

# 'Un mensonge qui dit toujours la vérité' : le discours de la victime dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles

CHRISTIAN GUTLEBEN♦

Quoi de neuf dans la fiction britannique contemporaine ? Le roman victorien, enfin "rétro-victorien".<sup>1</sup> C'est-à-dire ? Une vague de romans qui, par souci affiché de réparer une injustice ou par volonté opportune de récupérer des victimes oubliées, ressuscite la tradition victorienne et en sanctifie les laissés-pour-compte.

Jean Rhys en 1966 avait ouvert la voie de ce mouvement en reprenant *Jane Eyre* du point de vue de la première épouse de Rochester, "the mad woman in the attic". Ce n'est que dans les années 1980 et 1990 que ce phénomène de révision des mythes victoriens s'est développé. Ainsi, Margaret Forster privilégie la perspective de la femme de chambre d'Elizabeth Browning (*Lady's Maid*, 1990), Byatt celle de la soeur de Tennyson (*Angels and Insects*, 1992), Roger McDonald celle du valet de Darwin (*Mr Darwin's Shooter*, 1998) ; Emma Tennant se livre à une réécriture caustique de *Tess* (*Tess*, 1994), Peter Ackroyd reconsidère *Little Dorrit* (*The Great Fire of London*, 1982) et Peter Carey construit un nouveau récit autour du forçat de *Great Expectations* (*Jack Maggs*, 1997). Pour varier, le roman rétro-victorien donne la voix aux parias anonymes : *Ever After* (1992) de Graham Swift retrace la mise au ban d'un géomètre qui revendique son apostasie ; *Pity* de James Buxton (1997) s'aventure dans le récit de la rencontre entre un homosexuel et une prostituée ; *Affinity* de Sarah Waters (1999) révèle les journaux intimes d'une aristocrate et d'une détenue homosexuelles.

Le discours de la victime, quels en sont les enjeux dans ces romans ? Commençons par la stratégie de mise en valeur. Par le choix de ses protagonistes

---

♦ Christian Gutleben, *Université Marc Bloch, Strasbourg*.

1. Sally Shuttleworth, 'Natural History: The Retro-Victorian Novel' (*The Third Culture: Literature and Science*, Elinor S. Shaffer ed., Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1998). Elle explique le préfixe par "the appetite for 'retro' so evident in the fashion and advertising industry at present" (p. 255).

victimes d'injustices sociales ou sexuelles, le roman rétro- (ou néo-) victorien se donne le rôle de redresseur de tort, le beau rôle. Montrer les dégâts causés par Elizabeth Browning dans la vie de sa femme de chambre, retracer le calvaire d'une prostituée ou dénoncer de l'intérieur l'intolérance de la société à l'égard de l'homosexualité revient à mettre en cause la version canonique de la tradition victorienne. Il y a là à l'œuvre une posture de subversion, une dénonciation des oppresseurs, qui explique l'attrait de ces romans justiciers. Pourtant, le pouvoir subversif de cette manoeuvre romanesque se trouve amoindri, voire anéanti, par la situation d'énonciation dans la mesure où le destinataire n'est pas le lecteur victorien susceptible d'être choqué et encouragé à réagir mais le lecteur contemporain qui, d'une part, ne peut évidemment rien faire rétroactivement et pour qui, d'autre part, les discours des opprimés ne sont plus l'exception mais la règle. Hégémonie du politiquement correct oblige, le discours de la victime n'a plus rien de subversif.

Techniquement non plus, le discours de la victime n'a rien de subversif puisqu'il ressortit au pastiche qui est imitation d'un style, reproduction d'un modèle et qui n'est en aucun cas recherche d'un langage novateur, d'un code actualisé. Lettres, journaux intimes et autres récits à la première personne sont autant de supports privilégiés dans ces romans, et ils ne peuvent que reproduire le langage du passé qu'ils ont choisi de faire revivre. De plus les citations issues des textes classiques victoriens abondent et semblent bien trahir des préférences esthétiques, des "professions de foi".<sup>2</sup> Si Elizabeth Browning, Tennyson et Hardy sont mis à mal, ils sont aussi largement cités (et donc respectés dans leur statut d'écrivain) : d'une certaine façon il y a simultanément critique du canon et récupération de son prestige. On critique ses ancêtres mais on profite de l'héritage. Voilà donc un mouvement romanesque qui prétend incriminer, dénoncer, remettre en cause et qui paradoxalement prend comme modèle le discours de la tradition décriée. L'idéologie progressiste du roman néo-victorien est donc aussitôt contredite par son écriture passéiste.

Au sein de la fiction néo-victorienne il y a pourtant un roman qui dépasse, ou du moins rend plus complexe, cette utilisation contradictoire du discours de la victime : *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, une oeuvre pionnière écrite en 1969. La trame narrative en est bien connue : Charles Smithson, aristocrate désœuvré, est fiancé à Ernestina Freman, fille unique d'un parvenu, quand il rencontre au début du printemps 1867 Sarah Woodruff, l'héroïne éponyme, gouvernante de son état, qui va bouleverser sa vie. Que Sarah, frappée d'ostracisme, donc en porte-à-faux par rapport à la société victorienne, soit l'héroïne du roman paraît typique de la position anti-conventionnelle de la fiction rétro-victorienne. Femme et humble, confrontée à des difficultés sexuelles et sociales, Sarah se présente comme la victime idéale.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris, Seuil, 1979), p. 337.

De fait, son statut de victime est soigneusement échafaudé avant même sa prise de parole. Calomniée à trois reprises, par des membres des différentes classes sociales, d'abord par Ernestina qui la présente comme folle, puis par le pasteur qui met en avant son absence de scrupules moraux et enfin par un fermier qui affirme, péremptoire : "she been't no lady. She be the French Loot'n'nt's Hoer"<sup>3</sup>, Sarah semble n'avoir sa place nulle part, position de fragilité qui est évidemment censée la rendre sympathique au lecteur. Dans ce premier temps, c'est donc le discours des autres qui crée le statut de victime. Avant d'être social ou sexuel, le ferment de l'état de victime est linguistique.

Lorsqu'elle accède elle-même au discours, Sarah adopte le double mode de l'accusation et de la confession. Dans les passages d'indignation, elle remet en cause "the justice of existence" et les obstacles dressés devant les ambitions d'indépendance d'une femme<sup>4</sup>, autant de cris de révolte qui retentissent dans la majorité des autres romans néo-victoriens. Lorsqu'elle se confesse, ce qui frappe c'est son auto-désignation comme victime : elle se baptise "the scarlet woman of Lyme", avoue "I have sinned", "I have suffered, and suffer [...] I am nothing. I am hardly human anymore. I am the French Lieutenant's Whore".<sup>5</sup> De victime passive elle devient victime active, d'objet d'injustices elle devient sujet de revendication. En accédant au discours, la victime change de statut : elle quitte l'anonymat, l'abstrait, le notionnel et acquiert une identité et la reconnaissance. Dès lors que Sarah refuse les aides concrètes que lui propose Charles pour en finir avec l'ostracisme dont elle est frappée, il paraît manifeste que le discours de la victime se transforme en arme, le statut de victime en atout.

Le roman de Fowles s'avère particulièrement pertinent parce que les bénéfices du discours de la victime y sont démontrés diégétiquement. En effet, la posture de victime est l'unique ressource de Sarah et c'est par elle que l'héroïne va émouvoir et séduire le héros au bon coeur. Or que signifie cette conquête ? Ne peut-on pas voir dans cet acte de séduction une métaphore traduisant la nature stratégique, engageante, séductrice de tout discours de la victime ? Bien entendu, ce qui vaut pour les personnages vaut pour l'auteur et la mise en texte de la victime victorienne procède pareillement d'une logique de la séduction à l'égard du lecteur. Si le roman prend le parti de Sarah la maudite et non d'Ernestina la nantie, c'est bien par souci de susciter l'indignation, la pitié, autrement dit l'engagement émotionnel du lecteur, gage d'attrait lectoriel.

Jusque là rien de vraiment novateur dans le discours de la victime, ni dans ce qu'il comporte de dénonciations ni dans l'exploitation de ses effets sur le lectorat : il suffit pour s'en convaincre de penser à tout ce qu'un Dickens ou une George Eliot ont pu tirer des injustices de classe ou de sexe. A l'actif de Fowles tout de même, et c'est

3. John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969, London, Pan Books, 1987), pp. 12, 34, 77.

4. *Ibid.*, pp. 159 et 148.

5. *Ibid.*, pp. 107, 123, 153.

un mérite auquel les autres romans néo-victoriens ne peuvent pas prétendre, sa position à l'avant-garde de ce vaste mouvement de prise à partie de la société victorienne tant par la fiction que par la sociologie.<sup>6</sup> Là où *The French Lieutenant's Woman* se démarque véritablement c'est dans la mise en oeuvre du discours de la victime. Quelle stratégie utilise Fowles ? Dans un premier temps, le discours direct de Sarah est repris par le narrateur dans des passages didactiques dénonçant la culpabilité de la société victorienne<sup>7</sup> ; si ces généralisations ne semblent guère différer des pratiques romanesques victorienne, pas plus que l'utilisation de personnages mineurs pour mettre en avant d'autres types de victime, ici Millie "and her ten miserable siblings [...] who lived with their parents in a poverty too bitter to describe"<sup>8</sup> et Sarah, la fille-mère déchue, le deuxième temps, celui de l'illustration sociologique, est tout à fait propre à Fowles. Parallèlement aux diverses voix propres à l'histoire du roman s'élève en effet une voix historique composée de fragments de textes authentiques. Placés en épigraphe, en note de bas de pages ou encore cités dans le corps du roman, toute une série de documents, extraits de journaux, témoignages de prostituées, données chiffrées sur la prostitution, rapport d'enquête sur la pauvreté, vient corroborer, renforcer, authentifier les malheurs de Millie, Sarah la jeune fille publique, et de Sarah l'héroïne. Tandis que les romans victoriens et leurs épigones contemporains circonscrivent le discours de la victime à l'univers diégétique, Fowles y ajoute une dimension historique, "effet superlatif de réel".<sup>9</sup> Fictif et réel, romanesque et sociologique, diégétique et historique, le discours de la victime dans *The French Lieutenant's Woman* se présente comme un discours de l'accumulation, de la conglobation.

Cette logique de l'addition affecte également le discours de la victime du point de vue technique. Les autres romans néo-victoriens choisissent, qu'on se le rappelle, le mode discursif du pastiche. Par ce choix qui sous-entend une pratique de l'emprunt, de la reproduction, du décalque<sup>10</sup>, le discours se fait copie, double de l'original victorien et semble par conséquent frappé de redondance. (Précisons que

6. Voir les nombreuses études parues après 1969 et qui se sont proposées d'analyser les dysfonctionnements et les inégalités de la culture victorienne, par exemple, *The Working Classes in Victorian Fiction* de P.J. Keating (1971), *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age* de Martha Vicinius (1972), *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes* de Eric Trudgill (1976), *Prostitution and Victorian Society* de Judith Walkowitz (1980), *Low Life and Moral Improvement in Mid-Victorian England* de John Walton et Alistair Wilcox (1991). Voir aussi le numéro spécial d'*Autrement* dirigé par Monica Charlot et Roland Marx: *Londres 1851-1901: l'ère victorienne ou le triomphe des inégalités* (1990).

7. Voir par exemple, pp. 231 ou 238.

8. *Ibid.*, p. 138.

9. Roland Barthes, *S/Z* (Paris, Seuil, 1972), p. 109.

10. Pour Robert Burden, par exemple, "pastiche implies a non-sub-versive form of imitation, one which depends on systems of borrowing: a patchwork of quotations, images, motifs, mannerisms or even whole fictional episodes which may be borrowed untransformed from an original"

cette imitation stylistique pratiquée par la fiction néo-victorienne n'a rien à voir avec le pastiche tel qu'il est mis en œuvre par l'architecture et les arts plastiques postmodernes, où le sens même de "compilation of motifs"<sup>11</sup> laisse amplement place, par la possibilité de juxtaposer des éléments d'époques et de genres différents, à des effets de contrastes et d'ironie tout à fait novateurs). Bien sûr, pour donner la parole à Sarah, Fowles a recours au pastiche, mais sans jamais laisser s'installer l'illusion d'une imitation univoque ou d'une énonciation exclusivement victorienne. Introduisant et encadrant les passages de discours direct, c'est-à-dire les fragments de pastiche, la voix narrative, par son langage anachronique, s'adresse manifestement à un narrataire du vingtième siècle. Comme le dit Linda Hutcheon, "it is largely the modern narrator who prevents the monological trivialization of the narrative impulse".<sup>12</sup> Le locuteur principal c'est lui, le narrateur, qui décrit, explique, analyse, défend la victime dans un discours qui mêle ludiquement conventions victorienne et références modernes. Les cris d'indignation émis par les voix victorienne sont justifiés et amplifiés par la voix narrative située un siècle plus tard. Comment ne pas attribuer à cette mise en perspective de la part du narrateur un rôle de légitimation du discours de la victime victorienne ? Toujours est-il que la double temporalité, la double énonciation, inaccessibles au pastiche romanesque, permet au narrateur d'exhorter rhétoriquement le narrataire contemporain.

Venons-en à présent à la prouesse de *The French Lieutenant's Woman* : le discours de la victime, rhétoriquement mis en valeur, idéologiquement défendu, soigneusement mis en place, se réclame soudain faux, s'affiche comme un mensonge. Après avoir séduit Charles, stupéfait en constatant sa virginité, Sarah reconnaît : "Yes. I have deceived you".<sup>13</sup> Sarah, victime du lieutenant français, victime d'anathème, victime de Mrs Poulteney, victime d'une entorse à la cheville : tromperie, invention, mises en scène que tout cela. Sarah n'est pas et n'a jamais été "the French Lieutenant's Whore", elle a créé sa propre fiction<sup>14</sup> et en cela elle se rapproche évidemment du narrateur qui s'est fait son complice en faisant mine de cautionner la fausse version et qui admet à son tour : "I have cheated"<sup>15</sup>, comme si

---

(‘The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-Consciousness in Contemporary English Fiction’, *The Contemporary English Novel*, Malcolm Bradbury et David Palmer, eds., London, Edward Arnold, 1979), p. 135.

11. Margaret A. Rose, 'Post-Modern Pastiche' (*British Journal of Aesthetics*, Vol.31, N°1, 1991), p. 30.

12. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (London and New York: Methuen, 1985), p. 91.

13. *The French Lieutenant's Woman*, *op. cit.*, p. 308.

14. Selon Linda Hutcheon, les stratagèmes de Sarah sont indispensables à son identité "as free woman and as fiction-maker" (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 1980, London and New York, Methuen, 1984, p. 62).

15. *The French Lieutenant's Woman*, *op. cit.*, p. 296.

le lecteur devait être lui-même placé dans une situation de victime pour en comprendre la condition. Si le mensonge de Sarah invalide de toute évidence son statut de victime de circonstances concrètes, paradoxalement il consolide son discours de victime dans la mesure où il est présenté comme l'unique solution dont dispose une femme d'origine humble pour attirer l'attention sur l'injustice de sa situation. N'est-ce pas là précisément "le mensonge qui dit toujours la vérité" cher à Jean Cocteau ou encore "la vérité par le mensonge" dont Vargas Llosa a fait le titre de l'un de ses ouvrages critiques ? En tous les cas, l'entreprise mensongère de Sarah est justifiée diégétiquement puisqu'elle ouvre les yeux à Charles qui devient défenseur de la cause des femmes et dénonce, indigné, "the cloud of obfuscating cant our sex talks about women".<sup>16</sup> Faux par nécessité, faux et indispensable, faux et véridique, tel est donc le discours oxymorique de la victime.

Par ailleurs, ce leurre central opère une redistribution des rôles. Sarah se départit de sa posture de victime archétypale et devient le bourreau de Charles puisqu'après l'avoir charmé elle l'abandonne. Ayant tout quitté et perdu son honneur, Charles apparaît comme la nouvelle victime, jusqu'à ce qu'on se rende compte que ses souffrances lui ont permis de devenir un homme meilleur "[who] has at last found an atom of faith in himself".<sup>17</sup> On se tourne alors vers Ernestina, trompée et humiliée par Charles, pour trouver une nouvelle victime, mais dans certaines classes on ne reste pas victime longtemps et les avocats d'Ernestina ont vite fait de la venger féroce. Comment expliquer ce caractère transitoire du statut de la victime parmi les personnages principaux, ceux qui, par le discours direct ou par les plaidoiries du narrateur, ont voix au chapitre ? Doit-on comprendre que la prise de parole en elle-même est incompatible avec le statut de véritable victime ? Il semblerait que la position revendiquée de victime constitue une dénégation de la nature de la victime comme si le discours de la victime était auto-destructif, un discours qui s'annulerait en s'énonçant.

En définitive, ne subsistent comme victimes que Millie la pauvre servante et Sarah la prostituée, précisément celles qui n'ont pas accès au discours, précisément celles qui ne sont qu'évoquées dans la narration, celles qui sont vite oubliées dans la dégèse. Au terme du roman, les victimes semblent avoir disparu et seul demeure en apparence le bourreau, c'est-à-dire la société victorienne, responsable de tous les maux et de tous les tourments. Là encore pourtant, à y regarder de près, la situation apparaît réversible. Incriminer le tissu social victorien n'est pas l'unique propos du narrateur, il présente par ailleurs cette société comme victime d'erreurs de jugements contemporaines. A plusieurs occasions, l'instance narrative prend soin d'établir des comparaisons entre les traditions victorienne et moderne pour montrer ce que nous avons perdu : l'absence de course contre le temps, le besoin et la possibilité de faire des découvertes, la culture générale des classes aisées, les délices de la sexualité

---

16. *Ibid.*, p. 341.

17. *Ibid.*, p. 399.

interdite (“we have, in destroying so much of the mystery, the difficulty, the aura of the forbidden, destroyed also a great deal of the pleasure”<sup>18</sup>) sont ainsi présentés comme des vertus victoriennes à jamais perdues. Du point de vue conceptuel, les notions de victime et de bourreau sont donc traitées selon le principe dialectique, du point de vue idéologique, il y a tout de même contradiction entre le discours progressiste des victimes sociales et le discours conservateur de la partialité envers le passé. Le projet de Fowles, qui selon ses propres paroles est “to resurrect [...] the ironic voice that the line of great nineteenth-century novelists [...] all used so naturally”<sup>19</sup>, n’est pas exempt de nostalgie, comme l’a souvent noté la critique.<sup>20</sup> Patricia Waugh va jusqu’à suggérer que Fowles adopte vis-à-vis du réalisme la même attitude que vis-à-vis de la sexualité victorienne et qu’il en vante pareillement les interdits et le mystère.<sup>21</sup> Toujours est-il que quand la tradition victorienne est décrite comme “the greatest galaxy of talent in the history of English literature”<sup>22</sup>, la remise en cause de cette tradition ne peut être que relative.

Et pourtant, et pourtant. Replacé dans son contexte historique, *The French Lieutenant's Woman* fait preuve d’une indéniable hardiesse dans le domaine esthétique, formel. En associant constamment deux temporalités, non pas uniquement dans les références mais dans l’écriture même, en transgressant ludiquement les niveaux ontologiques de la diégèse et de la narration, en discutant sur les problèmes techniques et idéologiques de sa propre narration, en proposant trois fins sélectionnées arbitrairement, le roman de Fowles à sa parution se situait à l’avant-garde du postmodernisme et, en tant que tel, a été accueilli fraîchement par la critique britannique qui voyait en Fowles un suppôt de l’esthétique française<sup>23</sup> et se défiait de ce mouvement : “postmodernist writing, like cooking - or rather cuisine - is something best left to the French”.<sup>24</sup> Ce postmodernisme, qui semble bien s’accorder avec le progressisme social, comment affecte-t-il le discours de la victime ?

D’abord, que le roman repose sur un mensonge cautionné par le narrateur résulte de l’un des principes du postmodernisme : “telling li(v)es”<sup>25</sup>, un principe qui

18. *Ibid.*, pp. 15, 46, 132, 234.

19. John Fowles, ‘Notes on an Unfinished Novel’ (*The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Malcolm Bradbury ed., 1977, London, Fontan, 1990), p. 153.

20. Voir par exemple, Sabine Hotho-Jackson, ‘Literary History in Literature: An Aspect of the Contemporary Novel’ (*Moderna Sprak*, vol.LXXXVI, n°2, 1992), p. 115.

21. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984, London and New York, Routledge, 1988), p. 124.

22. *The French Lieutenant's Woman*, *op. cit.*, p. 19.

23. Voir Marguerite Alexandre, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction* (London: Edward Arnold, 1990), p. 132.

24. Randall Stevenson, ‘Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain’ (*Postmodernism and Contemporary Fiction*, Edmund Smyth ed., London: Batsford, 1991), p. 32.

anéantit la fiabilité du discours et par conséquent ébranle les fondements de la lecture traditionnelle. Ensuite, la mise à nu du faux discours de la victime, qui va de pair avec la mise à nu des supercheries du narrateur, semble procéder d'une esthétique du démontage tout à fait postmoderne. En même temps qu'il déconstruit et dévoile les mécanismes de sa narration, les artifices de sa rhétorique, le narrateur met à plat les mensonges de ses victimes. On ne peut donc manquer de faire l'analogie entre la soigneuse confection du mensonge de Sarah suivie de la confession de ce mensonge et la démarche similaire du narrateur. Il y a dans l'exposition de la tromperie, de l'honnêteté dans la malhonnêteté, et peut-être aussi la volonté de démontrer la nature fondamentalement mensongère non seulement de toute mise en scène de victime mais encore de tout discours romanesque. Il y a surtout explosion du discours réaliste, du discours de l'illusion dissimulée, et par conséquent revendication d'une esthétique nouvelle. On assiste donc à une dérive du social vers l'esthétique, sans que le second exclue le premier, et la compassion du lecteur est progressivement détournée au profit de la découverte d'un art insolite : le travail esthétique succède et s'ajoute donc au dessein de susciter une réflexion sociale, les victimes du passé ne sont en dernier lieu que prétexte au travail esthétique novateur. Là où les autres romans rétro-victoriens se contentent de proposer le choc de la vérité, le pathos du discours direct de la victime, *The French Lieutenant's Woman* ajoute la conscience aiguë de l'ambiguïté de tout discours et la manipulation ludique de la création et de la destruction de l'illusion romanesque.

Détournement de l'idéologique vers l'esthétique donc, mais aussi élargissement du particulier vers le général. Le narrateur chef d'orchestre ne laisse jamais au lecteur, et c'est là une des grandes forces du roman, la consolation de penser que les voix des victimes sont spécifiques à l'époque victorienne, il s'efforce constamment d'en indiquer les succédanés, en amont vers le passé antérieur et en aval vers le présent. Ainsi Sarah, si elle est décrite comme "the New Woman", est également assimilée à "a figure from myth", "an Isis", "a Calypso", "the Sphinx"<sup>26</sup>; ainsi Charles est explicitement assimilé aux preux chevaliers du Moyen-Age et aux ingénieurs informatiques contemporains<sup>27</sup>; ainsi le discours didactique tire ses exemples des époques les plus variées de l'antiquité à nos jours, ainsi les altérations du temps sont formellement niées par le texte : "all life [is] parallel : evolution [is] not vertical, ascending to a perfection, but horizontal. Time [is] the great fallacy ; existence [is] without history".<sup>28</sup> Voilà donc un discours qui revendique une dimension a-temporelle, voilà donc une "glose englobante", comme le dit Michel Morel, qui transforme "le récit en une sorte de parabole. Comme si la stratégie du texte était en

25. Alison Lee, *Realism and Power: Postmodern British Fiction* (London and New York: Routledge, 1990), p. 29-79.

26. *The French Lieutenant's Woman*, op. cit., pp. 379, 9, 85, 125, 376 et 399.

27. *Ibid.*, p. 257.

28. *Ibid.*, p. 179.

réalité de nous placer hors histoire et hors inscription temporelle pour nous référer à une version transhistorique de l'humanité".<sup>29</sup>

Pour percer la signification de ce discours universel, tournons-nous une dernière fois vers Sarah, la vraie fausse victime. Sarah, à la conclusion du récit, devient modèle au sein de la confrérie des préraphaélites. La victime devient donc matière artistique, elle se trouve à la source de l'image, en tant que référent pictural, et de la parole, puisqu'elle donne par ailleurs vie à une fille qu'elle baptise Lalage dont on apprend que cela signifie "to babble".<sup>30</sup> Sarah comme modèle : voilà une métaphore qui suggère que la victime n'est rien moins que le prototype de l'inspiration créatrice, rien moins que le comparant archétypal du matériau fictionnel. Et si la victime est l'image de la fiction, son discours en constitue le langage. En définitive, ce que prouve *The French Lieutenant's Woman* c'est que la victime est toujours le modèle de l'entreprise fictionnelle, non seulement son signifiant et son signifié mais aussi son thème et son phore. La victime ? L'essence même de la parole romanesque.

---

29. Michel Morel, 'Postures de lecteur dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles' (*Etudes Britanniques Contemporaines*, n°12, 1997), p. 90.

30. *The French Lieutenant's Woman*, op. cit., p. 392.

