

Quand le miroir se fend : identité et altérité dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles

Barnoin Judith

Pour citer cet article

Barnoin Judith, « Quand le miroir se fend : identité et altérité dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles », *Cycnos*, vol. 2. (L'Autre), 1986, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/766>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/766>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/766.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

Judith BARNOIN

QUAND LE MIROIR SE FEND : IDENTITÉ ET ALTERITÉ DANS
THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN DE JOHN FOWLES

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. (1).

Surgie de l'inconscient de John Fowles, cette puissante image visuelle prit l'envergure d'une véritable obsession. Elle l'envoûtait, le narguait : qui était-elle donc vraiment, cette femme solitaire et mystérieuse ?

The French Lieutenant's Woman est la fiction que Fowles édifie autour de ce «mythopoeic still» («NUN», p. 136), et qui remplit le vide de la jetée déserte. Dès la première page du roman, d'autres personnages s'intercalent entre l'auteur, et celle qu'il appellera Sarah. Tous les principaux actants du drame qui va se dérouler se trouvent réunis dans le même espace fictif. Le «je» narrant, quant à lui, appartient à une conscience créatrice, à cheval entre la réalité extra-textuelle, et la fiction qui s'amorce. Par un premier déplacement, ce «I» devient «eye» (2) : un observateur se glisse dans la fiction, se situant donc plus près de Sarah dans l'espace et dans le temps. Tout en restant en retrait, il prend son télescope afin de scruter les deux autres personnages qu'il voit se diriger vers la silhouette noire dressée au bout du «Cobb». Si l'observateur arrive aisément à évoquer «several strong probabilities» (3) à leur égard, il s'avère, à l'image de Fowles, totalement désemparé — «at sea» (*FLW*, p. 9) — lorsqu'il règle l'objectif sur Sarah. L'aspect extérieur des deux promeneurs (tenue vestimentaire et comportement) lui permet de les cerner sans faille. Par contre, l'apparence étrange et la conduite inquiétante de Sarah le déroutent. Elle n'appartient pas à une espèce type. De ce fait, il est incapable d'émettre quelque hypothèse que ce soit à son sujet.

L'auteur procède donc à un nouveau déplacement de l'optique, laissant Charles Smithson, l'homme sur la jetée, occuper le devant de la scène. Celui-ci, poursuivant le processus de rapprochement, devance sa fiancée, Ernestina, afin d'aborder celle sur qui tous les regards se portent. Mais sa réaction est semblable à celle de l'observateur. S'il se dirige vers Sarah apparemment convaincu de la conduite à tenir face à cet être «inférieur», il s'en détourne pourtant lui-même diminué — «diminished» (*FLW*, p. 13) —, interloqué, doutant du bien-fondé de sa démarche. C'est alors que l'observation extérieure cède la place à l'intériorisation du point de vue. Désormais, Charles sera la principale «conscience représentée» (4) dans le roman.

Fowles, par le truchement d'une série de déplacements, installe donc dans sa fiction trois «alter ego» — ou, plus pertinemment, trois «lieu-tenants» (5) : le «je» narrant, l'observateur, et Charles. Au cours de ce prologue, il a placé tous ses pions sur cette avancée, échiquier symbolique, qui relie le monde dit civilisé (la ville de Lyme Regis) au monde de la nature (la mer). Bien que le cadre s'élargisse par la suite, l'emplacement relatif des personnages demeure le même. Le narrateur et l'observateur restent la plupart du temps dans les coulisses ; Charles vacille entre les

deux femmes (Ernestina et Sarah), et les deux espaces qu'elles occupent.

Nous tenons à démontrer qu'au premier abord, l'intérêt essentiel de *The French Lieutenant's Woman* semble être la quête du protagoniste, sa recherche d'une identité «authentique» à travers autrui. Pourtant, cette quête ne signifie pas seulement au sein de la fiction : Charles n'est lui-même en fin de compte qu'un «autre», qui masque l'identité dont il est vraiment question.

Fowles affirme vouloir représenter, dans ce roman, «an existential awareness before it was chronologically possible» («NUN», p. 140). A travers cette prise de conscience que déclenche sa première rencontre avec Sarah, Charles sera amené à franchir le seuil entre un mode d'être basé sur l'imitation conformiste, qu'il décrit comme «a life-time of pretence» (*FLW*, p. 340), et une conduite en harmonie avec sa véritable identité — conduite qui témoigne donc de son unicité : «a true uniqueness» (*FLW*, p. 399). Ces termes appartiennent au lexique existentialiste. Selon Sartre, être «authentique» signifie être «pleinement et uniquement ce que l'on est» (6). Le plus difficile pourtant est de découvrir ce que l'on est. L'œuvre de Fowles s'est inspirée en grande partie des idées du philosophe français. Le romancier reconnaît en effet que :

any novel which doesn't have something to say on the subject of whether and why the characters are authentic or unauthentic is difficult to take seriously (7).

The French Lieutenant's Woman devient ainsi une illustration de ce que Sartre appelle «la double propriété de l'être humain» : d'une part, «une facticité» — Charles, paradigme du «gentleman» victorien, profondément inauthentique; et, d'autre part, «une transcendance» (8) — Charles, homme seul et libre qui, à la fin du texte, choisit sa voie. Cette facticité, telle que l'entend Sartre, est une forme d'altérité : elle aliène l'homme, faisant de lui un acteur, lui façonnant l'apparence d'un autre. La transcendance est au contraire la manifestation de son identité «authentique», car personnalisée.

Afin d'illustrer le dédoublement existentiel de Charles, son «tenant-lieu», Fowles centre son roman sur le triangle constitué par celui-ci, Ernestina et Sarah. Ces deux personnages féminins, deux «autres», incarnent différents aspects de la dialectique, deux pôles par rapport auxquels le protagoniste se définit. Il cherche notamment à trouver chez l'autre la confirmation de l'image qu'il projette pour autrui — et qu'il prend également pour sa seule et unique identité. Il voit en Ernestina la reproduction féminine de l'homme qu'il croit être. Tous deux attachent une importance excessive à s'habiller à la dernière mode :

(Charles) had severely reduced his dundrearies, which the arbiters of the best English fashion had declared a shade vulgar.

(Ernestina wore) one of the impertinent little «pork-pie» hats /.../ a millinery style the resident ladies of Lyme would not dare to wear for at least another year. (*FLW*, p. 8).

Tous deux se complaisent dans la conviction suffisante de leur supériorité, quoique se soumettant aux bienséances de leur époque. Charles entretient un culte aveugle du Devoir, qu'il définit comme «agreeable conformity to the epoch's current» (*FLW*, p. 48), et Ernestina professe «a very proper respect for convention» (*FLW*, p. 29). Tous deux parlent le même langage factice. Celui-ci relève du jeu social, et n'engage point leur subjectivité. Leurs échanges se caractérisent par une symétrie stichomythique :

«Your worthy father and I had a small philosophical disagreement». «That is very wicked of you..»

«I meant it to be very honest of me».

«I was most respectful».

«Which means you were most hateful.» (*FLW*, p. 11).

Loin de témoigner de leur profonde complémentarité, ce jeu de miroirs ne parvient qu'à faire ressortir leur facticité inauthentique. Jouant le rôle qui leur incombe sur la scène victorienne, ils sont réunis par une commune altérité.

Sarah refuse cependant de jouer le rôle que l'on attend d'elle dans cette comédie de mœurs. Charles, «chevalier galant», voit en elle une «demoiselle en détresse» qu'il convient de secourir. Toute autre est pourtant l'image qu'elle lui renvoie alors qu'elle le dévisage au bout de la jetée. Sarah est la négation radicale de l'identité qu'il assume. Antithèse d'Ernestina, elle anéantit l'être factice qu'il est devenu. Ses vieux habits peu féminins et anti-conformistes le choquent. L'étiquette honteuse qui la stigmatise l'intrigue, et le mépris qu'elle affiche devant les convenances le déroutent. Nul trait victorien ne se dessine dans ce visage pathétique :

... it was an unforgettable face and a tragic face. Its sorrow welled out of it as naturally and unstopably as water out of woodland spring. There was no artifice there, no hypocrisy, no hysteria, no mask. (*FLW*, p. 13).

Le regard direct et désapprobateur de Sarah transperce Charles comme une lance, fendant son masque, et l'obligeant à se retourner sur lui-même. Ainsi déclenche-t-elle chez Charles le processus d'anéantissement et d'aliénation qui le conduira à se sentir «adrift» (*FLW*, p. 18), tout comme le narrateur-observateur était «at sea». Charles se détache de l'image qu'il présentait. Soumettant Ernestina à une observation et à une analyse objectives, il la juge, et par là même, se condamne. En fait, il prend conscience de sa propre facticité en la voyant chez elle. Ce qui les réunit n'est que «a double pretence» (*FLW*, p. 113), et une commune vacuité. Charles perçoit dans un miroir son «faintly foolish face /.../ too innocent a face when stripped of its formal outdoor mask» (*FLW*, p. 40). Voilà comment il considère le visage de sa fiancée :

... was not that face a little characterless, a little monotonous, with its one set paradox of demureness and dryness? If you took away those two qualities, what remained? A vapid selfishness (*FLW*, p. 113).

La maîtrise discursive de Charles, ainsi que l'assurance qu'elle lui procurait, s'effondrent lorsqu'il se sent, face au silence méprisant de Sarah, «a mere mouther of convention» (*FLW*, p. 157). Charles s'objective de plus en plus, et finira par se voir, dans ses rapports avec sa fiancée, comme «an observed other» (*FLW*, p. 330). A mesure qu'il s'éloigne de sa propre altérité, il ne réussit plus à objectiver Sarah sous l'étiquette de «the French Lieutenant's Woman» :

Moments like modulations come in human relationships : when what has been until then an objective situation, one best perhaps described in semi-literary terms, one it is sufficient merely to classify under some general heading (man with alcoholic problems, woman with unfortunate past and so on) becomes subjective; becomes unique; becomes by empathy instantaneously shared rather than observed (*FLW*, p. 123).

Ils ne sont plus l'un devant l'autre des «observed other(s)». Sarah ne voit plus en Charles un ennemi, défenseur de la tradition, mais un complice dans la lutte pour d'autres valeurs :

... two strangers had recognized they shared a common enemy. For the first time, she did not look through him, but at him (*FLW*, p. 93).

Sarah n'est plus l'autre qui l'avait anéanti par la négation de son identité, mais l'autre qui l'encourage à se découvrir. Le mouvement symbolique vers le

bout de la jetée se poursuit. Ernestina passe à l'arrière-plan, tandis que Charles s'engage vers — et envers — Sarah. Cette pulsion atteindra son point culminant lorsque les deux personnages feront l'amour, acte de fusion symbolique : « Charles had never felt so close, so one with a woman » (*FLW*, p. 307). Leur altérité est momentanément détruite. Il semble que les deux ne fassent plus qu'un — impression renforcée par l'emploi d'images d'union, telles que « fused » (*FLW*, p. 344), et « they were of the same stone » (*FLW*, p. 343). Le dernier pas a été franchi. Charles rejoint métaphoriquement Sarah au bout du Cobb; lui aussi est en marge, stigmatisé comme elle.

Se faire à l'image de l'autre n'est cependant guère preuve d'authenticité. Sarah personnifie en fait un dernier écran entre Charles et la mer, symbole de la vaste étendue de son potentiel naturel. A partir du moment où la jeune femme se retire de la scène, Charles connaît la véritable angoisse existentielle de l'homme face au néant. Ses voyages frénétiques à travers le monde ne sont qu'une vaine tentative de fuir cet ultime « nothingness » (*FLW*, p. 364). Ils servent néanmoins de cadre à sa renaissance, au début de la construction d'une identité « authentique ». Charles se met notamment à écrire des poèmes : « his only attempt to express his deeper self » (*FLW*, p. 364). Tel Sarah, il se reconforte dans la certitude de sa différence. Son amie s'est dite « truly not like other women » (*FLW*, p. 153). Charles se reconnaît comme « the outcast, the not like other men » (*FLW*, p. 366). Cette marginalité finit par lui conférer un caractère unique, qui n'est plus un simple reflet de l'identité apparente de Sarah. Leur situation est pourtant identique face à l'éternel absent : le lieutenant français qui vogue au large, hors de la scène. Devant Charles, Sarah tient lieu de Varguennes. Comme lui, elle disparaît, le laissant seul, face à « the unplumb'd salt estranging sea » (9). Cette dernière image, encore un « mythopoeic still » rappelle celle qui a inspiré Fowles, et qui a engendré la fiction. Ayant désigné Charles comme « my surrogate » (10), l'auteur invite le lecteur à en déduire qu'il s'est rapproché de la femme mystérieuse par déplacement fictif, et qu'il a vécu, tout comme son « alter ego », une étape d'identification passagère. Au-delà de ces images marquantes, qui ouvrent et ferment le roman, se trouve donc l'ultime « Autre » que masquent, tout en le représentant, ses personnages : le romancier lui-même.

Bien que le point de vue subjectif du protagoniste domine dans *The French Lieutenant's Woman*, le triangle que forment Charles et les deux femmes est manipulé et structuré de l'extérieur par une conscience transcendante. Cette conscience créatrice extra-textuelle se cache derrière le « je » narrateur qui constitue une charnière entre le monde réel et la fiction — ce qui fait dire à Fowles :

... the « I » who will make first-person commentaries here and there in my story, and who will finally even enter it, will not be my real « I » in 1967; but much more just another character, through in a different category from the purely fictional ones (« NUN », p. 142).

Ce simple signifiant pronominal représente de multiples signifiés qui se heurtent et se contredisent tout au long du roman. Il s'agit en fait d'une tricherie volontaire de la part de l'auteur. La fin traditionnelle de *The French Lieutenant's Woman*, où le narrateur explique que Charles et Ernestina « se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », est ainsi dévalorisée lorsqu'il déclare ensuite que :

... the « I », that entity who found such slickly specious reasons for consigning Sarah to the shadows of oblivion, was not myself : it was merely the personification of a certain massive indifference in things (*FLW*, p. 296).

Ce «je» représente donc plusieurs «autres», et finit par s'objectiver dans le roman à la troisième personne, sous l'aspect du «grand barbu», véritable sosie de Fowles. Ce personnage est pourtant toujours décrit par le «je» narrant, devenu simple observateur, rappelant ainsi le dédoublement de Charles, lorsqu'il se voyait comme «an observed other». Les frontières demeurent en vérité très floues entre auteur, narrateur et protagoniste. Fowles ne parvient pas à se dissimuler complètement derrière le «je» fictif, tandis qu'il présente Charles dans son texte comme un personnage «autonome», distinct de lui-même. Cependant, la série de déplacements qu'il effectue semble indiquer qu'il se dédouble à son tour en «narrant» et en «existant». Centrer le texte sur une question technique en aurait fait un exposé théorique. Représenter celle-ci sous forme métaphorique en fait un roman «réaliste», tel que l'entend le romancier :

For me, the obligation is to present my characters realistically. They must be credible human beings (11).

Il construit donc *The French Lieutenant's Woman* autour d'un sujet fictif vraisemblable, dont la prise de conscience existentielle n'est qu'une astucieuse mise en abyme d'un dilemme stylistique très réel, au premier plan des préoccupations du narrateur, l'autre «tenant-lieu» de Fowles : le choix d'un mode romanesque en harmonie avec sa véritable nature. «One cannot describe reality», affirme le romancier. «Only give metaphors that indicate it» («NUN», p. 139). L'angoisse de Charles, vacillant entre deux modes d'être, reflète celle du narrateur, ballotté entre deux modes d'écriture : l'imitation de l'esthétique figée de l'époque victorienne; et la mise en œuvre d'une nouvelle esthétique personnalisée, et mieux adaptée à la réalité contemporaine. A l'image de Charles, le narrateur définit ces deux modes par rapport aux deux personnages féminins. D'entrée, Sarah revêt une valeur symbolique et représentative dans l'esprit de son créateur :

... since I always saw her in the same static long shot with her back turned, she represented a reproach on the Victorian Age. An outcast. I didn't know her crime, but I wished to protect her. That is, I began to fall in love with her. Or with her stance. I didn't know which («NUN», p. 136).

Elle représente le refus d'un certain conformisme, et le mépris des convenances victorienes, convenances qui sont pour Fowles plus spécifiquement romanesques. Ainsi est-elle génératrice d'une réflexion sur la manière dont l'auteur écrit :

To what extent am I being a coward by writing inside an old tradition ?

To what extent am I being panicked into avant-gardism («NUN», p.140).

«Avant-gardism» est la définition fowlesienne de l'œuvre de Robbe-Grillet. Fowles semble reporter sur Sarah les sentiments qu'a provoqués sa lecture du Nouveau Romancier. *The French Lieutenant's Woman* illustre en effet cette réflexion. Par le truchement de ses «alter ego», Fowles raconte sa propre «pursuit of self-knowledge» (*FLW*, p. 340), recherche dont le narrateur élucide les bases techniques, et dont le protagoniste démontre les conséquences ontologiques.

La première partie du texte, qui se construit autour d'Ernestina, est écrite en respectant à la lettre les exigences stylistiques de l'époque victorienne : épigraphe en tête de chapitre, présentation globale et omnisciente des personnages. C'est avec un tel respect que Charles se conduit envers sa fiancée. Assumant le rôle du romancier victorien, le narrateur s'accorde, par cet emploi irréaliste et prétentieux de l'omniscience globale, un statut divin. Charles en fait de même, s'estimant «the naturally selected /.../ free as a god /.../ understanding all» (*FLW*, p. 142).

Les personnages victoriens sont ainsi privés de toute autonomie, demeurant de simples et factices produits de l'imagination de leur créateur. Ernestina se sent tout aussi subordonnée à son fiancé, se disant «a pretty little... article of drawing room furniture» (*FLW*, p. 326) — un objet qu'il possède afin de se mettre en valeur. Façonnés par leur auteur, ces personnages lui sont assujettis, tout comme les sujets victoriens se soumettaient aux convenances d'usage. Il en résulte dans les deux cas un comportement stéréotypé, donc inauthentique.

Afin de peindre ses «sujets», l'écrivain victorien utilise un ton empreint de détachement ironique, preuve même de sa supériorité : «Irony needs the assumption of superiority in the ironist» («NUN», p. 141). C'est en imitant ce style que le narrateur décrit Ernestina :

At first meetings, she could cast her eyes down very prettily, as if she would faint should any gentleman dare to address her (*FLW*, p. 27).

Néanmoins l'époque victorienne est révolue, et ses valeurs absolues, rigides, ont été remplacées par d'autres plus relatives et moins stables. Imiter les procédés de l'époque impose donc à l'écrivain contemporain une altérité aliénante. Si, dans un premier temps, Charles n'est guère sensible à sa propre facticité, le narrateur, quant à lui, assume consciemment un rôle inauthentique :

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, but he tries to pretend he does. (*FLW*, p. 85).

Dorénavant, il refusera de faire de ses personnages des esclaves soumis, préférant en faire des êtres «libres». Le narrateur emprunte donc la voix d'un autre au début du roman. Une fois le caractère factice de cette voix souligné, il doit quitter son masque, tout comme Charles doit quitter sa fiancée, pour laisser apparaître sa véritable identité. Tant qu'il établit un rapport hiérarchique avec ses personnages, il demeure faux.

L'image de Sarah, se situant en dehors du monde clos et stéréotypé du victorianisme, lui retire tout sentiment de supériorité, et le prive de sa capacité à ironiser. Devant elle, il est comme Charles : «a man suddenly deprived of his sense of irony» (*FLW*, p. 252). Le romancier contemporain doit descendre de son piédestal, et reconnaître les limites de son pouvoir. Sarah résiste obstinément à son emprise, restant irréductiblement «autre». Violer l'altérité de cette jeune femme serait une ultime preuve de mauvaise foi : en réalité, tout ne peut être compris.

Force est de constater que, pour Fowles, le problème de l'authenticité le préoccupe autant dans sa réalité extra-textuelle que dans ses romans. Il maintient notamment que «Writing is part of my existential view of life. It is an attempt to make myself fully authentic» (12). Tout comme les poèmes de Charles, l'écriture est pour lui un moyen de découvrir et d'exprimer «his deeper self». L'authenticification de son identité ne peut se réaliser qu'à partir du moment où, libérant les personnages qu'il crée, alors qu'il se retire à la fin du roman, il leur permet d'évoquer à leur guise : «to be free myself, I must give Charles, and Tina, and Sarah, even the abominable Mrs. Poulteney, their freedoms as well» (*FLW*, p. 86). Selon Sartre, cet acte libérateur implique le choix de soi-même — choix qu'induit Charles en quittant Sarah.

Sur le plan purement technique, la liberté de Sarah se manifeste dans le refus, de la part du narrateur, de toute omniscience à son égard. Il se limite à rapporter «the outward facts» (*FLW*, p. 87). Son point de vue cède toujours la place

à celui de Charles lors de ses rencontres avec la jeune femme. L'emploi de cette optique entraîne une transformation stylistique. A la place d'un mode dense, descriptif et ironique apparaît un mode plus nuancé, où les phrases, plus longues et complexes, sont dénuées de toute ironie. Tant sur le plan technique qu'existential, la subjectivation du point de vue devant Sarah contrecarre l'objectivation du mode victorien qu'incarne Ernestina. La rupture entre Charles et sa fiancée marque la fin du roman victorien qu'est en partie *The French Lieutenant's Woman*, et déclenche la transition vers un mode plus conforme à la véritable identité du romancier. Fowles, et ses «tenant-lieu», rejettent en Ernestina «much that was previously false in (them)» (*FLW*, p. 386).

Si l'on tient surtout compte de la troisième et dernière fin du roman, en fait la mieux adaptée à sa logique interne, force est d'en déduire que la «libération» de Sarah accordée au narrateur, ainsi qu'à Charles, la possibilité de laisser s'épanouir leur «authenticité», leur véritable unicité («a true uniqueness» (*FLW*, p. 399). Ils ne peuvent y parvenir qu'en reconnaissant et en acceptant l'invincible altérité de l'autre.

A la fin du roman, le narrateur, ainsi que les deux personnages féminins, se retirent de la scène. Ils semblent avoir été absorbés par le texte, et par la conscience qui les a créés. Leur rôle dans le drame est terminé. Tel un mirage, Sarah s'est évanouie, et n'existe plus que par la fiction qu'elle a engendrée. Il ne reste qu'un homme solitaire et immobile, qui contemple l'eau. Suite à l'élimination des autres personnages, Fowles et son protagoniste restent seuls. Les «autres», simples fragments d'un miroir fendu, se sont effacés. A leur place, un autre miroir. Sur la surface lisse et vierge du verre, l'on devine les premiers traits de leur vrai visage.

L'on est amené donc à conclure que *The French Lieutenant's Woman* est avant tout la dramatisation métaphorique d'un dilemme d'ordre esthétique : comment écrire un roman en 1967, lorsqu'on est façonné par une tradition dépassée et aliénante, qui ne correspond plus à la réalité contemporaine ? Comment résister à l'appel de Robbe-Grillet, qui incite le romancier à exploiter de nouvelles formes tout aussi «factices» ?

Si Charles voit dans le miroir une première esquisse de sa véritable identité, le lecteur ne trouve dans *The French Lieutenant's Woman* qu'une ébauche de réponse à la question que l'auteur se pose. Fowles semble effectivement structurer son texte sur la base du célèbre «double mouvement de création et de gommage» qu'utilise Robbe-Grillet dans *La Jalousie*. Le souci de véracité est dévoyé par l'accentuation du côté purement fictif du roman :

... Ernestina was to outlive her generation. She was born in 1846. And she died on the day that Hitler invaded Poland (*FLW*, p. 29).

These (characters) were /.../ figments of my imagination (*FLW*, p. 348).

Le «je» narrant insiste sur la «liberté» de ses personnages :

I ordered (Charles) to walk straight back to Lyme Regis. But he did not; he gratuitously turned and went down to the Dairy (*FLW*, p. 86).

A d'autres moments pourtant, il les soumet à une tyrannie anarchique et capricieuse :

(Sarah), in the first truly feminine gesture I have permitted her, moved a tress of her brown-auburn hair forward... (*FLW*, p. 242).

Deux fins potentielles sont également gommées. Fowles joue sur le caractère complexe et ambigu de son texte. Reprenant l'image du miroir, il affirme que la valeur essentielle du roman est :

the explanation of self by the expression of self; by seeing the self, and

all the selves of the whole self, in the mirror of what the self has created (13).

Fowles se définit ainsi par rapport à l'«autre» qu'est son texte, et dans lequel il expérimente diverses potentialités existentielles. Malgré leurs différences et incompatibilités, elles font toutes partie de l'image projetée par l'écrivain. «Narcissus relies on the image as the fragile link between his divided selves» (14), affirme R.D. Laing, psychanalyste «existentiel». *The French Lieutenant's Woman* est précisément une image de cet ordre. A travers ses romans, Fowles poursuit obsessionnellement la même quête. Le miroir qu'ils constituent renvoie donc l'image complexe de ses «alter ego» factices ou «authentiques». Mais l'être qu'il est se faufile éternellement, ne laissant en pâture à ses lecteurs qu'identités rejetées ou potentielles. A l'image de celle de Sarah, et du lieutenant français, sa «vérité» demeure une simple fiction.

NOTES

- (1) John Fowles, «Notes on an Unfinished Novel», in Malcolm Bradbury (ed) *The Novel Today*, Fontana Paperbacks, London, 1977, p. 136. Par la suite, nous n'utiliserons plus que l'abréviation «NUN» incorporée au texte pour désigner cet article.
- (2) «It seems in any case natural to look back at the England of a hundred years ago with a somewhat ironical eye – and «I» ...» («NUN», p. 142).
- (3) John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Triad Panther, London, 1969, p. 8. Par la suite, nous n'utiliserons plus que l'abréviation *FLW* incorporée au texte pour désigner cet ouvrage.
- (4) Nous empruntons ce terme à Anne Banfield, *Unspeakable Sentences : The Language of Fiction*, Routledge and Kegan Press, Boston, 1982.
- (5) Lieutenant : «de «lieu» et «tenant»; proprement, «tenant lieu de» – «Celui qui est directement sous les ordres du chef et le remplace éventuellement.» *Dictionnaire Robert*.
- (6) Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Editions Gallimard, Paris, 1943, p. 97.
- (7) Roy Newquist, «John Fowles», in Roy Newquist (ed), *Counterpoint*, Rand McNally, London, 1964, p. 224.
- (8) Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 95.
- (9) La dernière phrase du roman (*FLW*, p. 399) est un vers de «To Marguerite», poème de Matthew Arnold.
- (10) John Fowles, «Hardy and The Hag», in L. St. John Butler (ed), *Thomas Hardy Fifty Years After*, McMillan, London, 1977, p. 35.
- (11) Roy Newquist, *op. cit.*, p. 223.
- (12) *Ibid.*, p. 220.
- (13) John Fowles, *The Aristos*, Triad Granada, London, 1964, p. 147.
- (14) R.D. Laing, *Self and Others*, Penguin Books, Harmondsworth, 1969, p. 55.