism · 215
- Maisonnat, Claude, · 260
- Marret, Sophie, · 145
- Marx, Karl · 8, 145
- McDaniel, Ellen, · 32
- McNamara, Devon, · 216
- Méduse · 11
- métaphore · 45, 51, 56, 74, 109, 147, 163, 175, 177, 191, 259, 260, 261, 262, 263, 268, 274
- Miller, Jacques-Alain, · 24, 39, 138, 140, 144, 169
- Milner, Jean-Claude, · 280
- mimésis · 7, 232
- Miranda, · 36, 51, 76, 92, 108, 109, 126, 127, 211, 213, 240, 245, 247
- mise en abyme · 59, 90, 91, 93
- Mitford · 53, 102, 107, 122
- modernité · 7, 14, 42, 131, 156, 164, 188
- Monmouth, · 147, 173, 210
- Morel, Michel · 6, 158, 159, 160
- Mother Claiborne · 251, 254, 272, 273, 276
- Moynihan, Julian, · 226, 227, 230
- *Much Ado About Nothing*, · 36

N

- Newquist, Roy · 7
- Nicholas · 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 160, 199, 210, 217, 264, 282, 283, 284
- Nietzsche, Friedrich, · 145, 257
- Nom-du-Père · 21, 22, 115, 116, 147, 148, 173, 175, 193, 236, 259
- Nygaard, Gustav, · 82

-
- Nygaard, Henrik, · 82
 - Nygaard, Henryk, · 83

O

- Œdipe, · 11, 44, 111, 129, 130, 133, 203
- Onega, Susana, · 16, 17, 105, 218, 219, 221, 226, 227, 229, 230, 238, 265, 266, 271
- ordre symbolique · 47, 77, 130, 147, 174, 177, 260, 277
- Othello, · 36
- oxymore · 69, 71, 117, 157, 160, 161, 163, 166, 178, 182, 183, 184, 187, 189, 205, 267, 271, 282

P

- Paccaud-Huguet, Josiane, · 2, 11, 24, 27, 100, 258, 293
- pas-tout · 22, 52, 124, 126, 131, 146, 148, 152, 160, 164, 178, 182, 189, 279, 288
- père imaginaire · 100
- père symbolique · 84, 86, 95, 96, 260
- Persée · 11
- perte · 8, 11, 14, 42, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 147, 154, 174, 175, 184, 193, 194, 196, 197, 254, 256, 260
- phallus · 40, 94, 212, 224
- Phraxos · 28, 30, 31, 35, 49, 51, 53, 75, 77, 102, 106, 107, 122, 123, 282
- Pinter, Harold, · 155
- Poe, E. A., · 177
- Porge, E., · 42
- position masculine · 154, 182, 197, 198, 247, 251, 271, 272, 274
- position symbolique féminine · 146, 154, 237, 267, 281, 288
- Poulteney, Mrs, · 151, 175, 176, 178, 179, 199, 286
- Prométhée, · 38
- Prospero · 35, 36, 109, 134

R

- Rabaté, Jean-Michel, · 52, 148
- Ramel, Annie, · 43, 46, 47, 118, 144, 146, 147, 148, 280
- rapport sexuel · 19, 27, 38, 78, 131, 163, 192, 202, 212
- Rapport textuel · 27
- ratage · 14, 112, 138, 139, 157, 169, 205
- rature · 136, 139, 289
- réalisme · 7, 252
- réaliste · 7, 159, 294
- réalité · 10, 13, 20, 68, 102, 104, 107, 124, 141, 166, 167, 186, 188, 225, 230, 243, 278, 284, 289
- Rebecca, · 210, 211, 212, 213, 220, 221, 227, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 287, 288, 289
- réel · 10, 11, 12, 13, 19, 24, 44, 45, 50, 57, 62, 72, 84, 98, 100, 103, 104, 113, 124, 146, 150, 153, 154, 155, 161, 162, 163, 165, 167, 170, 173, 179, 181, 188, 204, 224, 232, 241, 279, 280, 281, 287, 288, 289
- Reisz, Karel, · 13, 155
- Relf, Jan, · 217
- répétition · 14, 16, 17, 43, 57, 61, 87, 95, 96, 106, 119, 122, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 169, 204, 209, 264
- représentation · 7, 13, 19, 22, 24, 29, 121, 127, 129, 138, 142, 183, 288, 289
- Rimbaud, Arthur, · 180
- Rimon-Kenan, Shlomith, · 127
- Rivoire, Michèle, · 11, 12, 24, 100
- Robbe-Grillet, Alain, · 143, 149
- Robert, Marthe, · 44
- Robinson Crusoe, · 36
- roman familial · 44
- Romano, Carlin, · 217

S

- Salami, Mahmoud, · 20, 37, 151, 215, 228, 232
- Salvain, P., · 224
- Sam, · 147, 174, 176
- Sarah, · 140, 141, 143, 144, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 210, 221, 222, 264, 285, 286, 287
- scriptible · 13, 156
- Seidevarre, · 82, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104
- semblant · 11, 14, 155, 171, 234, 256, 262, 270, 273
- semblants · 24, 37, 47, 103, 161, 180, 197, 202, 204, 205, 230, 233, 275
- sens blanc · 11
- Shakespeare, William, · 35, 36, 51
- Shoah · 8, 208, 209
- signifiante · 58, 125
- Singh, Raman K., · 8
- Southam, B. C., · 217
- Stendhal · 11
- Stonehenge, · 254, 263, 273
- sublimation · 15, 161, 163, 169
- Sublime · 163
- sujet · 9, 10, 11, 12, 14, 24, 25, 28, 29, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 57, 58, 63, 69, 71, 73, 75, 77, 84, 86, 90, 95, 101, 111, 112, 113, 116, 125, 128, 130, 131, 132, 133, 138, 142, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 159, 161, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 177, 184, 191, 193, 195, 204, 205, 222, 224, 225, 227, 236, 237, 239, 249, 258, 260, 261, 280, 281, 289
- sujet divisé · 41, 132
- surdétermination · 30, 54, 59, 71, 91, 120
- Szulzynger-Bernole, A., · 48

T

- Tarbox, Katherine · 8, 17, 141, 142, 155, 213, 214, 216, 237, 242, 245, 246, 257
- Tarot · 32, 33, 34, 41, 49, 120, 123, 292
- temporalité · 127, 225, 243, 244, 245, 246
- Thackeray, William, · 158, 195
- *The Collector* · 6, 13, 16, 126, 211, 213, 240, 245, 247, 290
- *The French Lieutenant's Woman* · 6, 13, 14, 52, 140, 141, 142, 143, 145, 149, 152, 158, 161, 162, 164, 165, 184, 196, 208, 209, 215, 218, 222, 223, 226, 264, 271, 282, 285, 290, 291, 292
- *The Gentleman's Magazine*, · 220, 240, 241, 245, 250
- *The Magus* · 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 29, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 42, 43, 52, 54, 137, 140, 141, 160, 164, 196, 198, 199, 204, 209, 210, 217, 229, 237, 239, 247, 264, 271, 275, 282, 283, 290, 291, 292
- *The Tempest* · 35, 36, 49, 51, 52, 76, 92, 126, 134, 291
- *The Turn of the Screw*, · 36
- *The Waves* · 12, 14, 291
- *The Western Gazette*, · 220
- Thésée, · 36
- Tiresias, · 130, 133
- Todorov, Tzvetan, · 214
- trait unaire · 57
- *Twelfth Night*, · 36

U

- Un inaugural · 28, 57
- Urfe · 19, 24, 35, 36, 44, 48, 49, 105, 282

V

- *Vanity Fair*, · 158, 291
- Varguennes, · 171, 186, 286
- vérité du désir · 11, 206

-
- Victoria, la reine, · 43, 72, 175
 - vide · 10, 11, 15, 20, 43, 46, 47, 86, 95, 117, 120, 123, 124, 125, 131, 134, 147, 152, 153, 154, 157, 161, 172, 179, 188, 190, 196, 197, 204, 206, 223, 234, 241, 255, 284, 288, 289
 - Vipond, Diane · 7, 8, 207, 216, 217
 - vouloir-dire · 7, 9, 11, 18, 19, 20, 24, 38, 140, 146, 152, 163
 - vouloir-jouir · 9, 11, 19, 21, 24, 38, 140, 146, 152, 163

W

- Wacjman, Gérard, · 208, 209
- Waite, Arthur Edmund, · 33
- Ware Cleeves, · 168, 177, 198, 210
- Wimmel, Colonel, · 44, 83, 84, 106, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121
- Woolf, Virginia, · 12, 14
- *Wormholes* · 9, 19, 53, 126, 137, 164, 290