



HAL
open science

La connaissance de soi et du monde : une quête permanente dans John Fowles de James Acheson

Marie-Pierre Quémerais

► **To cite this version:**

Marie-Pierre Quémerais. La connaissance de soi et du monde : une quête permanente dans John Fowles de James Acheson. 2024. hal-04616177

HAL Id: hal-04616177

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-04616177v1>

Preprint submitted on 19 Jun 2024

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

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

Marie-Pierre QUÉMERAIS
Enseignante – Chercheuse
Membre associée
ACE / Axe TELL
Université de RENNES 2 / Juin 2024

**La connaissance de soi et du monde : une quête
permanente**

dans

John Fowles¹

de

James Acheson

¹ *John Fowles*, James Acheson, New Casebooks, Palgrave Macmillan Novelists, United Kingdom, 2013.

James Acheson est Maître de Conférences en langue anglaise à l'Université de Canterbury, Christchurch en Nouvelle-Zélande. Son domaine de recherche est le roman britannique contemporain. Il est l'auteur et l'éditeur de nombreuses critiques littéraires. En dirigeant *John Fowles* - une impressionnante collection de douze essais dont les auteurs, Professeurs Émérites, Maître de Conférences dans de prestigieuses universités australiennes, américaines et européennes, sont de grands experts de l'œuvre de l'écrivain – James Acheson s'est attaché à ce que le livre apporte un nouvel éclairage, de nouvelles perspectives et réévaluations sur les écrits de John Fowles, avec un accent particulier sur *The French Lieutenant's Woman*.

John Fowles (1926-2005), écrivain reconnu, très respecté sur le plan académique, suscite l'engouement des critiques littéraires pour l'analyse approfondie de ses romans et nouvelles. Comme l'indique le titre du livre, il s'agit de présenter l'auteur et, par conséquent, sa production, les deux étant indissociables. Les douze essais s'attachent au développement de la pensée de John Fowles à travers ses écrits et délimitent ainsi les caractéristiques de son œuvre.

Dans l'introduction de ce livre, James Acheson présente la littérature romanesque et non-romanesque de John Fowles. Il met en lumière la dimension existentialiste de l'écrivain et son intérêt pour le postmodernisme en montrant que le hasard peut être privilégié à la technique, notamment à la fin de *The French Lieutenant's Woman* où plusieurs conclusions apparaissent dans le champ du possible, et que, dans ce même roman, la métafiction est employée pour ébranler l'emprise totale de l'auteur sur ses personnages.

Nous apprenons que la quête de la « connaissance de soi » est le thème récurrent dans les romans *The Collector*, *The Magus*, *The French Lieutenant's Woman*, *Daniel Martin* et dans le recueil de nouvelles *The Ebony Tower*. Les protagonistes ne sont pas seulement contraints de lutter pour surmonter des problèmes qui relèvent de l'intime, ils doivent aussi choisir entre mener une vie sociale conventionnelle et monotone ou chercher à découvrir le sens de leur authenticité et faire de leur existence une constante transcendance. Les auteurs de cette collection révèlent que John Fowles, au travers de ses écrits, cherche à nous enseigner la nécessité de mieux se comprendre soi-même et de fonder des relations sur les bases de l'amitié et de la confiance plutôt que sur l'attraction sexuelle uniquement. Selon John Fowles, la « vraie » relation peut être hautement éducative, voire « civilisatrice », tout particulièrement pour la gent masculine. Voilà pourquoi John Fowles attribue aux femmes le pouvoir d'inspirer les hommes.

James Acheson souligne que là où l'existentialisme chez John Fowles fait une distinction claire entre l'authentique et l'inauthentique, la réalité et la fiction, le concept postmoderniste dans ses ouvrages met cependant en doute cette distinction, suggérant ainsi que le monde est bien plus complexe que ce que les existentialistes veulent bien croire.

Dans le premier essai, Susana Onega présente la théorie de *l'être et de l'art* dans l'œuvre de John Fowles à travers des ouvrages de réflexion - romanesques et non romanesques - sur le statut social (*The Aristos*, *The Collector*) et l'environnement naturel (*Wormholes*, *The Magus*, *The French Lieutenant's Woman*), deux concepts indispensables à la construction de l'individu. Nous apprenons que pour John Fowles la vie est une question de hasard : le hasard de la filiation, le hasard des capacités intellectuelles et physiques... D'où l'importance de l'éducation dans la construction du caractère. Les privilégiés (*the Few*) existent dans un « état de responsabilité » ; ils doivent, dans le respect, aider les gens ordinaires (*the Many*) à accéder à un niveau d'instruction et de culture qui permet d'affiner leur capacité de discernement entre le bien et le mal et d'appréhender les notions d'authenticité et de liberté.

Susana Onega montre que la préservation de la nature apparaît comme une priorité pour John Fowles car la notion romantique du sublime est étroitement liée à l'existentialiste joie de vivre. C'est au cœur de la nature que Sarah Woodruff et Charles Smithson (*The French Lieutenant's Woman*) accèdent à un sentiment de plénitude qui les mène à la transcendance de leur être. Nicholas Urfe (*The Magus*) se réapproprie son existence en se fondant dans le décor de l'île de Keptos en Grèce. Il se défait de l'emprise de Conchis, le Mage. La liberté retrouvée, ne serait-ce que quelques heures, lui permet de réfléchir à ses agissements envers sa compagne Alison. L'authenticité, la liberté, la culture, la nature sont des concepts qui, selon Susana Onega, interagissent constamment dans les ouvrages de John Fowles.

Dans le second essai, James R. Aubrey s'intéresse à la création factuelle de John Fowles soulignant qu'il s'agit là d'une forme hybride du romanesque et du non-romanesque, d'une écriture expérimentale avant-gardiste, d'une nouvelle pratique du postmodernisme. Dans *The French Lieutenant's Woman*, John Fowles insère des éléments historiques, philosophiques et biographiques pour raconter l'histoire et informer. Dans le Chapitre 13, il taquine le lecteur en écrivant '*perhaps I'm trying to pass off a concealed book of essays on you*'. Ici, le « je » qui rédige l'essai maquillé en fiction fait aussi entrer le narrateur dans l'histoire en tant que personnage fictif (chapitres 55 et 61).

James R. Aubrey présente également les essais « purs » de John Fowles, enrichis de photographies : *Islands* (1978), *The Tree* (1979), *The Enigma of Stonehenge* (1980) et *Land* (1985). La prose et les photographies apparaissent comme un mélange de faits et d'opinions, de personnel et d'impersonnel, d'objectivité et de subjectivité. Nous apprenons que les photographies ne sont pas aussi objectives que nous le pensons. Nous n'avons que des visions fugitives de la réalité objective et ces visions peuvent être subjectives puisqu'elles dépendent d'un sentiment, d'une intuition. James R. Aubrey fait remarquer que les photographies n'ont pas été prises par John Fowles, il a eu recours à un professionnel. Le visuel et l'écrit existent ensemble sans se référer l'un à l'autre. Ces deux modes d'expression créent un collage postmoderniste.

Pour John Fowles, l'individu est semblable à une île déserte avec ses mystères, ses trésors cachés. La fascination de l'écrivain pour la nature vierge est la fascination pour l'exploration de soi. La nature sauvage est, dans son immensité, source de liberté physique et mentale, elle suscite les pensées vagabondes, à l'inverse de la nature apprivoisée qui posent les bases d'un monde artificiel, sans « infini » car délimité sciemment. Il faut aimer la nature sauvage au lieu de la craindre, apprendre à vivre avec. Le lien entre John Fowles et le paysage naturel est si fort qu'une analogie entre « être et écrire » apparaît. Les feuilles des arbres deviennent les feuilles/les pages à écrire. James R. Aubrey nous apprend que l'écrivain a toujours préféré écrire sur l'environnement naturel plutôt que de s'échapper de la société en se fondant dans un monde de fiction.

Dans le troisième essai, Daniel Bedggood porte son attention sur les procédés d'écriture de John Fowles. Pour construire la personnalité de ses personnages dans *The collector*, l'écrivain s'inspire de l'actualité et d'un grand classique de la littérature, *The Tempest* de Shakespeare (Miranda et Clegg dans le roman de Fowles sont à rapprocher de Miranda et Caliban dans l'œuvre théâtrale de Shakespeare). John Fowles se sert de son expérience d'enseignant en Grèce pour construire la trame de *The Magus*. Comme l'écrivain, le héros, Nicholas Urfe, éprouve un sentiment de bien-être, un plaisir intense au cœur des paysages sublimés de l'île de Keptos. Fowles fait aussi référence au Grand Meaulnes d'Alain Fournier : la France sauvage est un corrélat de la Grèce sauvage. La quête du domaine perdu d'Alain Fournier, d'un territoire du passé est précisément ce que Fowles instille dans sa propre histoire. Daniel Bedggood décèle des rapprochements entre *The Magus* et *Great Expectations* de Charles Dickens : Nicholas Urfe et Pip sont tous les deux manipulés, sous l'emprise d'un mentor. Dans *The French Lieutenant's*

Woman, l'écrivain a recours à des caractéristiques propres aux romans victoriens. Il s'agit d'un livre historique, d'une critique historique. Il montre les prémices d'une prise de conscience existentialiste à travers l'arrivée des avancées techniques, le déclin de la foi en Dieu et la promesse de l'émergence d'une « *Nouvelle Femme* » avec l'apparition d'idées féministes. Afin d'avoir des personnages existentialistes crédibles, Fowles utilise les particularités des romanciers victoriens : épigraphes (comme George Eliot), plusieurs épilogues possibles, emplis de suspense (comme Charles Dickens). Il a aussi recours au procédé de narration omnisciente, au mimétisme : l'écrivain-narrateur révèle ses intentions, joue « cartes sur table ». Dans *The French Lieutenant's Woman*, au chapitre 13, page 85, Fowles s'amuse avec des éléments de technique métafictionnelle postmoderne en révélant que la connaissance divine (*Godlike Knowledge*) et le contrôle de ses personnages sont trompeurs (*If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in... a convention universally accepted at the time of my story (1867) : that the novel stands next to God. 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*). Les personnages de Fowles lui désobéissent, lui échappent afin d'avoir l'entière liberté de choisir leur façon d'agir et ainsi se comporter en existentialistes. Daniel Bedggood insiste sur le fait que les écrits de Fowles sont empreints de fragments autobiographiques, de références à l'histoire. Dans *Daniel Martin*, le héros est une version de John Fowles, il veut écrire un roman autobiographique en nommant le personnage central S. Wolfe, l'anagramme de Fowles. À travers *Daniel Martin*, Fowles a retrouvé son passé, *the green past* : son enfance heureuse, ses parents, ses amis de jeunesse, les contrées qu'il chérissait, sa première histoire d'amour romantique. C'est comme l'écriture d'un film qui ne sera jamais réalisé. Des passages du livre sont de véritables mises en scène (*DM*, p. 16). Daniel Martin et John Fowles donnent l'impression d'observer leur existence à travers une lentille.

Daniel Bedggood montre, d'une part, que les écrits de John Fowles sont empreints de références historiques avec des personnages évoluant dans des contextes difficiles, constamment confrontés à des choix et, d'autre part, que l'écrivain souligne la position existentialiste de son œuvre tout entière en insistant sur la valeur de la vérité de l'expérience dans un souci de produire le « *réalisme* » au cœur de ses représentations.

Dans le quatrième essai, David Punter se concentre sur l'aspect gothique de *The Collector*. Cette tradition romanesque a débuté à la fin du XVIII^{ème} siècle et pousse le mélodramatique à outrance. John Fowles en use dans *The Collector* en faisant de constantes allusions aux mythes

et contes de fées qui soulignent le rôle du mâle prédateur, comme dans les légendes de *Barbe Bleue* et de *La Belle et la Bête*. Cependant, David Punter ne manque pas de faire remarquer que ces histoires ont chacune un épilogue rédempteur puisque l'amour d'une femme parvient à transformer un « mâle prédateur » en un « prince charmant ». Mais il s'agit d'un schéma auquel John Fowles n'adhère pas car *The Collector* est l'histoire d'un comportement humain qui relève de la folie : l'emprisonnement d'une jeune femme que seule la mort délivrera de son bourreau. Ce roman est lié à l'héritage gothique en termes de claustrophobie. Le cadre de l'histoire est défini par l'endroit lui-même. La maison de Frederic Clegg qui se divise en deux mondes : à l'étage le lieu de vie de Clegg et au sous-sol la cave, devenue la prison de Miranda.

Pour David Punter, *The Collector* est l'histoire d'une « répression » avec ses effets et résultats néfastes. Clegg souffre de son incapacité à séduire les jeunes femmes. Sa seule façon d'entretenir une liaison est de séquestrer *l'objet* de ses convoitises. Cependant, il ressent des difficultés à comprendre les motifs de son acte. Il n'éprouve aucune empathie pour la jeune femme qu'il retient, ne mesure pas le degré de souffrance qu'il inflige, si bien que rien ni personne ne peut tempérer son comportement. Un traitement psychiatrique s'avèrerait inefficace pour résoudre le « désordre » mental de Frederic Clegg car le problème vient de sa propre construction dans l'environnement social. La situation dans laquelle se retrouve Clegg frappe en plein cœur du gothique. En effet, le gothique est un genre irrationnel ou plutôt « anti-rationnel » ; ainsi, les fondements de ce genre résident dans l'affirmation que l'individu ne se construit pas sur la base d'une série d'attitudes logiques envers l'environnement social dans lequel il évolue mais dans des situations extrêmes et des conditions subliminales. Le gothique est la « science alternative » de l'incurable. Clegg ne se considère pas comme « fou ». Cependant, David Punter en vient à soulever la question d'une folie à deux à laquelle adhère Clegg : *'She told me once it was a sign of madness to want everything clean. If that is so, then we must both have been mad'* (C, p. 69). Mais il ne s'agit pas d'une folie à deux, il s'agit d'un exercice de pouvoir de la part de Clegg sur Miranda. La relation complexe entre la terreur et la persécution, qui relève du gothique, fait de Clegg un maître de la « tactique », convaincu de poursuivre un mode opératoire sans embûches, dont chaque étape est clairement définie au préalable. Mais l'absence de stratégie plus large en vient à menacer, fragiliser et pour finir briser ses plans.

Le gothique et le réalisme contemporain s'affrontent. L'emprisonnement de Miranda est terrifiant. Miranda est consciente de ses limites, d'être retenue comme un oiseau en cage.

L'angoisse à l'idée d'être privée de liberté est douloureuse et terrible mais, en même temps, Miranda refuse de considérer que sa propre existence privilégiée peut elle aussi avoir été entravée par son expérience et tout ce qui en a été exclu. Ici le gothique semble vaciller et le roman a alors recours à la tradition réaliste ; cependant, le réalisme est entièrement « délimité » par l'extrême terreur (gothique) que Miranda essaie de contenir et de juguler. Selon la tradition gothique, John Fowles prive Miranda de tout lien avec la réalité afin de lui ôter la possibilité de mesurer le degré de son épreuve. Les tentatives de Miranda pour communiquer avec le monde extérieur sont constamment contrariées par Clegg.

Le réalisme nous rappelle que cette histoire d'enfermement, de violence et de mort se double d'une autre intrigue ; ce roman est aussi une allégorie de facteurs propres à la société britannique des années 1960. Selon David Punter, *The Collector* est un livre politique où se confrontent l'émergence d'une liberté artistique, représentée par Miranda et son ami G.P., et la fossilisation des valeurs ternes d'une petite bourgeoisie figée dans ses préjugés, incarnée par Clegg. L'argent que ce dernier gagne ne contribue pas à l'aider ou à le changer en termes de classe sociale. Il n'y a aucun doute sur l'issue fatale en matière d'argument politique : l'étouffement de l'impulsion créative par les forces de la conformité et de la stérilité artistique. *The Collector* est un drame existentiel ; c'est un roman profondément ancré dans son époque qui rappelle constamment une dialectique d'après-guerre bien spécifique, poussée à son paroxysme dans les années 1960, et qui se situe entre les reliques d'une structure familiale totalement soumise aux habitudes et l'aspiration à faire exploser les frontières entre les classes sociales comme le résultat de l'émergence de nouvelles libertés, tout particulièrement celle des femmes qui sont amenées à exercer de nouveaux rôles en l'absence d'une génération d'hommes morts au combat. Mais cette liberté, tout particulièrement sexuelle, de la gent féminine finit par profiter au développement des hommes. Miranda se retrouve écrasée entre l'emprise conventionnelle représentée par Frederic Clegg et la liberté illimitée représentée par G.P. Les sentiments de Miranda à l'égard de son bourreau deviennent au fil du temps complexes. Elle semble être atteinte du *Syndrome de Stockholm*² car elle s'attache émotionnellement à Clegg, mais il s'agit d'un processus qui survient dans des conditions de captivité extrême. David Punter insiste là encore sur la dimension gothique du roman. John Fowles porte son attention sur les

² Le syndrome de Stockholm, pathologie ainsi nommée par le psychiatre Nils Bejerot en 1973, est un phénomène psychologique observé chez des otages ayant vécu durant une période prolongée avec leurs geôliers et qui ont développé une sorte d'empathie, de contagion émotionnelle vis-à-vis de ceux-ci, selon les mécanismes complexes d'identification et de survie.

complexités de la persécution et de l'emprisonnement comme dans les premiers écrits de tradition gothique, mais il le fait toutefois dans un contexte « réaliste » qui oppose les luttes gothiques à une tyrannie fantasmée prosaïque.

The Collector apparaît comme le récit des dilemmes spécifiques aux années 1960. Non seulement ce roman se réfère à la tradition gothique mais il décrit aussi une société à la lumière de circonstances historiques en pleine mutation. *The Collector* est un livre de son temps. Le double point de vue, celui de Clegg et celui de Miranda, choisis par John Fowles pour asseoir l'histoire est, selon David Punter, révélateur d'une société qui peine à changer. Deux mondes se heurtent, l'un conventionnel représenté par Frederic Clegg, l'autre libertaire défendu par Miranda. Jamais les deux personnages ne parviennent à se comprendre, d'où l'issue fatale. Le changement fait peur à Clegg, il préfère l'étouffer. Il y parvient en laissant mourir Miranda. Le paradoxe est que Clegg retrouve sa « liberté » en observant le cadavre de Miranda : elle n'est plus là pour remettre en question ses certitudes. Frederic Clegg peut réitérer son geste avec une autre jeune femme..., tout en s'enfermant de nouveau dans un carcan de conventions qui le mènera une fois encore à l'échec.

Dans le cinquième essai, Katherine Tarbox s'intéresse au mode narratif et à la notion d'image dans *The Magus*. Elle fait remarquer que John Fowles a toujours précisé qu'il s'était inspiré des travaux sur les rêves du psychologue C. G. Jung pour écrire son roman. Les masques de Conchis – riche intellectuel et principal acteur des mascarades –, la pseudo-biographie, les tableaux, les pièces de théâtre entraînent Nicholas Urfe, jeune diplômé d'Oxford et aspirant poète, dans un voyage extraordinaire à travers l'inconscient humain. Ce rite est à rapprocher des pratiques de la Grèce antique où un malade devait se rendre au temple de Asklepios, le dieu de la guérison, pour dormir après s'être vu administré une concoction soporifique. Asklepios apparaissait ensuite pour offrir au malade le « rêve » dont il avait besoin pour guérir. Conchis devient le dieu qui apporte à Nicholas Urfe les rêves et qui décrit ses masques excentriques comme une série de messages télépathiques partiellement compris, venant d'autres mondes. Les rêves révèlent à Urfe tout ce qu'il ne sait pas et ne veut pas savoir sur lui-même. Mais il ne parvient cependant pas à saisir la signification de ce qui lui arrive ; dans le dernier chapitre du roman il en est toujours à se poser la question suivante : '*What the hell's going on ?*' (M, p. 648). Au travers des masques, Nicholas Urfe veut comprendre l'histoire qui est *son* histoire et pourquoi cette expérience extraordinaire est conçue pour lui. Chaque fois qu'il est confronté à l'inconnu

il cherche aussitôt à lui élaborer une trame, un contenu, utilisant les modes narratifs du tri, de la catégorie et du recouplement entre *le connu* et *l'inconnu*.

Au début de ses confrontations avec Conchis, Nicholas Urfe prend les différentes postures et masques pour des plaisanteries (*the godgame*) mais tout devient plus élaboré et intense. Nicholas perd sa capacité à déterminer ce qui est réel et ce qui est artificiel. Contre ses volontés, il devient un artiste du jeu. Il finit par se rendre compte que les reconstitutions de l'occupation nazie, les saynètes absurdes inspirées des écrits du Marquis de Sade et les parodies obscènes des mythes grecs ne concernent pas la vie de Conchis mais bel et bien la sienne.

Selon Katherine Tarbox, le rêve dans *The Magus* est un acte *politique* radical, un effort pour redonner du *pouvoir* aux caractéristiques de l'être, caractéristiques que les éléments narratifs marginalisent. John Fowles s'échine sur la lame tranchante d'un paradoxe qui existe dans tous ses écrits. Le roman *The Magus*, narration tourbillonnante, est sujet à la déconstruction. Conchis, comme Sarah Woodruff dans *The French Lieutenant's Woman*, raconte des histoires uniquement pour les effacer ensuite et ainsi critiquer avec virulence l'acte narratif lui-même.

Katherine Tarbox montre que la narration est une surface sous laquelle pulse un autre rêve du monde. Conchis exige que Nicholas Urfe vive pendant un moment sous cette surface pour compenser son état d'esprit narratif superficiel. Nicholas ne peut qu'uniquement deviner comment ces deux mondes un jour s'harmoniseront quand il quittera définitivement l'île grecque de Keptos, perdu et désespéré d'être privé des masques mais aussi joyeux d'avoir rencontré de nombreuses créatures étranges, mystérieuses et émancipées, ... '*leaving a silence with spent voices*' (*M*, p 554).

Dans le sixième essai, Brian Finney présente *The French Lieutenant's woman* comme un roman historique. Selon lui, John Fowles a joué un rôle important dans les années 1960 pour redonner de la force à ce genre littéraire tombé en disgrâce au début du XX^{ème} siècle. Dans *The French Lieutenant's Woman*, les personnages sont à la fois façonnés par les valeurs rigoristes de leur époque et tentés de fuir les forces castratrices qui en émergent. Fowles choisit de situer son intrigue de 1867 à 1869, une période où, selon lui, '*the great iron structures of the Victorians' philosophies, religions, and social stratifications were already... dangerously corroded...*'³.

³ John Fowles, 'On Writing a Novel', *Cornhill Magazine*, 1060 (1969), 281-95, P; 286.

Dans *The French Lieutenant's Woman*, John Fowles donne de l'importance à un grand nombre d'éléments historiques pour montrer comment le monde est en pleine mutation au XIX^{ème} siècle. *L'Origine des espèces*, écrit par Charles Darwin en 1859, jette une ombre sur le roman de Fowles. En effet, les personnages principaux sont évalués selon le critère suivant : ont-ils la constitution physique et psychologique pour survivre dans la nature ?

Brian Finney montre qu'il y a un lien entre la notion de sélection naturelle de Charles Darwin et la conviction portée par Karl Marx de voir disparaître de façon inévitable la bourgeoisie. Fowles adapte dans son roman les différentes façons dont les marqueurs temporels majeurs affectent la vie et la pensée des personnages principaux. Charles Smithson est déchiré entre l'adhésion traditionnelle au système de classe britannique et le désir d'échapper à ses limites très restrictives. Sarah Woodruff, issue de la classe ouvrière mais élevée au rang de « lady », a élaboré sa libération des conduites victorienne et des distinctions de classe en échafaudant l'histoire de sa liaison sentimentale avec le Lieutenant Varguennes.

Charles Smithson en vient à comprendre que l'évolution n'est pas une question de progression verticale menant à la perfection mais un développement au fil du temps vers une fin inconnue, mystérieuse. La rébellion et l'accession au pouvoir politique de la classe ouvrière sont représentées par l'aliénation grandissante de Sam, le domestique de Charles, et sa démission.

Pour Brian Finney, Fowles rapproche textes historiques et textes fictionnels afin d'annihiler la voix monologique du narrateur omniscient de la fiction victorienne et ainsi parvenir à intensifier son évocation de l'Angleterre victorienne. Ce recours à l'intertextualité illustre la méfiance postmoderne de John Fowles à l'égard d'un narrateur divin, libre de jouer avec les modes narratifs. Les épigraphes sont toutes, sauf la dernière, de l'époque victorienne. En revanche, les notes de bas de page et la plupart des informations données sur la période victorienne offrent une perspective moderne. Tout cela est à mettre en parallèle avec l'insertion d'une fin à l'image de l'époque victorienne (chapitre 60) et d'une fin illustrant l'époque moderne (chapitre 61).

Les personnages ne sont pas uniquement des créations fictionnelles situées dans un contexte historique, ce sont aussi les « produits » d'intertextes fictionnels. Lorsque Charles Smithson découvre Sarah Woodruff dans les bois de Ware Commons, le nom d'Emma Bovary lui vient à l'esprit. Le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, publié en 1857, c'est-à-dire dix ans plus tôt que l'époque à laquelle John Fowles s'intéresse, implique un relâchement des mœurs

sexuelles dans les années 1850⁴, encourageant, une décennie plus tard, Charles Smithson au libertinage. Celui-ci se définit beaucoup au travers de ses lectures, ce qui le rend, jusqu'à la fin du roman, inauthentique en termes existentialistes, choisissant de suivre une tendance historique plutôt que ses souhaits personnels. Quant à Sarah Woodruff, elle est perçue par Mrs Talbot comme l'héroïne persécutée d'une romance gothique. Mrs Poulteney, considérant son environnement en termes bibliques, voit en Sarah une version de Satan. Sarah, grande lectrice de fiction et de poésie, juge les gens selon les critères de Sir Walter Scott et de Jane Austen. En ayant recours à une structure narrative postmoderne, John Fowles souhaite montrer clairement combien ses personnages sont créés à partir d'intertextes fictionnels appartenant à la même période historique que l'intrigue.

Par ailleurs, Brian Finney fait remarquer que la juxtaposition délibérée des caractéristiques distinctives du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle a pour objectif d'empêcher le lecteur d'entrer exclusivement dans une recreation fictionnelle de l'Angleterre de la fin des années 1860. Ainsi, lorsqu'une description des méthodes utilisées par Mrs Poulteney pour interroger ses employés suscite le commentaire anachronique suivant : *'There would have been a place in the Gestapo for the lady'* (FLW, p. 23), le lecteur est contraint de se rappeler qu'il s'agit bien d'une reconstruction du passé à une époque très différente et beaucoup plus dangereuse. En introduisant constamment des rappels sur la période à laquelle le roman a été écrit et lu, le lecteur est obligé de comprendre que l'intrigue n'est pas plus un portrait mimétique de l'ère victorienne qu'une représentation de la façon dont les lecteurs des années 1960 percevaient les victoriens. John Fowles vise à rendre le roman pertinent avec le « maintenant ». En matière de discours, pour renforcer cette dernière idée, l'alternance de schémas (pseudo -) victoriens et modernes contribue à lier étroitement deux époques. *The French Lieutenant's Woman* se distingue par la constante insertion d'une perspective moderne qui sape l'illusion que l'intrigue est fermement située dans le passé. Cependant, Fowles soumet simultanément la perspective moderne à la même interrogation critique que celle du passé.

La dernière convention propre à la fiction historique est l'emploi du narrateur intrusif. Dans le chapitre 13, John Fowles fait en sorte que le narrateur remette en question son statut et que, plus tard dans le livre, il passe d'un niveau de participation narrative externe à interne. D'après Brian Finney, le chapitre 13, métanarratif, révèle une attitude ambiguë de Fowles face aux

⁴ Gustave Flaubert – écrivain français (1821-1880) - fut poursuivi en justice pour obscénités.

relatives forces et faiblesses du narrateur omniscient à la troisième personne, favorisé par les romanciers victoriens, et à l'accès très limité aux pensées et aux sentiments des personnages du narrateur à la première personne de l'ère postmoderne. D'un côté, John Fowles se moque de la convention victorienne selon laquelle le romancier se tient à côté de Dieu, prétendant ainsi tout connaître des personnages. D'un autre côté, il est sceptique sur la conviction postmoderne selon laquelle l'auteur laisse le contrôle à l'entière signification de la textualité : '*not even the most aleatory avant-garde modern novel has managed to extirpate its author completely*' (FLW, p. 86).

La dernière apparition du narrateur (physiquement le sosie de John Fowles) au cœur même de l'histoire, à la fin du roman, renforce l'appropriation par John Fowles d'une convention de la fiction historique à laquelle il décide de donner une réinterprétation postmoderne. Dans le chapitre 55, le narrateur partage le même wagon qui conduit Charles à Londres. Ce narrateur réfléchit alors que Charles somnole : '*Now could I use you ? Now what could I do with you?*' (FLW, p. 348). Il avoue être partagé entre les conventions du roman victorien qui exigent une fin « fermée » accompagnée d'une réconciliation romantique et une fin postmoderne « ouverte » dans laquelle Charles, seul, est livré à lui-même pour tracer son chemin « existentiel ». Selon Brian Finney, en offrant deux fins, le narrateur choisit de rester impartial bien qu'une fois encore il montre l'ambivalence de son statut en laissant le tirage au sort décider d'une fin postmoderne très ouverte, pratique parce qu'elle reflète la préférence de John Fowles : '*I'm happier... with the unhappy ending.*'⁵ Cette fin est conçue avec l'apparition du narrateur qui avance sa montre de quinze minutes pour provoquer la fin ouverte à la manière du narrateur omniscient traditionnel. Le roman se termine comme il commence en utilisant une double perspective historique, chacune remettant en question la validité de l'autre. Non seulement Charles Smithson est séparé de Sarah Woodruff, mais le narrateur se retrouve, lui, coupé du passé victorien.

Dans le septième essai Eileen Warburton considère John Fowles comme un « féministe fortuit ». Elle étaye son point de vue à partir de *The French Lieutenant's Woman*, illustrant sa réflexion avec de nombreuses citations extraites du roman. Elle précise que John Fowles porte une grande attention à la date du 30 mars 1867 : '*It is the point from which we can date the beginning of*

⁵ John Fowles, 'Hardy and the Hag', 1977, *Wormholes*, p. 169.

feminine emancipation in England' (FLW, p. 101). À cette date, John Stuart Mill ⁶ présenta une motion pour donner le droit de vote aux femmes, même si cette motion fut rejetée, elle marqua le début du mouvement pour l'émancipation des femmes qui n'eut de cesse de grandir au cours des décennies suivantes. Cependant, Eileen Warburton fait savoir qu'en étudiant la biographie de John Fowles, elle a noté que l'auteur a voulu présenter, dans *The French Lieutenant's Woman*, les dilemmes féminins avec sympathie et empathie plutôt qu'avec une perspective féministe et qu'il a toujours estimé la dimension féministe de Sarah Woodruff comme un heureux hasard.

Au XIX^{ème} siècle, la femme est considérée comme un être inférieur à l'homme. Les propos tenus par le Dr Grogan à l'égard de Sarah Woodruff illustrent parfaitement la mentalité masculine de l'époque : *'You must not think she is like us men, able to reason clearly, examine her motives, understand why she behaves as she does. One must see her as a being in a mist. All we can do is wait and hope that the mists rise'* (FLW, p. 137).

The French Lieutenant's Woman présente les différentes options offertes aux femmes dans la société victorienne. Ces femmes peuvent être privilégiées en termes de dépendance à l'homme : Ernestina Freeman est puissante et désirable grâce à la fortune de son père, Aunt Tranter est l'héritière d'une importante fortune familiale, Mrs Poulteney et Lady Cotton bénéficient des ressources du patrimoine de leur mari décédé. Les femmes chanceuses épousent des hommes riches ou qui le deviendront comme Bella Tompkins. Le roman s'intéresse aussi avec compassion aux marginales, celles qui vivent en brisant les règles victorienne de la bienséance : *'the variously undone girls and women – unmarried mothers, mistresses, a whole population in retreat from the claustrophobic villages and small towns... this unfortunate army of female wounded in the battle for universal masculine purity'* (FLW, p. 238).

Eileen Warburton met en lumière le peu d'opportunités offertes aux femmes dans le monde du travail ; certaines n'ont pas d'autre choix que de s'adonner à la prostitution, d'autres, dans le meilleur des cas, deviennent gouvernantes. Le narrateur intrusif du roman renforce régulièrement l'impression que les femmes sont opprimées par les mœurs hypocrites de la

⁶ John Stuart Mill (1806-1873) : philosophe, logicien et économiste britannique ; penseur libéral parmi les plus influents du XIX^{ème} siècle.

société victorienne : ‘*What are we faced with in the nineteenth century ? An age where woman was sacred; and where you could buy a thirteen-year-old girl for a few pounds*’ (FLW, p. 231).

Eileen Warburton insiste sur le fait que John Fowles aimait les femmes, leur compagnie, leur attention. L’écrivain pensait sincèrement que les femmes étaient plus intuitives, tolérantes, intelligentes sur le plan émotionnel que les hommes. John Fowles n’était pas un féministe au sens pur du terme⁷, mais quelles que fussent ses intentions en 1969, *The French Lieutenant’s Woman* a eu un fort impact sur les mouvements pour l’émancipation des femmes. Sarah est montrée comme étant consciente de son malheur existentiel. Elle se rebelle ouvertement contre le rôle de femme soumise, sans le sou qui est censé être le sien. Finalement, elle trouve son chemin vers une vie créative et positive au sein d’un milieu artistique proche de ses valeurs progressistes : ‘*I wish to be what I am, not what a husband, however kind, however indulgent, must expect me to become in marriage*’ (FLW, p. 385). C’est une femme qui agit car elle éprouve des difficultés à exprimer verbalement ce qui l’anime : ‘*I cannot explain. My mind was confused*’ (FLW, p. 152). En 1867, le terme « féminisme » n’existait pas. Il n’apparut dans la langue anglaise qu’en 1895. En se créant un rôle, celui de la femme déchue et bannie, Sarah choisit d’aller au-delà des limites autorisées dans la société victorienne, anéantissant le rôle qui lui était conféré sans tout de même avoir une idée précise de ce qu’une *meilleure situation personnelle* signifie. Sarah Woodruff devint le symbole de la cause féministe en 1969 auprès des lectrices britanniques mais surtout américaines. John Fowles s’en étonna à ce moment-là.

Eileen Warburton précise que l’épouse de John Fowles a joué un rôle primordial dans l’élaboration du personnage de Sarah Woodruff. Elizabeth Fowles a voulu que Sarah apparaisse comme une personne pleine d’humanité avant d’être une féministe active. À la fin du roman, plutôt que d’être une femme seule Sarah se retrouve parmi des artistes qui la respectent. Elle devient l’incarnation resplendissante de la “*Nouvelle Femme*” : ‘*she is dressed in the full uniform of the early women’s rights movement*’ (FLW, p. 379). C’est fortuitement, et aussi avec l’intervention d’Elizabeth Fowles, que Sarah Woodruff apparaît comme une Nouvelle Femme et qu’elle est devenue en 1969 un modèle pour la gent féminine. Mais si Sarah est devenue un modèle féministe par hasard, comment son auteur non-féministe répond à sa nouvelle apparence à la fin des années 1960 ? Eileen Warburton s’interroge et avoue ne pas avoir d’éléments en la

⁷ Certains critiques, comme Magali Cormier Michael et Bruce Woodcock, arguent que Sarah Woodruff est présentée uniquement comme une femme mystérieuse à travers des perspectives masculines, aussi demeure-t-elle un objet plutôt qu’un personnage à part entière.

matière et se contente de proposer une conclusion ouverte, imaginant que John Fowles, aujourd'hui décédé, aurait considéré ce choix d'ouverture comme une preuve que le personnage était bien « vivant » : *'It is only when our characters and events disobey us that they begin to live'* (FLW, p. 97). Il aurait aussi été surpris et ravi de découvrir que quelque chose d'imprévisible et d'inattendu soit arrivé dans son roman. La nouvelle Sarah a-t-elle aidé John Fowles à étudier les attitudes des femmes dans les fictions qu'il a écrites ensuite ? Difficile à dire pour Eileen Warburton, cependant elle reste convaincue que Sarah Woodruff continue à susciter la controverse parmi les lecteurs.

Dans le huitième essai, Brenda Allen s'intéresse à la façon dont le roman *The French Lieutenant's Woman* a été porté à l'écran. Elle fait remarquer que John Fowles s'est montré réticent à la réalisation de ce film car il n'a pas du tout apprécié les précédents films faits à partir de *The Collector* et *The Magus*. Selon lui, les scénaristes et réalisateurs n'étaient pas à la hauteur de la tâche car ils n'avaient pas de véritables connaissances artistiques. Chaque film a donné un résultat banal. Pour le tournage de *The French Lieutenant's Woman*, John Fowles a choisi, ou plutôt imposé, Harold Pinter et Karel Reisz, respectivement scénariste et réalisateur de grande renommée.

Brenda Allen énumère les difficultés à adapter les spécificités du roman au cinéma : le narrateur intrusif, les multiples fins, l'énigmatique Sarah Woodruff. Un autre problème majeur fut la longueur de l'ouvrage. Pinter and Reisz durent trouver des stratégies pour compresser l'œuvre sans la dénaturer. *Un film-dans-un-film* permet de contourner la difficulté, présentant au spectateurs deux fins sans préciser que la première fin était celle du film. Le nombre des personnages fut multiplié par deux. Les nouveaux personnages permirent à Pinter et Reisz de transmettre en partie la préoccupation métafictionnelle du narrateur et ses analyses de l'époque victorienne. Cela est particulièrement évident dans la scène où Anna fait des recherches sur son rôle en tant que Sarah Woodruff, relatant à son partenaire Mike des faits historiques du milieu du XIX^{ème} siècle. Anna et Mike sont un rappel constant que Sarah et Charles, les personnages qu'ils jouent dans le film, sont fictifs.

Brenda Allen précise que puisque *le film-dans-le-film* est situé en 1867 et que le tournage du film sur l'époque victorienne est situé en 1980, la juxtaposition des deux périodes est ardue. Chaque transition rappelle aux spectateurs qu'en rentrant dans l'univers du film ils regardent deux films. Ce mode de réalisation invite à comparer l'ère victorienne avec les années 1980.

De plus, les ruptures dans la linéarité narrative intensifient la comparaison entre Sarah et Anna car ce qui semble normal et acceptable dans le monde de Sarah est complètement étranger à celui d'Anna.

Pinter démontre la possibilité de concevoir un scénario basé sur un roman de John Fowles et Reisz atteste que l'utilisation innovatrice des techniques filmiques courantes peuvent simultanément rapprocher le réalisme postmoderne du romantisme victorien. Par ailleurs, révéler le processus de tournage du film est métافictionnel parce qu'en ayant deux films en un le spectateur est contraint de réfléchir à la construction même du film. Ce film est également riche de moments faisant référence au postmodernisme : la présentation de Sarah, qui s'attarde sur les conventions établies et sur les limites de ce que la jeune femme est ou pourrait devenir, met en parallèle les premières préoccupations du postmodernisme confronté aux conventions et aux restrictions littéraires. À l'époque victorienne, il était difficile pour les femmes d'éviter ce que les conventions dictaient. À la fin des années 1960, lorsque John Fowles écrivait le roman, les gens expérimentaient d'autres styles de vie. En 1980, cependant, le postmodernisme était une forme artistique bien établie, il est donc cohérent que Anna et Mike prennent pour acquis le fait de pouvoir se définir selon leurs propres aspirations.

Brenda Allen insiste sur la complexité du film en tant qu'œuvre d'art mais elle s'attache à préciser combien la plupart des croyances les plus chères à John Fowles sont reproduites avec justesse, notamment être soi-même plutôt qu'être esclave des conventions : idéologie purement existentialiste qui fait de l'authenticité son cheval de bataille. Fowles préféra l'adaptation de *The French Lieutenant's Woman* aux adaptations de ses romans précédents. Il salua le jeu des acteurs et les prises de vue, mais critiqua les suppressions et le rythme trop rapide. Il conclut ses commentaires en précisant que le film manquait de profondeur et d'âme là où il en fallait le plus.

Brenda Allen considère les propos de Fowles comme étant injustes. Pour elle, le rythme du film est « contemplatif ». Elle prend pour exemple la première rencontre de Charles et Sarah ; l'échange des regards est prolongé par la technique du champ-contrechamp (*shot-reverse-shot*), offrant un changement d'image pour garder l'attention des spectateurs tout en augmentant aussi la durée du regard.

Les adaptations au cinéma des œuvres de John Fowles sont encore aujourd'hui au cœur de débats, d'analyses. Même si Pinter et Reisz fournissent une version cinématographique du roman de John Fowles avec beaucoup de sous-textes⁸ et de discussions relativement ouvertes sur des sujets similaires dans la fiction et le film, il ne s'agit en aucun cas du roman de Fowles, c'est-à-dire d'une adaptation totalement fidèle. Un film ne peut pas être le miroir d'un roman. Mais le film de Pinter et Reisz *offre* quelque chose que le roman ne procure pas, c'est à dire une comparaison avec les années 1980 et des niveaux de signification découlant de références aux arts visuels, à l'histoire du cinéma et à l'utilisation du style filmique. Brenda Allen conclut son exposé en insistant sur le fait que pour apprécier ces caractéristiques il est nécessaire d'appréhender le « produit » de façon cinématographique plutôt que d'appliquer les normes romanesques qui sont totalement différentes et qui, jusqu'à récemment, étaient communément appliquées aux films.

Dans le neuvième essai, Dianne Vipond accorde de l'importance à la recherche de signification dans le recueil de nouvelles *The Ebony Tower* qui devait au départ s'intituler *Variations* : variations sur certains thèmes ou encore certaines méthodes narratives. Les éditeurs ne virent pas la pertinence de ce premier titre, aussi John Fowles choisit-il le titre de sa première histoire. Ce titre énigmatique offre une clé pour comprendre non seulement la nouvelle elle-même mais aussi un aspect important du protocole artistique de John Fowles à la fin du vingtième siècle.

Dianne Vipond donne les différentes significations de *the ebony tower*. Dans le contexte du recueil il s'agit d'une variation de *the ivory tower* en référence au poème de Sainte-Beuve pour décrire le retrait du monde d'Alfred de Vigny dans une tour d'ivoire afin de s'adonner à l'introspection. Dans la nouvelle 'The Ebony Tower', le peintre Henry Breasley a recours à l'expression *the ebony tower* pour décrire le travail des artistes '*who are scared to be clear* (ET, p. 50). Ainsi, John Fowles se demande si la clarté absolue est possible dans l'Art de la fin du XX^{ème} siècle. Alors qu'il décrit la quête personnelle des personnages au cœur de ses nouvelles, Fowles utilise la métaphore de la tour d'ébène pour présenter et explorer la relation entre la fiction et les limites de la compréhension humaine. La recherche permanente de la signification est un thème central de l'expérience littéraire et de la condition humaine. Ce thème est

⁸ Le sous-texte est le contenu d'un livre, un jeu, un film ou une série télévisée qui n'est pas énoncé explicitement par les personnages mais qui l'est implicitement ou devient quelque chose que comprend le lecteur ou le téléspectateur comme la production le dévoile.

particulièrement présent dans la nouvelle 'Poor Koko', qui décrit les efforts que doit faire le narrateur âgé, auquel John Fowles a choisi de ne pas donner de nom, pour comprendre pourquoi le jeune cambrioleur qui fait irruption dans sa maison de campagne, le ligote ensuite, s'applique à brûler son manuscrit de la biographie définitive de Thomas Love Peacock. Le narrateur qui a toujours vécu dans une sorte de « tour d'ivoire », reconnaissant que les livres ont toujours été sa vie plutôt que la vie elle-même, parvient à une compréhension partielle de l'attitude du cambrioleur à la fin de l'histoire. Selon Dianne Vipond, un peu plus d'empathie et d'intelligence émotionnelle aurait pu sauver des flammes le livre de Poor Koko. En brûlant le manuscrit, le cambrioleur indique que le père et le fils dans l'histoire ne partagent pas les mêmes valeurs. Il reste au lecteur de décider qu'elles devraient être ses valeurs.

Poor Koko est donc l'exemple de ce que Henry Breasley dénonce comme l'art de la tour d'ébène. Le narrateur ne cerne pas mieux ce qui lui est arrivé à la fin de l'histoire qu'au tout début. John Fowles a sciemment omis des informations qui pourraient aider le lecteur à comprendre la situation.

Dianne Vipond montre que dans chaque nouvelle, John Fowles met l'accent sur la conscience-de-soi textuelle en s'assurant que le lecteur est rejoint dans la quête de signification par un personnage qui est la représentation d'un lecteur/critique. David dans 'The Ebony Tower' est à la fois critique d'art et peintre, de la même manière que l'artiste Henry Breasley devient un critique/théoricien lorsqu'il débat sur les mérites relatifs du réalisme et de l'expressionisme abstrait. Fowles modèle l'attitude critique que le lecteur doit adopter comme collaborateur et interprète de la fiction qu'il lit. Le narrateur de 'Poor Koko' est un critique littéraire qui a publié un livre intitulé *The Dwarf in Literature*. Bien qu'il n'y ait pas de critique en soi dans 'The Enigma', Michael Jennings, le détective assigné à mener l'enquête sur la disparition mystérieuse de John Marcus Fielding, assume le rôle. Catherine, le personnage principal de 'The Cloud', prend le statut d'une lectrice/critique lorsqu'elle corrige les épreuves du livre *Mythologies* de Roland Barthes. En mettant en valeur Barthes et sa pensée dans 'The Cloud', Fowles traverse délibérément la frontière entre le monde réel et le monde de l'imagination, une technique littéraire commune à la métafiction, à l'écriture fictionnelle qui fait de l'attention consciente un *artefact*, c'est-à-dire une illusion créée pour représenter des aspects du monde en général. 'A Personal Note', en partie théorie littéraire, histoire littéraire, critique littéraire, souligne les dimensions esthétiques du recueil de nouvelles en attirant l'attention du lecteur sur les éléments narratifs. Alors que le rôle le plus évident de 'A Personal Note' est d'introduire et

d'expliquer la présence, la provenance et l'objectif de 'Eliduc', il opère aussi comme méta-commentaire ironique sur la métaphore de la tour d'ébène. Le ton sarcastique de l'essai, savamment orchestré par John Fowles, suggère que nous ne devons pas faire confiance aux affirmations claires.

The Ebony Tower marque, pour Dianne Vipond, un tournant décisif dans la façon dont John Fowles appréhende l'existentialisme. Même si les histoires soulèvent la question de l'authenticité des personnages, elles sont plus orientées sur ce qu'est véritablement la fiction. Chaque histoire suggère une multitude de significations à construire. La métaphore de la tour d'ébène insinue que la connaissance humaine est nécessairement partielle et que la signification résulte d'un processus d'interprétation, de construction dépendant d'un contexte, de modifications interminables.

Dans le dixième essai, Lisa Fletcher mène ses recherches sur le « fantôme mal dissimulé » qui hante *Daniel Martin*. Le titre du roman de John Fowles fait référence à deux hommes. L'un identifie le célèbre auteur du texte et le second donne le titre à un livre portant sur l'étude de caractère du personnage principal, un scénariste anglais de quarante-sept ans. Mais, selon Lisa Fletcher, ce qui importe véritablement c'est l'association des noms comme étant le premier mouvement vers un jeu compliqué auquel John Fowles s'adonne avec ses lecteurs, en cachant et en révélant par intermittence sa présence comme l'intelligence qui contrôle le monde fictionnel. *Daniel Martin* atteint, à la dernière page, cette fin heureuse non seulement parce que le héros éponyme retrouve la femme qu'il aime mais aussi parce que l'autorité et le pouvoir de John Fowles sont réinstallés ; à la fin de l'histoire, l'auteur, le « fantôme mal-dissimulé », qui a écrit le livre que l'on vient de lire, détient tous les éléments de l'intrigue. La proximité de l'auteur et du personnage est une notion qui intervient tôt dans le roman lorsque Jenny, la compagne de Daniel Martin l'implore d'écrire un roman autobiographique. Elle lui propose un pseudonyme Simon Wolfe, S. Wolfe étant bien évidemment l'anagramme de Fowles. *Daniel Martin* apparaît alors comme la fiction autobiographique la plus évidente de John Fowles ; c'est aussi une invitation à la reconnaître comme une tentative élaborée pour théoriser les rôles et responsabilités de Fowles en tant que romancier.

Selon Lisa Fletcher, Daniel Martin n'est pas le protagoniste d'un conte captivant et rempli de suspense, mais plutôt un « moyen littéraire » pour inciter à réfléchir sur une série de questions étroitement liées entre-elles : quelle est la place des romans dans le paysage culturel anglais à

la fin du XX^{ème} siècle ? À quel point les écrivains sont-ils influencés par les idées de leur époque ? Quels sont les éléments distinctifs de la sensibilité de l'écrivain anglais dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle ? Ces questions sont primordiales dans le roman *Daniel Martin*. Ainsi, Fowles précise audacieusement le statut de Daniel Martin comme création fictive et insiste sur sa propre présence derrière le texte. Daniel Martin n'a pas de « soi » réel il reste une projection fictive hypothétique, et il est vrai que « son » roman ne peut pas être lu. Le message de Fowles est très simple : l'auteur apparaît aux lecteurs sous forme de fragments et d'ombres, mais il reste le pivot intellectuel et émotionnel de son travail littéraire. En d'autres termes, le roman et le romancier importent toujours.

Le jeu métafictionnel est une métaphore récurrente pour présenter l'interaction entre l'auteur, le personnage et le lecteur dans l'histoire de la découverte par Daniel Martin d'un sens plus authentique de son être et de la place qu'il a dans le monde, même si, selon Lisa Fletcher, l'accomplissement de soi réside éternellement dans l'avenir. Daniel Martin, en s'engageant dans l'écriture d'un roman peut parvenir, grâce à son moi créateur, à la connaissance de son être ; mais, en ayant recours à une métaphore oculaire ('*Whole sight*') et en faisant référence à la tyrannie de l'œil, John Fowles sape les efforts de Daniel Martin. L'impossibilité de maintenir la certitude de la suprématie des mots et de la littérature sur les images et le cinéma est apparente dès les premières pages du roman ; l'influence du langage visuel filmique enrichit les efforts du narrateur pour décrire le processus de reconstruction de soi de façon imaginative. Par ailleurs, le verbe « jouer », empli des connotations de plaisir, de compétition et de performance théâtrale, est central dans *Daniel Martin* qui, constamment, explore les liens conceptuels entre « jouer à un jeu » et « jouer un rôle ». *Daniel Martin* décrit la relation entre John Fowles et Daniel Martin comme étant à la fois un jeu d'esprits en compétition et un rôle de théâtre, invitant ainsi les lecteurs à s'imaginer spectateurs et participants actifs de la réévaluation extraordinaire de la contribution que les fictions peuvent faire à notre imagination et à notre réalité.

Dans le onzième essai, Bruce Woodcock s'intéresse à la discrète dimension postmoderne de *The Maggot*. John Fowles n'a pas recours à la dislocation fictionnelle, rencontrée dans ses premiers romans, pour créer chez le lecteur quelque expérience existentielle déstabilisante, bien au contraire, il habite le monde de ses personnages si intensément que le lecteur se retrouve en complète immersion dans un XVIII^{ème} siècle fictionnel. Le roman utilise des personnages, des documents et des événements historiques réels. L'histoire de la vie de Rebecca Lee, jusqu'à la naissance de sa fille Ann (qui deviendra la fondatrice de la communauté religieuse des Shakers

à la fin des années 1750), sert de socle au roman. John Fowles voit dans les valeurs que défendent les Shakers - l'égalité des sexes, le partage de valeurs communautaires - les prémices de grands bouleversements. Derrière les manifestations extatiques des croyants se cache le moteur d'un changement historique. Dans *A Maggot*, la Révolution Française, la Guerre d'Indépendance Américaine, le Mouvement Romantique commencent à se faire ressentir. Bruce Woodcock fait cependant remarquer que John Fowles n'a jamais considéré le livre comme un véritable ouvrage historique mais plutôt comme l'œuvre picturale d'une époque. Fowles a particulièrement trouvé du plaisir à faire des recherches sur le lexique, la diction et le folklore de l'époque et aussi sur l'importance politique et idéologique du dissentiment menant à la condamnation de l'hégémonie sociale établie. Le style épuré et incisif de *A Maggot* fait de ce récit une sorte de sermon. John Fowles se place du côté de ceux qui condamnent sans ambages l'ordre social du XVIII^{ème} siècle mais aussi du XX^{ème} siècle. Le romancier se demande, comme Rebecca Lee, qu'elle moralité peut bien justifier l'injustice et les inégalités flagrantes dans la société humaine.

Selon Bruce Woodcock, l'exactitude historique de *A Maggot*, à travers le style et le langage, est trop soigneusement travaillée pour être un pastiche et trop sérieusement conçue pour être une parodie. Fowles réussit à mener à bien l'exploit d'une réinvention imaginative du XVIII^{ème} siècle comme si le roman était un pur produit de cette époque-là.

La fin du roman n'échappe pas aux moments de suspension narrative qui rendent les écrits de John Fowles si caractéristiques : l'écrivain fige l'action. La suspension a pour effet d'offrir aux personnages la possibilité de se rapprocher d'un changement potentiel dans leur façon d'appréhender la vie et d'un ressenti palpable du présent comme moment d'accomplissement ou de réveil existentiel. Elle permet aussi de voir se profiler de futures opportunités mais aussi l'opposé : le sentiment d'avoir laissé s'échapper de bonnes occasions, d'être pris dans un cycle sans fin dans lequel il n'y a pas d'autre choix que de suivre les rôles imposés et d'adopter les attitudes espérées.

Ainsi, les dernières pages de *The Maggot* présentent une scène familiale écrite au présent avec John et Rebecca Lee choyant leur fille Ann. La notion de choix atteint son paroxysme grâce à l'utilisation du temps présent : John Lee confronté, comme la plupart des personnages masculins de Fowles, à une femme qui semble détenir les clés du futur, est totalement dépassé. En effet, Bruce Woodcock décrit un transfert de pouvoir. Rebecca souligne le rôle primordial

des femmes dans le christianisme. Elle affirme avoir promis à Dieu de prénommer sa fille Ann. John, pour sa part, assure avoir été enjoint par Dieu de donner le prénom Mary. La détermination de Rebecca à ne pas céder devant les injonctions de son mari renverse l'ordre établi : le pouvoir de l'homme sur la femme. En quittant la scène, John refrène son envie de punir son épouse et de lui imposer obéissance. L'impression qu'un nouveau départ dans la vie est possible surgit, comme dans tous les épilogues des romans Fowles. C'est la prise de conscience d'un ici-et-maintenant, seul crédo de John Fowles. *The Maggot* est un roman qui s'efforce de percer le mystère existentiel. Il met en valeur l'expérience d'exister dans l'Histoire. Cependant, c'est un texte où l'on déchiffre juste ce qu'il faut pour mesurer son importance, où l'on n'acquiert jamais suffisamment d'informations pour évaluer exactement ce qu'il transmet. Ce roman restera toujours un mystère pour Bruce Woodcock, en dépit des recherches qu'il a menées.

Dans le douzième essai, Brian McHale se penche sur la dimension postmoderniste de John Fowles dans *The French Lieutenant's Woman*, *Mantissa* et *The Maggot*. Sept minutes après le début du film *The French Lieutenant's Woman*, la sonnerie d'un téléphone retentit. Nous passons brutalement de l'année 1867 - où un gentleman, Charles Smithson, demande la main d'une jeune femme, Ernestina Freeman - à l'année 1979 où Mike, l'acteur qui joue le rôle de Charles, est assoupi aux côtés de Anna, l'actrice qui incarne Sarah Woodruff. En un instant, le monde victorien du film-dans-le film s'effondre pour faire place au monde des coulisses du film à la fin des années 1970. Ce procédé cinématographique nous laisse dans l'expectative, nous amenant à penser qu'il se répètera ; il nous oblige aussi à garder à l'esprit que les acteurs Anna et Mike sont également des personnages joués par des acteurs du monde réel, Meryl Streep et Jeremy Irons. Les deux époques, 1867 et 1979, deviennent translucides. Derrière le monde de Charles et de Sarah nous apercevons le monde plus réel de Mike et de Anne, et en arrière-plan de ce dernier univers, nous distinguons celui que nous partageons avec Jeremy Irons et Meryl Streep, le scénariste Harold Pinter et le réalisateur Karel Reisz.

Selon McHale, l'appel téléphonique est un moment métafictionnel (ou plutôt méta-cinématique) central dans le film. Le spectateur est invité dans les coulisses pour découvrir la façon dont est construite l'histoire. Brian McHale précise que la métafiction est parfois confondue avec le postmodernisme qui est apparu dans les années 1950-1960 ; il pense plus juste de considérer que la métafiction fonctionne comme l'un des procédés vénérables du répertoire

postmoderniste⁹. Le film *The French Lieutenant's Woman* se présente comme une métafiction postmoderniste avec la superposition de trois niveaux de réalité : Charles et Sarah à l'époque victorienne, Mike et Anna en 1979 et enfin Jeremy Irons et Meryl Streep en 1981, année de la sortie du film.

Brian McHale défend la thèse selon laquelle John Fowles est un écrivain postmoderne. *The French Lieutenant's Woman*, *Mantissa* et *A Maggot* sont, pour lui, des fictions postmodernes à part entière. Métafictionnels à des degrés différents et variés, ces romans présentent des procédés caractéristiques du postmodernisme : la notion de choix à travers les chemins de vie possibles s'offrant aux personnages, les mondes narratifs¹⁰ s'effaçant et, enfin, les façons de créer des univers fictionnels découlant du genre populaire.

Dans le film *The French Lieutenant's Woman*, le moment métafictionnel - lorsque le téléphone sonne - est la solution ingénieuse que trouve Pinter pour régler le problème de retranscription en langage cinématographique du moment métafictionnel équivalent qui survient dans le roman de Fowles, mais seulement au chapitre 13. À la fin du chapitre 12, l'écrivain montre Sarah Woodruff, prédisposée au suicide, debout près de sa fenêtre, à une heure du matin. Fowles pose les questions suivantes : 'Who is Sarah?', 'Out of what shadows does she come?' (*FLW*, p. 84). Le chapitre 13 commence avec ces mots déconcertants : 'I do not know. This story I am telling is all imagination' (*FLW*, p. 85). Dans les chapitres qui suivent, le romancier défend la liberté et l'opacité de ses personnages, arguant qu'ils sont tout aussi libres et opaques que les gens du monde réel et affirmant qu'il n'a aucune emprise sur eux : 'I do not fully control these creatures of my mind, any more than you control - however hard you try... - your children, colleagues, friends, or even yourself' (*FLW*, p.87). Paradoxalement, lorsque Fowles fait irruption dans l'intrigue pour défendre la liberté de ses personnages, il affirme sa présence en *arrière-plan* de la fiction et ainsi accrédite ses privilèges et son pouvoir en tant qu'auteur et créateur d'histoires. Brian McHale voit l'intervention de l'auteur comme une « crise » dans le récit, équivalente à la « crise » dans le film, à l'instant même où il est révélé qu'il s'agit d'un film. Le lecteur est

⁹ Empilement de niveaux narratifs : un personnage raconte une histoire dans laquelle un autre personnage raconte une autre histoire, puis un autre personnage intervient avec son histoire et ainsi de suite...

Séquences narratives mutuelles : les échanges entre les personnages atteignent leur paroxysme.

Paradoxes narratifs : d'étranges ruses, détours, artifices interviennent, plongeant les personnages et les événements dans une sorte d'oubli, les effaçant un moment de l'intrigue pour les faire réapparaître avec plus d'aura.

¹⁰ Modèles mentaux des personnages, des événements, des lieux, des motivations et des comportements dans le monde au sein duquel les récepteurs se projettent durant le processus de compréhension d'un récit.

contraint de reconnaître ce qu'il savait déjà, c'est-à-dire que le roman est un roman, un travail de fiction inventé par un écrivain. Il est amené à réévaluer ses hypothèses. Comme pour le moment méta-cinématique, les conséquences se répercutent à travers tout le roman, affectant l'intrigue dans sa totalité. Aux chapitres 44-45, Fowles intervient de nouveau pour préciser que le roman ne se termine pas à cet endroit. Cette impression de fin émane de l'imagination de Charles Smithson, c'est l'épilogue qu'il souhaite. En assignant cette fin aux désirs de Charles, les dommages potentiels dans le cours de l'histoire sont moindres. Si l'illusion de réalité est toujours récupérable après les intrusions de l'auteur dans les chapitres 13, 44 et 45, ce n'est plus le cas lorsqu'il se propulse - ou plutôt son substitut fictionnel - dans le monde de son roman aux chapitres 55 et 61. La fiction historique se transforme irréversiblement en une métafiction postmoderne.

L'auteur, ou plutôt son substitut, se présente en *maître de cérémonie* chaque fois qu'il intervient dans la fiction. Il manifeste son autorité en remontant le temps, en recommençant une scène pour être jouée différemment. Il propose deux fins aux romans, l'une où Charles et Sarah sont réunis, et puis l'autre dans laquelle les deux personnages sont séparés à jamais car la réconciliation n'est pas possible. Ces conclusions font autorité au même degré, leur coexistence produit une sorte d'hésitation permanente entre deux options, une sorte d'oscillation ou plutôt de vacillement qui éloigne le roman de sa stabilité métaphysique. Dans l'adaptation cinématographique, les deux alternatives sont assignées à des niveaux totalement différents de l'histoire initiale. Le film-dans-le film fait se réconcilier Charles et Sarah ; à la fin du film concernant le tournage du film, Mike et Anna se séparent. Brian McHale assure que la valeur métaphysique de la séparation de Mike et Anna dépasse celle de la réconciliation de Charles et Sarah : les amoureux virtuels peuvent être réunis alors que les amoureux « réels » s'éloignent l'un de l'autre à jamais. À cet égard, l'adaptation du film est métaphysiquement plus stable que le roman de Fowles, et donc beaucoup moins offensive en termes de postmodernisme.

Vulnérabilité métaphysique, effacement, pouvoirs, privilèges et paradoxes sont les caractéristiques mises à nu dans *Mantissa*, le roman métafictionnel de Fowles le plus agressif. Une fois encore l'écrivain manifeste sa présence dans le roman, mais cette fois l'auteur-remplaçant, Miles Green, est présent dès le début du récit. Loin d'être le *maître de cérémonie*, nous le découvrons, dès les premières pages du livre, hospitalisé, frappé d'incapacité physique, d'amnésie et subissant quelque thérapie sexuelle douteuse entre les mains de deux cliniciennes invraisemblablement voluptueuses. Brian McHale se demande s'il s'agit d'une parodie de

l'écriture pornographique. Avant même de pouvoir trouver une réponse à son questionnement, la scène est brutalement interrompue lorsque la muse de l'auteur fait irruption dans la chambre. À l'image de l'appel téléphonique dans l'adaptation filmique de *The French Lieutenant's Woman*, l'invasion violente de la « déesse » marque le premier moment métafictionnel dans *Mantissa*. Brian McHale note que du début à la fin, le roman est métafictionnel. Pour lui, la rencontre érotique entre Miles Green et les praticiennes est une métaphore élaborée pour la conception et la production d'un travail de rédaction, c'est-à-dire les pages que le lecteur vient de lire jusqu'à l'arrivée soudaine de la muse dans l'histoire. Le premier épisode du roman forme une étrange « boucle » : paradoxalement, l'histoire-dans-l'histoire est identique à l'histoire elle-même. Fluide et instable, le monde de *Mantissa* traverse des cycles successifs de construction et de déconstruction. L'identité des personnages change ; l'espace est malléable ; les accessoires, le décor et les costumes apparaissent pour mieux se volatiliser et surgir de nouveau. Plus radicalement que dans la version livresque ou filmique de *The French Lieutenant's Woman*, *Mantissa* dévoile ses procédés fictionnels, offrant au lecteur un détour par les coulisses de l'atelier de l'auteur.

Selon Brian McHale, John Fowles doit certainement contrôler l'histoire, qui d'autre pourrait le faire ? En fait, Fowles est à l'origine d'une fiction où l'auteur-remplaçant peut maîtriser ou non sa propre fiction. Parfois Miles semble être le créateur de sa muse, Erato, lorsqu'elle se plaint amèrement : *'I have absolutely no rights. The sexual exploitation's nothing beside the ontological one. You can kill me off in five lines if you want to. Throw me in the wastepaper basket, never think of me again'* (Ma, p. 93). Mais Miles donne aussi l'impression que son récit est celui d'Erato lorsqu'il déclame : *'All you've ever done is dictate. I have about as much say as an automatic typewriter'* (Ma, p. 125). La muse devient la créatrice de sa propre personne. Les paradoxes métaphysiques du roman sont insolubles : dérivations fictionnelles, effacements puis réapparitions...

Mantissa reflète un postmodernisme de « terre-brûlée »¹¹, tels sont les mots de Brian McHale. À la différence de *The French Lieutenant's Woman* qui laisse en héritage un monde durement miné par des doutes métaphysiques, *Mantissa* ne lègue rien. Tout est fugitif. La fiction se termine dans une impasse.

¹¹ Scorched-earth postmodernism.

A Maggot, est pour Brian McHale, un livre historique, même si John Fowles s'est toujours refusé à l'admettre. Ce livre emploie la même stratégie de double perspective temporelle que celle rencontrée dans *The French Lieutenant's Woman* : un narrateur qui sert de médiateur entre un moment historique du passé et le monde contemporain du lecteur. Ce narrateur intervient régulièrement pour donner des explications sur des documents d'époque (copies de pages provenant de *The Gentleman's Magazine* de l'année 1736 au cours de laquelle se déroulent les événements du roman) ou inventés (lettres, transcriptions). *A Maggot* est, comme l'appelle Brian McHale, un *roman-dossier* : le lecteur est sollicité comme investigateur ; il doit concilier différentes versions, reconstituer des événements et motifs, recueillir des témoignages... Les investigations de Ayscough sur la disparition mystérieuse de son fils sont le reflet de celles du lecteur.

À bien des égards, Brian McHale est convaincu que *A Maggot* apparaît plus comme un roman moderniste que postmoderniste. La fiction postmoderniste se caractérise par ses aspects métaphysiques alors que la fiction moderniste se définit en termes épistémologiques. Les romans postmodernistes s'intéressent à la notion « d'être » alors que les romans modernistes soulèvent la question du « savoir ». Les investigations de Ayscough, le personnage principal de *A Maggot*, représente communément une quête épistémologique moderniste, comme les recherches menées par le lecteur. Par ailleurs, le monde de *A Maggot* relève aussi de la science-fiction. Le lecteur est contraint d'accepter que les ovnis, les extraterrestres et leurs enlèvements sont des réalités de son propre monde et que la secte utopiste (The Shakers) d'Ann Lee, doit son origine à l'intervention d'extraterrestres, Ann Lee apparaissant comme venue d'une autre planète.

John Fowles établit une alliance entre la fiction historique et la science-fiction. Ou plutôt, il renouvelle une vieille alliance basée sur une similarité structurelle profonde entre les deux genres littéraires. Ceux-ci s'éloignent de la réalité contemporaine et de la fiction historique en imaginant à la fois un monde révolu différent de la réalité contemporaine et un monde futur extrapolant les données scientifiques et technologiques. Les deux genres sont, malgré leurs orientations temporelles opposées, très proches. En effet, ils font apparaître un sous-genre hybride : la science-fiction historique fondée sur la question suivante – que se serait-il passé si ... ? - . *A Maggot* peut être perçu comme un roman de science-fiction historique : que se serait-il passé si les extraterrestres avaient visité l'Angleterre au XVIII^{ème} siècle et étaient intervenus dans les réalités humaines.

Brian McHale souligne qu'une affinité existe depuis longtemps entre la science-fiction et le postmodernisme et que *A Maggot* marque justement la convergence entre ces deux genres. John Fowles n'abandonne pas le postmodernisme ; il le revitalise, le réoriente dans la direction d'une pollinisation croisée entre la fiction historique et la science-fiction. Ayant dépassé cette zone de « terre-brûlée », Fowles semble aspirer à un monde de possibilités renouvelées.

L'ouvrage de James Acheson offre indéniablement une analyse approfondie de l'œuvre de John Fowles. Cependant, une part trop grande est peut-être accordée à l'étude du roman *The French Lieutenant's Woman* ; en effet, nous sommes confrontés à des redites même si les auteurs ont choisi des approches différentes. Mais comme l'écrit James Acheson, ce roman est celui qui séduit le plus les critiques littéraires tant il fait preuve d'originalité dans sa construction (fins multiples), sa façon de s'interroger sur le rôle du romancier et d'accorder une grande autonomie aux personnages. *The French Lieutenant's Woman* continuera de faire couler beaucoup d'encre même si les autres romans de John Fowles restent également remarquables.

BIBLIOGRAPHIE

L'ŒUVRE DE JOHN FOWLES

A. ROMANS

The Magus, A revised Version, London, Triad/Panther Books, Granada Publishing Ltd 1984.

Mantissa, London, Grafton Books, 1984.

Daniel Martin, London, Triad/Panther Books, Granada Publishing Ltd 1985.

The French Lieutenant's Woman, London, Triad/Panther Books, Granada Publishing Ltd 1985.

The Collector, London, Panther Books Ltd, 1986.

A Maggot, London, Panther Books, 1986.

B. RECUEIL DE NOUVELLES

The Ebony Tower, London, Jonathan Cape Ltd, 1974, Pan Books Ltd, 1986.

Recueil de nouvelles composé de : 'The Ebony Tower'

'The Enigma'

'Poor Koko'

'The Cloud'

C. ESSAIS, ARTICLES

'On Writing a Novel', *Cornhill Magazine*, 1060 (1969), pp. 281-95.

Islands, photographies de Fay Godwin, Boston/Toronto: Little Brown (1978).

The Tree, photographies de Frank Horvat, Boston/Toronto, Little, Brown, 1980.

The Enigma of Stonehenge, photographies de Barry Brukoff, New-York: Summit Books, 1980.

The Aristos, London, Triad/Panther Books, Granada Publishing Ltd, 1984.

Land, photographies de Fay Godwin, Little, Brown & CO., Boston/Toronto, 1985.

Wormholes: Essays and Occasional Writings, London: Vintage, 1999.

OUVRAGES CONCERNANT L'OEUVRE DE JOHN FOWLES

The Art of John Fowles, Katherine Tarbox, the University of Georgia Press Athens and London, 1988.

John Fowles's Fiction and the Poetics of Postmodernism, Mahmoud Salami, Associated University Presses, London, 1992.

'*The French Lieutenant's Woman and the Evolution of Narrative*', Katherine Tarbox, *Twentieth Century Literature*, 42. 1., 1996.

John Fowles, James Acheson, Palgrave Macmillan Novelists, New Casebooks, 2013.

