



Le sourire du Kouros, ou :
La Grèce, le beau et le vrai dans *The Magus de John Fowles*
Gauthier Dominique

[Pour citer cet article](#)

Gauthier Dominique, « Le sourire du Kouros, ou : La Grèce, le beau et le vrai dans *The Magus de John Fowles* », *Cycnos*, vol. 7. (L'Appel du Sud dans la littérature et la culture anglaises au XX^e siècle), 1991, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/561>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/561>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/561.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

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

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

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le sourire du Kouros, ou : La Grèce, le beau et le vrai
dans *The Magus* de John Fowles

Dominique Gauthier

Université de Nantes

À Athènes, au Musée National ou au Musée de l'Acropole, à Delphes, au Pirée et ailleurs, dans bien d'autres musées du monde, on peut admirer un modèle de la statuaire grecque qui va se répétant, celui du Kouros ou de la Koré de la Grèce archaïque. Hommes ou femmes, les uns nus, les autres drapées de leur chiton, ils communiquent par le regard lisse de leurs yeux sans pupilles avec un ailleurs mystérieux dont nous nous savons exclus Détenteurs d'une vérité qui nous échappe, ils disent, par le sourire qui affleure sur leur visage comme une nappe liquide uniment répandue, la plénitude de l'être et la béatitude du commerce avec les dieux.

Ces Kouroi nous rendent humbles. D'une certaine manière, leur perfection nous accable. Serait-ce à dire qu'entre eux et nous rien ne peut passer, rien ne peut se passer ? Mais si cela était, que vaudrait l'art ? A quoi servirait le beau, même s'il est acquis d'avance qu'il ne sert à rien ? N'y a-t-il pas une propédeutique de l'art et ne peut-on pas découvrir par le truchement du beau, sinon la vérité, si tant est qu'elle existe, du moins sa propre vérité ?

Ces questions ne sont pas étrangères à *The Magus* de John Fowles, roman qui tourne autour de la quête de la vérité, propose, pour y parvenir, une esthétique de l'épreuve, et choisit, comme symbole herméneutique visible, un Kouros ou une Koré. Kouros ou Koré, car, habilement de la part de Fowles, qui évacue ainsi à ce niveau toute référence au sexe de la statue de pierre qui concrétise ce symbole, il ne reste qu'un fragment, la tête. Elle provient de Didyme en Asie Mineure, site du plus grand temple dédié à Apollon après celui de Delphes dans la Grèce antique ; elle date du sixième ou septième siècle avant notre ère, et son sourire, qui se lit autant dans le regard que sur les lèvres, est celui de l'intelligence suprême qui passe par la fréquentation du divin.

Cependant, si l'esprit l'habite, ce Kouros détenteur de vérité a quelque chose d'implacable. Sous son regard, et sous le regard de son possesseur Maurice Conchis, Nicholas d'Urfe, le personnage central du roman, va se sentir mal à l'aise. C'est que, "timelessly intelligent and timelessly amused" (p. 147), le sourire du Kouros s'inscrit aussi dans la temporalité. Il est aussi le sourire de ceux qui ont le privilège de détenir une information refusée aux autres et s'en servent pour faire fonctionner ce qui sera le ressort de la tragédie, l'ironie dramatique. Symbole de transcendance, il est aussi le signe du contingent dans lequel va s'inscrire l'aventure de Nicholas d'Urfe.

Ce personnage, dont la famille se pique d'avoir pour ancêtre Honoré d'Urfé, auteur de *L'Astrée*¹, est un jeune Anglais désabusé des années 50. Amené à passer une année comme professeur dans l'école Byron, sur l'île de Phraxos dans la mer Egée, il y rencontre Maurice Conchis, étrange personnage qui vit retiré du monde à Bourani, sa propriété à l'extrémité de l'île, et va savoir piquer sa curiosité. Nicholas va alors accepter de jouer un rôle dans un jeu dont il ne connaît pas les règles, et dont il sait simplement que Conchis sera le maître. Vient une série d'épreuves chargées de tester son aptitude à exercer son libre-arbitre et qui, simplement pittoresques ou cocasses au début, vont ensuite croître en cruauté et sadisme. Nicholas aura par exemple à jouer à l'équivalent de la roulette russe. Ou il aura à revivre les affres d'un choix moralement impossible, que Conchis avait lui-même, si on l'en croit, eu à faire pendant la guerre, au moment de la répression sanglante des partisans par la Gestapo. Il sera bafoué dans sa passion pour Lily, la séductrice que Conchis a mise sur son chemin, qui

¹ Le nom de Nicholas a peut-être un rapport avec celui de Céladon, le héros de *L'Astrée*, dont les aventures ressemblent aux siennes en plusieurs points, et dont il est l'anagramme imparfait.

l'extirpera brutalement de son rêve en se rangeant du côté de ses bourreaux et l'humiliera en faisant l'amour avec un autre homme sous ses yeux.

Ces épreuves ne sont pas présentées comme gratuites. *The Magus*, s'il exprime le désenchantement de son époque, n'est pas un roman de l'absurde. Il se veut roman d'initiation, avec le passage réussi du non-sens au sens et la résolution des frustrations. La quête ne parviendra à son terme que par la reconnaissance de l'amour que Nicholas, qui est plus encore tricheur que dupe dans cette histoire, s'est obligé à ne pas éprouver pour Alison, la jeune Australienne avec qui il a eu une liaison avant son départ pour la Grèce. Bénéficiant secrètement de l'appui de Conchis et de son acolyte Lily de Seitas, la manipulatrice en chef qui commande tout à distance, Alison fera subir à Nicholas la dernière épreuve, celle de l'attente. Il en émergera victorieux puisque les dernières lignes du roman laissent entendre que, malgré le mal qu'il lui a fait, Alison l'aime toujours et est prête à le pardonner.

A tous les moments de ce long récit, les mythes de la Grèce antique jouent le rôle de faire valoir. Ainsi, la quête de Nicholas est comparée avec insistance à celle d'Orphée, le lieu de ses épreuves au Tartare ; les rapprochements entre divers personnages et les hôtes du panthéon sont légion. Donnant parfois l'impression de vouloir faire flèche de tout bois, au risque de brouiller les signes, Fowles, pour faire bonne mesure, n'hésite pas à évoquer la Grèce et le monde méditerranéen par Shakespeare interposé, avec ses références à *La Tempête*, *Othello* et *La Nuit des Rois* notamment. Cet aspect du roman, qui est celui qui retient le plus souvent l'attention des commentateurs, est bien sûr essentiel. Je trouve pourtant dommage qu'il fasse un peu perdre de vue l'évocation de la Grèce elle-même, qui elle aussi participe à la construction du sens. Dans l'élaboration d'une dialectique du beau et du vrai, et dans le travail de la mimesis, la réalité de la Grèce joue un rôle important.

La Grèce, c'est-à-dire d'abord l'île de Phraxos, présentée comme lieu de perfection terrestre où, selon la formule keatsienne, le beau et le vrai ne font qu'un. Fowles, qui avait vécu une année à Spetsai et, pour sa chance, avant l'invasion de ceux qu'il appelle les nouveaux Mèdes, disposait d'une connaissance de l'île qui servit de modèle à Phraxos bien différente de celle des touristes d'une saison. Il sait en évoquer le charme avec justesse, sans forcer la note, mais en rendant très présente la réalité méditerranéenne de ce lieu. Ni jolie, ni pittoresque, l'île de Phraxos est tout simplement belle, d'une beauté qui s'imprimera sur la rétine de Nicholas et que ce regard intérieur dont parle Wordsworth saura retrouver plus tard, quand il fermera les yeux. Sa végétation est celle de tout le bassin méditerranéen, caroubiers, lauriers-roses, tamaris, plantes sauvages aux senteurs fortes, thym, origan. Ses pentes couvertes de pins d'Alep se terminent par des criques qui plongent dans la mer d'améthyste. Quasiment vierge, elle a une particularité : elle n'a pas de sources, donc pas d'animaux sauvages, peu d'oiseaux. C'est l'île du silence et de la solitude. Cette terre préadamique ("it was the world before the machine, almost before man", p. 51), païenne ("this pagan earth", p. 140), ne connaît ni la crainte, ni le mal : "if it was haunted, it was by nymphs, not monsters" (p. 51). La mer est le prolongement naturel de l'île et, comme elle, est perçue d'abord comme belle parce que rassurante dans son absence d'ambiguïté (p. 137). Les fonds marins grouillant de vie colorée, que Nicholas découvre à l'occasion d'une partie de chasse sous-marine, prolongent à leur manière cette perfection d'un monde en marge des humains. Conventionnels dans leur fictivité, ces espaces réactivent le mythe du Paradis retrouvé via la robinsonnade. Ils font voir la Grèce dans son intégrité, mais sans vraiment l'utiliser comme cage de résonance. C'est sur le continent même, en un lieu à la fois réel et littérairement sur-codé, le Mont Parnasse, que Nicholas va faire l'expérience de la rencontre de la Grèce telle qu'en elle-même sa formidable puissance de réactivation du réel en mythe la change.

Point charnière entre le ciel et la terre, où l'un et l'autre convergent en un zénith étroit, le Mont Parnasse symbolise la Grèce comme lieu de beauté absolue. A l'issue d'une longue et pénible ascension, Nicholas et Alison atteignent son sommet en fin de journée, assez tôt pour

découvrir, sur des centaines de kilomètres à la ronde, l'Attique, la Béotie, l'Argolide, l'Achaïe, la Locride, l'Étolie – "le cœur de la Grèce antique". Cette rencontre se fait sous le signe de la lumière. Radicale, abrasive en quelque sorte, elle évacue les émotions, même si pour Nicholas, chez qui toujours l'intellect prime, le plaisir de ses prolongements littéraires n'est pas absent : "It didn't touch the emotions ; it was too vast, too inhuman, too serene ; and it came to me like a shock ... that the reality of the place was as beautiful, as calm, as ideal, as so many poets had always dreamt it to be" (p. 258). Plaisir supplémentaire au siècle de l'alpinisme et des voyages : l'idéal peut être vérifié, le réel le confirme dans sa légitimité.

Terre de la lumière, la Grèce est aussi terre de mystère: "The mystery-at-noon land" (p. 554). Terre, mer et ciel de Grèce fonctionnent aussi comme des énigmes et, comme Hésiode le fait dire aux Muses, savent "dire des choses trompeuses semblables à des réalités". Il n'y a pas de monstre sur l'île, soit. Mais la référence à Caliban et l'introduction du personnage inquiétant de Conchis viennent vite déranger l'image initiale d'une île édenique. Lors de la partie d'exploration sous-marine, l'épisode de la capture de la pieuvre réintroduit le thème de la nature trompeuse, à l'image de l'humanité, ou tout au moins de la nature qui ne s'offre pas comme une fin en soi, mais demande à être déchiffrée. Quant au Mont Parnasse, qui a permis à Nicholas d'éprouver un sentiment de "cristallisation transcendante" déjà fortement motivé par ses souvenirs littéraires, il devient dans un deuxième temps le lieu piège par excellence, où la prolifération des signes va tout brouiller. Les souvenirs littéraires continuent d'affluer. A la Grèce idyllique des poètes élizabéthains, celle de Marlowe par exemple ("Come live with mee, and be my love"), se superpose une Grèce mythifiée, réinventée à travers le prisme de la culture judéo-chrétienne. Le Mont Parnasse devient alors le jardin d'Eden, où Nicholas/Adam scelle sa perte en choisissant de partager la connaissance avec Alison/Eve, c'est à dire en cessant de lui mentir. Les Anciens, se souvient Nicholas, disaient qu'on devient soit inspiré, soit fou, après une nuit sur le Mont Parnasse. Puis il rejette cette explication. S'il y a eu folie à parler de la fascination que Bourani et Conchis exercent sur lui et mettre ainsi Alison sur la piste de Lily, c'est l'exigence de vérité que le Parnasse et la Grèce incarnent qui l'y ont conduit. La Grèce est un endroit où tout ce qui n'est pas la vérité est une offense pour l'esprit ("a mindsore", p. 270).

C'est sur cette idée que va s'articuler le reste du roman. Ayant menti à Alison, ou ne lui ayant dit la vérité qu'à moitié, et trop tard, Nicholas va la perdre. Comme Proserpine et Eurydice, elle descend au séjour des morts, littéralement pour Nicholas puisque Conchis lui fera croire un certain temps qu'elle s'est suicidée. Le reste du roman sera l'apprentissage laborieux de la vérité, la sienne et celle d'Alison, la "sans folie" ("a" privatif + "lyssa" : "folie", comme le découvre tardivement Nicholas). Cette vérité passe par l'amour, qui est le refus de la réification de l'autre, le sens du rapport authentique à autrui².

Avant de comprendre cela, il faut que Nicholas dépasse le paradoxe que la Grèce représente pour lui. J'ai volontairement dans un premier temps simplifié l'image de la Grèce offerte par le roman. Cette image, celle que Nicholas reçoit à son arrivée, est indissociable des sentiments qu'elle provoque. Or, il tombe immédiatement amoureux d'elle, d'un amour qui va reléguer au deuxième plan Alison restée en Angleterre, et d'un amour dont il comprend aussitôt le côté passionnel, dévastateur : "It was like being at the beginning of an interrogation under arc-lights ; already I could see the table with straps through the open doorway, already my old self began to know that it wouldn't be able to hold out" (p. 49). Ce passage est peut-être un peu

² Cette vertu représenterait pour Conchis la véritable supériorité des femmes sur les hommes : "Men see objects, women see the relationship between objects. Whether the objects need each other, love each other, match each other" (p. 413). Cette idée est reprise par Nicholas quand il fait amende honorable auprès d'Alison à la fin du roman : "He said something to me one day. About males and females. How we judge things as objects, and you judge them by their relationships. All right. You've always been able to see this ... whatever it is ... between us. Joining us. I haven't" (p. 653).

trop appuyé dans sa vision proleptique, puisqu'il annonce littéralement la dernière série d'épreuves que Nicholas subira, ligoté, bâillonné, drogué, séquestré dans une salle semblable à une salle de torture avant d'être soumis à une mascarade de procès. Mais il a le mérite de poser clairement le problème. Comme le Kouros, la Grèce va jouer le rôle de corrélat (mais non de "corrélat objectif"! Elle est sémantiquement saturée). Comme le Kouros, elle est belle, mais elle *sait*, car la beauté est un moyen d'accès fulgurant à la connaissance. Ceux qui la découvrent en subissent le choc: "the terror, the stripping-to-essentials, of love". Elle va donc se prêter à l'action et si, théoriquement, elle reste la beauté absolue, elle se fera sur le terrain complice des agissements de Conchis et de sa bande : ravins hostiles, cachette souterraine inquiétante, plages soudain désertées, lieux qui se ferment ou se dérobent, l'île de Phraxos est aussi un piège qui reproduit dans sa topographie le labyrinthe où Nicholas entrera d'abord avec délices ("I had ... that ... sense of having entered a legendary maze ; of being infinitely privileged", p. 210), puis qu'il parcourra avec une terreur croissante : "I was a man in a myth ... aware that understanding it meant it must continue, however sinister its peripeteia" (p. 381). La Grèce est aussi trompeuse que belle, comme lors de la nuit de dupe où ce benêt de Nicholas/Malvolio, grisé par son image de séducteur, se réveillera brusquement, confronté à la violence d'un raid nazi reproduit avec tous les raffinements de brutalité nécessaires.

Dès le début, un nom résume la Grèce pour Nicholas : Circé, la magicienne aux cheveux bouclés qui transforma les compagnons d'Ulysse en pourceaux et en aurait fait autant de lui si Hermès ne l'avait pas mis sur ses gardes. Plus encore qu'Orphée, qui se rapporte surtout à Nicholas dans la dernière phase de sa quête, plus encore qu'Artémis, Déméter ou Perséphone qui jouent aussi des rôles importants, Circé est la figure mythique majeure de *The Magus*. D'abord, parce qu'elle se prête à une circulation très libre des signes et du sens : c'est la Grèce, c'est Lily, ç'aurait été sa sœur jumelle Rose si l'occasion s'y était prêtée³; ensuite parce que, si c'est comme archétype de la séductrice qu'elle est habituellement perçue, elle n'est pas que cela, et Fowles en tient compte. Dans *l'Odyssee*, Ulysse ayant su et pu lui résister, elle cesse d'être une force négative et va jouer le rôle d'adjuvant. Ulysse devient son amant, passe une année fort agréable auprès d'elle, et quand il part, elle le fait profiter de son influence bénéfique en le mettant en garde contre les Sirènes, puis contre Charybde et Scylla. Si Nicholas perçoit son rapport à la Grèce comme basé sur le sentiment ambivalent que les psychanalystes appellent amour/haine, que les classiques appelaient tout simplement passion (p. 49), et si c'est effectivement sur le mode passionnel qu'il vivra son aventure, celle-ci s'avèrera finalement positive. Comme Ulysse au terme de son errance, il sera "purgé", libre. En déclarant à Nicholas qu'il est maintenant "élu", en lui disant d'apprendre à sourire comme on apprend à survivre (p. 531), Conchis se comporte comme la magicienne reprenant pour son compte, en guise de flatterie et d'encouragement, l'épithète homérique d' "Ulysse aux mille ruses".

Arrêtons-nous sur le héros de *l'Odyssee*. Son rapport au vrai me semble intéressant à double titre, par ce qu'il nous apprend de la façon dont a fonctionné la pensée grecque à l'époque archaïque, et, plus directement pour notre propos, par la façon dont Conchis à la fois l'utilise comme modèle et se démarque de lui. Nous savons que la pensée mythico-religieuse de la Grèce archaïque se caractérise par la notion de double, qui permet d'installer l'ambiguïté au cœur même de la vérité⁴. J'ai cité plus haut la phrase qu'Hésiode place dans la bouche des Muses au début de la *Théogonie*: "Nous savons dire des choses trompeuses semblables à des réalités" ; "mais", ajoutent-elles, "nous savons aussi, quand nous le voulons, dire des choses

³ Ça n'a pas été le cas, Alison étant entrée en scène à ce moment-là, obligeant Conchis à modifier son scénario (voir pp. 563-564).

⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Marcel Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, Paris, 1981, en particulier le chapitre IV, "L'ambiguïté de la parole", et celui de Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, Paris, 1983.

véridiques". Pour les Anciens, la vérité n'est pas séparée de la notion d'efficacité, elle-même fortement liée à celle de persuasion et de séduction. Pour que la parole vraie soit vraiment vraie, il faut qu'elle ait valeur "réalisante", exécutoire. Elle est donc nécessairement liée à un art du dire, qui deviendra à l'époque classique la rhétorique, un art du paraître, c'est-à-dire de la mimésis telle qu'Aristote la définit, et un art du savoir-faire, ou de la "mètis" – art proche de la tromperie dont Ulysse, mais aussi les dieux, à commencer par Zeus, donnent maints exemples⁵.

La Grèce, dans *The Magus*, c'est le champ d'action de Conchis, le maître de jeu. Interrogeons-nous sur cet inquiétant personnage qui se présente comme maître de vérité mais qui, comme Ulysse, comme les dieux, a tous les attributs du "trickster", du décepteur.

Nous constatons d'abord qu'aucune des ficelles de l'art de la parole ne lui est étrangère. Sans entrer dans le détail de sa rhétorique, mentionnons l'efficacité de ses formules sentencieuses et son talent de conteur. Pour ce qui est de l'art de la mise en scène, nous remarquons un raffinement dans l'invention qui lui permet d'installer l'illusion au cœur de son domaine. Dans sa maison, sur les terrasses étagées de ses jardins, tout un bric-à-brac d'objets antiques (rhyton, kylix, amphore), de statues, se répondent. Les charades qu'il met en scène, par exemple celle où, sous les yeux d'Apollon, Artémis décoche une flèche mortelle à un satyre obscène, sont parfaitement au point, avec leur expressionnisme cru et leur symbolisme appuyé. Mais c'est surtout un maître de la persuasion, dont le pouvoir s'exerce par les gestes, le comportement, l'aptitude à faire partager un moment intensément vécu. Quand il joue Bach, quand il se fait accompagner par Lily à la flûte, quand il relate certains moments forts de son existence, comme la découverte du mystère de la foi lors d'un séjour en Norvège, ou du poids de l'irréparable lors de l'exécution des partisans et des otages de l'île pendant la guerre, il s'exprime avec de tels accents de sincérité qu'il emporte l'adhésion. Nicholas, s'il ne renonce pas à un *a priori* de doute systématique, reçoit et transmet ses paroles comme véridiques.

Parce qu'il y a adéquation entre le but visé et les moyens mis en oeuvre, sa stratégie fonctionne. Si Nicholas entre dans son jeu alors qu'il sait pertinemment que Conchis va le faire pénétrer dans un monde de faux semblants semé d'embûches, c'est d'abord à cause de la fascination qu'exerce ce manipulateur qui, comme un romancier (Henry James par exemple), sait donner à bon escient les tours d'écrou nécessaires (p. 141), cet acteur né, si habile à se couler dans la peau d'autrui qu'il peut empiler les masques, pratiquer une mise en abyme du paraître, devenir par exemple Picasso imitant Ghandi imitant un flibustier (p. 139). C'est aussi qu'un contrat implicite a été signé entre eux, reposant sur la reconnaissance d'une dialectique de l'illusion comme étape nécessaire vers la connaissance. S'il y a ambiguïté, elle est dans la tradition. Il n'est pas indifférent que, des pièces de Shakespeare, ce soit *La Tempête* qui soit le plus souvent mentionnée dans ce roman. La scène des masques de l'Acte IV, avec la séparation clairement marquée entre le plan du mythe et celui de la représentation, est une référence que Nicholas garde certainement à l'esprit et qui l'encourage à persévérer.

Mais c'est justement là qu'il y a tricherie chez Conchis. A bien des égards, ce Grec qui n'oublie pas que son pays est "le plus beau et le plus cruel du monde" (p. 112) outrepassa son rôle ; comme Nicholas le constate littéralement dès la première épreuve, les dés sont pipés. L'esprit dans lequel ces épreuves se déroulent n'a rien à voir avec les cérémonies auxquelles elles semblent vouloir se référer. Si les électrochocs mytho-culturels administrés à Nicholas sont apparentés aux grandes fêtes orgiaques de l'antiquité telles que les mystères d'Eleusis, le myste subit ici l'épreuve en solitaire, sans qu'elle soit rattachée à un rite qui impliquerait la participation d'un groupe uni dans ses croyances. L'issue n'est pas l'illumination, mais l'enfer pour "Iago crucifié" (p. 530).

⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1974.

C'est qu'il y a eu malentendu. Dans les limites du code relationnel établi entre eux, Nicholas s'est fait fort de surmonter les épreuves que Conchis lui préparait et, s'il les a redoutées, cette crainte en a confirmé la nécessité et valorisé l'attente. Son erreur a été de les prévoir comme imprévisibles simplement dans l'ordre du temporel et du factuel, alors que c'est le code moral qui est transgressé, selon un processus qui apparaîtra à Nicholas, à juste titre pourrait-on penser, comme un déni de l'enseignement que ces épreuves prétendaient dispenser. Il y a quelque chose de pervers et de dément chez Conchis, comme s'il avait été contaminé par le sadisme des bourreaux de la guerre, le plus effrayant peut-être étant que rien ne soit laissé au hasard, que même le hasard, sous la forme du comportement plus ou moins imprévisible de ses cobayes humains, soit récupéré. Nicholas s'en rend compte : "I remembered something 'June' had said on that last night – how they improvised, how the 'rat' was granted parity with the experimenter in constructing the maze" (p. 563). Au-delà de la perversité, il y a la gratuité : rien n'est rien, le "godgame" ne débouche sur rien : "Because there is no God, and it is not a game" (p. 625). Et au-delà de la gratuité, il y a l'absence : absence du maître de jeu, absence des dieux, même si le panthéon est toujours là, déplacé à Londres, sous la forme de la rangée de statues de Cumberland Terrace, à la dernière page du roman : "How could they be so cold, so inhuman – so incurious ? So load the dice and yet leave the game ?" (p. 655) se demande Nicholas. Pourtant, sept pages plus haut, il a reconnu l'influence bénéfique de Conchis, sa "conscience"⁶: "Conchis's truths ... matured in me. Slowly I was learning to smile, and in the special sense that Conchis intended" (p. 646). Et nous avons vu que le but final, la découverte de la vérité par l'amour, est atteint.

Cette contradiction n'est pas la seule dans un roman qui, s'il reprend pour son propre fonctionnement et sa propre dynamique la notion d'ambiguïté au cœur de la pensée antique⁷, ne résout pas vraiment le problème de l'intégration de cette pensée à notre époque. Deux choses me gênent dans *The Magus*. L'une concerne l'appropriation de l'espace mythique qui, je le rappelle, déborde largement le cadre de la seule mythologie grecque, et provoque des effets d'engorgement par saturation. Prenons un passage comme celui-ci : "there came the ... feeling ... of having entered a myth ; a knowledge of what it was like ... to have been young and ancient, a Ulysses on his way to meet Circe, a Theseus on his journey to Crete, an Oedipus still searching for his destiny" (p. 157) ; ou prenons le passage où Nicholas dresse une série d'équations : Bourani = Tartare, Conchis = Hadès, Lily = Perséphone, etc... (p. 583). A la lecture, nous aussi sommes fascinés et alléchés par ce jeu d'exploration dans les profondeurs du temps et de l'espace mythiques. Mais quand nous cherchons à suivre les pistes, il y en a trop, l'espace se brouille ou se dilue. C'est évidemment voulu, le labyrinthe nous est aussi destiné, et nous ne boudons pas le plaisir de la détection que Fowles nous procure⁸. Mais tout de même, comme Ulysse à certains moments, nous avons du mal à tenir la barre et aimerions que l'horizon fût moins chargé. On peut arguer que c'est là l'attitude d'un esprit chagrin trop étroitement cartésien, mais Fowles lui-même ne cherche-t-il pas des verges pour se faire battre quand il évoque certains poètes modernes "[who try] to kill ten meanings with one symbol" (p. 186) ?

L'autre problème me semble plus important. Il est lié à la question du statut du narrateur. Dans toute la première moitié du roman, Conchis se voit attribuer la fonction narrative pendant de longs passages, parfois des chapitres entiers. J'ai parlé de son pouvoir de

⁶ La façon dont Conchis souhaite qu'on prononce son nom en fait l'équivalent phonétique de "conscious" : "How do you know who I am, Mr Conchis ?" 'Anglicize my name. I prefer the "ch" soft' (p. 80).

⁷ Cf. Marcel Detienne, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁸ Par exemple p. 211 ("Julie what ?" 'Holmes.' She murmured, 'But I've never lived in Baker Street.') ou p. 592, neuf pages après que Nicholas s'est comparé à Orphée : "We're just going to show Mr Orfe a picture, then it's back to work." 'It's Urfe, actually'. Le problème est que ces clins d'œil référentiels ou intertextuels, qui nous amusent, sont alourdis par l'attirail symbolique omniprésent.

conviction, destiné à piéger Nicholas, mais qui ricoche inévitablement sur le lecteur. Se pose alors la question de savoir jusqu'où l'ambiguïté peut aller, et s'il n'y a pas un point de rupture. Conchis est un maître de jeu retors, soit. Mais il est aussi celui que Fowles veut que nous considérons comme narrateur digne de confiance car investi de l'autorité morale. S'il y a ici un brouillage de signes bien caractéristique du roman post-moderne, ne fallait-il pas alors aller jusqu'au bout de ce choix et ne pas proposer ce qui est quand même, à la fin, l'ébauche d'une réponse⁹ ?

Le problème de *The Magus* est lié à celui de Conchis qui, comme le note Peter Conradi, dénonce la téléologie (les dieux sont absents, le monde n'a pas de sens), mais la réintroduit en irradiant d'intentions le moindre détail de son masque¹⁰. J'ajouterai que celles-ci ne sont pas toujours claires. Par exemple, comment lire l'important chapitre 53, le seul qui ait reçu un titre : *éleuthéria*, la liberté ? L'essence de la liberté y est présentée en même temps comme amoral, au-delà du bien et du mal, et morale, car permettant le choix, réintroduisant la transcendance tout en niant Dieu. Et des flottements identiques se retrouvent dans d'autres passages du roman où ce n'est plus Conchis qui détient l'autorité narrative. La souplesse quasi-diablesque de Fowles, sa "mètis" en quelque sorte, se retourne contre lui.

Mais alors, le beau dans le vrai, le vrai par le beau, est-ce aussi un leurre ? La Grèce, à quoi sert-elle dans tout cela ? Et ce sourire du Kouros, tant galvaudé dans les derniers chapitres du roman comme s'il n'était plus qu'une parodie de lui-même¹¹, peut-il encore, au-delà de l'ironie dramatique dispensée avec tant de largesse, signifier quelque chose de stable ? A-t-il seulement un sens ?

Puisque, peut-être malgré qu'il en ait, c'est à Conchis que Fowles a confié la tâche de prononcer les paroles les plus lourdes de sens du roman, tournons-nous vers lui une dernière fois, à la fin de ce chapitre intitulé *éleuthéria*. En refusant d'achever le partisan déjà aux trois-quarts mort sous la torture, comme le lui ordonnent les bourreaux nazis, Conchis sait qu'il scelle le sort des quatre-vingts otages qui seront exécutés en représailles. Son choix, qu'il fait au sacrifice de sa vie puisqu'il croit qu'il sera lui aussi exécuté, est le résultat d'une révélation fulgurante, celle de sa liberté. Cette révélation s'accompagne de la prise de conscience d'une qualité dont il comprend qu'elle est indissociable de son appartenance au monde grec. C'est l'intégrité, qu'il définit comme la "non-malleabilité", le refus de la "cohérence" dans son sens étymologique d' "adhésion avec", c'est à dire ici de compromission. Ayant compris cela, Conchis assume enfin sa Grécité¹².

Ce noyau de résistance nous renvoie au Kouros et à son sourire, non en ce qu'il a d'inhumain, mais en ce qu'il révèle l'intégrité, celle de soi et celle des autres. Il n'annule pas le mal ni la

⁹ C'est le problème de la réécriture du roman, plus explicite et "moralisant" dans sa deuxième version.

¹⁰ Peter Conradi, *John Fowles*, Methuen, Londres et New York, 1982, p. 56 : "unlike Henrik Nygaard, the paranoiac who finds interconnection everywhere, Conchis uses connection in his masque to expose its absence elsewhere. The art object he creates is a paradoxically paranoiac universe itself, predetermined even when its *telos* is to denounce teleology and reveal mystery".

¹¹ Voir par exemple p. 597, à propos de l'acolyte de Conchis Lily de Seitas : "She looked down, once again with that infuriating small smile that haunted all their faces – her daughters', Conchis's, even Anton's and Maria's in their different ways, as if they had all been trained to give the same superior, enigmatic smile". Or, Conchis a le même sourire que le Kouros.

¹² p. 434 : "I felt this immalleability, this refusal to cohere, was essentially Greek. ... I finally assumed my Greekness". C'est ce noyau d'intégrité qui fait que la Grèce, si elle peut par son pouvoir de fascination être comparée à Circé, n'est pas mortellement aliénante comme le serait la Gorgone, également évoquée dans le récit. Comme le montre Jean-Pierre Vernant dans *La Mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette, s.l., 1985, la rencontre avec le regard de la Gorgone est fatale en ce que l'image qu'elle offre est "à la fois moins et plus que vous-même" : "au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre." (pp. 81-82). Au contraire, à contempler la Grèce, il n'y a pas perte du sujet désirant, mais accession à la plénitude de l'être.

souffrance, mais nous fait savoir que le monde existe et, ce faisant, garantit l'Être : "Because a star explodes and a thousand worlds like ours die, we know this world is. That is the smile : that what might not be, is" (p. 147).

Un autre emblème de la Grécité occupe dans le roman une position qui a la même valeur symbolique. Il s'agit de la statue en bronze de Poséidon trouvée en 1926 au large de l'île d'Eubée¹³ et dont Conchis possède une copie, qu'il a fait placer dans un petit amphithéâtre naturel à flanc de colline, face à la mer. Avant de quitter Phraxos et la Grèce, Nicholas, qui a été renvoyé de l'école Byron et se sent totalement trahi et abandonné, revient une dernière fois à Bourani déserté par ses occupants. Mais Poséidon est toujours là, face à la mer, *omphalos* de la Grèce et du monde. Tout puissant, mais incapable d'intervenir ou de parler, il n'en est pas moins capable d' "être et de constituer" : "to be and to constitute". Employé intransitivement, "to constitute" prend valeur d'absolu. Poséidon symbolise l'Être, comme le Kouros, mais se pose aussi en père fondateur, ce qu'il fut effectivement, en tant qu'époux de la déesse Terre et grand dieu du Péloponnèse à l'époque mycénienne¹⁴. En constituant l'Être, il constitue la Grèce et le monde.

C'est pourquoi la perfection de Poséidon et celle de la Grèce se rejoignent : "Poseidon, perfect majesty because perfect control, perfect health, perfect adjustment, stood flexed to his divine sea ; Greece the eternal, the never-fathomed, the bravest because the clearest, the mystery-at-noon land" (p. 554). En faisant que le mystère et la clarté se fortifient l'un par l'autre, la Grèce offre, dans ce récit d'une éducation par la tromperie et le doute, la certitude que la beauté, elle, ne ment pas.

Les pages citées en référence renvoient à l'édition révisée de *The Magus*, Jonathan Cape, Londres, 1977.

¹³ Nicholas reconnaît dès qu'il la voit cette statue dont on peut admirer l'original au Musée National d'Athènes. Il la décrit comme "a thing as modern as a Henry Moore and as old as the rock it stood on" (p. 211) quand il en voit la réplique pour la première fois.

¹⁴ Voir à ce sujet Fernand Robert, *La Religion grecque*, P.U.F., Paris, p. 93.