tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Jean-Paul Engélibert

Mythe littéraire et modernité.
Les réécritures de *Robinson Crusoé* dans les littératures de langues française et anglaise, 1954-1986

Tome 1

Thèse pour le doctorat nouveau régime en littérature comparée

Septembre 1996

Jury :
Jean-Michel Racault, directeur de recherches
Pierre Brunel
Yves Chevrel
Gwenhaël Ponnau
Bernard Terramorsi

Université de la Réunion,
faculté des lettres et des sciences sociales

L'Ignorant, outre qu'il est de beaucoup de manières ballotté par les causes extérieures et ne possède jamais le vrai contentement intérieur, est dans une inconscience presque complète de lui-même, de Dieu et des choses et, sitôt qu'il cesse de pâtir, il cesse aussi d'être. Le Sage au contraire, considéré en cette qualité, ne connaît guère le trouble intérieur, mais ayant, par une certaine nécessité éternelle conscience de lui-même, de Dieu et des choses, ne cesse jamais d'être et possède le vrai contentement. Si la voie que j'ai montré qui y conduit, paraît être extrêmement ardue, encore y peut-on entrer. Et cela certes doit être ardu qui est trouvé si rarement. Comment serait-il possible, si le salut était sous la main et si l'on y pouvait parvenir sans grand-peine, qu'il fût négligé par presque tous ? Mais tout ce qui est beau est difficile autant que rare.

Spinoza, *Ethique*, V, scolie de la proposition XLII.

Je dis toujours la vérité : pas toute, parce ce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel.

Jacques Lacan, *Télévision*, § 1.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier le professeur Pierre Brunel pour l'intérêt qu'il a manifesté pour mes recherches, la disponibilité dont il a fait preuve, l'attention portée aux travaux que je lui ai soumis pendant trois années. Je veux également témoigner de ma gratitude à l'égard de Bernard Terramorsi, qui a accompagné le début de mon travail par ses commentaires stimulants. Enfin, ma reconnaissance va tout particulièrement à Jean-Michel Racault pour la rigueur de sa direction de recherches, le soin scrupuleux avec lequel il m'a lu et conseillé, l'exigence attentive grâce à laquelle j'ai pu achever une tâche qui demeure par nature inaccomplie.

Mes collègues et amis Dominique Boullier et Jean-Michel Denis ont été présents aux moments où la présence était nécessaire, Edith et Yves de Chaisemartin m'ont fourni une aide matérielle précieuse ; qu'ils en soient tous ici remerciés. Qu'enfin il soit dit que c'est grâce à Christine que ce travail a trouvé sa raison et sa fin véritables.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Introduction

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Au principe du travail exposé dans les pages qui suivent gît une interrogation sur la réécriture. Quelle est la nature du lien qui unit la réécriture à son modèle ? Plus profondément : quels sont les enjeux de la réécriture romanesque ? Ces questions prennent leur source dans le travail de Gérard Genette sur l'"hypertextualité"[1]. Selon Genette, "l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens"[2]. Comment et pourquoi cette relance s'opère-t-elle ? Qu'est-ce qui la rend possible ? Quels sont ses enjeux ?

Ce questionnement s'articule à un champ de recherches actuel à la fois fécond et problématique pour le comparatisme : celui où cherche à se définir la notion de "mythe littéraire". Depuis plusieurs années, à la faveur de travaux d'ensemble comme d'études ponctuelles, cette notion, souvent utilisée, fait régulièrement l'objet de mises au point tant elle demeure difficile à cerner[3]. Le terme même de mythe est si polysémique qu'il permet les usages les plus abusifs. "Il est trop facile de parler de mythe n'importe quand à propos de n'importe quoi" avertissait récemment Pierre Brunel en ouverture d'un ouvrage pour partie consacré à ce problème de terminologie[4].

Sans céder à cette facilité, il semble évident que Robinson constitue un mythe dont *Robinson Crusoé*, le roman de Daniel Defoe, est l'origine[5]. Le nombre des éditions de ce roman, puis de ses

---

1 G. Genette nomme hypertextualité "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire", mais qui résulte d'une "transformation" de A en B. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 453.

3 Voir par exemple deux recueils d'articles parmi les plus récents consacrés aux rapports du mythe et de la littérature : P. Brunel (éd.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1994 et P. Cazier (éd.), *Mythe et création*, Presses universitaires de Lille, 1994, dont l'article introductif d'A. Deremetz, "Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ?", pp. 15-32, constitue une intéressante mise au point terminologique et méthodologique.

4 *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 13.

5 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), Ed. Michael Shinagel, New-York and London, Norton, 1975, ci-après *RC*. Nous renverrons dans le corps du texte à la

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

traductions, abrégés, réécritures et adaptations atteste de la place importante qu'il a conquise dans l'imaginaire occidental depuis sa publication en 1719[1]. Or, s'il s'agit bien d'un mythe, comme le travail qui suit devra le montrer, il est "littéraire" puisque né dans le roman et vivant depuis lors dans la littérature. Pourtant, *Robinson Crusoé* se trouve rarement inclus dans les études d'ensemble sur le mythe littéraire[2]. Il y a là un paradoxe à élucider et qui est peut-être l'indice que le corpus de la robinsonnade pourrait être un terrain d'investigation privilégié pour l'étude de cette notion. L'enquête sur *Robinson Crusoé* et ses réécritures permettrait en effet d'aborder une production littéraire négligée par les comparatistes[3] tout en ouvrant une piste de réflexion sur la nature du mythe littéraire. Réflexion urgente car entamée depuis longtemps et jamais close depuis lors.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

---

traduction française de Pétrus Borel, *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, in Daniel Defoe, *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959.

1 Dans la meilleure, bien que déjà très ancienne, bibliographie consacrée aux robinsonnades, H. Ullrich recense plus de 700 textes parus entre 1719 et 1898. Cf. H. Ullrich, *Robinson und Robinsonaden*, Weimar, E. Felber, 1898.

2 Il n'est pas mentionné dans l'article important de Ph. Sellier, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?", in *Littérature*, n° 55, Paris, Larousse, 1984, pp. 112-126 ; il ne figure pas — sauf « en passant » — dans l'ouvrage d'ensemble dirigé par P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, ni dans son recueil d'études *Mythocritique, théorie et parcours*, *op. cit.* Il est aussi absent du *Dictionary of Literary Themes and Motifs* dirigé par J.-Ch. Seigneuret, New-York, Westport (Connecticut) and London, Greenwood press, 1988.

3 Seules deux thèses ont été soutenues à ce jour en France sur ce domaine qui offre pourtant un vaste champ d'étude : S. Barrada, *Les Réécritures de* Robinson Crusoé, thèse de 3ème cycle, Paris III, 1983 et M.-H. Weber-Cabrol, *Robinson et robinsonnade. Etude comparée de* Robinson Crusoé *de Defoe avec quatre robinsonnades*, thèse nouveau régime, Toulouse-le Mirail, 1991 (publiée sous le même titre à Toulouse, Editions universitaires du sud, en 1993). Un seul ouvrage de synthèse, malheureusement peu problématisé, a été publié : M. Brosse, *Le Mythe de Robinson*, Paris, Minard, Archives des lettres modernes, 1993.

1) Du mythe au mythe littéraire

Une des premières tentatives de définition revient à Pierre Albouy. Par opposition au "mythe" qui relèverait de l'univers religieux et rituel, le mythe littéraire se définirait par l'emploi du mythe "ressuscité dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres" c'est-à-dire à l'intérieur du "temps et [de] l'espace littéraires"[1]. Point de départ de la réflexion, une telle formulation laisse cependant ouvertes plusieurs questions. André Dabezies, en introduction à son étude sur Faust, pose la plus importante :

> Que reste-t-il du mythe vivant au niveau de la littérature ? Celle-ci sans doute reste un des domaines privilégiés où la raison dialogue avec les images et les symboles. Les grands épisodes des mythologies gréco-romaines ont constitué de tout temps pour nos littératures occidentales une source inépuisable de personnages, d'images lyriques et de schémas dramatiques. Mais du mythe vécu au mythe joué et parlé [par l'aède et le conteur], quelle distance! [...] Ecrivains et critiques continueront à parler de « mythe », mais ce mythe littéraire n'est plus qu'un horizon, un cadre pour la mise en œuvre de passions et de sentiments nouveaux.[2]

Le "mythe littéraire" se trouve ainsi défini par l'inscription dans une œuvre littéraire de personnages, d'images et de schémas puisés dans le corpus des mythes anciens et investis de significations nouvelles. Mais dans ce cas, que faire de Robinson, apparu au XVIIIème siècle, de Don Juan et même de Faust, dont l'origine est aussi relativement récente ? Ne doit-on pas admettre que les littératures occidentales ont pu forger des mythes ? Et ne doit-on pas les désigner comme des *mythes littéraires* ? D'autre part, n'est-il pas nécessaire de définir les "problèmes propres" et les "passions et sentiments nouveaux" dont se recouvrent aujourd'hui,

---

1 *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 9.

2 A. Dabezies, *Visages de Faust au XXème siècle. Littérature, idéologie et mythe*, Paris, PUF, 1967, pp. 20-21.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

grâce à la littérature, les mythes, qu'ils soient anciens ou modernes ?

Une tentative visant à répondre à cette dernière question consiste à s'interroger sur la nature et la fonction du mythe lui-même afin de vérifier avec quelle pertinence on peut importer cette notion en littérature. C'est la voie choisie par Philippe Sellier, qui propose une définition du mythe en six points, dont trois peuvent s'appliquer à certains textes littéraires parmi ceux que "la plupart [des comparatistes] considèrent comme des mythes littéraires nouveau-nés"[1]. Ces trois critères sont : une "logique de l'imaginaire" qui permet au récit d'échapper au vraisemblable et aux actions de ses personnages de s'affranchir de la psychologie, une "fermeté de l'organisation structurale" qui repose sur un récit relativement court et dont tous les éléments sont surdéterminés et enfin un "impact social et [un] horizon métaphysique ou religieux de l'existence" grâce auxquels les mythes littéraires sont aptes à la "prise en charge d'expériences individuelles, même si chacun se pose des questions que tous se posent"[2].

Reprenant et discutant ces propositions, André Siganos a formulé une définition succincte et précise qui semble aujourd'hui la plus utilisable de celles dont disposent les comparatistes. Elle possède entre autres le mérite de se situer d'emblée à l'intérieur du champ littéraire et de distinguer fermement le mythe littéraire de ce que l'auteur baptise "mythe littérarisé" :

> Le mythe littéraire, comme le mythe littérarisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs.
>
> Il s'agira d'un « mythe littérarisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure).
>
> Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec *Œdipe-Roi* ou Dionysos avec *Les Bacchantes*).
>
> Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère

---

[1] Cf. art. cit., p. 116.

[2] *Ibid.*, p. 125.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan).[1]

Cette définition nous invite bien sûr à envisager Robinson comme mythe littéraire à l'égal de Don Juan et surtout fournit, en réutilisant les critères dégagés par Philippe Sellier, des voies pour l'analyse de *Robinson Crusoé* et de ses réécritures. Vérifier si le corpus qu'elles composent constitue ou non un mythe littéraire serait étudier la fermeté de leur structure, leur "saturation symbolique" (qui autorise une pluralité d'interprétations divergentes[2]) et leur enjeu métaphysique ou religieux. Il y aurait mythe littéraire si ces trois critères sont bien présents dans l'ensemble des œuvres considérées.

Un tel travail sur ce corpus n'a pas encore été effectué, ni en France, ni à l'étranger[3]. Il s'affronte à des difficultés méthodologiques, à commencer par la délimitation du corpus : quelles œuvres choisir et sur quelle période ? La réponse à la seconde partie de la question conditionne la résolution de la première. Or, une période courte s'impose pour une raison de méthode. En effet, le nombre considérable de robinsonnades oblige à opérer un tel choix afin d'éviter deux écueils symétriques :
- un corpus exhaustif, dont l'ampleur interdirait l'analyse détaillée de chaque texte, donc la construction de la structure du mythe, et condamnerait l'étude à demeurer au stade, indispensable mais insuffisant, de la compilation bibliographique[4] ;
- un corpus restreint d'œuvres choisies parmi celles qui ont marqué l'histoire de la robinsonnade depuis ses origines, solution qui

---

1 A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. 32. Voir la discussion de l'article de Ph. Sellier pp. 31-33.

2 Cf. Ph. Sellier, art. cit., p. 121.

3 Les études citées supra, p. 6, n. 1 ne constituent pas des analyses structurales et n'envisagent pas, malgré le titre de l'une d'entre elles, Robinson comme mythe. Le livre de M.B. Green, *The Robinson Crusoe Story*, University Park and London, The Pennsylvania State University Presses, 1990, recense un nombre important de textes mais est malheureusement dépourvu de toute perspective théorique.

4 Une excellente bibliographie de la robinsonnade depuis *Robinson Crusoé* jusqu'à 1980 a été établie par S. Barrada, *op. cit.* Voir aussi la bibliographie établie par E. Reckwitz, *Die Robinsonade. Themen und Formen einer Literarische Gattung*, Bochum Studien in Englisch, Amsterdam, Verlag B.R. Grüner, 1976.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

condamne à opérer un choix subjectif parmi la masse des textes et présente ainsi le risque d'aboutir à une vision pré-construite et superficielle du développement du mythe.

Au contraire, le choix d'une période courte permet d'observer l'état du mythe à un moment déterminé de son histoire et de l'analyser dans des actualisations contemporaines entre elles, tout en déterminant l'écart qui les sépare du texte originel. L'autre avantage de cette limitation est d'autoriser l'analyse à considérer l'ensemble des robinsonnades publiées sur la période. La première partie de la question posée plus haut — quelles œuvres choisir ? — change donc de sens : il ne s'agit plus d'opérer une sélection, nécessairement arbitraire, entre les textes en fonction de leur intérêt supposé, mais de décider, d'après une première analyse, de critères d'inclusion dans le corpus. En d'autres termes, quels sont les éléments textuels qui permettent de désigner un texte comme robinsonnade ?

Le premier élément de réponse vient des liens intertextuels ou "hypertextuels" que chaque robinsonnade établit avec celles qui l'ont précédée — *Robinson Crusoé* entre autres, mais pas seulement. Ainsi il ne suffit pas qu'un roman renvoie ponctuellement à Robinson, fût-ce dans son titre, pour constituer une robinsonnade. Ainsi le récit de Jane Gardam, *L'Héritière de Robinson*[1], au centre duquel prend place une réflexion sur l'importance de Robinson dans la culture britannique, ne réécrit pas le roman de Defoe, mais raconte une histoire distincte. L'héroïne et narratrice, Polly Flint, lit et relit depuis l'enfance *Robinson Crusoé* et y puise l'essentiel de sa formation intellectuelle et morale. Robinson y est vu comme un héros et un modèle de vertu, de courage et de persévérance dans l'effort ; il possède toutes les qualités d'un exemplaire sujet de l'empire. Sa figure ainsi déterminée, évoquée par la narratrice, apparaît dans le texte entier et fait de ce personnage de fiction un être qu'on pourrait qualifier de « mythique »[2]. Mais, la structure

---

1 J. Gardam, *Crusoe's Daughter*, London, Hamish Hamilton, 1985. Traduction française de C. Wajsbrot, *L'Héritière de Robinson*, Paris, Autrement, coll. Diableries, 1994.

2 Voir ces quelques lignes représentatives de cette figure :"J'enviais à Robinson son péché, son courage, l'abandon impitoyable de ce qu'on lui avait appris à respecter ; sa résistance, sa faculté extraordinaire de survivre à la catastrophe. Je lui enviais sa conversion, sa pénitence, sa belle assurance,

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

narrative du texte fondateur, la "saturation symbolique" qu'on lui suppose — puisqu'elle est nécessaire à la constitution d'un mythe littéraire — et son enjeu métaphysique ou religieux ont disparu.

Comme un grand nombre de textes faisant allusion, de manière plus ou moins appuyée, à *Robinson Crusoé*, le roman de Jane Gardam n'est donc pas une robinsonnade, c'est-à-dire une version nouvelle du mythe de Robinson, mais plutôt un texte dans lequel le mythe se trouve dégradé en signe de lui-même, en "emblème", pourrait-on dire en rappelant une distinction proposée par Philippe Sellier :

> L'emblème mythologique nous est précieux, parce qu'il permet d'opérer des distinctions décisives entre sa relative simplicité et la complexité du mythe littéraire. Avec lui, on se contente d'une image, d'une scène [...]. On flotte entre l'*exemplum* concret et le type. Dès lors, comment ne pas voir que ce qui abonde, dans notre culture, ce sont les emblèmes mythologiques beaucoup plus que les mythes littéraires ? [...] une foule d'épisodes des mythes grecs ou de la Bible, trop simples, ont accédé directement au statut d'emblèmes : Sysiphe roulant son rocher, le déluge, la Tour de Babel, la pluie de feu sur Sodome, etc. En somme, le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris.[1]

De tels romans où Robinson, ou bien un personnage équivalent — tout naufragé n'est pas Robinson — est devenu emblème, où donc le mythe n'est pas reproduit dans sa structure ni réinvesti de significations d'ordre métaphysique, sont nombreux et doivent être écartés du corpus[2]. Cela veut-il dire que l'histoire dans laquelle le héros du texte fondateur "se trouve pris" est un élément essentiel du mythe ? Oui : il n'y aura pas robinsonnade sans naufrage et sans

---

gagnée dans la solitude et le désespoir. Je lui enviais son naturel, son pouvoir de décision, sa confiance en lui — jamais il n'avait rêvé d'une quelconque créature — je lui enviais son côté asexué qui paraissait aller de soi. Mais surtout je l'enviais d'être sous l'œil de Dieu." *L'Héritière de Robinson*, p. 197.

1 Ph. Sellier, art. cit., pp. 123-124.

2 On classera dans cette catégorie les romans de B. Malamud, *The Tenants*, New-York, 1971, et *God's Grace*, New-York, 1982, ainsi que l'immense majorité des récits appartenant à la littérature « pour enfants » et à la « para-littérature » dans lesquels on ne retrouve ni la structure ni la dimension métaphysique du mythe. Pour cette immense production, nous renvoyons à la bibliographie de S. Barrada.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

île déserte[1]. Mais inversement tout récit de solitude insulaire ne donne pas lieu à réécriture de *Robinson Crusoé* car un scénario similaire peut exprimer une thématique entièrement différente.[2]

Ces critères établis, la sélection des œuvres à considérer cesse de poser des difficultés. Quant au choix de la période, il peut être effectué en fonction de la richesse et de la variété du corpus qu'elle permet de former. Or, on constate, aussi bien dans les littératures anglophones que francophones, un regain d'intérêt pour la robinsonnade à partir de 1954 et de la publication en Angleterre de *Lord of the Flies*. Vivace aux XVIIIème et XIXème siècles, mais surtout confiné de Wyss et Campe à Verne dans le champ de la littérature enfantine[3], le mythe de Robinson a connu quelques décennies de désaffection des années 1890 à l'après-guerre[4]. Avec le succès public du premier roman de William Golding, il trouve de nouvelles expressions. Entre 1954 et 1986, neuf robinsonnades paraissent en anglais et en français — un ensemble de textes suffisamment vaste pour donner lieu à une recherche et qui présente l'intérêt de couvrir les deux domaines linguistiques où le mythe s'est le plus développé depuis ses origines[5] :

---

1 Ce qui n'empêche pas la métaphore : dans certaines robinsonnades, le héros peut être prisonnier d'autres lieux clos, mais dans ce cas, le lieu de sa réclusion est toujours comparé avec insistance à une île.

2 On fera entrer dans cette dernière catégorie le roman de Michel Rio, *Alizés* (1984), Paris, Gallimard, Folio, 1987.

3 J.R. Wyss, avec *Der Schweizerische Robinson* (1812, traduction française *Le Robinson suisse*, Paris, Théodore Lefèvre éditeur, s. d.) et J.H. Campe avec *Robinson der Jüngere* (1830) font entrer la robinsonnade dans l'univers de la littérature « pour enfants ». Ce confinement du mythe se maintient jusqu'à Jules Verne, auteur de plusieurs robinsonnades : *L'Ile mystérieuse*, Paris, Hetzel, 1874, *L'Ecole des Robinson*, Paris, Hetzel, 1882, *Deux Ans de vacances*, Paris, Hetzel, 1888.

4 La France de l'entre-deux-guerres n'a produit qu'une robinsonnade importante : J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Grasset, 1921. Pour la fortune du mythe au XXème siècle, voir M.B. Green, *op. cit.*, pp. 153 sq.

5 Il est vrai que la littérature allemande a produit un nombre important de robinsonnades, mais surtout au XVIIIème siècle. C'est d'ailleurs la langue allemande qui crée le terme *Robinsonade*, attesté pour la première fois en 1731 dans la préface au roman de Johann Gottfried Schnabel *Die Insel Felsenburg*. Notre période semble n'en avoir donné qu'une seule, Marlen Haushofer, *Die Wand* (1968), traduction française de L. Bodo et J. Chambon, *Le Mur invisible*, Arles, Actes sud, Babel, 1992.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

William Golding, *Sa Majesté des mouches* et *Chris Martin* ; Muriel Spark, *Robinson* ; Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ; James Graham Ballard, *L'Ile de béton* ; Paul Theroux, *Le Royaume des moustiques* ; Alain Hervé, *Robinson* ; John Maxwell Coetzee, *Foe* ; Gaston Compère, *Robinson 86*.[1]

Ce corpus possède la particularité d'offrir une remarquable homogénéité. Alain Buisine écrivait déjà de robinsonnades antérieures :

> Ce qui différencie de plus en plus toute robinsonnade de *Robinson Crusoé* lui-même, c'est qu'elle est seconde, et cette secondarité devient son sujet même : elle raconte qu'elle vient après, elle avoue qu'elle a déjà été précédée, devancée.[2]

Or, de William Golding à J.M. Coetzee, l'ensemble des "hypertextes" de *Robinson Crusoé* radicalise cette "secondarité". La tradition de la robinsonnade aboutit aujourd'hui à une mise en regard généralisée qui voit se refléter dans l'hypertexte la série de ses hypotextes successifs et non plus le seul hypotexte originel. La robinsonnade se fait réflexion du mythe sur lui-même, chaque texte nouveau prenant presque en charge l'histoire de son évolution à travers ses réécritures successives. Ainsi *Sa Majesté des mouches* réfère directement à une robinsonnade du XIXème siècle[3] et non à

---

1 W. Golding, *Lord of the Flies* (1954), London, Faber and Faber, 1958, ci-après *LF*. Trad. fr. de Lola Tranec, *Sa Majesté des mouches*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, ci-après *SMM*. W. Golding, *Pincher Martin* (1956), London, Faber and Faber, 1960, ci-après *PM*. Trad. fr. de Marie-Lise Marlière, *Chris Martin*, Gallimard, L'Imaginaire, 1985, ci-après *CM*. M. Spark, *Robinson* (1958), Harmondsworth, Penguin, 1964, ci-après *R*. Trad. fr. de Léo Dilé, *Robinson*, Paris, Fayard, 1994. M. Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967, ci-après *VLP*. J.G. Ballard, *The Concrete Island*, New-York, Farrar, Straus and Giroux, 1974, ci-après *CI*. Trad. fr. de Georges Fradier, *L'Ile de béton*, Paris, Calmann-Lévy, 1974. P. Theroux, *Mosquito Coast* (1981), Harmondsworth, Penguin, 1982, ci-après *MC*. Trad. fr. de Françoise et Guy Casaril, *Le Royaume des moustiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, ci-après *RM*. A. Hervé, *Robinson*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985. J.M. Coetzee, *Foe* (1986), Harmondsworth, Penguin, 1987. Trad. fr. de Sophie Mayoux, *Foe*, Paris, Seuil, 1988. G. Compère, *Robinson 86*, Paris, Belfond, 1986, ci-après *R86*.

2 A. Buisine écrit ces lignes à propos des robinsonnades verniennes, mais elles sont pertinentes pour toute réécriture du roman de Defoe. Cité par M.-H. Weber-Cabrol, *op. cit.*, p. 11.

3 R.M. Ballantyne, *The Coral Island* (1858), Oxford and New-York, Oxford U.P., 1990. Voir le commentaire de B. Hamel, "Sous le soleil de Satan, l'insularité

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson Crusoé. De même, *Le Royaume des moustiques* renvoie à la robinsonnade familiale plus qu'au roman de Defoe : il est issu directement du *Robinson suisse* de J.R. Wyss[1]. On pourrait voir un autre indice attestant ce phénomène chez Michel Tournier, qui évoque le "Robinson oisif" de Valéry[2] et dont le Robinson rappelle par moments la Suzanne de Giraudoux[3]. Plusieurs épisodes du roman de Gaston Compère renvoient à Tournier : un bouc assaille le héros, réminiscence de la lutte de Vendredi et d'Andoar dans *Vendredi* ; le naufragé se plonge dans une souille qui rappelle celle du Robinson tourniérien ; le thème de la « phorie », présent chez Compère à travers le prénom de Christopher (*Christum ferens*) porté par le protagoniste, réfère à une topique bien connue de l'œuvre de Tournier — trois exemples parmi d'autres d'une relation intertextuelle généralisée. Le mythe semble se réverbérer dans chaque texte nouveau. On remarque dans l'ensemble de notre corpus une démarche réflexive, une interrogation de chaque roman sur sa propre origine, sur son lien au texte fondateur et aux autres versions du mythe, constitutives d'un intertexte[4].

Etudier ce corpus ne signifie donc pas rassembler des textes divers sous une perspective unifiante qui prétendrait subsumer l'histoire récente du mythe littéraire sous des catégories, mais, en dressant l'inventaire et en analysant les réécritures de *Robinson Crusoé* depuis presque un demi-siècle, de déployer la pluralité des

---

dans *Sa Majesté des mouches* de William Golding", *Silex*, n° 14, "Iles", Grenoble, PUG, 1979, pp. 106-112.

1 Voir *RM*, p. 124 où ce roman est explicitement cité.

2 Voir "Robinson", in *Histoires brisées*, P. Valéry, *Oeuvres*, T. 2, Gallimard, Pléïade, 1960, pp. 411-420. Tournier y renvoie comme à une source directe de *Vendredi* dans *Le Vent Paraclet* (1977), Paris, Gallimard, folio, 1979, p. 232.

3 Cf. le commentaire d'A. Bouloumié in *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Gallimard, coll. Foliothèque, 1991, pp. 111-115.

4 Cette problématique trouve un écho dans les recherches les plus récentes en sociologie de la littérature. Quand P. Bourdieu constate "l'unification quasi-parfaite du champ artistique et de son histoire", il ne fait que donner une portée générale à cette thèse qui pose qu'un texte renvoie à la série de ceux qui le précèdent et qui autorisent son apparition : "chaque acte artistique qui fait date en introduisant une position nouvelle dans le champ « déplace » la série entière des actes artistiques antérieurs. Du fait que toute la série des « coups » pertinents est présente pratiquement dans le dernier, un acte esthétique est irréductible à tout autre acte situé en un autre rang de la série et la série elle-même tend vers l'unicité et l'irréversibilité". P. Bourdieu, *La Règle de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992, p. 227.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

métamorphoses auxquelles Robinson donne prétexte. Pour effectuer cette recherche, l'instrument de la mythocritique proposé par Gilbert Durand s'impose.

2) Vers une mythocritique de Robinson

Définie comme "synthèse constructive entre les diverses critiques littéraires [...] qui jusqu'ici s'affontaient stérilement", la mythocritique doit, selon Gilbert Durand, accorder les trois axes du "trièdre" traditionnel : celui qui fait reposer l'interprétation sur "la race, le milieu et le moment" (axe qui regroupe toutes les écoles, du positivisme au néo-marxisme, qui cherchent le sens des textes dans un extratexte sociologique ou historique), "la critique psychologique et psychanalytique" et celle qui, du formalisme au structuralisme, guette la vérité du texte dans le "jeu plus ou moins formel de l'écrit"[1].

Une mythocritique ainsi comprise doit permettre : premièrement, de rendre compte de l'inscription de *Robinson Crusoé* et de ses réécritures dans l'histoire qui les a rendues possibles et qu'elles accompagnent, c'est-à-dire d'étudier les conditions historiques d'émergence du mythe et son impact social ; deuxièmement de décrire la structure générale du mythe, c'est-à-dire d'identifier l'invariant fondamental grâce auquel l'unité profonde du corpus se maintient en deçà de toutes les variations narratives et malgré elles ; troisièmement d'examiner comment les textes littéraires se construisent à partir de l'hypotexte fondateur, c'est-à-dire comment la forme romanesque travaille le scénario originel, comment une littérature "seconde" et qui affirme sa "secondarité" établit en même temps son identité et son originalité propres.[2]

---

[1] G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979). Paris, Dunod, 1992, p. 342.

[2] Ce programme est comparable dans ses grandes lignes à celui que décrit ici A. Deremetz : "Le mythe littéraire serait [...] à considérer comme un *préconstruit culturel* dont le schématisme convient à la représentation d'une grande diversité de situations empiriques. Il serait donc analysable en trois plans successifs : le plan de son inscription dans une œuvre, d'abord, où il joue non seulement le rôle de topique et de matrice sémio-narrative, mais aussi d'appareil d'auto-représentation, voire d'auto-interprétation ; ensuite,

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Cette démarche suppose l'établissement de la structure du mythe dans le texte fondateur, étape nécessaire avant d'examiner sa permanence éventuelle dans ses réécritures. S'agissant de Robinson, mythe "nouveau-né" pour reprendre un mot de Philippe Sellier, elle suppose également l'élucidation des conditions historiques, idéologiques et des conditions directement liées à l'histoire de la littérature qui ont permis la brusque apparition du mythe en 1719. Cet examen constituera le première volet de notre travail — volet qui devra se conclure par l'étude simultanée des invariants structurels et des variables narratives du scénario et de la thématique de la robinsonnade afin d'établir l'apport de chaque nouvelle version à la construction continuée du mythe littéraire.

Comment *Robinson Crusoé* apparaît-il dans la littérature européenne et comment expliquer l'impact immédiat de ce roman ? La critique a longtemps fourni deux réponses distinctes à cette question. La première, dont la meilleure formulation se trouve dans les études d'Ian Watt, fait de Robinson le symbole de l'*homo economicus* moderne, sa réclusion insulaire métaphorisant la solitude de l'homme du début des Lumières, marqué par l'émergence de philosophies nouvelles (notamment celle de Locke) valorisant l'expérience individuelle et par les nouveaux rapports sociaux issus de la « révolution capitaliste ».[1] La seconde accorde une importance décisive à la dimension religieuse de l'histoire narrée où elle voit surtout une allégorie inspirée de la tradition puritaine.[2] Ce courant critique lit dans les aventures du héros le

---

celui de sa place dans l'ensemble des champs constituant la culture d'une époque, où il fait office de schème différenciateur et intégrateur ; et enfin celui, historique, de ses réutilisations successives, où il apparaît comme instrument fondateur d'une tradition et d'une continuité culturelle. [...] le mythe littéraire ainsi compris ne se définit pas par les propriétés formelles et sémantiques qui lui appartiendraient en propre dès sa naissance, mais par le paradigme des investissements sémantiques qu'il reçoit au cours de l'histoire." Art. cit., pp. 31-32.

[1] Cf. I. Watt, *The Rise of the Novel* (1957), Londres, Hogarth Press, 1987. Ci-après *RN*. Nous référons essentiellement au premier chapitre traduit sous le titre "Réalisme et forme romanesque" par F. Deleuze (1973), in G. Genette et T. Todorov (éds.), *Littérature et réalité*. Ci-après *LR*. Paris, Seuil, coll. Points, 1982.

[2] Cf. J.P. Hunter, *The Reluctant Pilgrim. Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in* Robinson Crusoe, Baltimore, The John Hopkins Press, 1966 et G.A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography*, Princeton, Princeton U. P., 1965.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

récit d'une conversion et dans l'épisode insulaire du roman une épreuve spirituelle : après la transgression que constitue son départ sur mer — désobéissance à l'ordre paternel de s'établir dans un métier et oubli de Dieu —, Robinson doit expier sa faute dans la solitude de l'île, lieu de pénitence puis de rédemption.

Ces deux interprétations semblent s'exclure mutuellement ; la première se fonde sur l'étude du réalisme circonstanciel du texte, la seconde sur sa dimension allégorique. Elles s'opposent terme à terme : sur le plan formel, l'une considère le réalisme du récit de voyage, l'autre privilégie le symbolisme de l'allégorie puritaine ; sur le plan thématique, l'une met en avant la recherche de réussite sociale et économique à laquelle se livre le héros, l'autre reconnaît dans ses aventures la quête du salut. Dans ces deux paires d'opposés, il faut peut-être voir un conflit, une contradiction latente ou au moins une difficulté interne au texte fondateur lui-même. Defoe, dans sa préface aux *Réflexions sérieuses* de Robinson, n'a-t-il pas prétendu que "l'histoire [de *Robinson Crusoé*], malgré son allégorie, est historique"[1] ? N'a-t-il pas ainsi indiqué que les deux plans du récit doivent être pensés ensemble, ou plus exactement que le roman cherche à unifier deux niveaux de sens disjoints dans la conscience littéraire du XVIIIème siècle et encore le plus souvent séparés par la critique moderne ?

Si tel est le cas, on reconnaîtra ici la fonction cardinale du mythe : fournir par un récit la résolution d'un conflit logique et idéologique. Tout mythe est un récit dont le contenu fournit implicitement une solution à un problème d'ordre intellectuel propre à la société qui le véhicule.[2] Si *Robinson Crusoé* remplit réellement cette fonction, il pourra être véritablement considéré comme un mythe littéraire. Les analyses d'Ian Watt, qui expliquent l'émergence de Robinson à l'aube des Lumières, permettraient alors d'y reconnaître un mythe de la modernité naissante. Le mythe de Robinson serait "moderne" au sens où il accompagnerait la pensée des Lumières et porterait les idéologies de l'expansion industrielle et coloniale et de l'émancipation des hommes à la faveur du

---

1 *Réflexions sérieuses de Robinson Crusoé*, préface, in Daniel Defoe, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 591.

2 Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), Paris, Plon-Presses Pocket, 1990, pp. 235-265.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"désenchantement du monde" que Max Weber reconnaissait dans le développement du capitalisme[1]. Peut-on lire dans *Robinson Crusoé* un tel mythe de la modernité ? Cette question devra être posée.

Cette interrogation en implique une seconde, qui fournira l'axe de lecture majeur des robinsonnades de la seconde moitié du XXème siècle dans le deuxième volet de notre étude. L'histoire a fait basculer depuis l'après-guerre les civilisations occidentales dans une époque que l'on s'accorde aujourd'hui à baptiser "post-moderne"[2]. Il importe donc de questionner le devenir d'un mythe qui peut être l'expression narrative des dilemmes de la modernité dans une période de remise en cause de celle-ci. Que devient la robinsonnade quand les conditions sociales, historiques, idéologiques de son émergence et de son épanouissement ont disparu ? Il semble que les réécritures de *Robinson Crusoé*, depuis William Golding, manifestent l'impossibilité de poursuivre le mythe de Robinson et en même temps celle de le dépasser. Il semble qu'elles reconnaissent l'impossibilité de perpétuer un mythe littéraire dont le sens aurait disparu de notre horizon de pensée, mais que parallèlement elles signalent l'impossibilité de s'en défaire : sa prégnance dans notre imaginaire, le nombre de versions nouvelles en atteste, continue à l'imposer. Tout se passe comme si ces textes racontaient le deuil de la modernité, moment de l'histoire dont nous serions suffisamment sortis pour le raconter, insuffisamment pour cesser de nous y référer, comme si nous

---

1 Cf. M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris, Gallimard, 1985, p. ii.

2 Sur cette notion, nous nous référons à J.-F. Lyotard, *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Minuit, 1979, particulièrement p. 11. On ne se réfèrera ici, au moins provisoirement, qu'au sens « chronologique » du terme post-moderne. Lyotard, en ce sens, le définit comme "l'âge" des cultures qui correspond à l'âge post-industriel des sociétés. Comme la modernité a accompagné les révolutions industrielles, la post-modernité est le moment de la culture qui accompagne, à partir des années 1950 et jusqu'à nos jours, le déclin du rôle de l'industrie dans la formation des richesses ainsi que les transformations sociales qui en découlent. Il ne s'agit donc pas, par l'emploi de ce terme, de renvoyer aux usages divers et souvent discutables qui ont pu en être faits dans la critique littéraire récente et dont un ouvrage comme celui de L. McCaffery donne une bonne idée d'ensemble. (Cf. L. McCaffery (dir.), *Postmodern Fiction. A Bio-bibliographical Guide*, New-York, Westport [Connecticut], London, Greenwood Press, 1986.)

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

participions encore, malgré tout, du texte fondateur[1]. Le récit, devenu impossible, de l'origine de la modernité, deviendrait dans cette hypothèse le récit du deuil des "grands récits"[2]. Les deux axes de lecture essentiels de *Robinson Crusoé*, le théologique et le socio-économique, fournissent encore ici les perspectives dans lesquelles doivent s'étudier les réécritures.

Lu comme une allégorie religieuse, *Robinson Crusoé* raconte la découverte par le héros des intentions de la Providence derrière le hasard apparent des événements. Les Robinson de la seconde moitié du XXème siècle peuvent-ils encore apprendre à percevoir cet ordre divin ? Il semble bien qu'au contraire la robinsonnade « post-moderne » raconte l'absence de transcendance, la "mort de Dieu"[3] et l'abandon du monde au chaos. La régression des enfants de *Sa Majesté des mouches* vers le culte primitif du "Seigneur (*Lord*) des mouches" en est le meilleur indice : l'expression *Lord of the Flies* traduit Baal-Zébub, un des noms de Satan[4].

Abordé comme roman "réaliste", *Robinson Crusoé* décrit minutieusement les activités quotidiennes d'un personnage voué à un travail solitaire dont il recueillera seul le profit. Ian Watt voit ici un "mythe" de la "dignité du travail" qui fournirait une contrepartie idéologique à la division du travail naissant en Angleterre et qui justifierait ainsi les transformations sociales en cours au moment où Defoe écrit[5]. Une telle axiologie paraît absente des robinsonnades d'aujourd'hui : le Robinson de Michel Tournier, parodiant les travaux du héros de l'hypotexte dans l'épisode de l'"île administrée", en fournit l'exemple le plus connu.

Sous ces deux aspects, les versions de *Robinson Crusoé* qui suivent la seconde guerre mondiale semblent inverser le mythe de Robinson. Mais ce travail du mythe littéraire n'en épuise pas le

---

1 Voir notre étude fondée sur cette hypothèse : J.-P. Engélibert, "Réécrire *Robinson Crusoé* : mythe littéraire et deuil de la modernité". *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1996, pp. 70-88.

2 *Ibid.*, pp. 54 sq. Lyotard appelle "grands récits" les formations discursives modernes dont la fonction de renforcement de la cohésion sociale est identique à celle des mythes afin de réserver le terme de « mythe » aux récits des sociétés « primitives ».

3 Cf. infra, pp. 234-246.

4 Voir II, Rois, I, 2 et Matthieu, XII, 24.

5 Cf. "*Robinson Crusoe* as a Myth" (1951), rep. in *RC*, pp. 311-332.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

sens. A l'intersection de ces deux perspectives s'en dégage une troisième qui constitue sans doute, la troisième partie de ce travail tentera de le montrer, l'enjeu aujourd'hui essentiel du mythe de Robinson. Ainsi que le montre Watt, le héros de Defoe est doté d'un état-civil, d'une identité singulière et d'une psychologie vraisemblable : c'est un individu déterminé et concret et non un personnage-type. Or, cette figure accompagne la formation du sujet moderne qui se pense comme être singulier, libre conscience de soi[1]. Que devient-elle dans les textes actuels ? L'identité, l'unité, l'autonomie du sujet ne vont plus de soi. Le roman où se manifeste le plus clairement cette remise en cause est *Chris Martin*. Christopher, le « héros », échoue sur un rocher minuscule en plein océan Atlantique où il demeure six jours dans le dénuement le plus complet. Mais le lecteur apprend à la dernière page du texte qu'il est mort noyé avant même d'atteindre ce rocher et que la totalité de l'histoire s'est déroulée dans sa conscience à l'instant de sa mort et n'a d'autre vérité que celle d'un fantasme de survie. Le naufragé est décédé avant le commencement de son histoire : comment affirmer plus nettement la « mort » du personnage mythique et du sujet qu'il incarne ?

Si Robinson constitue bien un mythe de la modernité, il se réécrit aujourd'hui à une époque de remise en cause de la modernité. La spécificité de ce mythe littéraire serait peut être la facilité avec laquelle il se charge, en demeurant toujours reconnaissables, des significations nouvelles dont l'histoire l'investit. Ce sont ces hypothèses qu'il importe ici de vérifier.

---

[1] Cf. I. Watt, *RN*, pp. 24 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Première partie

Genèse de la robinsonnade

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre I

Préhistoire d'un genre : trois thématiques de la solitude insulaire

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) Pourquoi une « préhistoire » ?

La robinsonnade ne naît pas en 1719 à partir du seul roman de Daniel Defoe. De même celui-ci, contrairement à ce que peut laisser penser le *topos* du « premier roman anglais », n'est pas issu spontanément d'un néant littéraire. Les récits de solitude insulaire existent évidemment bien avant *Robinson Crusoé*. Alors que l'histoire de la robinsonnade a donné lieu à plusieurs travaux universitaires, certes partiels, mais qui ont au moins essayé de cerner et de définir le mythe[1], la préhistoire de Robinson n'a été jusqu'à maintenant qu'esquissée par la critique, et encore était-ce essentiellement dans le but d'assigner au roman de Daniel Defoe les "sources" auxquelles il aurait puisé[2].

De nombreux commentateurs ont échafaudé ainsi depuis des décennies des conjectures diverses, sans grand risque puisque personne ne peut les démentir, sans grand profit puisque la seule étude de ses sources ne saurait permettre d'interpréter ce roman, pas plus que n'importe quelle œuvre[3]. Déterminer la « préhistoire »

---

1 Cf. entre autres : S. Barrada, *op. cit.*, M.-H. Weber-Cabrol, *op. cit.*, M.B. Green, *op. cit.*

2 A quelques exceptions près dont la plus aboutie semble être l'étude d'A. Blaim, "The English robinsonade of the eighteenth century", in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 275, Oxford, The Voltaire foundation, 1990, pp. 3-145. La première partie de ce travail recense les œuvres antérieures à *Robinson Crusoé* comprenant un épisode de solitude insulaire et tâche de définir la spécificité de la robinsonnade. Mais il limite son corpus aux textes publiés en Angleterre aux XVIIème et XVIIIème siècles, dont le plus ancien est le récit de Francis Godwin, *The Man in the Moone* (1638). Or ces textes ne sont pas nécessairement les plus révélateurs des thématiques insulaires qui vont se condenser dans *Robinson Crusoé*. Et leur présentation chronologique ne vise qu'à montrer que "le thème de la vie sur une île déserte [...] était dès le départ investi de significations culturelles, religieuses et morales", sans préciser lesquelles. Art. cit., p. 13. "The theme of life on the desert island [...] was from the start invested with cultural, religious and moral significance".

3 Cf. P. Dottin, *Daniel Defoe et ses romans*. Paris: PUF, 1924 ; F. Ledoux, Introduction à *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959, pp. x et xi. ; pour la critique récente, cf. S. Attar, "Serving God or Mammon ? Echoes from *Hayy Ibn Yaqzan* and *Sinbad the Sailor* in *Robinson Crusoe*", in L. Spaas and B. Stimpson (dir.), *Robinson Crusoe, myths and metamorphoses*, Londres, MacMillan, 1996. Néanmoins, l'ouvrage de référence sur ce point demeure A.W. Secord, *Studies in the Narrative method of Defoe*, Urbana, Illinois, 1924. Il n'est pas question de discuter ici de

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'un genre qui se cristallise avec l'événement que fut *Robinson Crusoé*, ce n'est donc pas mener ce type d'enquête. Interpréter un texte littéraire ne signifie pas le réduire à son passé, le rapporter à un hors-texte, à son extérieur, sous prétexte qu'il lui serait antérieur. Et pourtant, comme la critique l'a déjà indiqué :

> Il serait intéressant de savoir comment Defoe a réalisé cette forme, à partir de sa préhistoire thématique, donc de faire l'histoire de ce qui n'est pas encore un thème.[1]

Il ne s'agit pas non plus de chercher les origines d'un « mythe » ou d'un « archétype » anhistorique dont on suivrait ensuite les variations pour mieux prétendre qu'elles n'en altèrent pas l'essence. Il n'y a pas d'archétype atemporel de l'île. Il n'y a pas de symbole universel auquel renverrait toute solitude insulaire. Au contraire, réaliser une forme littéraire, pour reprendre le mot de Macherey, c'est rendre réel ce qui n'existe pas encore, passer de la puissance à l'acte. En quoi la préhistoire de Robinson — c'est-à-dire la part masquée de son histoire, celle qui n'est pas encore énoncée — le contient-elle à l'état virtuel ? Ce n'est pas chercher l'essence d'un texte que de poser cette question, c'est explorer ses conditions de possibilité. C'est, du point de vue d'un "matérialisme de l'incorporel"[2], tenter de prononcer l'histoire d'un texte qui n'en possède pas encore. Selon une règle méthodologique déjà depuis longtemps proposée, qu'il s'agit d'appliquer, ponctuellement, à la robinsonnade :

> [Il ne faut pas] aller du discours vers son noyau intérieur et caché, vers le cœur d'une pensée ou d'une signification qui se manifesteraient en lui ; mais, à partir du discours lui-même, de son apparition et de sa régularité, aller vers ses conditions externes de possibilité, vers ce qui donne lieu à la série aléatoire de ces événements et en fixe les bornes.[3]

---

l'intérêt des études de « sources » ; rappelons seulement qu'aucun indice intertextuel certain ni aucun document ne prouvent une influence directe d'un ou plusieurs textes sur *Robinson Crusoé*.

1 P. Macherey, *Pour une Théorie de la production littéraire*. Paris, Maspéro, 1966, p. 266.

2 M. Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 55.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'enjeu est capital. Si on n'a pas encore pu comprendre ce que fut en 1719, et ce que demeure aujourd'hui l'événement de *Robinson Crusoé*, c'est sans doute parce qu'on n'a pas suffisamment interrogé son avènement. Ainsi tenter de cerner la préhistoire du genre revient déjà à montrer en quoi le roman de Daniel Defoe est inaugural, en quoi il ouvre une histoire, en quoi il fixe, en rompant avec les modèles antérieurs, le scénario et la thématique de la robinsonnade. Déterminer une préhistoire, c'est rendre possible une histoire en prononçant les conditions de son déploiement. Ainsi, loin de chercher à constituer un « mythe » atemporel de Robinson, cette étude peut prétendre mettre en forme l'histoire d'une pratique de la réécriture constitutive d'un genre. Non pas saisir un mythe indéterminé mais suivre le parcours de la formation d'un genre littéraire dans l'histoire et dans les textes, dans une histoire qui se constitue de textes, dans des textes traversés par l'histoire.

Qu'est-ce qui permet au mythe du solitaire de se cristalliser et de s'épanouir à partir de 1719 ? Qu'est-ce qui distingue *Robinson Crusoé* de toutes les narrations de naufrage, de délaissement, d'isolement précédentes ? En quoi un genre et un mythe prennent-ils ici une forme et une consistance qui perdurent maintenant depuis plus de deux siècles et demi ? Ces questions supposent une interrogation préalable des éléments qui ont permis à la robinsonnade de se constituer comme genre.

Les récits de solitude insulaire existent bien sûr avant Daniel Defoe. La critique, longtemps concentrée sur l'étude des sources, n'a le plus souvent retenu que les quelques compte rendus de navigateurs que Defoe aurait pu lire[1]. Mais, dès lors qu'il s'agit de mettre au jour les conditions d'émergence d'une thématique, et non plus des « influences », rien n'interdit de chercher dans des textes beaucoup plus éloignés de *Robinson Crusoé* les traces d'une histoire muette. Mettre au jour ce qui structure les récits d'isolement

---

1 En particulier : l'histoire de l'« Indien Mosquito » abandonné en 1681 puis retrouvé en 1684 par W. Dampier sur l'île Juan Fernandez, in W. Dampier, *A New Voyage round the world*, London, 1697, et les trois récits de l'aventure d'Alexander Selkirk, demeuré seul sur la même île entre 1704 et 1708, par E. Cooke, *A Voyage to the south sea, and around the world*, London, 1712, par W. Rogers, *A Cruising voyage round the world*, London, 1712, et par R. Steele dans *The Englishman*, n° 26, 3 décembre 1713. Ces quatre textes sont reproduits in *RC, op. cit.*, pp. 245 à 257.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

antérieurs revient à définir les conditions d'émergence du roman qui les condensera. Cette démarche diffère d'une recherche d'archétypes dans la mesure où elle détermine des constructions narratives, c'est-à-dire des questionnements et non des choses. Elle ne vise pas à réifier des thèmes ou des figures qui se manifesteraient toujours égaux et transparents à eux-mêmes dans l'espace continu de la littérature, mais à montrer comment se développent et se transforment des thèmes dans une histoire discontinue où les textes s'inscrivent en se répondant. On utilisera pour cela le terme de « thématique » en référence à l'expression de « préhistoire thématique » employée par Macherey à propos de Robinson pour réserver l'appellation de « mythe littéraire » à la robinsonnade proprement dite[1]. On définira ainsi la thématique comme un lieu problématique où s'établit une cohérence implicite du texte, un point de questionnement ménagé par le texte littéraire. Les thématiques de la solitude insulaire sont des points d'interrogation avant d'être des réponses.

Cette démarche suffirait à expliquer pourquoi cette « préhistoire » ne saurait être exhaustive et ne prend en compte qu'un nombre limité de textes. Il ne s'agit pas de dresser un improbable bilan de toutes les figurations de l'île ou du solitaire avant Defoe, mais seulement de situer les principales thématiques qui sont à l'œuvre autour de ces figures et qui se condenseront dans *Robinson Crusoé*.

L'Antiquité connaît déjà la légende de Philoctète. Pendant les XVIème et XVIIème siècles et au début du XVIIIème, les anecdotes, relations de voyages authentiques et imaginaires, romans, nouvelles faisant état de délaissements ou de naufrages abondent dans les littératures européennes. La réécriture de ces récits est une pratique courante. La littérature portugaise nourrit même un genre à part entière, le "récit de naufrage", sur ce thème. Tous les éléments constitutifs de la robinsonnade semblent présents, sans

---

[1] La terminologie comparatiste en la matière demeure particulièrement floue : "motif", "thème" et "mythe" cohabitent souvent dans les études critiques sans distinction nette. Pour une mise au point, voir la préface de P. Brunel au *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.* Voir aussi R. Trousson, *Un Problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Minard, 1965.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

que rien ne les unifie. Quelques années avant la parution de *Robinson Crusoé*, le voyageur français François Leguat publie un récit qui réunit la plupart des traits distinctifs de la robinsonnade[1]. Pourtant, le "thème", pour reprendre le mot de Pierre Macherey, n'existe pas encore, mais seulement des histoires, multiples et divergentes : le genre n'est pas constitué.

Il le sera pourtant dès la parution du roman de Defoe, qui sera immédiatement imité, abrégé, réécrit, pillé. *Robinson Crusoé* fixe le scénario et la thématique de la robinsonnade, lui donne son nom et s'impose comme l'unique texte de référence du genre : les premières robinsonnades anglaises et allemandes du XVIIIème siècle le citeront dans leur titre ou dans leur paratexte, avant que le terme même de robinsonnade n'apparaisse[2]. Comment expliquer le privilège de cette situation fondatrice ? Il faut supposer que ce roman a cristallisé un matériau déjà-là, présent à l'état virtuel, un matériau dispersé, innommé et peut-être encore innommable ; il faut supposer que l'émergence du genre a coïncidé avec l'unification de ce divers, avec l'événement d'une nomination, d'un titre et d'un texte uniques.

Il semble donc que les textes de cette préhistoire aient possédé des traits communs, qu'ils aient, dans le jeu de leurs différences, constitué un faisceau de possibles narratifs ouvrant la possibilité de *Robinson Crusoé*. Or on peut y distinguer trois thématiques, distinctes mais compatibles entre elles et qui seront finalement toutes présentes dans le roman fondateur.

---

1 *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux isles desertes des Indes orientales.* Amsterdam, J.-L. de Lorme et Londres, D. Mortier, 1707. Rééd. sous le titre *Aventures aux Mascareignes* par J.-M. Racault, Paris, La Découverte, 1984.

2 Citons par exemple pour l'Allemagne *Der Teutsche Robinson* (1722), *Der Schlesischer Robinson* (1723), *Der Amerikanische Robinson* (1724)... et même *Der Französische Robinson*, titre d'une traduction de 1723 du *Voyage* de Leguat. Le terme *robinsonade* n'est attesté qu'en 1731, dans la préface à *Die Insel Felsenburg* de J.G. Schnabel. En Angleterre, le même phénomène de manifestation d'appartenance générique dans le paratexte apparaît avec *The Life and surprising adventures of Crusoe Richard Davis* (1755) et *Hannah Hewitt or the female Crusoe* (1796). Cf. A. Blaim, "The English robinsonade...", art. cit., pp. 16 à 23.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Avant Defoe, la solitude insulaire peut d'abord se comprendre selon une thématique des marges, qui envisage l'île comme le lieu de la coupure, de la séparation, de l'inhumain. Le dénuement du ou des naufragés isolés du monde équivaut à une rupture du pacte social, il rejette le(s) solitaire(s) aux limites de l'humanité, aux franges de l'animalité, du diabolique, de la mort. Mais inversement, la même situation d'exception peut élever l'insulaire au-dessus de la condition humaine ordinaire. L'île se révèle alors comme l'espace privilégié au sein duquel toute contrainte sociale ayant disparu, l'homme seul n'est plus démuni du secours de ses semblables, mais au contraire libéré des limitations qu'ils lui imposaient. Seconde thématique, revers de la première : la plénitude insulaire. Ce qui peut prendre plusieurs formes. La plus simple, présente dans quelques textes, est l'accomplissement érotique du héros délivré des interdits sociaux. Plus complexes et plus déterminants pour le genre à venir sont les cas de l'île comme lieu de la révélation et de la grâce — la solitude favorisant un rapport direct de l'homme à Dieu — et de l'île comme refuge de la contemplation mystique. Enfin, troisième thématique qui se noue aux XVIIème et XVIIIème siècles : l'île comme terrain d'expériences narratives recréant fictivement les conditions des premiers commencements. L'île déserte, territoire vierge, équivaut symboliquement à l'Eden : la solitude insulaire devient le principe de scénarios de recréation des origines.

Antérieures à la robinsonnade, indépendantes d'elle, ces trois thématiques insulaires vont converger ; la robinsonnade émergera, entre autres conditions, de leur coïncidence réalisée dans le texte de Defoe. Déterminer ces trois éléments nécessaires à l'événement qu'est *Robinson Crusoé* ne suffit pas à rendre compte de l'avènement du genre ; c'est du moins une étape obligée de toute démarche « archéologique ». Analyser ces faisceaux de thèmes à travers les principaux textes où ils sont observables, c'est se donner les moyens de comprendre les sens multiples de la solitude insulaire avant Defoe, c'est se donner les éléments nécessaires à la reconstitution de la "préhistoire thématique" de ce qui, en 1719, est peut-être déjà un thème, mais pas encore un mythe.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

2) La solitude insulaire : une thématique des marges

Lieu coupé du continent par la mer, éloigné de l'espace social, lieu de la nature par opposition à la culture dont se coupe le naufragé, l'île représente aisément le monde de l'asocial, voire de l'inhumain, en tout cas celui de la séparation. Le solitaire relégué sur une île déserte se situe tout aussi facilement à la frontière du social et du sauvage, de l'humain et de l'animal, de la vie et de la mort. Selon des modalités extrêmement diverses, se dessine ainsi depuis l'antiquité une thématique insulaire des marges dans laquelle s'inscrivent de nombreux textes. Ainsi, dans les œuvres littéraires connues au temps de Defoe, l'île figure-t-elle, entre autres, le lieu du dénuement et de la souffrance.

Le premier personnage de l'histoire littéraire à subir un long isolement insulaire est certainement Philoctète, dont la légende est rapportée par Homère (dans *L'Iliade*, II, 718-725), Pindare (*Pythiques*, I, 50-60) puis Eschyle et Euripide dans deux tragédies perdues et enfin Sophocle dans celle, conservée, qui porte le nom du héros[1]. On se souvient en général de Philoctète comme d'un personnage déchu, avili par sa blessure et par sa solitude[2]. Or, si la légende est, comme on le verra, plus complexe, son premier sens est bien de marquer par le bannissement insulaire de Philoctète son éloignement de la communauté héroïque des guerriers.

L'histoire commence avec la mort d'Héraclès, dont Philoctète reçoit les armes infaillibles sur le mont Œta, pour avoir allumé le bûcher sur lequel le héros a voulu être immolé. Mais il a promis de ne pas en révéler l'emplacement par la suite. Or, sollicité de toutes parts, il finit par conduire ses questionneurs sur l'Œta et, tout en refusant de parler, frappe du pied sur le sol à l'endroit précis du supplice. Il sera puni de son parjure par un châtiment qui le frappera, justement, au pied.

---

1 A. Dain mentionne également les *Chants cypriaques* de Stasinos et la *Petite Iliade* de Leschès (VIIème siècle), dans sa notice à Sophocle, *Philoctète*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 1.

2 Cf., par exemple, S. Vilatte, *L'Insularité dans la pensée grecque*. Annales littéraires de l'université de Besançon, n° 446. Centre de recherches d'histoire ancienne, vol. 106., 1991, pp. 43 et 115.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Engagé dans l'expédition des Grecs contre Troie, il est mordu par un serpent lors d'une escale dans l'île de Ténédos. Sa blessure s'infecte et bientôt, à bord du navire, dégage une puanteur extrême et lui arrache des cris insupportables, au point qu'Ulysse et Agamemnon décident de le débarquer et le déposent seul avec ses armes sur l'île de Lemnos. Philoctète demeure dès lors sur un cap désert, souffrant toujours de sa blessure, incapable de se déplacer normalement, sans possibilité de s'échapper. Chef déchu, relégué loin des hommes, il survit dans des conditions proches de l'animalité. Cette réclusion dure dix ans, autant que la guerre de Troie.

Car les Grecs apprennent d'un devin qu'ils ne seront victorieux que grâce au concours de Philoctète et de ses armes. Ulysse retourne alors à Lemnos, où il décide l'exilé à rejoindre l'armée grecque. Soigné par Machaon, fils d'Asclépios, Philoctète prend part à la bataille et tue Pâris ; les Grecs emportent la victoire. Philoctète rentre chez lui sans autre difficulté.

Ainsi racontée, la légende frappe par sa symétrie : ayant commis une faute en désignant du pied un endroit destiné à être tenu secret et donc éloigné des hommes, Philoctète est mordu au pied et sa blessure l'isole de ses semblables. Son martyre est la conséquence de sa faute. Mais il résulte aussi d'une injustice que les Grecs commettent envers lui en l'exilant sans recours. Or, ce dommage trouve son pendant dans la nécessité de la présence de sa victime sur le champ de bataille, qui oblige Ulysse à secourir celui qu'il avait abandonné. La solitude insulaire n'est donc pas seulement le prix du parjure, c'est aussi le produit de l'injustice des hommes[1]. L'histoire se résout par la réparation des deux torts initiaux : celui d'Ulysse envers Philoctète, donc, mais aussi celui de

[1] D'ailleurs, il y a solitude sans que l'île soit déserte : dans les versions d'Eschyle et d'Euripide, le chœur est composé de Lemniens qui viennent rendre visite au héros. Chez Euripide, un des insulaires lui sert même de confident (cf. A. Dain, art. cit., pp. 2-3). Chez Sophocle, Philoctète est abandonné sur un cap désert et croit que l'île entière est dépourvue d'habitants car il n'en a jamais vu ; en fait Lemnos est bien sûr habitée. Ce n'est pas l'isolement, mais la relégation du héros qui, en se superposant à la trahison d'Héraclès, enclenche le double mouvement narratif de la légende : il faut d'abord le retour d'Ulysse à Lemnos pour permettre ensuite celui de Philoctète auprès de son armée. L'élément principal n'est pas la vie du solitaire mais le schéma des causes menant à l'isolement et l'en sortant.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ce dernier envers Héraclès. Ayant trahi le héros, qui lui avait pourtant donné son arc et ses flèches en témoignage de sa confiance, il se montre ensuite loyal envers les Grecs (qui s'étaient révélés déloyaux envers lui) en prenant pleinement sa part à la guerre, tuant Pâris grâce aux armes du demi-dieu.

A un premier niveau d'interprétation, l'île apparaît donc ici comme le lieu où Philoctète subit à la fois un destin imposé par les dieux et un sort voulu par les hommes. Lieu abstrait où le héros ne fait rien sinon endurer ses souffrances et attendre leur terme, ce n'est pas celui où les actions se déroulent. Rien ne s'y passe jusqu'au retour d'Ulysse et à ses efforts pour convaincre Philoctète de se joindre à lui, qui sont les vrais sujets des trois tragédies d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle[1]. Toutes les trois se concentrent en effet sur l'épisode où Ulysse conquiert le concours de Philoctète. Il semble que le ressort dramatique ait toujours été de savoir comment ce dernier allait se laisser convaincre. Chez Sophocle, Ulysse charge le jeune Néoptolème, fils d'Achille, d'obtenir son ralliement par la ruse, sachant que le raisonnement n'y suffira pas. C'est donc Néoptolème qui se retrouve au centre de l'action, car il doit choisir "entre l'efficacité pratique et l'exigence de l'honneur"[2]. Finalement il renoncera à tromper Philoctète et emportera tout de même son accord, grâce à l'intervention *ex machina* d'Héraclès. La tragédie conserve finalement le sens manifeste de la légende : on ne répare pas un tort en causant un autre tort, mais au contraire en se montrant loyal, en affrontant l'épreuve, en reconnaissant et surmontant la faute déjà commise, quelles qu'en puissent être les conséquences. L'héroïsme se révèle être la seule attitude triomphant de l'injustice du monde.

Mais ici, le héros semble être Néoptolème plus que Philoctète. Celui-ci vit diminué, loin du théâtre héroïque de Troie, dans une solitude qui cumule les signes de l'ensauvagement. Chef militaire exclu de la bataille, il est déjà, de ce fait, mis en marge de la communauté. Sa blessure ensuite l'empêche de marcher, le privant de la station verticale qui définit pour les Grecs l'humanité. Sa vie misérable le rapproche de l'animalité ; la description de la grotte où

---

[1] Du moins selon les informations qui nous sont parvenues au sujet des deux premières. Cf. A. Dain, *op. cit.*, pp. 2-4.

[2] J. de Romilly, *La Tragédie grecque* (1970). Paris, PUF, Quadrige, 1982, p. 89.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

il loge, au début de la tragédie de Sophocle, montre des conditions rudimentaires : aucun meuble, aucun outil, mais seulement "un lit de feuillage", "une coupe en bois massif — œuvre d'un bien piètre ouvrier" et "des hardes qui sèchent toutes pleines d'un pus répugnant"[1]. On pourrait même voir, dans cette caverne, une cavité qui rappelle l'entrée des enfers. Déchu socialement, Philoctète est à la limite de la mort physique : à la marge de l'humanité. Or, selon les hellénistes, l'île de Lemnos offre plusieurs exemples de rites de séparation[2]. Philoctète n'y est donc pas déposé par hasard : l'île représente bien ici le "monde des marges vouées à la sauvagerie, au piège, à la mort"[3].

Cette thématique de la sauvagerie insulaire est loin d'être spécifiquement grecque. Elle réapparaît au contraire dans de nombreux textes européens et va notamment, à partir de la Renaissance, structurer un genre littéraire à part entière. Le "récit de naufrage", genre populaire florissant au Portugal aux XVIème et XVIIème siècles, repose largement sur des conceptions de l'océan comme espace du risque et de la mort et de l'île comme terre stérile et inhumaine[4]. Sans s'attarder sur ces textes très éloignés de notre corpus, il est intéressant de noter qu'ils représentent l'exemple d'un genre traversé par un imaginaire de l'île comme lieu privant les hommes des caractères de l'humanité. Ils constituent sans doute le seul genre narratif forgé sur le motif de l'île déserte avant l'apparition de la robinsonnade. Ces récits, authentiques relations de naufrages, se distinguent par plusieurs traits.

La narration est toujours assurée par un des rescapés d'un naufrage. Celui-ci raconte de manière « réaliste » le départ de l'expédition, l'accident qui y met fin, la survie, avec ses difficultés, puis le retour, avec ses péripéties, dans un récit relativement court

---

1 Sophocle, *op. cit.*, p. 11.

2 Cf. G. Dumézil, *Le Crime des Lemniennes. Rites et légendes du monde Egéen.* Paris, 1924, pp. 9 à 15. Cité par S. Vilatte, *op. cit.*, p. 84.

3 S. Vilatte, *op. cit.*, p. 220.

4 Cf. *Histoires tragico-maritimes. Trois récits portugais du XVIème siècle* (1552-1561). Traduction française G. Le Gentil. Paris, Chandeigne, 1992. Ce choix de textes est représentatif du genre. Sur les *historia tragico-maritima* en général, cf. M.-A. Seixo, "Vers une poétique du récit de naufrage", communication orale, journée d'études du GRLV/CRLC, Paris, la Sorbonne, novembre 1993.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

— moins de 100 pages. Les thèmes apparents en sont la souffrance physique et la précarité de la vie. Dans le "Naufrage de la nef *Conceiçâo*", récit typique du genre, l'équipage entier d'un navire échoué sur un récif en plein océan parvient à se réfugier sur un îlot, langue de sable stérile aux maigres ressources naturelles. Le récit détaille d'abord les conditions de vie misérables des naufragés, réduits à attendre une aide improbable, à la merci de la faim, de la soif et de la maladie. Le narrateur décompte ensuite les décès, qui deviennent quotidiens. Les derniers survivants, voyant que les secours ne viendront pas, parviennent à fabriquer un canot de fortune et s'enfuient. Les marins sont ici jetés hors du monde, loin des routes maritimes, oubliés par les autres hommes, abandonnés de tous, victimes oubliées et anonymes de la conquête coloniale. Leur récit constitue le revers de l'expansion ultramarine, l'envers ignoré de l'épopée : il dit la marge de l'histoire.

Mais ils sont soumis à un second abandon plus grave encore : les prières qui scandent le texte expriment la peur d'être délaissés de Dieu. Le narrateur insiste sur la crainte des derniers survivants de mourir sans sépulture. Cette peur hante les personnages ; leur humanité se condense dans l'espoir de trouver une tombe. Ainsi rejetés en marge de l'histoire des hommes, les naufragés de ce récit et des autres en viennent à craindre l'éloignement de Dieu. Se cristallise ici le thème du dénuement absolu : lieu de la sauvagerie et de la mort, l'île devient un territoire sans Dieu. La langue de sable des rescapés de la *Conceiçâo* ne porte pas de nom et ne figure pas sur les cartes : elle se situe aux marges du monde humain, à la limite même de l'attention de Dieu.

Le même thème revient dans l'histoire à peu près contemporaine de Pedro Serrano rapportée par Garcilaso de la Vega[1]. Très brève, l'anecdote raconte comment ce naufragé solitaire a survécu sept ans dans une île "déserte, inhabitable, sans eau ni bois"[2]. Mangeant la chair crue des tortues qu'il capture, dépourvu de vêtements, la peau brûlée par le soleil, ne pouvant se tailler ni

---

[1] Garcilaso de la Vega. *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas* (1609). Traduction française René L.F. Durand, Paris, Maspéro, 1982, l. I, ch. 8, pp. 95 à 100. Traduits en anglais en 1688, les *Commentaires* ont pu être connus de Defoe ; cf. J.-M. Racault, *L'Utopie narrative..., op. cit.*, p. 218, n. 9.

[2] *Ibid.*, p. 95.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

les cheveux ni la barbe, Pedro Serrano perd vite toute apparence humaine. Après trois années de solitude, il est rejoint par un autre naufragé qui se croit d'abord, face à lui, en présence du diable. Dépossédé de l'apparence humaine, l'insulaire s'apparente au démon : ce motif va se multiplier au cours du récit. D'abord, Pedro Serrano, n'imaginant pas qu'un autre homme ait pu échouer là, pense, lui aussi, être confronté au diable. Chacun ne reconnaît en l'autre un homme qu'après l'avoir entendu prier. Après quatre années supplémentaires, alors que les deux hommes sont près d'être sauvés, la crainte de l'assimilation diabolique réapparaît :

> Pedro Serrano et son compagnon, qui était aussi velu que lui, voyant approcher la chaloupe, pour empêcher que les marins qui allaient les chercher ne les prissent point pour des démons et ne s'enfuissent, se mirent à dire le Credo, invoquant à haute voix le nom de notre Rédempteur. En quoi certes ils furent bien avisés [...] car ils n'avaient pas figure humaine.[1]

On sait que le diable apparaîtra encore à Robinson sous la forme d'un bouc à demi-mort[2]. Plus largement, la lecture allégorique du roman oblige à y déceler la thématique, moins fugitive qu'il n'y paraît, de l'île comme lieu du démon : l'épisode de "l'empreinte de pied" réfère explicitement au diable[3]. D'autre part, le dénuement et la perte de l'apparence humaine figurent parmi les thèmes du récit de Woodes Rogers où la critique peut voir une « source » de Defoe[4]. Woodes Rogers insiste sur "l'affliction" d'Alexandre Selkirk, marin écossais ayant passé quatre ans et quatre mois seul sur l'île Juan Fernandez. Il mentionne surtout le fait qu'après sa délivrance, Selkirk "avait oublié sa langue faute d'usage [et] semblait en effet ne prononcer ses mots que par moitiés", signe s'il en est d'une infra-humanité[5].

Aux marges du monde socialisé, l'île rabaisse l'homme au niveau de l'animal, le menace de mort, l'éloigne de Dieu ou

---

1 *Ibid.*, pp. 99-100.

2 *Vie et aventures..., op. cit.*, pp. 174 sq ; *RC*, pp. 138 sq.

3 *Ibid.*, p. 153 ; *RC*, p. 121.

4 Woodes Rogers, *op. cit.*. Les pages consacrées à la délivrance de Selkirk sont reprises in *RC, op. cit.*, pp. 248 à 254, et traduites in *Vie et aventures..., op. cit.*, appendice 1, pp. xix à xxiii.

5 *Ibid.*, p. 252. "He had [...] forgot his Language for want of Use [...], he seem'd to speak his words by halves".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'affronte au diable. Cette thématique demeure sous-jacente dans toute la seconde partie du récit de François Leguat, qui relate ses années d'exil sur un îlot rocheux à la limite du lagon de l'île Maurice[1]. Mais si ces dangers sont rendus possibles par l'absence de société insulaire, la solitude du naufragé possède aussi des vertus symétriques à ses périls. Loin des autres hommes, le solitaire profite de la levée des contraintes sociales pour accomplir ce qu'il ne pourrait pas réaliser sur le continent. La situation marginale de l'île favorise l'accomplissement aussi bien que l'amoindrissement de l'homme, les deux n'étant pas exclusifs l'un de l'autre. Ainsi Philoctète n'est-il pas seulement un chef déchu, mis au ban de la communauté. Paradoxalement, sa souffrance le rend en même temps héroïque.

Chez Sophocle, la réclusion insulaire est, tout autant qu'un châtiment, l'occasion d'affirmer les plus hautes qualités de l'homme. Jacqueline de Romilly a déjà formulé cet aspect de la pensée grecque : la faute que paie le personnage de tragédie est "le lot de l'homme"[2]. Quelle qu'elle soit, elle ne compromet donc pas son innocence. Au contraire, la tragédie "implique une affirmation de l'homme"[3]. Plus précisément, image de la circularité et donc "miroir de *Gaia*"[4] selon la pensée grecque, l'île condense deux aspects antagonistes de la Terre. Elle représente les "valeurs d'agrégation" de la cité tout autant que le monde des marges.

La tragédie de Sophocle juxtapose la coupure, que représente l'isolement de Philoctète, et l'intégration, que signifie l'entrée de Néoptolème dans la société des adultes grâce à l'épreuve qu'il franchit en obtenant le retour de son aîné. L'île fournit un lieu privilégié pour cette rencontre, puisqu'elle conjugue les deux symbolismes de l'agrégation et de la séparation. Elle forme ici le lieu idéal du passage et celui où l'héroïsme peut le mieux s'accomplir : "la verticalité humaine, symbole d'excellence [...] trouve sa mise en valeur idéale dans le cercle de l'insularité"[5]. Ce

---

1 F. Leguat, *op. cit.* Pour un commentaire de ce roman, cf. *infra*, pp.
2 J. de Romilly, *op. cit.*, p. 175.
3 *Ibid.*, p. 174.
4 S. Vilatte, *op. cit.*, p. 89.
5 *Ibid.*, p. 220.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

qui donne tout son sens à la tragédie. Philoctète, ayant affronté seul l'épreuve de la souffrance pendant dix ans et refusant les soins de ceux qui l'ont abandonné, est, malgré son amoindrissement, héroïque. La pièce de Sophocle redouble ce thème en y joignant l'initiation de Néoptolème. L'île, lieu de la coupure, de la souffrance et de la marge, s'affirme ici en même temps comme la scène privilégiée de l'excellence humaine[1].

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

[1] Cette ambivalence insulaire se retrouve, vingt ans avant *Robinson Crusoé*, dans une fiction française qui fait écho au *Philoctète* de Sophocle : *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, publiées en 1699, racontent un périple méditerranéen qui conduit ses personnages d'île en île. Le texte ne présente aucun épisode de solitude insulaire, bien que Philoctète, revenu de Troie, y raconte son séjour à Lemnos dans une longue analepse. Mais les figures insulaires y abondent et offrent des paysages variés. Elles se succèdent en s'opposant : si l'île de Calypso (livre I) est édénique, Chypre, terre de Vénus, est le domaine du "vice", de "l'impudence" et de la "dissolution" (livre IV, p. 184), au contraire la Crète y apparaît comme l'Etat encore régi par les "sages lois de Minos" (livre V, p. 204), et plus loin Lemnos est désignée comme une "île déserte et sauvage" (livre XII, p. 394). Les îles semblent se distribuer au fil du texte selon une logique du contraste : chacune possède une identité fortement affirmée et contrastant avec celles qui la précèdent et la suivent. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, éd. J.-L. Goré, Paris, Garnier, 1987.

3) La suspension des limites : une thématique de la plénitude

Si l'éloignement de la société menace l'insulaire de la perte de son humanité, il ouvre en même temps un vaste champ de possibles à la pleine réalisation de celle-ci. L'exemple de la double symbolique insulaire du *Philoctète* de Sophocle montre que les deux thématiques ne sont pas exclusives l'une de l'autre et peuvent coexister dans la même œuvre. Sur le plan pragmatique, les contraintes sociales étant levées par la solitude, le naufragé peut donner libre cours à ses désirs : l'île déserte devient la scène privilégiée du fantasme. Le roman de Henry Neville, *The Isle of Pines*[1], constitue un exemple extrême d'une telle libération. Sur le plan thématique, l'absence de société équivaut dans de nombreux textes à la disparition de ses vices : solitude est alors synonyme de pureté. Le naufragé atteint, dans les deux cas, une plénitude impossible à connaître au sein de la société.

La pleine satisfaction des désirs dans l'espace vierge de l'île déserte est le principal sujet de *The Isle of Pines*[2]. Le narrateur, George Pines, est âgé de vingt ans au moment d'un naufrage qui le laisse, seul survivant avec quatre femmes dont la fille de son

---

1 Henry Neville. *The Isle of Pines* (1668). Rep. in Ph. Henderson (éd.), *Shorter Novels : Seventeenth Century*. Londres-New-York, Dent-Dutton, 1930, pp. 225 à 235.

2 Ce court roman est intéressant à un autre titre : souvent lu jusqu'au XVIIIème siècle, il a longtemps pu être pris pour une authentique relation de voyage ; l'île imaginaire qui lui sert de cadre figure notamment dans le *Grand Dictionnaire géographique* de Bruzen de la Martinière, t. 6, pp. 326-327 (1736), dont l'article "Pine's" résume le roman sans émettre la moindre réserve sur la véracité du récit, regrettant seulement qu'il ne révèle pas les coordonnées plus précises de l'île. Peu après, Prévost traduit le texte dans le *Pour et contre*, t. XIII, 1737, en prenant soin d'avertir ses lecteurs qu'il "regne dans cette Piéce, un air de simplicité & de candeur, dont on pourroit être aisément la duppe" bien qu'elle ne contienne "rien qui soit capable d'élever un Lecteur sensé au-dessus du doute" (pp. 353 et 355). Le succès de l'affabulation de Neville préfigure en ce sens celui de *Robinson Crusoé* qui sera également longtemps pris pour un récit authentique (J.-P. Audigier rappelle utilement que, hors des cercles informés, le public a longtemps pu être dupe de la stratégie énonciative de Defoe, *Autorité et énonciation : Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, ou le roman (anglais) de l'origine*. Thèse d'Etat, Paris VIII, 1986, pp. 17-26).

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

maître, sur une île inconnue. Après quelques pages consacrées à leur installation, ayant établi l'abondance des ressources naturelles et l'absence d'habitants indigènes et de bêtes sauvages, le récit peut révéler la principale fonction de la solitude insulaire : "L'oisiveté et l'abondance de toutes choses nourrirent en moi le désir de tirer jouissance des femmes"[1]. Le narrateur séduit successivement et sans difficulté ses quatre compagnes, instaure la polygamie et fonde une colonie dont il est le seul élément mâle et le chef incontesté. Nombre d'enfants naissent et peuplent l'île sans discuter sa suprématie :

> La plupart de mes enfants étant devenus adultes, aussi vite que nous les mariions, aussi vite je les envoyais et les installais seuls et séparément de l'autre côté de la rivière, parce qu'ainsi nous ne nous importunerions point les uns les autres[2].

Le fantasme de toute-puissance s'expose jusqu'à la fin du récit où le narrateur, parvenu à l'âge de quatre-vingts ans, passe en revue, tel un patriarche biblique, une descendance s'élevant à 1785 individus. Tous portent d'ailleurs son nom et parlent l'anglais, qu'il leur a appris. Ce n'est qu'après sa mort qu'un second navire peut aborder l'île sans mettre à mal son règne sur la société insulaire, entièrement issue du même ancêtre fondateur, devenu un nouvel Adam.

Dans ce roman, la disparition des contraintes sociales supprime toute distance entre le désir du personnage et ses objets. Toute résistance est abolie : la douceur du climat et la fertilité naturelle dispensent le héros de tout travail, en quoi elles équivalent à la docilité et à la fécondité des femmes. L'île, au sens littéral, *satisfait* Pines qui y trouve sa plénitude. D'où la temporalité « étale » du récit : dès lors que Pines a établi sa domination sur les femmes, le temps n'est plus que le flux continu d'une

---

1 H. Neville, *op. cit.*, p. 232. "Idleness and a fulness of everything begot in me a desire for enjoying the women".

2 *Ibid.*, p. 234. "Most of my children being grown, as fast as we married them, I sent and placed them over the river by themselves severally because we would not pester one another". La traduction de Prévost ajoute significativement : "Ils n'ont jamais manqué de respect pour mes volontez" (p. 350), phrase qui ne figure pas dans l'original mais ne fait que rendre son sens plus explicite.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

satisfaction sans mélange. Rien ne venant faire obstacle au désir, la vie insulaire se déroule sans incidents et sans péripéties. L'espace de l'île, possédé sans partage par Pines, figure métonymiquement le corps même du désir érotique : le récit mentionne quatre enterrements, ce sont ceux des quatre épouses de Pines, inhumées dans le sol qui porte son nom, dans lequel on a pu lire l'anagramme de l'anglais *penis*[1].

La plénitude insulaire s'exprime ici sur le terrain érotique et, de manière moins prononcée, politique : tant que dure la vie de Pines, son pouvoir patriarcal demeure inviolé, l'ordre insulaire semble immuable. Mais cet exemple, s'il n'est pas unique, demeure isolé[2]. Beaucoup plus fréquents avant Defoe sont les récits d'isolement à caractère religieux et édifiant. Dans ces textes, la plénitude du ou des solitaires est magnifiée : ce ne sont plus seulement l'accomplissement de fantasmes et d'une volonté de pouvoir qui la constituent, mais la découverte de Dieu. Eloignée du préjugé, du dogme, de tout ce qui fausse ou diminue en société le sentiment religieux, l'île se révèle comme le cadre idéal d'une spiritualité autonome et parfaite, comme le lieu d'un rapport direct de l'homme à Dieu, lieu propice entre tous au ravissement mystique.

La légende de Marguerite de Roberval constitue une des premières réalisations littéraires de ce motif. Plusieurs fois réélaborée du XVIème au XVIIIème siècle, l'histoire, authentique, remonte à 1542, avec l'expédition de Roberval vers le Canada[3]. Elle

---

1 Cf. J.-M. Racault, *L'Utopie narrative..., op. cit.*, p. 224.

2 Ce scénario sera notamment repris plus tard par J. G. Schnabel, *Die Insel Felsenburg* (1731). Cf. l'analyse de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, TEL, 1987, pp. 161 à 173. Le héros de cette robinsonnade allemande possède, comme Pines, "la force et la chance qui sont toujours le privilège du héros survivant, mais il a sur tous les Robinsons l'énorme avantage de semer lui-même les enfants qui formeront plus tard les trois cents âmes de son royaume, de sorte que, bâtissant sur la chair et le sang, il assure son empire contre les aléas du pouvoir bien mieux que ne peut le faire *un père du peuple* purement symbolique. Roi et père, roi parce que père [...] le patriache de Felsenburg a pleinement droit au titre d' « antique monarque patriarcal » dont Robinson quoi qu'il en dise ne jouit encore qu'au sens figuré". M. Robert, *ibid.*, p. 165.

3 D'abord racontée par Marguerite de Navarre, qui en tire le sujet de la 67ème nouvelle de *L'Heptaméron*, qui paraît en 1558 — Cf. édition M. François, Paris, Garnier, 1943, pp. 392 à 395 — l'histoire est réécrite et rapidement diffusée

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

fournit d'abord la matière de la 67ème nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre[1]. Transformant l'histoire réelle en un sens plus édifiant, le récit expose brièvement comment une femme vertueuse accompagne son mari sur une "petite isle [...] où il n'abitoit que bestes sauvaiges"[2] et y demeure solitaire après la mort de celui-ci, vivant dans la foi et le recueillement.

Tout oppose l'héroïne anonyme à son mari, qui, ayant vainement tenté de trahir ses compagnons, a été condamné à mort avant que sa peine soit commuée en délaissement sur la requête de sa femme, qui demande en outre à partager son sort. Pieuse et honnête, elle lit "incessamment" le Nouveau Testament et contribue, à coups de pierres, à chasser les bêtes féroces qui harcèlent le couple. Alors que l'homme tombe malade puis meurt dès que le pain — nourriture chrétienne par opposition aux "herbes du païs" — vient à manquer, elle résiste à l'épreuve. Elle manifeste de nouveau sa fidélité en servant son mari jusqu'à ses derniers instants puis en inhumant assez profondément son corps pour que les animaux ne puissent le déterrer. Vivant dans des conditions très précaires, elle garde néanmoins la foi et vit pieusement :

> Ainsy vivant, quant au corps de vie bestiale, et, quant à l'esperit, de vie angélicque, passoit son temps en lectures, contemplations, prieres et oraisons, ayant un

---

sous une forme qui altère sensiblement la réalité et devient quasiment légendaire, sans toutefois garder sa dimension édifiante. Elle réapparaît chez François de Belleforest dans *Le Cinquième Tome des histoires tragiques*, Paris, Hulpeau, 1572, ff. 72 à 103, puis chez André Thevet, *La Cosmographie universelle*, Paris, L'Huillier, 1575, t. II, l. XXIII, ch. V et VI, avant de connaître une certaine fortune littéraire jusqu'au XIXème siècle. Belleforest développe l'anecdote en roman et supprime sa signification édifiante au profit de l'intrigue amoureuse, narrant un amour exemplaire et contrarié par un frère excessivement jaloux. Thevet accorde un sens similaire à l'histoire tout en élaborant une version légèrement différente : c'est lui qui nomme pour la première fois les personnages et a permis de reconnaître dans la femme délaissée la nièce du capitaine de Roberval. Dans ces deux versions, l'accomplissement insulaire est celui d'un amour parfait mais sans portée religieuse ou métaphysique. Pour un commentaire sur l'anecdote authentique et ses multiples versions, cf. A.P. Stabler, *The Legend of Marguerite de Roberval*, Washington State, Washington state university press, 1972, et E. Leslie, *Desperate Journeys, Abandoned Souls*, London, MacMillan, 1988, pp. 123-132.

[1] Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, *op. cit.*.

[2] *Ibid.*, p. 393.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> esperit joieulx et content dedans ung corps emmaigry et demy mort.[1]

Le récit mêle les deux thématiques des marges et de la plénitude : dans un dénuement qui cause la mort de son mari, la vertu de l'héroïne et la grâce de Dieu non seulement la maintiennent en vie mais surtout rendent sa constance remarquable. S'illustrant par sa fidélité, elle possède une qualité désignée ici comme un attribut de Dieu, nommé dans le texte par la périphrase "Celluy qui n'habandonne jamais les siens"[2]. Le "devisant" qui rapporte cette histoire en tire la leçon : "les vertuz [...] se monstrent plus grandes que le sujet est plus infirme"[3]. Les deux faces de la solitude insulaire ne s'opposent ici que pour affirmer leur complémentarité, mais le sens de l'histoire est clair. Premièrement, la vertu triomphe du corps et la vie la plus précaire est propice à son épanouissement. Deuxièmement, la grâce divine peut toucher tous les humains, quelle que soit leur condition, et les sauver de toutes les afflictions, dans toutes les situations.

Le récit ne dit rien du passé de son héroïne, mais le narrateur juge utile de préciser qu'après sa délivrance, elle a mené une vie pieuse, se consacrant notamment à "exhorter ung chascun à l'amour et confiance de Nostre Seigneur, se proposant pour exemple par la grande miséricorde dont il avait usé envers elle"[4]. L'épisode de l'île, loin d'être contingent, a fait d'elle un exemple ; l'éloignement de la société n'a pas seulement mis sa vertu en évidence de manière provisoire, il l'a durablement rapprochée de Dieu[5]. Non seulement la solitude et le dénuement insulaire permettent l'exaltation de la vertu et la manifestation de la grâce sur l'île, mais ils apparaissent aussi comme les conditions nécessaires à leur accomplissement dans le monde. L'héroïne devenant un exemple, l'histoire de l'île manifeste aux yeux des hommes l'omniprésence de la grâce. Elle n'a lieu que pour permettre un retour parmi les hommes : c'est dans la

---

1 *Ibid.*, p. 394.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*, p. 395.
4 *Ibid.*, p. 394.
5 Dans les récits ultérieurs, le thème peut se renverser : Thevet situe l'histoire dans "l'île des démons", et affirme que ceux-ci assaillaient les protagonistes. Cf. A.P. Stabler, *op. cit.*, pp. 12 à 17.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

solitude de l'épreuve que s'épanouit "un esperit joieulx et content", mais la finalité de l'isolement se trouve aussi dans la manifestation de ce qu'il a rendu possible. La vertu de l'héroïne n'a de sens que parce qu'elle est visible et exemplaire. On trouve déjà ici une composante importante de *Robinson Crusoé*, dont le héros éponyme se conçoit lui-même comme un exemple pour l'humanité[1].

Le compte rendu de l'anecdote de Selkirk par Woodes Rogers esquisse une structure similaire : malgré son "affliction", le marin "s'occupait à lire, à chanter des psaumes et à prier ; si bien qu'il affirmait qu'il était meilleur chrétien dans sa solitude qu'il n'avait jamais été auparavant ou qu'il ne serait jamais, craignait-il, par la suite"[2]. Cette dualité de la réclusion insulaire devient explicite dans un autre texte dans lequel on a pu voir une « source » de Defoe. Richard Steele, réécrivant dans un article de *The Englishman* l'histoire de Selkirk, lui confère un sens édifiant[3]. Alors que le début du texte insiste sur le "désir de société" d'un marin accoutumé à une compagnie permanente et nombreuse, la suite le montre revigoré par "la force de la raison et de fréquentes lectures de la Bible". La solitude l'éloignant des vices de la société ne lui pèse plus mais lui permet de vivre en plein accord avec la nature et avec lui-même :

> Cette victoire acquise, la vigueur de sa santé, le dégagement du monde, un ciel constamment clair et serein, un air tempéré, tout cela fit de sa vie une fête continuelle et rendit son existence aussi joyeuse qu'elle avait été ingrate jusqu'alors.[4]

---

1 *Vie et aventures..., op. cit.*, p. 190 ; *RC*, p. 152. Cette concordance entre les deux textes doit sans doute beaucoup aux interrogations religieuses qui animent et Marguerite de Navarre, amie de la Réforme, et Daniel Defoe, activiste de la minorité « dissidente ».

2 "[He] employ'd himself in reading, singing Psalms, and praying; so that he said he was a better Christian while in this Solitude than ever he was before, or than, he was afraid, he should ever be again." W. Rogers, rep. in *RC, ibid.*, p. 251.

3 R. Steele, art. cit., rep. in *RC, op. cit.*, pp. 254 à 257, traduction française in *Vie et aventures..., op. cit.*, appendice 2, pp. xxiii à xxvi.

4 *Ibid.*, p. xxiv. "When he had made this Conquest, the Vigour of his Health, Disengagement from the World, a constant, chearful, serene Sky, and a temperate Air, made his Life one continual Feast, and his Being much more joyful than it had before been irksome". *RC*, p. 255.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Ici encore la plénitude insulaire est renforcée par sa valeur exemplaire : de retour en Angleterre, Selkirk manifeste une "forte mais sereine gravité" et "un certain détachement des préoccupations ordinaires comme s'il eût été plongé dans la méditation"[1]. L'île, lieu de la séparation, est aussi celui d'un salut exemplaire. Comme si, dans une structure oxymoronique de ces récits de solitude insulaire, la marge du monde se confondait avec l'espace mythique de sa rédemption.

Ce thème n'est qu'esquissé dans les textes courts envisagés ci-dessus. Il se cristallisera dans *Robinson Crusoé* ; il apparaît encore chez François Leguat, où l'île figure explicitement le lieu du salut du héros[2]. En fait il est déjà développé dans un texte antérieur, mais qui ne devient largement connu en Europe qu'à partir de la seconde moitié du XVIIème siècle : l'allégorie du philosophe arabe Ibn Thofaïl, *Hayy ben Yaqdhân*[3]. Roman particulièrement intéressant par la richesse du thème insulaire qu'il propose, il l'est aussi, et dans notre perspective, surtout, parce qu'il a exercé une influence certaine dans les milieux littéraires anglais et continentaux à partir du dernier tiers du XVIIème siècle[4].

---

[1] *Ibid.*, p. xxv. "There was a strong but chearful Seriousness in his Look, and a certain Disregard to the ordinary things about him, as if he had been sunk in Thought." *RC*, p. 256.

[2] Cf. infra, pp. 54-57.

[3] Ibn Thofaïl, *Hayy ben Yaqdhân* (fin XIIème s.). Traduction française L. Gauthier (1900). Nous avons utilisé l'édition de G. Labica, parue sous le titre *Le Philosophe sans maître*, à Alger, SNED, 1969, pour son appareil critique bien informé et mettant mieux en valeur l'intérêt philosophique du texte que celui de L. Gauthier, *Hayy ben Yaqdhân, Roman philosophique*, Paris, Vrin, rééd. 1983. Mais, dans un souci d'harmonisation, nous avons conservé la transcription originale de Gauthier pour l'ensemble des noms arabes que nous citons.

[4] Le texte d'Ibn Thofaïl a été transmis en Europe dès 1349 grâce à une traduction en hébreu de Moïse de Narbonne, puis par une version latine par Pic de la Mirandole à la fin du XVème siècle, mais sans connaître alors une grande diffusion. Il n'est devenu largement accessible qu'à partir de 1671, avec la traduction latine d'E. Pockocke, à partir de laquelle ont été réalisées les deux premières traductions anglaises, par le quaker George Keith en 1674 et le catholique George Ashwell en 1686. L'édition de Pockocke a notamment retenu l'attention de Leibniz et, peut-être, de Spinoza. Une troisième version anglaise par Simon Ockley, la première à partir du texte arabe, paraît en 1708. Cette grande diffusion du texte en Angleterre au carrefour des XVIIème et XVIIIème siècles explique que plusieurs auteurs rapportent *Robinson Crusoé* à l'histoire de Hayy, malgré tout ce qui sépare les deux récits. Pour des informations bibliographiques plus détaillées, cf. J.-M. Racault, "Le Motif de

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Hayy ben Yaqdhân est une allégorie philosophique dans laquelle l'île figure un sol vierge où le héros éponyme peut apprendre tour à tour, par le seul exercice de sa raison, à connaître les êtres sensibles, à découvrir "l'auteur" immatériel de toutes choses et enfin à s'élever à la connaissance mystique, pure contemplation de Dieu. D'où son nom, emprunté à Avicenne, signifiant "le Vivant, fils du Vigilant"[1]. A travers la vie de Hayy, le récit expose en détail une méthode devant amener celui qui la pratique à la connaissance parfaite du monde, de soi et de Dieu, depuis la table rase initiale de l'enfance solitaire. L'île déserte est ici l'espace idéal d'une plénitude absolue où la conscience de soi et l'intuition de Dieu se confondent.

Le narrateur, feignant de rapporter une légende, mentionne deux récits différents de la naissance de Hayy. Selon la première, qui suit de près le "mythe de la naissance du héros", tel que l'a analysé Otto Rank, le nourrisson, juste né du mariage secret d'une princesse, est confié aux flots, enfermé dans un coffre, avant d'échouer sur une île. La seconde, que semble préférer le narrateur, est philosophiquement plus rigoureuse. L'enfant naît "sans père ni mère"[2], directement de l'argile, grâce à la chaleur du sol de l'île.

Nourri et élevé par une gazelle, Hayy grandit en observant et imitant les animaux. De là, il conçoit des "désirs" et des "aversions", puis des "représentations"[3]. Vers l'âge de sept ans, il commence à raisonner, étudie la physiologie, puis l'astronomie et développe une physique d'inspiration aristotélicienne qui lui permet de découvrir seul la division du *cosmos* en parties sub-lunaire et supra-lunaire, les catégories de corruption et de génération, de forme et de matière, d'acte et de puissance, etc. La suite du récit l'amène à

« l'enfant de la nature » dans la littérature du XVIIIème siècle, ou la recréation expérimentale de l'origine", in Ch. Grell et Chr. Michel (éd.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820.* Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1989, pp. 101 à 117 ; S. Attar, art. cit. ; A. Hasnawi, "Ibn Tufayl", in *Encyclopédie philosophique universelle, Œuvres philosophiques*, I, p. 607.

[1] Sur l'intertextualité entre Ibn Thofaïl et Avicenne, cf. L. Gauthier, *Ibn Thofaïl, sa Vie, ses œuvres,* Paris, E. Leroux, 1909, pp. 70 à 84.

[2] Ibn Thofaïl, *op. cit.*, p. 46.

[3] *Ibid.*, p. 54.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

concevoir un "auteur de la forme"[1], puis une âme incorporelle, seule à même de connaître cet "auteur". Pendant toute cette phase, l'enchaînement des raisons est rigoureusement mené, sans aucune rupture : chaque nouvelle connaissance procède des connaissances antérieures, tout nouvel acquis se déduit d'une observation ou d'un raisonnement.

Commence alors l'élaboration d'une éthique de l'ascèse, qui doit mener Hayy à "l'évanouissement de la conscience de soi, à l'absorption dans l'intuition pure de l'être véritable"[2]. La méthode est rigoureusement décrite. Elle suit l'ordre des connaissances : Hayy doit d'abord s'assimiler successivement et avec une intensité croissante aux animaux (assimilation nécessaire pour sa subsistance, mais réduite au minimum) puis aux corps célestes (dont la parfaite connaissance le détache des contingences du monde sub-lunaire) et enfin à l'être nécessaire.

Parvenu à la communion mystique, il est rejoint dans l'île par un dévôt, Açâl, qui reconnaît en lui un homme possédant la connaissance que lui-même cherche. Il l'amène donc dans son pays pour convaincre ses compatriotes. Mais ceux-ci ne l'écoutant pas, Hayy et Açâl repartent dans l'île où ils appliquent la méthode découverte par Hayy et adorent Dieu "jusqu'à leur mort"[3].

Ce résumé suffit à faire paraître la tension qui anime l'allégorie entre une philosophie rationaliste cherchant dans l'observation et la raison les principes du savoir et une mystique trouvant dans l'intuition pure la connaissance suprême de Dieu, entre une théorie rationaliste de la connaissance faisant largement appel à l'observation sans être empiriste et une philosophie mystique "illuminative" qui cherche à dépasser le savoir discursif. C'est l'interprétation de G. Labica : Ibn Thofaïl veut "tenir les deux bouts de la chaîne, discursivité et intuition, immanence et transcendance, science du monde et science de l'être, action et contemplation"[4]. *Hayy ben Yaqdhân*, en effet, vise plus à instaurer

---

[1] *Ibid.*, p. 81.

[2] *Ibid.*, p. 116.

[3] *Ibid.*, p. 146.

[4] G. Labica, présentation, in Ibn Thofaïl, *op. cit.*, p. 23. L. Gauthier avait déjà formulé, en d'autres termes, une opinion similaire, selon laquelle *Hayy ben Yaqdhân* montre "l'accord fondamental de la raison et de la révélation prophétique, expressions différentes d'une seule et même vérité, enveloppée

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

un ordre des raisons qu'à illustrer une théorie de l'acquisition des connaissances, contrairement à ce que la description minutieuse de l'apprentissage de Hayy peut laisser penser. Le récit expose une "méthode"[1], mais ni dans le cadre d'un empirisme, ni dans celui d'une mystique ; il s'agit plutôt d'un rationalisme appliqué qui cherche à déduire systématiquement les savoirs les uns des autres. Or, c'est à cette entreprise de déduction que sert le scénario de l'île déserte.

Hayy conquiert ses premières connaissances par l'observation des plantes et des animaux. A ce stade, il semble bien que la sensibilité suffise à fonder le savoir. Mais, progressant jusqu'à l'astronomie, les données des sens ne suffisent plus. Pour parvenir à cet achèvement de la connaissance du monde sensible, la philosophie de Hayy devient clairement rationaliste et ses raisonnements s'effectuent *a priori*. Affronté à l'aporie de l'existence éternelle du monde ou de sa création, Hayy trouve un moyen de dépasser cette alternative et de compléter son savoir sans répondre à cette question. Eu égard à "l'auteur" du monde, les deux thèses sont identiques : si le monde a été produit, il l'a été par un auteur incorporel ; s'il est éternel, il est mû par une force infinie, donc incorporelle, qui ne peut provenir que d'un auteur incorporel. Dans les deux cas, le raisonnement débouche sur la certitude de l'existence de cet auteur et de ses attributs. L'aporie est évitée, le savoir sur la nature achevé ; Hayy peut désormais se tourner vers la métaphysique (pp. 89 à 91). Toute cette démonstration est entièrement rationnelle et *a priori*, elle ne doit rien aux sens ni à l'intuition.

C'est le pur exercice de la raison qui permet au héros de progresser dans la connaissance. C'est pourquoi Georges Labica rapporte, malgré les quatre siècles qui les séparent, l'exigence de rationalité d'Ibn Thofaïl à celle de Spinoza[2]. On peut aussi bien souligner sa proximité avec un aspect de la pensée cartésienne. La table rase initiale qui exclut Hayy du circuit habituel de la

---

des symboles de la révélation, brillant du plus pur éclat dans la connaissance rationnelle, en sorte que les textes obscurs de la révélation trouvent dans la philosophie et dans elle seule, leur interprétation définitive et adéquate". L. Gauthier, *op. cit.*, p. 90.

[1] Selon le mot de G. Labica, in Ibn Thofaïl, *op. cit.*, p. 15.

[2] G. Labica, in Ibn Thofaïl, *op. cit.*, pp. 19 à 24.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

transmission des connaissances évoque, pour le lecteur contemporain, le doute hyperbolique de la première *Méditation*. Dans les deux cas, il s'agit d'un procédé narratif visant à suspendre toutes les connaissances acquises afin de découvrir un ordre des raisons indubitable, non corrompu par le préjugé, établi sur des prémisses sûres d'où puisse découler la totalité du savoir.

Ainsi l'isolement de Hayy semble moins avoir pour fonction d'exposer comment l'homme acquiert les connaissances que de permettre à la raison de s'épanouir dans un environnement qui laisse apparaître la vérité dans son évidence naturelle. Dans l'île, le savoir se présente à Hayy comme une suite ordonnée, s'offrant selon une progression naturelle, n'opposant jamais de résistance aux sens ou à l'esprit, comme si la nature était entièrement rationnelle ou comme si la raison se manifestait ouvertement dans la nature insulaire. Le principe du savoir gît dans la nature, accessible à la raison en éveil ; il suffit d'être attentif et de ne pas se divertir pour le saisir dans sa totalité. L'ascèse de Hayy n'est ni difficile ni douloureuse : n'exigeant de renoncer qu'à ce qui est peu désirable, elle est *naturelle*.

La seconde partie du roman, dans laquelle Hayy parvient à la connaissance mystique, ne contredit pas ce rationalisme mais s'y conjugue. L'âme par laquelle le héros peut connaître Dieu appartient également à tout homme ; elle est une force vitale antérieure à toute activité intellectuelle et non une faculté. C'est le bien de chaque homme par lequel il peut connaître Dieu, à condition d'avoir d'abord connu le monde. Autrement dit, c'est la même méthode qui ouvre à la connaissance du monde et à l'intuition de Dieu. "La mystique, en l'occurrence, ne signifie rien d'autre que l'extrême tension au terme de laquelle l'intelligence parvient à son propre anéantissement dans l'être, autrement dit au principe de toute intelligibilité et à la science parfaite"[1].

Cette association des deux types de connaissances, qui se renforcent mutuellement au lieu de s'exclure, rend compréhensible le double récit de la naissance de Hayy. Le fait qu'il possède un père et une mère, dans le premier récit, montre que Hayy est un homme comme un autre, que chacun, dans des circonstances

---

[1] *Ibid.*, p. 24.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

favorables, peut accéder à l'illumination suprême. Qu'il soit né du sol de l'île, dans le second, tendrait à signifier au contraire que Hayy est un être parfait, issu de la seule terre où l'accès à Dieu soit possible, et que cette origine lui confère une supériorité naturelle sur ses semblables, notamment son compagnon Açâl. Naissance naturelle d'une part, extraordinaire de l'autre ; Hayy n'est pourtant jamais présenté comme un être unique : si sa naissance sur l'île a été possible, celle d'autres hommes l'est également. Même si ce récit semble l'isoler de l'humanité, il ne l'en distingue pas ; il ne fait que lui donner les conditions les plus favorables à l'ascèse philosophique en le préservant *ab origine* de l'influence perverse du dogme et du préjugé. Hayy fournirait donc l'exemple le plus rigoureux possible d'homme « naturel » : exempt de tout héritage, il est aussi pur que le premier homme, innocent de toutes les fautes. La conjonction des deux récits tendrait à signifier que Hayy, équivalent à tous les autres hommes d'une part (ce que montre aussi la vie mystique d'Açâl à la fin du roman), représente idéalement l'essence d'un homme naturellement bon et droit d'autre part.

Néanmoins, ces deux naissances projettent une ambiguité fondamentale sur le sens de la « méthode » philosophique prônée par Ibn Thofaïl. Elle indique certes le chemin de la connaissance, mais celui-ci est impraticable. Il n'exige pas seulement une solitude totale mais aussi ce lieu privilégié où naître "sans père ni mère" est possible. Comment voir alors ici autre chose que l'allégorie d'un système philosophique ? Moins une méthode que l'exposé d'un savoir comprenant la méthode qui l'a instauré et la dénonçant en même temps. Par nature, celle-ci n'a pas de fin ; son application exige un lieu mythique et une pratique incompatible avec la toujours nécessaire vie sociale.

On voit que la fiction de la solitude insulaire est fondamentale dans le dispositif de l'allégorie, puisqu'elle procure le lieu mythique nécessaire à l'accomplissement de son sens. Elle fait de l'île l'espace immatériel, le lieu purement rationnel d'une complicité naturelle entre l'homme et le monde, entre l'homme et lui-même, entre l'homme et Dieu : l'espace d'une plénitude absolue puisqu'en lui l'homme s'anéantit dans le saisissement de la totalité.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Toutefois, c'est dans un sens assez différent que l'Europe redécouvre le texte d'Ibn Thofaïl aux XVIIème et XVIIIème siècles. Transposée dans les termes du débat sur l'origine des connaissances qui se développe notamment à partir de l'empirisme lockéen, la tension qui anime *Hayy ben Yaqdhân* entre connaissance discursive et intuition pure se reformule ; elle se situe désormais plutôt entre des prémisses sensualistes et une conclusion qui semble innéiste : si, au début, Hayy tire toutes ses connaissances de l'observation de la nature, c'est l'intuition mystique qui constitue le but ultime de l'expérience. Or, c'est par une faculté innée que le héros peut accéder à ce savoir suprême, comme si la première étape n'avait été qu'une propédeutique indispensable mais finalement secondaire par rapport à la finalité de l'expérience. L'« enfant de la nature » devient-il le meilleur des hommes par ses propres moyens contingents ou grâce à l'aide nécessaire de Dieu ?[1] Rassemble-t-il l'essentiel des connaissances humaines au moyen de ses sens particuliers et de son intelligence particulière ou bien par un principe universel que la solitude l'a aidé à découvrir ? On voit que le scénario de l'île déserte imaginé par Ibn Thofaïl se prêtait aisément à ce questionnement nouveau. Ainsi, à l'aube des Lumières, utilise-t-on le motif de l'insulaire dans le cadre d'une recherche des origines à laquelle la question de la genèse des connaissances peut servir de modèle. L'île, lieu symbolique du dénuement mais aussi de la pureté originels, devient alors le terrain d'expériences de recréation fictionnelle des origines. Plus généralement, elle va s'offrir comme le lieu idéal de tous les recommencements.

---

[1] Il semble que *Hayy ben Yaqdhân* ait tenu une place relativement importante dans le débat entre innéisme et sensualisme à cette époque dans toute l'Europe : l'édition de Pockocke a fait l'objet d'une traduction hollandaise dès 1672 et d'une allemande en 1726. D'autre part, dès 1651, une version abrégée et simplifiée de l'histoire de Hayy constitue les trois premiers chapitres du *Criticon* de Baltasar Gracian — l'histoire d'Andrenio, probablement transmise oralement par l'intermédiaire d'un conte aragonais. J.-M. Racault voit dans le texte d'Ibn Thofaïl la genèse du "motif de « l'enfant de la nature »" qui traverse de nombreux textes, notamment anglais et français, jusqu'à la fin du XVIIIème siècle (cf. art. cit.).

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

4) L'ambivalence insulaire et la quête des origines

Réécrivant le scénario d'Ibn Thofaïl, le XVIIème siècle réunit dans la question des origines les deux thématiques de l'île comme marge du monde et comme lieu de la plénitude et de l'accomplissement. En tant que lieu du dénuement et de la séparation, en tant que frontière entre civilisation et barbarie, humain et animal, l'île représente l'espace idéal des fictions des premiers commencements, des origines, du passage de la Nature à la Culture. En tant que territoire de la plénitude et de l'accomplissement, refuge propice à la découverte de Dieu, son sol possède la pureté des origines. Rien d'étonnant donc à ce que le scénario de l'insulaire soit devenu celui des expériences narratives consacrées à leur recherche.

On trouve une première occurrence du motif de "l'enfant de la nature"[1] chez Hérodote[2]. Dans les récits s'inscrivant dans cette tradition, le solitaire n'est pas séparé du reste de l'humanité par un naufrage ou un abandon survenant à l'âge mûr. Au contraire, c'est dès sa prime enfance qu'il est relégué sur une île ou dans un autre lieu désert, de sorte qu'il est d'emblée privé de contacts sociaux. Soumis à la loi de la nature dès sa naissance, l'enfant se trouve fictivement à même de reproduire les origines de l'humanité. L'expérience, au prix de lourds présupposés logiques[3], est riche de sens. Car tous les auteurs n'en sont pas dupes : la fiction de l'enfant de la nature est polysémique, elle peut servir toutes les interprétations, se plier à toutes les métaphysiques.

---

1 Cf. J.-M. Racault, art. cit. et *L'Utopie narrative..., op. cit.*, p. 227.

2 Hérodote, *Histoires*, II, 2. Edition et traduction Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1930, pp. 64-67.

3 Cf. J.-M. Racault, art. cit., p. 105. Ce type de récits "implique trois présupposés essentiels : la légitimité du recours à la méthode expérimentale pour trancher la question de l'origine ; la validité épistémologique d'une extension de l'individuel au collectif [...] ; enfin une perspective clairement innéiste, car c'est bien évidemment à la résurgence, favorisée par l'isolement, d'un patrimoine humain héréditaire [...] qu'il faut rapporter cet affleurement de la parole originaire".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'anecdote rapportée par Hérodote semble avoir été elle-même utilisée à des fins diverses. L'histoire, recueillie auprès des prêtres d'Héphaïstos (Phtah pour les Egyptiens), à Memphis, tient en une page. Le roi Psammétique, accédant au trône, imagine, pour déterminer le peuple le plus ancien entre tous, d'isoler deux nourrissons dans une cabane, loin de toute société. Leur premier mot appartiendrait nécessairement à la langue originelle. Pour garantir la pureté de l'expérience, un berger est chargé de les nourrir en leur menant une chèvre, sans jamais leur parler. Après deux ans, les deux enfants, tendant les bras vers lui pour l'accueillir, articulent "*bécos*", mot signifiant pain en phrygien. "Depuis lors, [les Egyptiens] tiennent les Phrygiens pour plus anciens qu'eux-mêmes et eux-mêmes pour plus anciens que les autres"[1].

Le commentaire d'Hérodote semble dénoter le peu de crédit qu'il accorde à cette histoire. D'une part, même si l'expérience s'avérait concluante en ce qui concerne l'antiquité du phrygien, la seconde place des Egyptiens n'en est pas pour autant prouvée, et son affirmation ressemble à un sarcasme. D'autre part, une page plus loin, l'historien pose la même question aux prêtres de Thèbes et d'Héliopolis, et ne prend pas la peine de rapporter leur réponse, considérant visiblement cette fable comme une anecdote plus pittoresque que révélatrice. Le discours des prêtres sur les origines ne semble pas posséder plus de vérité que leurs discours sur les dieux : "Pour ce qui, dans les développements que j'ai entendus de leur bouche, concerne les dieux, je ne suis pas disposé à le rapporter [...], car je pense que, sur ce chapitre, tous les hommes en savent autant"[2]. Enfin, l'élément central de l'anecdote prête à une double interprétation : "*bécos*" signifie réellement pain en phrygien, mais, selon le traducteur français, ce mot semble être aussi une onomatopée imitant le cri de la chèvre[3]. Dans le second cas, le récit entier devient ironique.

Dès l'origine donc, l'expérience de l'enfant de la nature est placée sous le double signe de la recherche de l'origine et de sa

---

[1] Hérodote, *op. cit.*, p. 64.
[2] *Ibid.*, p. 67.
[3] Ph.-E. Legrand, in Hérodote, *op. cit.*, n. 1, p. 66.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

critique ironique. La même histoire sert également deux doctrines antagonistes. Dans le récit d'Hérodote, où la religion est objet de scepticisme, la question des origines l'est également. Mais l'anecdote fournit le schème d'une pensée de l'origine importante au temps de Defoe. Elle réapparaît déjà bien avant, furtivement, dans le récit de Belleforest sur Marguerite de Roberval. La "maisonnette" qu'occupent les protagonistes sur l'île est comparée à celle des premiers hommes et le narrateur émet l'hypothèse qu'un enfant abandonné seul sur cette île aurait peut-être parlé la langue primitive de l'humanité[1]. L'anecdote d'Hérodote est encore "souvent évoquée au XVIIème siècle à l'occasion des débats théologico-linguistiques sur la *lingua humana*, [elle est] également bien connue des pédagogues et des linguistes des Lumières"[2]. A l'époque où on interroge systématiquement les origines, où le récit de la Genèse ne suffit plus à rendre compte des premiers commencements, la fiction insulaire fournit le cadre de ces réflexions multiples.

Ainsi se révèle un deuxième niveau d'interprétation de *The Isle of Pines* : s'ajoute à l'exposé d'un fantasme une interrogation sur les premiers commencements. Analogue à Adam en tant que père de tous les habitants de son île, le narrateur Georges Pines se trouve à l'origine d'un monde qui figure la société européenne comme un microcosme. Dans une suite parue la même année que le texte originel, un vaisseau hollandais redécouvre l'île[3]. Elle abrite alors une population de 10 000 à 12 000 personnes et a cessé d'être un Eden païen. Les querelles, la violence et l'impiété sont apparus, et avec elles une législation répressive maintenant un ordre social qui n'a plus rien à voir avec la félicité initiale de Pines. Là où l'absence de société permettait la polygamie et l'inceste, la communauté politique instaurée par les descendants du patriarche se doit d'interdire l'adultère et de réprimer le viol. Là où la nature autorisait la satisfaction de tous les désirs, la société impose de les gérer. Paradis païen dans son état originaire, l'île désormais habitée a perdu la pureté qui permettait aux désirs de s'épanouir sans

---

1 Fr. de Belleforest, *op. cit.*, pp. 90 à 97.

2 J.-M. Racault, art. cit., p. 105.

3 H. Neville, *A New and further discovery of the Islle* [sic] *of Pines*. London, for Allen Banks and Charles Harper, 1668.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

nuire. Les deux textes forment un récit de l'origine qui subvertit la Genèse.

Au commencement, l'abondance, l'oisiveté et l'innocence de la nature insulaire ; par la suite les désirs innocents deviennent des fautes, l'instauration de la société transmuant d'elle-même l'innocence en péché. Le péché originel disparaît dans cette version des commencements. La plénitude édenique n'est pas supprimée par une transgression ; il semble plutôt qu'elle s'éteigne peu à peu, par le peuplement même de l'île d'abord, cause de conflits, par l'éloignement progressif de la puissance génératrice et instauratrice de Pines ensuite, cause et principe de la création insulaire. La fin de l'harmonie naturelle survient quand l'île est déjà très peuplée, longtemps après la mort du fondateur. Le décès du patriarche, en ouvrant le procès de l'histoire, met fin à l'innocence d'un âge sans durée ; c'est avec l'extinction de la présence quasi-divine de Pines qu'apparaît l'événementialité, c'est-à-dire conjointement la faute et la politique. La thématique de la plénitude insulaire se conjugue au récit de genèse dans un texte dont on a pu dire que son "réalisme" annonçait Defoe[1].

D'autre part, dès le début du XVIIème siècle était apparue dans la littérature anglaise une œuvre majeure condensant les thèmes évoqués jusqu'ici. Il s'agit bien sûr de *La Tempête*.[2] L'importance de la dernière pièce de Shakespeare et les échos qu'elle possède dans notre corpus[3] justifient quelques commentaires sur cette représentation théâtrale de l'île. *La Tempête* ne présente pas à proprement parler de solitude insulaire : l'action représentée fait intervenir de nombreux personnages et, dans le passé évoqué par de nombreuses analepses, Prospero n'a jamais vécu seul sur l'île, ni Caliban avant lui.

---

1 J.-M. Racault, *L'Utopie narrative..., op. cit.*, p. 223.

2 Nous renvoyons à l'édition de F. Kermode, W. Shakespeare, *The Tempest* (1611), London and New-York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1964.

3 En effet *L'Ile de béton* fait allusion à *La Tempête*, ne serait-ce qu'en fonction de la répartition de ses personnages : une jeune femme et deux hommes dont l'un (Proctor) évoque Caliban. D'autre part, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Vendredi peut être compris comme un avatar d'Ariel. Dans *Foe*, l'épisode de la corvée de bois ainsi qu'une allusion à l'odeur de poisson de Vendredi (encore ainsi rapporté à Caliban) rappellent la pièce de Shakespeare.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Toutefois, le thème de l'exil, la localisation insulaire et la solitude relative du monarque déchu (entre une enfant, un sauvage et un démon) font que ce drame participe du même imaginaire que les pré-robinsonnades.

Plus remarquable : aux thèmes homériques de l'île comme lieu de la magie et de la métamorphose, Shakespeare mêle les thématiques de la marge, de la plénitude et de l'origine. La magie omniprésente dans le drame rappelle en effet les îles de Calypso et de Circé. Comme les îles de l'*Odyssée*, celle de la *Tempête* est aux mains d'un magicien dont les pouvoirs confinent à l'omnipotence. La figure de Caliban, seul personnage originaire de l'île, rappelle que le territoire insulaire est celui de l'animalité et du démon. La réussite de l'entreprise de Prospero, au contraire, indique que cet espace est aussi celui de l'accomplissement des désirs et de l'épanouissement de soi. Roi déchu sur le continent, Prospero obtient la pleine restauration de ses pouvoirs sur l'île : si nous sommes faits de "l'étoffe de nos rêves", c'est en partie parce que l'île autorise les rêves à prendre corps. Enfin, on peut voir en Miranda un "enfant de la nature" : élevée seule avec son père et Caliban, elle ne connaît ni le monde ni les hommes jusqu'à l'arrivée des naufragés. Chaque personnage représente donc un des aspects multiples de l'île, lieu unique où les contraires cohabitent, mais où les complots sont déjoués, où la vérité, la justice et l'amour s'affirment. *La Tempête* offre un exemple sans doute unique d'œuvre d'intérêt majeur présentant l'ensemble des thèmes insulaires qui se dégagent dans la littérature européenne aux XVIème et XVIIème siècles.

Enfin, c'est dans un récit appartenant à "l'univers de la robinsonnade d'inspiration puritaine"[1] mais pourtant paru en 1707, soit douze ans avant *Robinson Crusoé*, que l'île va condenser explicitement les trois thématiques dégagées ci-dessus[2]. Le roman de François Leguat, à la fois récit d'un voyage authentique entrepris dans la dernière décennie du XVIIème siècle et roman d'aventures

---

1 J.-M. Racault, introduction à F. Leguat, *op. cit.*, p. 5.

2 Le *Voyage* de François Leguat est très lu jusqu'au milieu du XVIIIème siècle, bien que pris généralement pour un des "voyages fabuleux [...] qui n'ont pas plus de réalité que les songes d'un fébricitant" (Bruzen de la Martinière, *op. cit.*, T. 1, 1726, p. xxi). Il est vite traduit en anglais (1707), en hollandais (1708) et en allemand (1709) et plusieurs fois réédité en français.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

maritimes, présente un chapelet d'îles rencontrées au cours d'une longue navigation et raconte deux séjours insulaires antithétiques, effectués à l'occasion d'une quête d'une terre vierge où il serait possible de vivre dans la pureté des origines. Les huit héros, membres d'une expédition tentant de fonder une colonie huguenote dans l'île Bourbon (aujourd'hui la Réunion) rebaptisée à propos "île d'Eden", débarquent à Rodrigue[1], où ils attendent pendant deux ans, dans ce qui apparaît comme un double de cet Eden manqué, une relève qui ne viendra pas, puis s'échappent pour Maurice, où ils resteront captifs des autorités pendant trois ans, dont une longue période sur un îlot stérile apparaissant comme l'antithèse de la plénitude rodriguéenne.

Au départ était donc une quête de l'origine, qui devait se réaliser dans une île Bourbon idéalisée, et qui ne se concrétise que transposée à Rodrigue, figurée comme une reproduction à échelle réduite de "l'île d'Eden". Explicitement un "petit paradis terrestre"[2], le but initial du voyage semble propice à un recommencement de l'histoire humaine qui efface les imperfections de la nature. L'île apparaît comme le lieu d'un nouvel âge d'or : "d'une étendue suffisante pour contenir une longue suite de générations", son air "qui n'est pas moins salutaire qu'il est agréable" guérit les malades et empoisonne les animaux nuisibles[3]. Un lac central se divise en "sept gros ruisseaux" évoquant le fleuve divisé en quatre canaux qui baigne le jardin d'Eden[4]. La fertilité naturelle du sol semble annuler les malédictions que subissent les hommes depuis la chute[5].

Mais, par une volonté inflexible et inexplicable de son capitaine, le navire passe au large de Bourbon sans s'y arrêter et ne dépose ses huit passagers qu'à Rodrigue, "petit monde nouveau [...] tout rempli de charmes et de délices", même si, du fait même qu'il

---

1 Nous conservons ici l'orthographe de Leguat.

2 F. Leguat, *op. cit.*, p. 73.

3 *Ibid.*, pp. 71 à 74.

4 Genèse, II, 10.

5 Genèse, III, 17-19 : " [...] la terre sera maudite à cause de ce que vous avez fait, et vous n'en tirerez de quoi vous nourrir pendant toute votre vie qu'avec beaucoup de travail. [18] Elle vous produira des épines et des ronces, et vous vous nourrirez de l'herbe de la terre. [19] Vous mangerez votre pain à la sueur de votre visage, jusqu'à ce que vous retourniez en la terre d'où vous avez été tiré".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

est atteint, ses qualités ne reproduisent qu'*en réduction* celles de l'île manquée :

> A la vérité, nous n'y voyions pas voler tant d'oiseaux que nous en avions vus sur les côtes de l'île Tristan, et notre rade n'était pas parfumée des fleurs de la terre voisine comme était celle du jardin d'Eden où nous avions passé il y avait un mois.[1]

Eden atteint, humanisé, donc moins fortement valorisé que le paradis inaccessible, interdit par la volonté muette du capitaine, Rodrigue demeure toutefois le refuge où la pureté d'une nature originelle peut régénérer les hommes corrompus par la vie sociale. C'est donc une anti-société que vont constituer les "huit rois de Rodrigue" pendant les deux années de leur séjour. Vivant ici sans institutions, sans lois et sans chefs, ils n'instaurent pas une histoire nouvelle, mais se satisfont d'un état de nature idyllique. Tout travail est rendu inutile par l'abondance d'une végétation qui ignore le blé — mais l'absence de pain renvoie ici à l'innocence prélapsaire et non à une privation de la nourriture symbolique de la chrétienté — et d'un gibier qui s'offre de lui-même au chasseur[2]. La longue description du "mariage" des solitaires[3] renvoie explicitement "l'homme à l'école des bêtes" :

> Si les hommes étaient ou avaient toujours été aussi sages que le sont les oiseaux [...], on se marierait comme se marient les oiseaux, sans autre attirail ni cérémonie, sans contrat et sans testament, sans mien, sans tien, sans sujétion à aucune loi et sans nulle offense, au soulagement de la Nature et de la République ; car les lois divines et humaines ne sont que des précautions contre nos désordres.[4]

Revenus à la plénitude originelle d'une pure nature, les réfugiés vivent dans une abondance et une oisiveté qui ne font qu'accentuer leur innocence retrouvée. Le bilan que dresse le narrateur à la fin du séjour est explicite :

---

[1] F. Leguat, *op. cit.*, p. 77.

[2] *Ibid.*, p. 108.

[3] Espèce d'oiseau endémique, aujourd'hui éteinte, décrite par Leguat, *ibid.*, pp. 95 à 97.

[4] *Ibid.*, pp. 97-98.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Après tout, j'ai respiré là un air admirable, sans la moindre altération de ma santé. J'y ai été nourri en prince, dans l'aise et dans l'abondance, sans pain et sans valets. J'ai été riche, sans diamants et sans or, comme sans ambition. J'y ai goûté un secret et indicible contentement de ce que j'étais moins exposé qu'à l'ordinaire aux tentations de pécher. Recueilli très profondément en moi-même, mes sérieuses réflexions m'ont fait voir là, comme au doigt et à l'œil, le néant d'une infinité de choses qui sont en grande vogue parmi les habitants de cette malheureuse terre ; de cette terre où l'Art détruit presque toujours la Nature sous prétexte de l'embellir ; où l'Artifice, pire que l'Art, l'Hypocrisie, la Fraude, la Superstition, la Rapine, exercent un tyrannique empire ; où tout, pour ainsi dire, n'est qu'Erreur, Vanité, Désordre, Corruption, Malice et Misère.[1]

Mais la figure de l'île est plus complexe que la description de cet Eden ne le laisse entendre. Ambivalente, l'île est aussi le lieu du dénuement et de la mort. Après deux ans dans la solitude de Rodrigue, Leguat et ses compagnons tentent une traversée vers Maurice — périlleuse, vu leurs moyens de fortune — pour retrouver, dans la colonie qui y est établie, des femmes. Mais quitter volontairement leur asile divin sous le coup de la tentation revient à "tenter Dieu" ; l'un d'entre eux trouve la mort dans un premier essai avorté : c'est un signe, interprète le narrateur, "que nous devions regarder cette triste aventure comme un avertissement de la Providence et une manifestation de la volonté de Dieu"[2]. Décidant néanmoins de s'embarquer, les sept survivants seront châtiés de leur témérité. Ils n'aborderont à Maurice que pour être vite exilés par le gouverneur sur un "rocher tout sec et affreux, de deux cents pas de long et cent de large [...] où il était presque impossible de marcher parce que l'on ne pouvait poser les pieds que dans des trous ou sur des pointes aigües"[3].

Antithèse de la plénitude rodriguéenne, cet îlot stérile va causer la maladie des prisonniers et surtout la mort ou la

---

[1] *Ibid.*, p. 45.
[2] *Ibid.*, p. 120.
[3] *Ibid.*, p. 146.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

disparition de deux d'entre eux[1]. L'inversion des signes insulaires est totale. A la santé retrouvée sur la première île correspond, sur la seconde, une maladie qui touche tous les survivants. A l'abondance d'une faune et d'une flore nourricières répond ici la désolation d'un rocher nu et seulement peuplé d'oiseaux presque tous impropres à la consommation. La nature généreuse de Rodrigue semble ici dégénérée, elle est devenue monstrueuse comme le "serpent marin" pêché par les prisonniers et dont la chair les empoisonne[2].

Enfin, à l'anti-société primitive restaurant chacun dans la plénitude de sa liberté, s'oppose la captivité des cinq hommes, détenus et en attente de leur jugement. Loin de l'innocence de la première île, d'où l'argent, nécessairement corrupteur, était naturellement proscrit[3], c'est une affaire d'argent qui les retient dans la seconde. En effet, c'est la vente illégale, par l'un des compagnons de Leguat, d'un morceau d'ambre gris (marchandise alors très chère et dont la Compagnie hollandaise des Indes orientales se réservait le monopole du commerce) qui décide le gouverneur à exiler les cinq Français. Revenus dans la société de l'échange marchand, ils ont perdu du même coup la pureté de l'île originelle :

> Tant est vrai ce que dit saint Paul, que la convoitise des richesses est la racine de tous les maux, et que ceux qui veulent devenir riches tombent dans les pièges du diable et en plusieurs pernicieux désirs qui les précipitent dans l'abîme de perdition.[4]

C'est finalement comme le lieu de la mort qu'apparaît l'îlot de Maurice, par opposition à l'Eden de Rodrigue, avec les derniers commentaires du narrateur, qui y voit son "rocher de Zochelet"[5]. A

---

1 Seuls cinq des "rois de Rodrigue" se retrouvent sur l'îlot, les deux valets qui figuraient parmi eux quittant leur service à l'arrivée à Maurice. Trois survivront et rejoindront l'Europe. Cf. *ibid.*, pp. 143-144.

2 *Ibid.*, pp. 153-154.

3 C'est la nature qui se charge d'éliminer l'argent, par l'intermédiaire d'un crabe dérobant une bourse pleine d'or, *ibid.*, p. 105.

4 *Ibid.*, p. 163.

5 *Ibid.* Le rocher de Zochelet est le lieu choisi par Adonias pour s'auto-proclamer successeur de David et spolier son frère Salomon du trône. I, Rois, I, 9.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'égal du rocher biblique, c'est le lieu d'un sacrifice impie qui consacre une cause injuste. Les victimes, auxquelles Leguat semble identifier ses compagnons et lui-même, servent, à leur corps défendant, cette même cause. Le rocher devient ici le lieu d'une mort honteuse. L'opposition avec la plénitude des origines vécue sur la première île est achevée. Les trois thématiques insulaires sont réunies dans les deux figures de l'île qui structurent le roman.

On en retrouve la conjonction dans *Robinson Crusoé*. L'ambivalence insulaire, au lieu d'y être figurée par deux îles aux figures opposées, s'incarne ici dans l'alternance de menaces et de réconfort que "l'île du désespoir" ménage au héros. Elle est visible dès le naufrage. Robinson, d'abord heureux d'être en vie, le démontre par "mille et mille mouvements", mais il s'aperçoit bientôt que sa "délivrance [est] affreuse" et, s'abandonnant à sa "désolation d'esprit", court "cà et là comme un insensé"[1]. Les deux attitudes sont exactement mises en parallèle, comme pour installer d'emblée le personnage dans une relation duelle avec l'île : terre de salut, c'est aussi un lieu d'exil. Cette relation demeure identique tout au long du roman. Elle est notamment figurée par l'alternative manger/être mangé qui hante le personnage. Robinson constate dans le même paragraphe qu'il n'a rien pour se nourrir et que l'île peut être peuplée de "bêtes dévorantes"[2]. Plus loin, l'irruption des cannibales le pousse à disperser les chèvres dont il tire sa nourriture[3]. Ces mises en parallèle sont aussi rigoureuses que celle que dresse Robinson quand il met en regard ses "jouissances" et ses "misères"[4]. D'autre part, la signification religieuse de sa solitude manifeste à un autre niveau cette ambivalence. Comme territoire de la rédemption, elle se définit comme le monde de la pureté — l'inverse du monde tel que le décrit Saint Jean[5] —, mais aussi, et jusqu'à la fin de son séjour, comme d'un "désert" où il souffre

---

1 *Vie et aventures...*, pp. 47-48.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*, p. 161.
4 *Ibid.*, p. 67.
5 *Ibid.*, p. 129, cf. Première épître, II, 16.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'"abandon" et comme d'un lieu de "captivité" qu'il met en relation avec Sallé où il a été esclave[1].

Lieu ambivalent, l'île est aussi un lieu originel. Robinson échoue sur le rivage à l'issue d'une immersion qui évoque le baptême. La concordance de dates faisant advenir son naufrage le jour de son anniversaire en confirme le caractère de « seconde naissance », de même que l'égalité de durée de sa vie insulaire et de son existence antérieure. On peut en voir un autre signe dans l'interprétation que donne Marthe Robert du roman, où elle voit l'illustration exemplaire de la fable de "l'Enfant trouvé"[2].

En effet, la transgression de l'ordre paternel, au début du texte, isolant Robinson du monde des hommes, met fin au conflit œdipien avant qu'il ait pu avoir lieu. Robinson retombe donc dès son naufrage au stade antérieur où l'enfant ne conçoit pas encore la différence des sexes. Son arrivée dans l'île est une régression vers l'origine, c'est "l'ultime recours de l'âme enfantine fuyant la nécessité de mûrir, l'espoir de n'être pas né et de renaître dans un monde neuf et pur"[3]. Dans cette perspective, Robinson renaît effectivement, engendré par un océan qui équivaut symboliquement à sa mère[4]. L'île se présente comme un Eden paradoxal : un monde effectivement neuf et pur, mais gagné *après* la transgression. A la fois récompense et châtiment, c'est un "point nul de la création et par là-même le lieu idéal d'un grandiose recommencement"[5]. L'Enfant trouvé a renié ses parents, il lui faut maintenant affronter la nécessité de refaire le monde : se soumettre aux exigences du "Bâtard" — d'où le motif récurrent du travail.

Retour à l'origine et recommencement dans un espace ambigü, en même temps châtiment et promesse de récompense, les trois thématiques de la solitude insulaire que nous avons dégagées sont présentes dans le roman de Daniel Defoe : la lecture psychanalytique ne fait que le confirmer. On voit que, de ce point

---

1 *Ibid.*, pp. 268 et 273.
2 M. Robert, *Roman de l'origine et origine du roman* (1972), Paris, Gallimard, TEL, 1987.
3 *Ibid.*, p. 136.
4 *Ibid.*, p. 137.
5 *Ibid.*, p. 140.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

de vue, *Robinson Crusoé* n'est nouveau en rien. Ce n'est ni le « sujet » ni la thématique qu'il autorise qui font l'originalité du roman. Ce n'est pas non plus la conjonction des trois thématiques, déjà réalisée par exemple dans la *Tempête* ou dans le *Voyage* de Leguat. Pourtant, on s'accorde à y voir un texte inaugural et il est indéniable qu'il existe un « mythe de Robinson ». De fait, sa place dans l'histoire littéraire et le nombre de ses réécritures obligent à lui attribuer cette importance. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher en quoi *Robinson Crusoé* fait événement. Plusieurs thèses différentes coexistent : le roman de Defoe serait le « premier roman anglais », il accompagnerait l'émergence de l'*homo economicus* moderne, il conjuguerait les deux modes narratifs auparavant disjoints du réalisme et de l'allégorie. C'est en faisant le point sur ces approches du texte qu'il est maintenant possible de déterminer la véritable originalité de ce roman.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre II

L'événement *Robinson Crusoé*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) De l'origine du roman au roman de l'origine

Si *Robinson Crusoé* n'est pas la première robinsonnade, c'est du moins celle qui fixe durablement la loi structurale du genre, lui donne son nom et s'impose comme référence obligée aux fictions de solitude insulaire ultérieures. Le roman de Daniel Defoe a donc fait événement ; événement dont les effets ne sont pas encore éteints puisque le mythe continue à se renouveler en cette fin de XXème siècle.

Définir cet événement suppose de lire *Robinson Crusoé* non seulement comme le prototype d'un genre qu'il aurait fondé en rejetant ses antécédents dans l'oubli d'une préhistoire, mais expliquer en quoi sa portée dépasse ces limites. Le nombre de ses réécritures, adaptations, imitations, traductions, pastiches, etc.[1], manifeste que ce roman occupe dans l'histoire littéraire une place qui déborde la simple création d'un genre mais justifie une attention d'un autre type. Beaucoup de commentateurs y ont vu le « premier roman anglais », le faisant passer ainsi de l'origine d'un genre particulier à l'origine de la forme romanesque moderne dans une aire linguistique entière. Entre ces deux extrêmes, que faire de l'événement *Robinson Crusoé* ?

La formulation la plus conséquente de ce topos du « premier roman anglais », exprimée dans l'ouvrage de Ian Watt, *The Rise of the Novel*[2], auquel se réfèrent les recherches les plus récentes sur l'histoire du roman anglais[3], relie *Robinson Crusoé* à l'éclosion de la modernité et en fait un "mythe" de la société nouvelle. Intéressante, la thèse de Watt demeure néanmoins réductrice : elle occulte l'importante dimension religieuse du roman qui le rattache à la

---

1 Nous renvoyons pour une estimation de ce nombre à la bibliographie de H. Ullrich, ancienne, mais toujours utile pour mesurer l'importance du phénomène, *Robinson und Robinsonaden*, *op. cit.*

2 *RN, op. cit.*

3 M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740.* Baltimore and London, the John Hopkins U. P., 1987 ; J.P. Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction.* New-York and London, W.W. Norton and company, 1990.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

littérature d'inspiration puritaine d'édification et de casuistique où d'autres commentateurs voient les sources lointaines de Defoe[1]. C'est dans la conjonction de ces deux approches que la critique contemporaine cherche l'originalité de *Robinson Crusoé*[2]. Le texte concilie en effet deux exigences apparemment contraires, qui peuvent se formuler, sur le plan formel, comme celles du réalisme du récit de voyage et celles du symbolisme de l'allégorie puritaine, et sur le plan thématique comme celles de la recherche de la réussite sociale et celles de la quête du salut, ces deux paires d'opposés se recoupant sans se recouvrir.

Or, dans cette résolution narrative d'un conflit logique et idéologique, on reconnaît la fonction cardinale du mythe. Tout mythe est un récit d'origine dont l'invention passe pour antérieure à l'histoire de la communauté et dont le contenu fournit implicitement une solution à un problème d'ordre intellectuel propre à la société qui le véhicule. Si on établit que *Robinson Crusoé* remplit réellement cette fonction, on pourra dès lors mieux cerner son originalité : mythe moderne et mythe littéraire, l'œuvre de Defoe serait effectivement fondatrice. Ainsi s'expliqueraient la permanence et la variété du genre au commencement duquel elle se situe. Ainsi se dégageraient, de la structure de ce mythe, les lois génériques au principe de la réécriture qui nous permettraient d'analyser les œuvres issues du premier roman de Daniel Defoe.

---

[1] En réaction à la thèse de Watt, un courant critique a insisté sur cette dimension du texte. Cf. J.P. Hunter, *The Reluctant Pilgrim. Op. cit.* et G.A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography*, *op. cit.*, ainsi que *Defoe and Casuistry*, Princeton, Princeton U. P., 1971.

[2] Cf. J.J. Richetti, *Defoe's Narratives. Situations and Structures*, Oxford, Clarendon press, 1975 ; M. McKeon, *op. cit.* ; J.P. Hunter, *Before Novels, op. cit.* ; A. Blaim, art. cit. ; J.-M. Racault, "Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoé*", *Q/W/E/R/T/Y* , n°1, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, 1991, pp. 37-55.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

a. « Premier roman anglais » et originalité de l'œuvre

L'originalité de *Robinson Crusoé* serait-elle d'être le « premier roman anglais » ? De manière récurrente, la critique l'affirme et y voit le premier *novel* ou roman « réaliste » ou « moderne », par opposition aux types antérieurs de récit en prose, et essentiellement par opposition au *romance*, terme par lequel l'anglais désigne les romans médiévaux, pastorales, romans de chevalerie, etc.[1] En témoigne cette assertion de Paul Dottin, longtemps demeuré le commentateur français de Defoe le plus lu :

> Quelqu'importants que puissent être les emprunts faits à ses prédécesseurs, *Robinson Crusoé* doit être considéré comme le premier roman digne de ce nom.[2]

Ce même *topos*, affirmé de manière plus nuancée, se retrouve chez un critique plus récent :

> La grandeur de *Robinson Crusoé* est peut-être accidentelle, mais ce roman n'est pas seulement le premier ouvrage de fiction en prose de pleine longueur écrit dans le style simple de la prose d'exposition du début du dix-huitième siècle, aux accents toujours familiers. C'est aussi le premier roman populaire anglais (en tant que distinct du roman de chevalerie, de la légende, du fabliau, de l'allégorie et des autres types de récits) et le premier à avoir pour héros un homme qui cherche le confort et la sécurité plutôt que l'honneur ou qu'un objet rendu précieux par quelque idée attachée à lui plutôt que par sa valeur matérielle intrinsèque.[3]

---

[1] On a choisi de traduire ci-après *romance* par "roman de chevalerie", bien que les deux termes ne soient pas équivalents, le vocable anglais désignant un ensemble beaucoup plus large. Mais d'une part la langue française ne connaît pas de traduction satisfaisante de *romance* et d'autre part l'expression française "roman de chevalerie" permet de distinguer *novel* de *romance* avec netteté et d'éviter, dans la suite du texte, toute ambiguité entre les deux genres.

[2] P. Dottin, *Daniel Defoe et ses Romans*, t. 2, Paris, PUF, 1924, p. 328.

[3] D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, vol. II, New-York, Ronald, 2nd edition, 1970, p. 601 (notre traduction)."The greatness of *Robinson Crusoe* is perhaps accidental, but the novel is not only the first

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La situation inaugurale de *Robinson Crusoé* semble ici s'affirmer avec la force de l'évidence et a à peine besoin d'être argumentée. En fait, elle repose sur plusieurs présupposés mêlés les uns aux autres. David Daiches propose plusieurs critères différents, à la fois formels et thématiques, descriptifs et normatifs. La longueur d'abord : le "roman" exigerait une "pleine longueur" (*full length*) dont l'étalon ne peut se définir qu'en fonction d'une téléologie qui verrait dans l'évolution ultérieure du genre le modèle de son origine[1]. Le style ensuite : le ton familier du roman de Defoe en ferait un exemple pour la prose narrative ultérieure. C'est présupposer que le roman, auparavant, n'a pas été écrit autrement ; ce qui revient à définir le genre par un critère qui suppose le genre lui-même. Troisièmement, la distinction entre les différents types de récits est affirmée sans être explicitée : est-ce la recherche du confort et de la sécurité qui distingue le "roman populaire" de la légende ou du fabliau, ou cela constitue-t-il un quatrième et dernier critère ? Et en ce cas, qu'est-ce qui définit le roman populaire ? Enfin, la thématique nouvelle qui organiserait la quête du héros de romans renvoie manifestement à l'opposition *novel/romance* énoncée dans la proposition précédente. Le personnage moderne lutte pour des biens matériels qui ont supplanté les gains immatériels des héros des romans de chevalerie. De ce développement, on peut déduire que le *topos* du « premier roman anglais » s'articule, premièrement, à la thèse d'une rupture radicale et abrupte entre « roman de chevalerie » et roman moderne,

---

full-length piece of prose fiction written in the plain style of early eighteenth century expository prose with continuous colloquial overtones ; it is also the first English popular novel (as distinct from romance, legend, *fabliau*, allegory, and the other varieties of narrative) and the first to have as hero a man who seeks comfort and safety rather than honor or an object made valuable by some idea attached to it rather than its intrinsic material value". I. Watt est l'auteur qui a donné le plus de poids à cette thèse en reliant l'émergence du *novel* à celle de l'empirisme anglais, cf. *RN, op. cit.* et "*Robinson Crusoe* as a myth", in *RC*, ed. Michael Shinagel, *op.cit*, pp. 311 à 332, qui seront discutés plus loin. En France, parmi d'autres auteurs, M. Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, TEL, 1987, et J.-P. Audigier, *Autorité et énonciation : Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, ou le roman (anglais) de l'origine*, thèse d'Etat, Paris VIII, 1986, reprennent ce topos.

[1] On retrouve la même argumentation chez P. Rogers, *Robinson Crusoe*, London, Boston and Sydney, George Allen and Unwin, 1979, pp. 92-101.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

rupture qui pourrait s'incarner en un seul texte, et deuxièmement, à l'idée d'une transformation socio-idéologique accompagnant celle-ci. Le roman se définit comme un genre populaire qui traite des préoccupations ordinaires des gens ordinaires.

Les exemples de ce type pourraient être multipliés sans peine. Cette thèse possède encore assez de poids pour devoir être évoquée — même si c'est pour la repousser — en tête de la dernière en date des biographies de Defoe[1] et pour figurer en bonne place parmi les thèmes d'une des dernières réécritures du roman[2]. Pourtant, elle n'est que partiellement vraie. Le terme de *novel* apparaît quelques années avant *Robinson Crusoé* dans l'acception qu'il conserve encore aujourd'hui : celle de récit à la fois fictif et vraisemblable, dont le mensonge littéral, compatible avec la créance du lecteur, est la condition même de la vérité symbolique de la fable.

Cette définition « moderne » semble avoir été formulée pour la première fois en Angleterre en 1692 par William Congreve, dans la préface à *Incognita*, récit qu'il sous-titre "*A Novel*"[3]. Congreve y oppose nettement *romance* et *novel* pour insister sur l'appartenance de son récit au second modèle. Ses arguments portent sur le « réalisme » du nouveau genre, opposé à l'invraisemblance de l'ancien. L'avantage décisif du roman réside dans la créance que le lecteur peut apporter à un récit dont les péripéties ne s'éloignent guère de la vie quotidienne :

> Les romans sont d'une nature plus familière [que les romans de chevalerie], s'approchent de nous et nous représentent des intrigues réelles, nous charment par des péripéties et des événements singuliers, mais non de ceux qui sont totalement inhabituels ou sans précédent ; ceux qui ne sont pas si éloignés de notre croyance apportent aussi ce plaisir plus près de nous. Les romans de chevaleries donnent plus d'émerveillement, les romans plus de délices.[4]

---

1 P. Backscheider, *Daniel Defoe, his Life*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989, p. xi : "the idea that he [Daniel Defoe] is the father of the novel [...] cannot be dismissed lightly".

2 G. Compère, *R86*, *op. cit.*

3 W. Congreve, *Incognita, or Love and Duty reconcil'd. A Novel* (1692). Rééd. in Ph. Henderson (éd.), *op. cit.*, pp. 239 sq.

4 *Ibid.*, p. 241. "Novels are of a more familiar nature; come near us, and represent to us intrigues in practice, delight us with accidents and odd events, but not such as are wholly unusual or unpresidented, such which not

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Congreve formule ici pour la première fois une opposition souvent reprise depuis lors : le *novel* se définit par ce "déplacement" opéré à partir du *romance*, genre dans lequel il reconnaît encore aujourd'hui ses origines[1]. Il est donc évident que la distinction entre les deux genres précède la rédaction de *Robinson Crusoé*. Ce qui signifie deux choses : d'abord, le roman de Defoe n'est pas le premier, puisque le genre est conceptualisé avant lui et que sa définition n'a guère changé depuis ; ensuite et surtout, la théorie de l'émergence du *novel* comme rupture opérée par rapport au *romance* ne fait que reprendre cette ancienne revendication d'autonomie. Or cette revendication n'a pas été, et de loin, partagée immédiatement par les contemporains de Congreve. Au contraire, le vocabulaire actuel ne se fixe qu'à la fin du XVIIIème siècle. On peut situer approximativement la pérennisation de cette terminologie au moment de la publication de *The Old English Baron* de Clara Reeve en 1778[2]. Jusqu'à cette date, les termes de *novel*, *romance*, *history*, *fable*, *parable*, etc., demeurent sinon interchangeables, du moins largement indifférenciés. C'est progressivement et sans posséder de nom déterminé que le nouveau genre se constitue tout au cours du siècle[3]. Dans la conscience littéraire de l'époque, *romance* et *novel* ne s'opposent pas aussi clairement que le texte de Congreve le laisserait supposer. En 1719, *Robinson Crusoé* ne pouvait être identifié ni comme l'un ni comme l'autre. Son appartenance générique était indécidable. En témoignent les termes de Charles Gildon, qui accuse tour à tour Defoe d'avoir écrit une "fable" sur le

---

being so distant from our belief bring also the pleasure nearer us. Romances give more of wonder, novels more delight."

[1] Le terme de "déplacement" (*displacement*) est de N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard U. P., 1976, p. 38.

[2] Dans sa préface, l'auteur oppose "*ancient Romance*" à "*modern Novel*" et assure vouloir réaliser l'unité des deux formes, à la suite du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole. Or, celui-ci, en préface à la seconde édition de son roman, en 1765, ne pouvait pas encore s'exprimer aussi nettement : il ne distinguait que "deux sortes de romans, l'ancien et le moderne" ("*two kinds of romance, the ancient and the modern*"). Cités par G. Day, *From Fiction to the Novel*, London and New-York, Routledge and Kegan Paul, 1987, p. 2.

[3] Cf. G. Day, *op. cit.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

modèle biblique — genre noble, mais que Defoe aurait perverti dans un sens profane et de surcroît antipatriotique — et un "*romance*"[1].

Pourtant, le *topos* du « premier roman anglais » ressurgit périodiquement et les recherches les plus récentes sur ses origines consacrent souvent de longs passages à l'analyse de *Robinson Crusoé*[2]. L'insistance même avec laquelle il revient oblige à poser la question de sa pertinence. Car, même faux, il indique que dans le processus de genèse du roman, cette œuvre tient une place à part. Elle paraît à un moment décisif de l'histoire littéraire anglaise et y possède un statut d'exception. La prégnance même du *topos* montre, indépendamment de sa valeur historique, que *Robinson Crusoé* marque une rupture. Mais si cette rupture ne marque pas la naissance du roman anglais, en quoi donc consiste-t-elle ? Selon la thèse de Ian Watt[3], la plus conséquente de toutes celles qui le placent à l'origine du roman anglais, *Robinson Crusoé* se situe aux commencements du roman parce qu'il correspond à un autre avènement, qu'il exprime et masque à la fois.

Watt relie l'origine du *novel* au développement des classes moyennes dans l'Angleterre protestante qui suit la révolution de 1688 et à l'émergence d'une idéologie empiriste à la suite de la philosophie de Locke. Le roman, lecture des classes montantes, se distinguerait du roman de chevalerie par un "réalisme formel" directement inspiré de la philosophie nouvelle. La solitude de Robinson devient ici la métaphore de l'isolement de l'individu moderne après la dissolution des liens sociaux traditionnels[4].

Ainsi argumentée, la thèse de Watt évite de dater précisément l'apparition du roman en 1719. Elle évite également l'écueil de la téléologie. Elle se contente de relever, dans *Robinson Crusoé*, des préoccupations formelles qui sont plus tard devenues symptomatiques de ce que l'anglais a appelé *novel* par la suite et

---

1 Ch. Gildon, *The Life and Strange Surprizing Adventures of M. D ... De F..., of London, Hosier* (1719), in P. Rogers, *Defoe, the Critical Heritage*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1972, pp. 44 et 47.

2 Cf. M. McKeon, *op. cit.*, pp. 315 -337 ; G. Day, *op. cit.*, pp. 80-85.

3 I. Watt, *RN, op. cit.*

4 Pour un commentaire plus détaillé de la définition du réalisme chez Watt, voir infra, pp. 94-103.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

les relie à l'histoire sociale et à l'histoire des idées. Elle ne voit plus en *Robinson Crusoé* que l'une des expressions, certes privilégiée, mais pas unique, de l'état de la société anglaise au début de son siècle, qui se formule plus généralement dans le nouveau genre.

Néanmoins, cette lecture ne saurait suffire à définir la portée de l'œuvre. Car la thématique du roman de Defoe n'est pas seulement socio-économique, elle est aussi religieuse. Le texte est largement inspiré par les divers genres de la littérature puritaine d'édification : non seulement les allégories à la Bunyan, seules fictions tolérées par un puritanisme rigoureux, mais aussi les écrits non fictifs, narratifs ou non qu'étaient les livres de direction de vie (*guide books*), les journaux, les *Providence books*, etc.[1] Il s'organise notamment à la manière de l'autobiographie spirituelle autour de la conversion du personnage, qui le fait passer de l'état "naturel" à celui d'homme "régénéré" sur qui est venue la grâce de Dieu[2]. Avant la conversion, l'homme ne peut concevoir les "choses qui sont de l'Esprit de Dieu"[3], mais demeure dans "l'état de nature". Il est, par exemple, incapable de voir dans la succession des événements quotidiens l'intervention de la Providence qu'y décèle l'homme régénéré, pour qui tout est signe de la présence divine. L'histoire de Robinson, jeune homme ayant commis le péché de quitter le domicile familial contre la volonté paternelle et expiant seul sa faute sur une île déserte, ne ferait donc que transposer dans le domaine de la fiction un genre non fictionnel tout en gardant la même structure narrative. Selon cette lecture, le naufrage et la réclusion insulaire métaphorisent le châtiment divin et les tourments de la pénitence du pécheur. Chaque élément narratif possède de même une valeur symbolique et se charge de références bibliques[4].

Cette dimension religieuse ne contredit pas l'interprétation socio-économique de Watt, mais permet de la compléter de manière, peut-être, à identifier l'originalité de l'œuvre. Sur le plan de la technique narrative, on peut montrer que le caractère

---

1 Pour un commentaire sur ces genres et leur « influence » sur l'œuvre de Defoe, voir J.P. Hunter, *The Reluctant Pilgrim, op. cit.*

2 Sur ce point précis, voir en particulier G.A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography, op. cit.*, pp. 14 à 54.

3 Saint Paul, I, Corinthiens, II, 14, cité par G.A. Starr, *op. cit.*, p. 41.

4 G.A Starr, *ibid.*, pp. 76 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

allégorique ne contredit pas le "réalisme" que Watt observe dans le texte, mais s'y adjoint pour composer un récit vraisemblable et édifiant à la fois. Ainsi doivent se comprendre les termes mêmes de Defoe : "l'histoire, malgré son allégorie, est historique"[1]. Defoe aurait ainsi réalisé les fins du récit puritain aux moyens d'un réalisme étranger à celui-ci :

> On peut dire de *Robinson Crusoé* qu'il réalise les objectifs généraux de l'allégorie religieuse puritaine (l'introduction de significations de niveau supérieur reliées à la religion et à la morale) aux moyens de conventions littéraires mimétiques qui contredisent les principes mêmes de la conception puritaine de la littérature.[2]

Récit profane et récit religieux sont réunis dans le même texte. Le roman confond grâce à l'utilisation simultanée de deux codes narratifs distincts signification littérale et signification symbolique. On a pu voir dans cette double nature du texte la véritable nouveauté de *Robinson Crusoé*. Récit de voyage et allégorie se confondent par la concordance du déroulement vraisemblable de l'action et de la constante signification allégorique de celle-ci[3]. Or accorder la relation fidèle d'événements soi-disant réels et le récit de l'intervention de la Providence dans la vie de Robinson revient à concilier deux domaines dont la congruence ne va pas de soi. Entre ces deux pôles du texte, "l'ordre de la nature et la volonté de Dieu"[4], demeure un écart, sinon une contradiction, que le texte ne peut effacer.

---

1 *Réflexions sérieuses de Robinson Crusoé* (1720), in *Vie et aventures...*, *op. cit.*, p. 591. "The Story, though Allegorical, is also Historical", in *RC*, *op. cit.*, p. 259.

2 A. Blaim, art. cit., p. 40. "*Robinson Crusoe* may be said to realise the general objectives of Puritan religious allegory (the introduction of higher-level meanings connected with religion and morality) by means of mimetic literary conventions which contradict the very principle of the Puritan conception of literature".

3 J.-M. Racault identifie cette conjonction à celle des deux modes de la *mimésis* selon E. Auerbach, le premier reposant sur l'enchaînement causal et linéaire des événements, le second sur leurs rapprochements en fonction d'une raison transcendante, et y voit la vraie "originalité" de *Robinson Crusoé*. Cf. "Récit littéral...", art. cit., pp. 53-54.

4 M. McKeon, *op. cit.*, p. 336, "the way of nature and the will of God".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Ils recoupent à peu près les deux domaines de la "vérité" et de la "vertu" qu'identifie Michael McKeon[1] : deux domaines qui se disjoignent et deviennent problématiques au XVIIème siècle. L'individualisme qui naît de la nouvelle société ne fait qu'enregistrer cette séparation qui paradoxalement consacre l'autonomie de l'individu en lui retirant la certitude de ces deux repères. L'individu découvre la solitude au moment où la quête de la vérité et celle de la justice, séparées par le "désenchantement du monde"[2], deviennent de plus en plus délicates du fait même de leur autonomisation. *Robinson Crusoé* en est l'exemple et la médiation réussie, puisqu'il réunit dans la fiction ces deux plans devenus distincts dans la pensée et dans l'expérience concrète :

> Le domaine métaphysique de l'Esprit peut être approché et arpenté comme le domaine psychologique de l'Entendement. C'est la réussite remarquable de Defoe de n'avoir pas seulement fourni ce débouché psychologique à la crise spirituelle, mais de l'avoir incarné, grâce à la voie médiatrice de la casuistique et de la sotériologie puritaines, dans la dimension concrète de l'ambition matérielle et sociale.[3]

Or, opérer une telle médiation entre deux domaines disjoints dans l'expérience quotidienne, c'est précisément la fonction que l'anthropologie structurale accorde au mythe[4]. Peut-on donc voir dans l'événement *Robinson Crusoé* l'avènement d'un mythe de la société nouvelle, moderne, capitaliste et protestante ? Considérer le roman sous cet angle offrirait au moins l'avantage de comprendre la quantité de ses réécritures et d'expliquer leurs convergences thématiques. Le phénomène de la réécriture, son ampleur, sa

---

[1] *Ibid.*, pp. 411-421.

[2] Cette expression renvoie bien sûr à l'ouvrage de M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

[3] *Ibid.*, p. 336. "The metaphysical realm of the Spirit may be accomodated and rendered accessible as the psychological realm of Mind. It is Defoe's remarkable achievement not simply to have provided this psychological access to spiritual crisis but to have specified it with the mediating guidance of Puritan casuistry and soteriology, to the concrete dimension of material and social ambition."

[4] Cf. Cl. Lévi-Strauss, "La Structure des mythes", in *Anthropologie structurale* (1958), Paris, Plon-Presses pocket, 1990, pp. 235-265, et plus particulièrement p. 248.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

durabilité, la cohérence du corpus constitué par les hypertextes ne peuvent même, probablement, être compris qu'ainsi. La réécriture n'a lieu d'être qu'en fonction du contenu mythique de *Robinson Crusoé*. Comme les autres mythes littéraires habituellement cités (Faust, Don Juan...), c'est le nombre de ses adaptations qui le désigne comme tel. Mais pour répondre à cette question, il faut d'abord revenir brièvement sur les concepts de mythe et de mythe littéraire.

b. Mythe et mythe littéraire

Dire que *Robinson Crusoé* s'assimile au mythe, c'est d'abord constater qu'il en possède les deux premières propriétés : le contenu et la fonction. Contenu au sens où le mythe est toujours un récit des origines :

> Le mythe raconte comment [...] une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création ».[1]

Or, on a vu que *Robinson Crusoé*, sous tous les points de vue, s'analyse comme une fiction des origines. Par ce biais déjà, le roman de Daniel Defoe se rattache au mythe. Mais il s'y assimile également et surtout par sa fonction. On sait depuis Claude Lévi-Strauss que tout récit mythique opère une médiation narrative des contradictions d'ordre idéologique de la société qui le raconte. Un passage célèbre de l'*Anthropologie structurale* montre notamment comment le mythe d'Œdipe résout implicitement une contradiction profonde entre l'expérience sociale et la cosmologie des anciens Grecs[2]. Pour étudier le roman de Defoe comme mythe, il faudrait

---

[1] M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

[2] Selon cette analyse, le mythe d'Œdipe met en parallèle deux paires d'opposés : sous-estimation des relations parentales (meurtre de Laïos) *vs* leur sur-estimation (mariage d'Œdipe et de Jocaste) et affirmation de l'autochtonie de l'homme (Œdipe signifie "pied-enflé") *vs* sa négation (Œdipe immole le sphinx, monstre chtonien). Ainsi il "exprimerait l'impossibilité où se trouve une société qui professe de croire à l'autochtonie de l'homme [...] de

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

donc analyser les contradictions de la société anglaise de 1719 que le texte de *Robinson Crusoé* permet de surmonter et que nous avons indiquées plus haut.

Cette démarche suppose toutefois que mythe et roman puissent coïncider. Or l'étude des mythes s'est principalement consacrée aux sociétés « sans histoire » et à la littérature orale. La communauté de structure et de fonction entre mythe et roman ne va pas de soi. La fonction mythique ou "intégratrice" de la littérature a pourtant été affirmée par Jean-François Lyotard, qui définit historiquement l'"écriture" par une fonction d'ordre idéologique :

> La fonction qui lui est attribuée, et qui a été des plus réelles dans toutes les sociétés qui ne sont pas essentiellement critiques, est celle que remplissent toutes les formes culturelles de ces sociétés : résorption au niveau métaphorique si l'on veut, Claude Lévi-Strauss dirait symbolique, des contradictions qui habitent ces sociétés. Il n'est pas difficile de montrer que cette fonction intégratrice de la poésie [...] est celle qui a prévalu depuis des millénaires dans la plupart des sociétés ; l'Occident ne commence à y faire défaut de façon irréversible, je pense, qu'à dater des années 1860, où, comme le dit Barthes, l' « écriture » devient impossible.[1]

Selon Lyotard, l'activité littéraire remplirait donc la même fonction que le mythe jusqu'au milieu du XIXème siècle. Pourtant, toute œuvre littéraire n'instaure pas un mythe. Comment cette fonction s'inscrit-elle dans les textes ? Qu'est-ce donc qui distingue un texte fondateur d'un autre et est-ce que *Robinson Crusoé* correspond à cela ? Philippe Sellier l'a défini en s'interrogeant sur la nature du "mythe littéraire"[2]. Il est intéressant de reprendre son

---

passer, de cette théorie, à la reconnaissance du fait que chacun de nous est réellement né de l'union d'un homme et d'une femme. La difficulté est insurmontable. Mais le mythe d'Œdipe offre une sorte d'instrument logique [au moyen duquel] une corrélation se dégage : la surévaluation de la parenté de sang est, à la sous-évaluation de celle-ci, comme l'effort pour échapper à l'autochtonie est à l'impossibilité d'y réussir. L'expérience peut démentir la théorie, mais la vie sociale vérifie la cosmologie dans la mesure où l'une et l'autre trahissent la même structure contradictoire. Donc, la cosmologie est vraie". Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 248.

1 J.-F. Lyotard, *Discours figure*. Paris, Klincksieck, 1971, p. 319.

2 "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?", art. cit.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

analyse à propos de Robinson, au moins pour la raison que lui-même ne fait aucune allusion au personnage de Defoe, alors qu'il s'interroge sur le statut de Tristan, Faust et Don Juan.[1]

Son analyse, reprenant les approches ethnologiques du mythe, le définit par six critères :

a) le mythe est un "récit fondateur" qui raconte les origines ;

b) il est "anonyme et collectif", sans auteur ;

c) l'histoire qu'il raconte est "tenue pour vraie" ;

d) "intégrateur social", il possède une fonction cardinale pour le groupe "auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré" ;

e) en tant que récit, tout lui est possible, car sa logique est "celle de l'imaginaire", sans psychologisation ni rationalisation qui sont la marque du roman ;

f) il est fortement structuré par un système d'oppositions qui ne laisse aucun élément du récit au hasard et impose une trame narrative serrée.

Prenant Don Juan pour exemple, Philippe Sellier montre que le "mythe littéraire" réunit les trois derniers critères du mythe et exclut les trois premiers : si leurs contenus et leurs modes de transmission et de réception divergent, structure et fonction du mythe et du mythe littéraire sont similaires. Or, dans le cas de *Robinson Crusoé*, il est frappant de constater que le roman obéit, ou feint d'obéir, aux six caractères définitoires du mythe. Exactement, le roman de Defoe correspond *symboliquement* aux trois critères a, b et c de Philippe Sellier définissant le mythe et *réellement* aux trois caractéristiques du mythe littéraire ; autrement dit, sa structure et sa fonction sont celles d'un mythe et ses modes d'énonciation et de réception demandent à ce qu'il soit compris comme tel. Il n'existe sans doute pas d'exemple plus adéquat de texte littéraire ayant autant de raisons de prétendre au rang de mythe « anthropologique ».

Récit d'origine, c'est selon sa page de titre, sa préface et celles de la seconde partie et des *Réflexions sérieuses*, un récit sans autre auteur que le héros de l'histoire lui-même. L'insistance avec

---

[1] D'ailleurs, en France, Robinson est rarement rangé parmi les mythes littéraires, cf. supra, p. 6.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

laquelle Defoe a maintenu cette fiction doit être ici le signe de son importance. L'authentification du récit va de pair avec une stratégie qui, en supprimant l'intermédiaire d'un auteur, rend la parole à sa propre origine. Le héros du mythe témoigne directement de la factualité de son histoire. Dans cette insistance s'affirme la prétention à remplir les critères a, b et c de Sellier, et on sait que les lecteurs ont longtemps pu croire à l'authenticité du récit[1]. Quant à la pertinence des caractères d, e et f, elle devra être démontrée grâce à l'étude du roman. Nous les indiquons ici sommairement.

Robinson Crusoé joue un rôle d'"intégrateur social" dans la mesure où il concilie effectivement les exigences contradictoires de la société nouvelle. Il obéit encore à la "logique de l'imaginaire", malgré son "réalisme" : on n'en voudra pour indice que la conjonction des causes naturelles et de l'intervention de la Providence dans le déroulement de l'action. Tout peut advenir puisque rien n'arrive qui ne soit issu de la volonté de Dieu : cela n'exclut pas que les voies de Dieu empruntent des mécanismes naturels que la raison puisse expliquer[2]. Enfin, le roman est fortement structuré par un système d'oppositions qui ne laisse aucun élément du récit au hasard : c'est ce que la partie suivante de notre étude se propose de démontrer.

Robinson Crusoé peut donc s'analyser comme un mythe littéraire à part entière. Ian Watt a déjà proposé une lecture de ce type selon laquelle Robinson incarnerait un mythe fondateur de la société moderne articulé en trois points : un soi-disant "retour à la nature" qui en fait inscrit le commerce dans la nature des choses et en signifie la rationalité, une exaltation de la "dignité du travail" qui fournit une contrepartie idéologique à la division croissante du travail, une métaphore de la solitude de l'*homo economicus* dans l'Angleterre commerçante et capitaliste qui prépare la révolution industrielle[3]. Le roman signifierait ainsi l'émergence de la société

---

1 Certes, les plus avertis des lecteurs ont vite démasqué Defoe derrière Robinson, la preuve en est le pamphlet de Charles Gildon, *The Life and Strange..., op. cit.*, mais la perspicacité d'un critique ne signifie pas l'échec général de la stratégie énonciative de Defoe, dont plusieurs autres sources indiquent la réussite globale. Sur cette stratégie et ses résultats, cf. J.-P. Audigier, *op. cit.*, pp. 8 sq.

2 Cf. J.-M. Racault, "Récit littéral...", art. cit., pp. 39 à 42.

3 I. Watt, art. cit., pp. 315, 317 et 329.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

anglaise moderne, capitaliste, colonialiste et protestante, dont il est contemporain. Il n'aurait pas été un événement purement littéraire, mais l'expression littéraire d'un phénomène social que sa complexité rendait impossible à dire par d'autres moyens que la littérature[1]. Watt compare pour cette raison *Robinson Crusoé* à "*Faust, Don Juan* et *Don Quichotte*, les grands mythes de notre civilisation"[2].

Mais son analyse demeure insuffisante car elle s'écarte du texte pour considérer essentiellement l'usage de *Robinson Crusoé* chez Rousseau et Marx, réduisant ainsi le "mythe" à une faible partie de la réception de l'œuvre, fragment censé représenter le sens qui l'a recouverte peu à peu. Ainsi, pour élever le roman à la hauteur du mythe, Watt escamote le texte de Defoe sous "la forme qu'il a pris dans notre esprit" :

> Le mythe tel qu'il a pris forme dans notre esprit ne concerne sûrement pas en premier lieu l'aliénation religieuse ou psychologique, non plus que la solitude en tant que telle. Robinson vit surtout dans l'imagination comme un triomphe de la réussite et de l'esprit d'entreprise humains, et comme un exemple type des mécanismes élémentaires de l'économie politique.[3]

Cette réduction du texte à son souvenir dans l'imaginaire pose deux problèmes distincts. D'une part elle permet à la critique d'oublier le roman pour le réduire au seul épisode insulaire, au motif qu'il serait le seul à subsister dans la mémoire collective. Cette méthode est arbitraire et conduit à négliger les éléments structuraux du récit de Defoe que sont ses séquences de départ et de retour. D'autre part, elle s'appuie sur des sources peu sûres : quelles sont les preuves que Robinson symbolise avant tout la réussite et l'esprit d'entreprise humains ? La métaphore robinsonienne de l'économie politique classique et sa critique

---

[1] *Ibid.*, p. 317.

[2] *Ibid.*, p. 312.

[3] "The myth as it has taken shape in our minds is surely not primarily about religious or psychological alienation, nor even about solitude as such. Crusoe lives in the imagination mainly as a triumph of human achievement and enterprise, and as a favorite example of the elementary processes of political economy". *Ibid.*, p. 313.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

récurrente par Marx et Engels[1] et le passage célèbre de l'*Emile* de Rousseau sont les seuls textes que Watt cite à l'appui de sa thèse. Watt n'analyse ni le roman de Defoe dans sa totalité, ni ses réécritures, dont il ne cite la quantité que pour affirmer que le mythe est "universellement reçu"[2]. Or, ces textes, par leur thématique beaucoup plus riche que ce que laisse entendre Watt, démentent son assertion. S'il y a mythe de la modernité, il n'est pas aussi simple, le texte de Defoe n'est pas aussi homogène : c'est à l'analyse du roman lui-même qu'il revient de déterminer sa structure.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

---

[1] Cf. par exemple, *Le Capital*, I, 1ère section, chapitre 1, iv. Sur l'utilisation de la robinsonnade par l'économie politique classique, cf. A. Iacono, *Il Borghese e il selvaggio. L'Immagine dell'uomo isolato nei paradigmi di Defoe, Turgot et Adam Smith,* Milan, Franco Angeli, 1982.

[2] I. Watt, art. cit., p. 312.

2) *Robinson Crusoé*, mythe de la modernité

L'expression de "mythe de la modernité" pour qualifier *Robinson Crusoé* fait évidemment référence aux travaux de Ian Watt. Apparemment coupé de l'histoire par la clôture de l'espace insulaire et l'éloignement du continent, Robinson reproduirait en fait l'histoire anglaise de son temps : cette thèse est à la base des développements de Watt sur le "mythe" de Robinson. Le héros transpose sur l'île déserte une économie rudimentaire qui rappelle et innocente en même temps le capitalisme naissant en Angleterre. Mais *Robinson Crusoé* ne se réduit pas à une simple "contrepartie idéologique" par lequel le capitalisme ferait oublier sa vraie nature[1]. Cette lecture, bien que pertinente, demeure réductrice. Si l'éclosion de l'*homo economicus* est bien en jeu dans le roman, c'est à travers une mise en récit qui noue entre eux plusieurs problèmes. La question de l'histoire s'y présente à travers les thèmes mêlés de la politique, du travail et de la religion. Le texte de Defoe est à la fois une célébration de la révolution « glorieuse » de 1688, une apologie de l'avènement concomitant d'une bourgeoisie industrieuse et protestante et une mise en cause des contradictions profondes de l'idéologie de cette dernière. Ainsi, l'île n'est ni une simple figuration de l'Angleterre de 1719 — hors du circuit des échanges et n'abritant que des techniques archaïques, elle entre aussi dans un rapport d'opposition à celle-ci —, ni un monde idéalisé où ne pénètrent pas les difficultés de l'histoire : l'île de Robinson n'équivaut jamais à un Eden préservé de la Chute. Ainsi la fonction de l'épisode central de *Robinson Crusoé* ne se comprend-elle que par rapport aux séquences pré et post-insulaires, au départ et au retour du héros, à la présence lointaine d'une Angleterre dont le roman représente l'histoire en creux. Il célèbre certes l'avènement de la modernité, mais en passant par la mise en lumière de la contradiction que vivaient les marchands protestants à la fin du XVIIème et au début du XVIIIème siècle, entre leur travail et leur devoir, entre vie sociale et exigences spirituelles.

---

[1] Cf. I. Watt, *RN*, p. 73.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

a. Le « péché originel » de Robinson et l'Angleterre post-révolutionnaire

Robinson naît en 1632 et aborde l'île où il restera prisonnier vingt-sept ans plus tard, le 30 septembre 1659. Il quitte l'île en décembre 1686 et met fin à ses voyages — avant, du moins, leur reprise dans les *Farther Adventures* — en 1688. Les coïncidences de dates entre ses aventures et la vie de Daniel Defoe, né fin septembre ou début octobre 1660, sont évidentes ; le parallélisme entre les durées écoulées avant et après l'arrivée dans l'île — la vie insulaire rachetant la précédente après la mort et la renaissance symboliques du naufrage — l'est également. Mais on peut aussi remarquer une correspondance moins exacte, plus discrète, mais tout aussi réelle, entre ces dates et celles qui scandent l'histoire anglaise du siècle. Ainsi s'affirment nettement le rapport du texte à l'histoire, rapport par lequel il annonce l'avènement de la modernité.

En 1632, les persécutions contre les puritains ont recommencé à l'instigation de William Laud, nommé l'année suivante archevêque de Canterbury. Ce sont les débuts de la tentative de restauration de l'absolutisme royal de Charles Ier qui, déclenchant l'engrenage du soulèvement et de la répression, aboutira à la première révolution anglaise. Ainsi, le « hasard » de la naissance du héros lui fait vivre une période de troubles politico-religieux, contexte dont le poids est indirectement confirmé par la mort de son frère aîné au service de la patrie lors de la bataille de Dunkerque contre les Espagnols papistes. Ses voyages, entrepris de 1651 à 1659, coïncident à peu près avec la République de Cromwell ; son naufrage a lieu quelques mois avant la restauration de Charles II. Enfin, ses deux retours successifs en Angleterre précèdent de peu la révolution « glorieuse » de 1688 et l'entrée de Guillaume d'Orange à Londres. Ces concordances ne possèdent certainement pas de valeur symbolique, mais elles ne sont pas fortuites pour autant.

Elles indiquent que le jeune Robinson a, sans le vouloir et sans que le récit y fasse une seule fois allusion, fui les conflits des deux

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

révolutions et de la restauration pour ne revenir qu'après leur résolution avec la création de l'Etat de droit et la naissance de l'Angleterre moderne, protestante et capitaliste[1]. Mais Robinson ne s'est isolé que pour retrouver les effets des troubles qu'il a laissés sur le continent. Comme si l'insularité avait dû accomplir, en évitant les antagonismes qui étaient à leur principe, les transformations à l'œuvre en Angleterre[2]. Les dates des aventures de Robinson permettent de penser que l'histoire insulaire métaphorise, au sens littéral, l'histoire réelle en la pacifiant. En effet, si Robinson revient dans une Angleterre où les « classes moyennes » se sont économiquement, idéologiquement et politiquement imposées, c'est après avoir accompli le même travail dans l'île qu'il a cultivée, gouvernée, et où il a finalement implanté une colonie qui semble devoir répéter sa propre histoire : s'installer pour la rédemption de ses membres selon les principes établis de l'ascétisme puritain.

Métaphore pacificatrice d'une histoire meurtrière, l'épisode insulaire l'est en ce sens où les tâches quotidiennes qu'accomplit Robinson sur l'île aboutissent à la création d'une micro-société vivant selon l'idéologie des vainqueurs de 1688. Robinson et Vendredi seront finalement rejoints par le père de celui-ci et un marin espagnol ; à leur départ, les mutins anglais, dont le héros espère qu'ils répéteront son histoire, lui succèdent. Pendant le séjour du père de Vendredi et de l'Espagnol, Robinson, souverain de l'île, se comparant à un roi dont les sujets seraient tous de religion différente, fait profession de tolérance et accorde "la liberté de conscience dans toute l'étendue de [ses] Etats" (p. 236). Cette figuration de l'histoire politique est fortement liée à la thématique du travail omniprésente dans le roman : c'est la mise en culture de l'île qui fait de l'ancien naufragé un propriétaire de plein droit.[3] Or

---

1 A propos des liens entre commerce et religion dans la genèse de l'Angleterre moderne, Cf. M. Postan et Chr. Hill, *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne. Des Origines au XVIIIème siècle*, t. 2 (1972), Paris, Seuil, 1977, spécialement pp. 383 à 392 et 402 à 420 ; B. Cottret, *La Glorieuse Révolution d'Angleterre*, Paris, Gallimard, 1985.

2 Les événements en rapport avec le texte sont signalés in P. Nordon, Robinson Crusoé, *unité et contradictions*, Paris, Minard, Archives des lettres modernes, n° 80, 1967.

3 Ce en quoi on peut voir l'influence de la pensée politique de Locke, qui fonde la propriété du sol sur le travail dans le *Traité du gouvernement civil*. Sur ce point précis, cf. J. Tully, *Locke. Droit naturel et propriété* (1982), Paris, PUF, 1992.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

elle-même est indissociable des préoccupations religieuses du temps. L'application à sa besogne qui caractérise Robinson sur son île reproduit en effet la quête puritaine des signes du salut dans l'exercice réussi d'une profession (*calling*). Mais cette rédemption insulaire fait suite à un refus réitéré de s'établir dans un métier ; refus dans lequel on peut voir la vraie nature de son "péché originel".[1]

En effet, on sait que selon Max Weber, l'exercice d'une profession définie, quelle qu'elle soit, en anglais *calling*, est synonyme, pour les puritains du XVIIème siècle, du service de Dieu :

> L'amour du prochain — au service exclusif de la gloire de Dieu, non à celui de la créature — s'exprime en premier lieu dans l'accomplissement des tâches professionnelles données par la *lex naturae* ; il revêt ainsi l'aspect proprement objectif et impersonnel d'un service effectué dans l'intérêt de l'organisation rationnelle de l'univers social qui nous entoure.[2]

Ce rôle primordial accordé au choix d'un métier envisagé comme une vocation, à la base de la vie sociale et spirituelle, permet collectivement à la société d'organiser son devenir selon des plans rationnels et individuellement à chacun des fidèles de s'assurer de son salut, la réussite professionnelle signifiant l'élection. Weber fait de cette conjonction des préoccupations matérielles et religieuses dans la réussite professionnelle un des fondements de "l'éthique protestante" et de "l'esprit du capitalisme"[3]. Or c'est justement ce qui est renié par le jeune Robinson[4]. Nourrissant des "pensées vagabondes" (p. 4), voulant "courir le monde" (p. 7) et non s'établir dans un métier, le héros refuse conjointement, et avant même son premier voyage, la

---

1 Cf. M. McKeon, *op. cit.*, pp. 320 à 323.

2 M. Weber, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme* (1920), Paris, Plon, Presses Pocket, 1990, p. 123.

3 *Ibid.*, pp. 186 à 227.

4 Cf. sur l'importance du choix d'une profession dans la conscience puritaine et la présence de cette thématique dans *Robinson Crusoé*, J.P. Hunter, *The Reluctant Pilgrim...*, *op. cit.*, pp. 33 à 39.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

marche de l'histoire vers la rationalisation du monde et la sécurité de la certitude de sa propre grâce. C'est ce double refus qui est au principe des aventures de Robinson avant son naufrage.

Non seulement, il transgresse un devoir capital et l'aggrave en désobéissant à son père, mais il accumule les péchés en repoussant plusieurs occasions successives de se fixer dans un métier. Au contraire, il change à quatre reprises d'occupation avant son naufrage. Sans activité définie lors de son premier voyage, il se fait marchand pour le deuxième et le troisième, puis planteur au Brésil avant de tenter une expédition comme négrier. Chaque changement d'état se solde par un châtiment plus sévère.

Le naufrage de Yarmouth qui met fin au premier voyage ne fait pas de victime et son issue laisse Robinson libre de rentrer chez son père qui, dans ce cas, "emblème de la parabole de notre Sauveur, eût tué le veau gras pour [lui]"[1]. La deuxième fois, c'est une captivité et un esclavage de deux ans qui sanctionnent son désir d'aller sur mer. Se faisant planteur, Robinson doit ensuite demeurer quatre ans dans son "*engenho*" brésilien. L'éloignement de l'Angleterre, la solitude et l'absence d'occupation autre que le travail y préfigurent sa future pénitence insulaire[2]. Toutefois, travaillant régulièrement pendant ces quatre années, son enrichissement progressif montre qu'établi dans la profession de planteur, Robinson remplit ses devoirs envers Dieu. Mais le désir de s'enrichir trop rapidement le pousse à accepter une mission de négrier ; cette dernière tentative le mène sur l'île déserte dont il ne pourra s'échapper avant l'accomplissement de sa rédemption. La gradation des châtiments suit le nombre d'états embrassés par Robinson ; elle accompagne en même temps la progression de ses ambitions.

De l'envie irraisonnée mais désintéressée de "courir le monde" à l'entreprise cupide qui lui fait quitter le Brésil, son péché s'est aggravé :

> Je devais être derechef l'agent obstiné de mes propres misères ; je devais accroître ma faute, et doubler les

---

1 *Vie et aventures...*, p. 14 ; "Emblem of our Blessed Saviour's Parable, had even killed the fatted Calf for [him]", *RC*, p. 13.
2 *Ibid.*, p. 36 ; *RC*, p. 30.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> reproches que dans mon affliction future j'aurais le loisir de me faire.[1]

L'accroissement de la faute résulte explicitement d'un désir de richesse et d'ascension sociale. Le premier voyage de Robinson pour la Guinée a été un succès car il n'y a risqué qu'une "petite somme" ; le second a été entrepris sous l'empire de "pensées ambitieuses" qui ont provoqué sa perte[2]. Le dernier, du Brésil à "l'île du désespoir", est explicitement dû à un désir d'enrichissement trop rapide :

> Il fallait que je m'en allasse et que j'abandonnasse l'heureuse espérance que j'avais de faire bien mes affaires et de devenir riche dans ma nouvelle plantation, seulement pour suivre un désir téméraire et immodéré de m'élever plus promptement que la nature des choses ne l'admettait.[3]

Faute d'autant plus grave que le métier qu'il exerçait au Brésil était visiblement celui que "la nature et la Providence concouraient à [lui] offrir pour l'accomplissement de [ses] devoirs"[4]. Les changements répétés de métier de Robinson, dûs à son désir d'une prospérité rapide et acquise sans effort, sont contraires à l'éthique du *calling*. En cela, ils contrastent fortement avec l'application au travail que le héros manifeste dès son arrivée sur l'île. Ainsi sa rédemption s'accorde-t-elle avec une solitude irrémédiable qui l'oblige à travailler sans relâche et sans espoir de profit. C'est pourquoi l'interprétation « rationaliste » qui fait du travail insulaire la métaphore du capitalisme moderne et l'explication « allégorique » qui n'y voit que la pénitence du pécheur ne s'excluent pas mais se renforcent mutuellement. Fonction « idéologique » de la "dignité du travail" et rôle spirituel du *calling* vont de pair.

---

[1] *Ibid.*, p. 39 ; "I was still to be the wilful Agent of all my own miseries; and particularly to encrease my Fault and double the Reflections upon my self, which in my future Sorrows I should have leisure to make", *RC*, p. 32.

[2] *Ibid.*, pp. 17-18 ; "a small Adventure", "aspiring Thoughts", *RC*, p. 16.

[3] *Ibid.*, p. 39 ; "I must go and leave the happy View I had of being a rich and thriving Man in my new Plantation, only to pursue a rash and immoderate Desire of rising faster than the Nature of the Thing admitted", *RC*, p. 32.

[4] *Ibid.* ; "Nature and Providence concurred to present me with, and to make my Duty", *RC, ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. L'île déserte et le travail innocenté

Dès le lendemain de son naufrage, Robinson entreprend de s'approprier les ressources de l'épave : armes et poudre, nourriture et graines, outils, etc. Immédiatement, le récit se concentre sur les travaux d'aménagement : construire un abri et le meubler en fabricant les premiers objets manufacturés de l'île :

> Ensuite, ma première occupation fut de reconnaître le pays, et de chercher un endroit favorable pour ma demeure.[1]
> J'entrepris alors de me fabriquer les meubles indispensables dont j'avais le plus besoin, spécialement une chaise et une table.[2]

L'éloge de la raison qui suit immédiatement ce passage annonce la réinvention ultérieure des techniques artisanales d'une civilisation qui ne connaît pas encore la division du travail :

> Je me mis donc à l'oeuvre ; et ici je constaterai nécessairement cette observation, que la raison étant l'essence et l'origine des mathématiques, tout homme qui base chaque chose sur la raison, et juge des choses le plus raisonnablement possible, peut, avec le temps, passer maître dans n'importe quel art mécanique.[3]

Mais les progrès techniques de Robinson vont rapidement culminer dans la vannerie (pp. 107-108), la poterie (p. 120) et surtout dans la préparation de pain (pp. 123-124). Le narrateur, dans ces pages, insiste répétitivement sur son manque d'outils et la peine supplémentaire qu'il implique :

---

[1] *Vie et aventures...*, p. 53 ; "My next Work was to view the Country, and seek a proper Place for my Habitation", *RC*, p. 43.
[2] *Ibid.*, p. 68 ; "And now I began to apply my self to make such necessary things as I found I most wanted, as particularly a Chair and a Table", *RC*, p. 55.
[3] *Ibid.*, p. 69. "So I went to work; and here I must needs observe, that as Reason is the Substance and Original of Mathematicks, so by stating and squaring every thing by Reason, and by making the most rational Judgment of things, every Man may be in time Master of every mechanick Art", *RC*, p.55.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> J'étais pitoyablement outillé pour cela ; je n'avais ni faux ni faucille.[1]
> Premièrement, je n'avais point de charrue pour labourer la terre, ni de bêche ou de pelle pour la fouir.[2]
> Je passai au moins une semaine à me fabriquer une bêche.[3]

Robinson éprouve ici d'autant plus la difficulté de la création technique qu'il travaille seul et doit achever seul toutes les tâches que demandent ses travaux. L'insistance avec laquelle le narrateur revient sur sa besogne permet à Ian Watt de voir dans la description minutieuse de celle-ci la contrepartie de la division croissante du travail en Angleterre.

Selon Watt, si le roman peut se consacrer au récit de la réinvention des techniques élémentaires, c'est que celles-ci ont été supprimées de l'expérience quotidienne des lecteurs. Si Defoe peut raconter l'élaboration du pain, c'est d'abord parce que les citadins anglais de 1719 ne savent plus le faire eux-mêmes. C'est aussi parce que le travail salarié se développe et avec lui l'exploitation. En ignorant la division du travail, Robinson remplace l'économie du salariat par une économie archaïque où le fruit du travail équivaut exactement au labeur fourni. Robinson apparaît ainsi en contrepoint de la réalité sociale :

> Defoe remonte l'horloge économique, et transporte son héros dans un environnement primitif, où le travail peut se présenter de manière variée et stimulante, et où [...] il y a une équivalence absolue entre l'effort individuel et la récompense individuelle.[4]

Cette réalité n'est pourtant pas exclue du roman, mais mise à la marge, refoulée au début des *Farther Adventures* où Robinson décrit la nouvelle économie occidentale sans ambiguïté :

> [...] les hommes de labeur dépensaient leurs forces en efforts journaliers afin de gagner du pain de quoi

---

[1] *Ibid.*, p. 118, "I was sadly put to it for a Scythe or a Sickle", *RC*, p. 93.

[2] *Ibid.*, p. 119, "First I had no Plow to turn up the Earth, no Spade or Shovel to dig it", *RC*, p. 93.

[3] *Ibid.*, p. 119, "I had a Week's-work at least to make me a Spade", *RC*, p. 94.

[4] I. Watt, *op.cit.*, p. 72. "Defoe sets back the economic clock, and takes his hero to a primitive environment, where labour can be presented as varied and inspiring, and where [...] there is an absolute equivalence between individual effort and individual reward".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> soutenir ces forces vitales qu'exigeaient leurs travaux ; roulant ainsi dans un cercle continuel de peines, ne vivant que pour travailler, ne travaillant que pour vivre, comme si le pain de chaque jour était le seul but d'une vie accablante, et une vie accablante la seule voie menant au pain de chaque jour.[1]

Dans une société où la division du travail supprime l'intérêt — au double sens matériel et psychologique — des tâches productives, Robinson devient le modèle d'un rapport non-aliéné à celles-ci et représente ce que Watt nomme la "dignité du travail". En anoblissant les tâches quotidiennes, Defoe donne une expression narrative à cette contrepartie idéologique de la division du travail[2]. Robinson est d'ailleurs conscient de cette différence profonde entre la signification de ses travaux sur l'île et celle de leurs équivalents sur le continent. Après sa première moisson, il constate qu'il bénéficiera seul de tout son labeur : "C'est alors que je pouvais dire avec vérité que je travaillais pour mon pain"[3].

Le pain réunit ici valeur d'usage et valeur symbolique en excluant la valeur d'échange : c'est la nourriture chrétienne par excellence que le héros produit à lui seul et pour lui seul[4]. Sur l'île, il n'y a plus d'échange, mais une production destinée uniquement à la consommation personnelle ; le travail ne s'exerce plus pour le profit, mais en vue d'une communion avec Dieu. La disparition de l'exploitation se double de celle d'un profit impie. A l'opposé du continent où l'appât du gain poussait Robinson à mener une vie errante en passant d'une activité à l'autre et l'empêchait de se fixer, l'espace restreint de l'île correspond à un travail voué au service de Dieu dans lequel le héros se stabilise. Sur l'île, l'économie disparaît ; elle est supplantée par une équivalence absolue du travail et de l'accomplissement du devoir dans l'oubli du désir personnel.

---

[1] *Vie et aventures...*, deuxième partie, *op. cit.*, p. 309. "And the men of labour spend their strength in daily strugglings for bread to maintain the vital strength they labour with, so living in a daily circulation of sorrow, living but to work, and working but to live, as if daily bread were the only end of wearisome life, and a wearisome life the only occasion of daily bread." *Farther Adventures of Robinson Crusoe*, pp. 7-8.

[2] Cf. *RN*, p. 73.

[3] *Vie et aventures...*, p. 118 ; "It might be truly said, that now I work'd for my bread", *RC*, p. 93.

[4] Cf. J.-M. Racault, "Récit littéral...", art. cit., p. 42.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'argent, ardemment désiré par le Robinson marchand, n'a plus cours, et la valeur de cette absence est signifiée par l'exclamation qui ponctue la découverte de pièces d'or dans l'épave :

> O drogue! à quoi es-tu bonne ? Tu ne vaux pas pour moi, non, tu ne vaux pas la peine que je me baisse pour te prendre! Un seul de ces couteaux est plus pour moi que cette somme. Je n'ai nul besoin de toi ; demeure donc où tu es, et vas au fond de la mer, comme une créature qui ne mérite pas qu'on la sauve.[1]

Le travail libéré de l'argent est ainsi rendu à la nature, pleinement accordé à elle : il correspond au pur exercice du devoir dans la volonté de Dieu. Le *calling* se définit sur l'île comme l'activité exercée à la fois rationnellement et naturellement, sans désir de profit, dans la seule intention de remplir son devoir. En ce sens, l'île consacre l'idéologie de 1688. Le travail est saint lorsqu'il rend visible, à travers la prospérité de la communauté productive, la puissance de Dieu. La situation insulaire s'oppose donc exactement aux activités marchandes qui précédaient le naufrage.

Le labeur insulaire inverse donc le commerce, du moins tel que le jeune Robinson le pratiquait. En ce sens, l'île figure une rédemption du travail, perverti sur le continent par l'économie de l'échange qui fait désirer la richesse pour elle-même. D'un côté, le commerce conduit Robinson au naufrage ; de l'autre, le travail naturel supprime l'échange. D'un côté, le profit entraîne la perdition ; de l'autre, le travail permet la rédemption. Robinson prend pour la première fois conscience de cette double nature du travail au moment où il comprend que son naufrage lui permet d'échapper au dilemme qu'elle représente :

> En un mot la nature et l'expérience m'apprirent, après mûre réflexion, que toutes les bonnes choses de l'univers ne sont bonnes pour nous que suivant l'usage que nous en faisons, et qu'on n'en jouit qu'autant qu'on s'en sert ou qu'on les amasse pour les donner aux autres,

---

[1] *Vie et aventures...*, p. 58 ; "O Drug! said I aloud, what art thou good for? Thou art not worth to me, no not the taking off of the Ground; one of those Knives is worth all this Heap; I have no manner of Use for thee, e'en remain where thou art, and go to the Bottom as a Creature whose Life is not worth saving", *RC*, p. 47.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> et pas plus. Le ladre le plus rapace de ce monde aurait été guéri de son vice de convoitise, s'il se fût trouvé à ma place.[1]

Mais si l'insularité permet d'innocenter le travail, elle ne résout pas le problème qu'il pose dans la société des hommes, où la loi de l'échange, toujours présente, maintient l'acuité de la contradiction entre travail et devoir. Si l'île déserte figure une innocence retrouvée du labeur, la structure même du roman n'en manifeste pas moins le persistant dilemme de l'éthique du *calling*.

c. Le dilemme de l'éthique du *calling*

Robinson Crusoé dissocie les deux faces indissociables de l'économie, le travail et son produit, de manière telle qu'il semble impossible de les réunir. Travail et profit sont liés et ne doivent pas l'être, car le travail amène une prospérité qui détourne l'homme de son devoir. D'où un conflit logiquement insoluble entre les nécessités de l'économie et les exigences du devoir. Robinson subit ici la contradiction de l'idéologie puritaine dans des termes très proches de ceux qui seront utilisés peu après Defoe par John Wesley, fondateur du méthodisme, mouvement dans lequel on peut voir un retour tardif aux sources du calvinisme[2] :

> Je crains que, partout où les richesses ont augmenté, le principe de la religion n'ait diminué à proportion. Etant donné la nature des choses, je ne vois pas comment il serait possible, pour tout *revival* de la vraie religion, de durer longtemps. Car nécessairement la religion doit produire industrie et frugalité et celles-ci, à leur tour, engendrent la richesse. Mais lorsque la richesse s'accroît, s'accroissent de même orgueil, emportement et amour du monde sous toutes ses formes. [...] A quelque place qu'ils se trouvent, les méthodistes deviennent diligents et frugaux ; en conséquence, leurs biens s'accoissent. De là vient aussi qu'ils s'accroissent à

---

[1] *Vie et aventures...*, p. 129, "In a Word, The Nature and Experience of Things dictated to me upon just reflection, That all the good Things of this World, are no farther good to us, than they are for our Use; and that whatever we may heap up indeed to give others, we enjoy just as much as we can use, and no more. The most covetous griping Miser in the World would have been cur'd of the Vice of Covetousness, if he had been in my Case", *RC*, p. 102.

[2] Cf. M. Weber, *op. cit.*, pp. 170-171.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> mesure en orgueil, emportement, concupiscence, arrogance. Aussi, bien que demeure la forme de la religion, son esprit s'évanouit rapidement.[1]

Dans un langage plus profane, c'est la même contradiction que relève Robinson à propos de son départ du Brésil :

> Le mauvais usage de la prospérité est souvent la vraie cause de nos plus grandes adversités [...]. Alors, mes affaires et mes richesses s'augmentant, ma tête commença à être pleine d'entreprises au-delà de ma portée, semblables à celles qui souvent causent la ruine des plus habiles spéculateurs.[2]

Le "péché originel" de Robinson est contenu dans ce dilemme qui le rendait, logiquement, inévitable[3]. La seule solution que propose le roman semble être une alternative sans issue entre une vie sociale dans le péché et une pureté qui ne se trouve que dans une solitude pénitentielle. Car la vie insulaire de Robinson ne constitue pas un modèle pour le continent. Certes exemplaire et édifiante, la solitude de Robinson est avant tout expiatoire. Le héros, qui apprend à l'accepter et à l'apprécier, n'en demeure pas moins toujours conscient qu'elle n'est pas en elle-même une fin, mais sert à préparer son retour. Certes, le narrateur peut se dire heureux de la pureté de sa vie insulaire (pp. 129-130, p. 143), mais il désire tout de même sa délivrance (p. 241). D'où l'oxymore qualifiant l'île d'"heureux désert" (p. 139). Nulle part cette attitude ne s'exprime mieux que dans le passage où, après avoir initié Vendredi au christianisme, Robinson remercie la Providence d'avoir été amené sur cette île. Il a alors parfaitement accepté sa condition de pénitent et, au sens étymologique, s'en satisfait :

---

1 Cité par M. Weber, *op. cit.*, p. 216.

2 *Vie et aventures...*, pp. 38-39. "But as abus'd Prosperity is oftentimes made the very Means of our greatest Adversity, so was it with me. [...] and now increasing in Business and in Wealth, my Head began to be full of Projects and Undertakings beyond my Reach; such as are indeed often the Ruine of the best Heads in Business." *RC*, p. 32.

3 J.-F. Lyotard définit le dilemme comme "l'application de deux opérateurs logiques, l'exclusion : *ou.., ou,* et l'implication : *si.., alors*, à deux propositions contradictoires p et non-p. Soit à la fois : [(ou p ou non-p) et (si p, alors non-p)]". En l'appliquant aux termes de Wesley, la formule donne : « ou vous êtes diligent et frugal, ou vous ne l'êtes pas, et, si vous l'êtes, alors vous ne l'êtes pas ». Le problème est insoluble. Cf. J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 19.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Dans cet esprit de reconnaissance j'achevai le reste de mon exil.[1]

Les deux termes de la contradiction se retrouvent ici dans la même phrase : Robinson est reconnaissant de vivre loin des tentations du monde et en même temps considère cet isolement comme un exil provisoire. Le terme même de "délivrance", abondamment employé par le narrateur, prend, à mesure que le récit se déroule, un sens double, littéral — quitter l'île — et allégorique — être délivré du péché[2]. Ainsi, entrant dans sa vingt-septième année de réclusion, Robinson, qui a totalement compris et accepté son sort, peut conjoindre les deux sens dans la même expression. Il est alors sûr de quitter l'île rapidement[3]. L'achèvement de sa rédemption ne le destine pas à demeurer dans l'île, au contraire. Délivrance spirituelle et matérielle vont de pair. L'île s'affirme comme le territoire de la pureté dans l'expiation ; c'est dire que le séjour insulaire a pour fin le retour en Europe et le prépare.

L'architecture même du roman suppose que l'épisode de l'île ne soit que transitoire. Le narrateur est revenu repenti parmi les hommes pour raconter son histoire. L'île s'oppose au continent comme le lieu de l'expiation au lieu de la faute. Entre les deux, il n'y a pas de lieu où s'exerce simplement la vertu.

Cette absence n'est pas comblée par le retour triomphal du héros en Angleterre. Car si Robinson ne retombe pas dans ses erreurs passées, il ne se relance pas non plus dans le commerce. Au contraire, il se consacre principalement à solder ses affaires et vend sa plantation brésilienne (p. 298). Robinson, devenu vertueux, n'est plus marchand. Ce n'est donc qu'en creux ou à la marge qu'apparaît dans le roman la possibilité d'exercer honnêtement son *calling*. Retrouvant l'Europe après l'accomplissement de son expiation,

---

1 *Ibid.*, p. 215.

2 Cf. A. Blaim, "The English Robinsonade of the Eighteenth Century", art. cit., pp. 55 à 57.

3 "[...] car j'avais dans l'âme l'inébranlable persuasion que ma délivrance était proche et que je ne saurais être un an de plus dans l'île", p. 224.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson ne reprend pas d'activité marchande, ne s'établit pas dans une profession, ne tire pas non plus ses revenus de l'île.

A son retour en Angleterre, il ne possède qu'un "petit capital" insuffisant pour "fonder [son] établissement dans le monde" (p. 273). Ce n'est pas le produit de son travail qui fait sa richesse mais le revenu de l'exploitation brésilienne laissée aux mains d'un associé honnête et prospère. C'est le capitaine portugais qui l'avait recueilli après son évasion de Sallé qui lui permet de rentrer en possession de ses biens (pp. 274 sq.). Si les aventures de Robinson se terminent par une réussite morale et spirituelle, c'est grâce au juste exercice de leur *calling* par des personnages qui demeurent absents du récit. Comment l'associé brésilien, nommé une seule fois dans tout le roman (p. 36), a-t-il géré sa plantation ? Comment a-t-il résisté aux tentations qu'a dû occasionner la richesse ? De lui, la fin du roman nous apprend seulement qu'il est "devenu excessivement riche" (p. 275). Cette remarque inverse la situation primitive : juste avant son équipée avortée vers la Guinée, Robinson s'est élevé "infiniment au-dessus de [son] pauvre voisin"[1]. Mais le récit ne peut dire comment ce renversement s'est opéré : systématiquement il évite de représenter la réussite dans la "condition moyenne". Le père de Robinson s'est "retiré du commerce" (p. 4) sans que le lecteur connaisse sa manière d'exercer son métier ou l'état de sa fortune. On ne connaît pas plus le sort du marin de Yarmouth qui se justifiait en proclamant qu'aller sur mer était son devoir[2]. Le narrateur s'interroge après leur entrevue : "Quelle route prit-il ? Je ne sais" (p. 16). Ensuite, il n'en est plus question. Sur la condition moyenne, après l'avertissement initial du père de Robinson, le récit demeure silencieux.

Tout comme l'application à vivre selon la condition moyenne n'est pas décrite, son résultat n'est pas clairement exposé. La persévérance dans le métier, dont les épisodes du Brésil et de l'île indiquent pourtant qu'elle est la voie d'une "fortune médiocre" (p. 5) n'assure pas toujours la réussite. Le capitaine portugais, marin toute sa vie et père de marin, "homme de bien" dont toute l'attitude

---

[1] *Ibid.*, p. 38 ; "infinitely beyond my poor Neighbour", *RC*, p. 32.
[2] *Vie et aventures*, p. 15. "*That is another Case*, said he, *it is my Calling, and therefore my Duty*", *RC*, p. 14.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

envers Robinson signifie l'honnêteté en affaires (pp. 274 à 277) a cependant connu des "malheurs qui l'avaient contraint à faire usage de [l'] argent [de Robinson] pour recouvrer ses pertes" (p. 277). A quoi mène donc l'exercice régulier d'un métier ? A la fortune dans le cas du planteur du Brésil, à la gêne dans celui du capitaine portugais, à une situation inconnue dans celle du marin de Yarmouth. "L'assurance d'une vie d'aisance" que le père de Robinson liait à "l'application" et à "l'industrie" (p. 5) n'existe pas pour les personnages du roman. De manière plus générale, la possibilité d'exercer son devoir dans la nouvelle société de l'échange n'est pas représentée dans *Robinson Crusoé* ; l'assurance d'en percevoir la récompense n'y figure pas plus. La conduite juste et sa sanction ne sont indiquées qu'à la marge, par des personnages secondaires au sort incertain. L'éthique du *calling*, dont tout le roman affirme la nécessité, ne garantit rien : ce n'est pas elle qui assure la fortune de Robinson et il est douteux qu'elle assure la richesse des autres personnages. Comme si le narrateur devait d'autant plus affirmer sa nécessité que sa représentation dans le récit est impossible.

Entre le commerce continental et le travail insulaire, entre métier et devoir, entre vie sociale et vie spirituelle, la rupture est prononcée. Au centre, la conduite de l'individu ne sait pas se situer. Sans guide certain jusqu'au dénouement, elle pose un problème permanent[1]. C'est peut-être finalement en cela que le mythe de Robinson est celui de l'individu moderne. Au centre d'une relation contradictoire, la conduite de l'individu va servir de médiation narrative pour la résolution de ce conflit. L'individu moderne, dont le texte établit l'existence, se constitue de cette relation conflictuelle entre profession et devoir, entre jouissance et repentance, entre Europe et île déserte.

---

[1] On rejoint ici les remarques de J. Paul Hunter sur le rôle des livres de direction de vie (*guide books*) dans la genèse du *novel*. Les deux genres apparaissent au moment où la nouvelle société prive les hommes des repères nécessaires à la conduite de l'existence : "Guides begin in desperation and despair. They are a poor substitute for human exemplars and teachers, and the displacement of parental guidance to the impersonality of the public press makes for a vastly different set of human relationships in a radically different world". *Before Novels, op. cit.*, p. 273.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

3) La naissance de l'individu moderne

Il est devenu banal d'affirmer que la notion moderne d'individu, qui apparaît au début du XVIIème siècle[1], trouve une de ses premières expressions littéraires dans *Robinson Crusoé*. Le roman de Defoe fournirait une des premières élaborations romanesques de l'idéologie individualiste des classes moyennes en plein essor. Depuis Ian Watt, la critique relie l'émergence du roman — *novel* — à l'intérêt nouveau de la philosophie classique pour le questionnement individuel[2]. Avec Descartes en France, puis Hobbes et Locke en Angleterre, se développe l'idée que le sujet connaît la vérité en étudiant les particularités de l'expérience[3]. La rupture cartésienne et surtout l'empirisme des philosophes anglais déplacent l'intérêt intellectuel des universaux vers le particulier, des idées vers le sensible, c'est-à-dire vers l'expérience individuelle, résume Watt. Le roman traduirait cette évolution en concentrant son intérêt sur des histoires particulières, en prétendant à l'originalité et non plus à la seule exemplarité, en introduisant de nouvelles formes narratives valorisant l'expérience immédiate et singulière. Bien que Watt utilise surtout ces arguments pour souligner le "réalisme" de ce nouveau genre, ils expriment un souci du particulier, du singulier, de l'individuel que les spécialistes actuels de Defoe continuent à commenter. La question de l'individu revient régulièrement occuper les lectures de *Robinson Crusoé* ; les critiques les plus récents semblent se

---

1 Cf. M. Postan et Chr. Hill, *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne. Des Origines au XVIIIème siècle.* (1969-1972) Paris, Seuil, 1977, pp. 259-260.

2 Cf. I. Watt, *RN*.

3 Cf. Descartes, dont les *Méditations métaphysiques* (1641) affirment pour la première fois la primauté de la conscience ; Thomas Hobbes, *De Homine* (1658), où toute connaissance dépend des images que le sujet se représente du monde grâce à la sensibilité ; John Locke, *Essay concerning Human Understanding* (1690), dans lequel la connaissance dérive non pas de principes *a priori*, mais de l'examen des idées en tant qu'elles sont des phénomènes propres à la conscience du sujet percevant. La conscience et la perception sont donc au principe de tout savoir.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

concentrer sur cette question[1]. La thèse de Watt demeure intéressante à ce titre : dressant le cadre intellectuel de l'émergence de l'individu dans le texte de *Robinson Crusoé*, elle permet d'expliquer en quoi le roman de Daniel Defoe accompagne la formation de l'individu moderne.

Robinson incarne un individu concret et déterminé et non un type abstrait et conventionnel : le personnage est pour la première fois dans la fiction en prose anglaise une personne définie par des caractéristiques sociales, par une conscience, par une psychologie. C'est un individu vivant dans des circonstances particulières. C'est aussi un sujet, au sens de la philosophie : une conscience de soi, d'où la forme autobiographique qui permet à Crusoé de totaliser son expérience et son jugement rétrospectif en un récit unique. C'est aussi un individu en qui se cristallisent les relations contradictoires de l'économie et du devoir, des nécessités sociales et des exigences religieuses. Robinson Crusoé semble réunir, pour la première fois dans le roman anglais, toutes les caractéristiques de l'individu moderne. Or, cette individuation, causée par la double référence du texte aux registres matériel et spirituel est aussi ce qui relie les deux termes de la contradiction.

---

[1] Cf. par exemple J. J. Richetti, *Defoe's Narratives. Situations and Structures.* Oxford, Clarendon Press, 1975 ; V. O. Birdsall, *Defoe's Perpetual Seekers. A Study of the Major Fiction.* London and Toronto, Lewisburg, Bucknell university press, Associated university presses, 1985 ; C. H. Flynn, *The Body in Swift and Defoe*, Cambridge, Cambridge university press, 1990.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

a. *Robinson Crusoé* et l'individualité

On a déjà montré que le texte de *Robinson Crusoé* conjugue deux codes narratifs de manière à être en tous points lisible à deux niveaux[1]. Un "récit littéral", d'une part, définit une causalité rationnelle permettant de comprendre la succession des événements dans le plan "horizontal" d'une continuité « réaliste » ; un "récit allégorique" de l'autre, réinterprète ces événements "en les resituant dans le plan vertical de la volonté providentielle"[2]. Ainsi toujours susceptible d'une double lecture, le roman fait de l'enchaînement naturel des causes et des effets la condition même de l'existence du sens figuré. Ce faisant, il réalise l'unité des deux codes qui deviennent inséparables l'un de l'autre.

Cette écriture qui renvoie en permanence à deux systèmes de références permet au roman de conjuguer les déterminations singulières et matérielles du personnage éponyme et sa trajectoire spirituelle qui, elle, réfère au modèle universel du fils prodigue[3]. La congruence des deux plans narratifs organise non seulement chacune des séquences du récit, mais aussi l'architecture du roman dans sa totalité. Ainsi le personnage de Robinson intègre-t-il deux niveaux distincts : il constitue d'une part un individu particulier aux déterminations singulières et d'autre part sa vie symbolise l'itinéraire de tout chrétien passant de la faute à la rédemption. A chaque moment du récit les deux plans se confondent. La rédemption du héros est concrète et singulière et s'enracine dans le détail minutieux de sa prise de conscience. Cette conjonction du matériel et du spirituel dans l'itinéraire de Robinson le constitue comme individu concret et figure édifiante à la fois. Elle permet ainsi d'établir sur le plan thématique un lien entre les deux systèmes de références dissociés du roman : nécessités matérielles et exigences religieuses.

---

[1] Cf. J.-M. Racault, "Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoé*", art. cit.
[2] *Ibid.*, p. 53.
[3] Cf. Luc, XV.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le souci du détail qui caractérise l'écriture du roman de Defoe a été remarqué de longue date[1]. La formulation la plus riche de cette observation revient à Ian Watt, qui relève une série d'analogies entre les premiers romans anglais, dont *Robinson Crusoé*, et l'empirisme classique et y voit le principe du réalisme du roman.

Premièrement, l'expérience quotidienne devient le prétexte de la fiction, à la place de la mythologie, de l'histoire et de la légende, le critère d'appréciation du texte devenant son originalité et sa conformité à la réalité supposée de l'expérience individuelle, et non plus sa manière d'exploiter un thème connu et contenant en lui-même sa propre vérité[2]. Pour que l'intrigue soit originale, une condition s'imposait :

> Les personnages de l'histoire et la scène de leurs actions devaient être situés dans une perspective littéraire nouvelle : l'intrigue devait se jouer entre individus particuliers, dans des circonstances particulières, contrairement à ce qui se passait d'habitude autrefois, où des types généraux d'humanité se détachaient sur un fond déterminé d'avance par une convention littéraire appropriée.[3]

Inscrit dans ce nouveau cadre narratif, *Robinson Crusoé* romprait avec la fiction anglaise antérieure car ses personnages et leur environnement sont particuliers[4]. Le temps et l'espace cessent d'être des abstractions pour devenir des réalités particulières. C'est dans cet environnement particularisé que les personnages acquièrent une individualité.

La conscience se définit depuis Locke comme la pérennité de l'identité dans le temps ; deuxièmement, avec Newton et Locke, le temps devient une réalité physique objective et mesurable, autorisant ainsi une nouvelle conscience de l'histoire comme

---

1 Cf. par exemple, W.E. Mann, Robinson Crusoé *en France*. Université de Paris, faculté des lettres, 1916, pp. 5 sq.

2 *LR*, p. 18. *RN*, p. 14.

3 *Ibid*, p. 20. "The plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention." *RN*, p. 15.

4 *Ibid*, p. 23.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

processus et non comme répétition : les événements scandent le temps, distinguant le nouveau de l'ancien[1]. Dans le roman, et particulièrement chez Defoe, l'identité des personnages va se constituer dans le temps :

> C'est la première œuvre de fiction qui nous mette en présence d'une image de la vie individuelle à la fois dans ses plus larges perspectives en tant que processus historique, et d'un point de vue plus étroit, qui montre le processus en train de se dérouler sur l'arrière-fond des pensées les plus éphémères.[2]

Les péripéties vécues par Robinson s'organisent selon une causalité rationnelle et dans une temporalité plausible. Un des premiers soucis du héros sur l'île est d'établir un calendrier. Les actions se déroulent dans une durée objective et mesurée. La durée du sauvetage des biens contenus dans l'épave, par exemple, est précisément décrite. Les indications temporelles abondent : le sauvetage commence "un peu après midi" (p. 49), Robinson doit attendre la marée basse pour entreprendre chaque expédition vers le navire (p. 55), il tient le compte des jours écoulés, se rend à l'épave une fois par jour (p. 57), etc.[3]

Non seulement ces indications rythment les différents voyages vers l'épave, mais le rapatriement des objets prend l'allure d'une course contre le temps. Ainsi, à son douzième voyage, Robinson doit regagner l'île à la nage, pressé par la menace d'une tempête imminente (p. 58).

Toutefois, la temporalité de l'île est également symbolique. Le calendrier de Robinson n'a pas pour seule fonction de mesurer l'écoulement du temps ; il permet également au narrateur de constater des récurrences de dates qui confirment le sens "allégorique" de chaque événement. Le jour du départ du héros de la maison paternelle coïncide avec sa capture par le corsaire maure.

---

[1] *LR*, p. 27. Cf. également M. Postan et Chr. Hill, *op. cit.*, p. 410.

[2] *Ibid*, p. 31. "[Defoe's] fiction is the first which presents us with a picture both of the individual life in ist larger perspective as a historical process, and in its closer view which shows the process being acted out against the background of the most ephemeral thoughts and actions". *RN*, p. 24.

[3] Cf. in *RC*, "A little after Noon", p. 40 ; "I resolv'd to go as before, when the Tide was down", p. 44 ; "the next Day", p. 46, etc.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

De même son sauvetage dans la rade de Yarmouth a lieu le même jour que son évasion de Sallé. Le 30 septembre 1659, date de son arrivée dans l'île, est le jour anniversaire de ses vingt-six ans[1]. Plus loin, le narrateur ajoute que son départ de l'île est survenu, comme son évasion, le jour anniversaire de son premier sauvetage[2]. Ces récurrences transforment le hasard de la chronologie en nécessité d'une intervention divine. Au "péché originel" du personnage correspond le châtiment de l'esclavage, sa vie de pécheur trouve sa duplication inversée dans sa vie régénérée, et ses trois sauvetages successifs font écho l'un à l'autre, chacun amplifiant le précédent.

Temps laïc de la succession des faits et temps chrétien de leur récurrence concordent ici pour constituer un individu concret. Robinson vit matériellement dans le temps mesurable où la signification spirituelle de ses aventures s'inscrit.

D'autre part, cette double dimension de la temporalité rend perceptible la nouvelle conception de l'individu en ce qu'elle permet l'émergence de la conscience d'un héros qui doit composer avec les nécessités naturelles par lesquelles se manifeste la volonté de la Providence. Ses pensées, ses sentiments, sa conscience se manifestent dans cette expérience du temps :

> Le processus [se déroule] sur l'arrière-fond des pensées et des actions les plus éphémères [...]. Nous avons l'impression d'une identité personnelle subsistant à travers la durée, et cependant modifiée par le flot de l'expérience.[3]

Ainsi, à plusieurs reprises, dans *Robinson Crusoé*, le récit des actions est inextricablement mêlé à celui de la succession des sentiments et pensées du personnage. Le récit détaille les états à travers lesquels il passe : peur, désespoir, tentatives de rationalisation. Il détaille le temps passé dans chacun de ces états[4].

---

1 *Vie et aventures...*, p. 133.

2 *Ibid.*, p. 273.

3 *LR*, p. 31. "The process [is] acted out against the background of the most ephemeral thoughts and actions [...]. We have a sense of personal identity subsisting through duration and yet being changed by the flow of experience." *RN*, p. 24.

4 Cf. entre autres ces notations caractéristiques, qui suivent l'épisode de l'empreinte de pied : "I slept none that Night", p. 121 ; "These Thoughts took

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Comme le temps extérieur de l'histoire et du travail, celui, intime, du sentiment et de la pensée, est une donnée de l'écriture de *Robinson Crusoé*. La temporalité ainsi mise en œuvre correspond à l'individuation du héros : c'est parce qu'il subit, perçoit et utilise les contraintes du temps et de l'espace que Robinson peut acquérir une biographie, c'est-à-dire une individualité. Ce plan manifeste une rupture avec l'allégorie puritaine classique, où les repérages temporels sont quasiment inexistants, où les personnages ignorent la durée[1].

L'espace diégétique est lié à la temporalité ; pour l'un comme pour l'autre, vraisemblance et particularité vont de pair. Selon Watt, Defoe serait le premier romancier anglais à "rendre visible" l'ensemble de l'histoire racontée comme si elle se déroulait dans un espace réel. La description des lieux de l'action n'est pas seule en cause, l'écriture s'appuie également sur la mention et la description des objets.

> Defoe semblerait être le premier de nos écrivains à représenter l'ensemble de son récit comme se passant dans un entourage physique réel [...] ; et le lecteur ne peut pas oublier que l'île de Robinson Crusoé abonde en pièces de vêtement et de quincaillerie.[2]

Dès l'arrivée sur l'île, les outils et autres objets sauvés de l'épave ancrent Robinson dans la réalité physique de son île. Ils occupent un espace mesuré et exigent un temps déterminé pour être construits ou apportés du navire. Robinson décrit avec application ses déplacements et détaille les endroits où il dépose ses biens (pp. 59 à 61). Il divise sa poudre en plus de "cent paquets" (p. 62) qu'il disperse par crainte de la foudre. Consciences de l'espace, du temps et de soi sont liées dans cette anticipation des

---

me up many Hours, Days", p. 123 ; "I went down thus two or three Days", p. 124 ; "This Confusion of my Thoughts kept me waiting all Night", p. 125.

[1] Chez Bunyan par exemple, la durée « réaliste » n'existe pas. Le temps n'est pas mesuré et son écoulement ne détermine pas les actions des personnages. Cf. John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (1678). Ed. J. B. Wharey, revue par R. Sharrock, Oxford, Clarendon press, 1967.

[2] *LR*, p. 34. "Defoe would seem to be the first of our writers who visualised the whole of his narrative as though it occurred in a actual physical environment [...]. Robinson Crusoe's island is full of memorable pieces of clothing and hardware." *RN*, p. 26.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dangers à venir : cette description n'a de sens que dans le cadre d'un calcul rationnel des risques encourus en cas d'orage. Robinson perçoit un danger, prévoit les chances de propagation du feu, élabore un moyen d'y parer et utilise rationnellement le terrain sur lequel il s'est établi. Ce faisant, il se définit comme une "chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent"[1] : une conscience.

Cette individuation se retrouve dans le nouvel usage que fait le roman des noms propres. Au moment où, après Descartes, Locke, Berkeley, Hume tentent de définir ce qui fait l'identité du sujet, le roman individualise ses personnages grâce à des patronymes réalistes qui indiquent des personnes particulières et non des types généraux. Selon Ian Watt, les personnages de Defoe, Richardson et Fielding acquièrent une identité qui, loin de connoter un type ou de renvoyer à un personnage historique ou mythique ou à une valeur abstraite extra-littéraire, se rapportent d'abord à un état-civil :

> Les premiers romanciers ont rompu avec la tradition de manière extrêmement significative, baptisant leurs personnages de façon à suggérer qu'on devait les considérer comme des individus particuliers dans le milieu social contemporain.[2]

Ainsi l'usage des noms propres dans *Robinson Crusoé* montre le souci d'établir la vraisemblance et l'individualité des personnages en les dotant de noms apparemment déchargés de valeur symbolique. Ce qui s'observe particulièrement pour le héros. Robinson lui-même possède un patronyme « réaliste » dont l'histoire est exposée au début du roman. Crusoé dériverait de Kreutznaer et se voit ainsi pourvu d'une origine singulière et contingente. Mais on peut en même temps interpréter ces deux noms et y lire par exemple le motif de la croix (par l'allemand *Kreuz*), celui du voyage sur mer (à travers la paronymie Crusoe/*cruise*[3]) ou encore la transposition du nom de Timothy

---

1 Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, Vrin, 1978, p. 29.

2 *Ibid*, p. 25. "The early novelists, however, made an extremely significant break with tradition, and named their characters in such a way as to suggest that they were to be regarded as particular individuals in the contemporary social environment"*RN*, p. 19.

3 Comme le fait le narrateur de *Robinson 86*, p. 144.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Cruso[1]. Son nom n'est pas arbitraire ; symbolique, il n'est pas pour autant allégorique et suscite des interprétations multiples. Equivoque, l'onomastique de *Robinson Crusoé* ne réfère pas à des types, ne signifie pas des essences. Les noms dénotent des individus concrets, singuliers, et demeurent interprétables. Les deux plans se superposent pour faire de Robinson un individu particulier en indiquant que son histoire possède un sens.

Les deux premiers paragraphes du texte présentent la généalogie du héros et le situent dans un milieu social : son père s'est "retiré du commerce" après avoir acquis de "l'aisance" et s'est marié à une femme issue d'une des meilleures familles de la province. La mention des deux frères de Robinson, dont il ne sera plus question par la suite, semble n'avoir qu'un seul rôle : individualiser sa famille, assurer par un "effet de réel" son existence particulière. Toutes ces informations n'ont apparemment pas d'autre but que de distinguer Robinson et sa famille, leur attribuer une histoire qui les particularise et les rende vraisemblables. Distingués par une position sociale, singularisés par une conscience, identifiés par un état-civil, les personnages de *Robinson Crusoé* sont pleinement des individus.

Toutefois l'effort de vraisemblance n'épuise pas le sens de ce passage. Par exemple, le fait que le père soit originaire de Brême réfère à l'établissement de la dynastie de Hanovre. Son mariage avec une fille d'une des familles les plus aisées de sa province indique sa prospérité. Ces éléments peuvent être rangés dans le "récit allégorique" au sens large : l'allusion à la succession protestante de la reine Anne[2] et la réussite professionnelle du père sont deux modalités d'une même profession de foi protestante. Les personnages sont donc surdéterminés : au niveau du récit littéral par leur état-civil, à celui du récit allégorique par l'interprétation possible de celui-ci.[3]

---

[1] Condisciple de Daniel Defoe à l'école du révérend Charles Morton de 1674 à 1679, devenu pasteur et auteur de *guide books*. Son nom peut se trouver à l'origine de celui de Robinson. Cf. J. Paul Hunter, *The Reluctant Pilgrim, op. cit.*, p. 31.

[2] Succession qui avait beaucoup préoccupé Defoe quelques années plus tôt, et à laquelle il avait consacré plusieurs pamphlets. Cf. P. Backscheider, *op. cit.*, pp. 161-170.

[3] Même l'histoire familiale de Robinson est surdéterminée : le port de Hull, où s'était d'abord établi son père, est alors ouvert sur l'Allemagne, sa patrie

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Résumant les caractéristiques du "réalisme formel" de Defoe, Watt en indique une dernière. Ses romans utiliseraient systématiquement le langage comme un "medium", valorisant sa fonction référentielle au détriment de sa fonction ornementale. Avant le XVIIIème siècle, selon Watt, la fiction est jugée avant tout sur la qualité de son expression, sur la beauté décorative de sa rhétorique ; à partir de Defoe, le roman émerge comme une nouvelle forme d'écriture qui privilégie la dénotation. Il s'agirait d'une fin commune à la philosophie classique et aux premiers romanciers anglais : "la production de ce qui prétend être un compte-rendu authentique de la véritable expérience des individus"[1]. D'où la production de singularités : si le texte dénote, il signale du même coup la singularité de l'objet qu'il désigne. La dénotation, que Watt envisage comme un caractère du réalisme, est inséparable de la production d'individualité. Cela vaut pour les personnages comme pour les objets. L'illusion référentielle domine *Robinson Crusoé* comme si chaque être, homme ou chose, dénoté, devait être ainsi pointé dans la singularité absolue par laquelle il est au monde.

Pour la première fois dans la fiction anglaise, la singularité et donc l'individu seraient décrits en tant que tels et pour eux-mêmes. Cette singularisation n'empêche pas le récit de référer à un sens figuré, mais fait que celui-ci est incarné dans le singulier et le matériel. Le personnage se définit par son intériorité, affirme une conscience individuelle, en même temps que sa vie indique et signifie une transcendance. *Robinson Crusoé* accompagne ainsi la naissance de l'individu moderne, d'une conscience aux prises avec elle-même et avec le monde. La structure du récit le confirme : la forme autobiographique choisie par Defoe n'a pas seulement valeur d'authentification du récit, elle affirme également la prise de possession de soi d'un sujet qui se construit dans le temps.

---

d'origine, et sur la Russie, par où le héros des *Farther Adventures* regagnera l'Angleterre. Comme si, dès son *incipit*, le roman anticipait sur le retour du narrateur assagi par ses errances. Cf. E. Fougère, *Les Voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Age classique et aux Lumières (1615-1797)*. Thèse nouveau régime, Université Paris IV-Sorbonne, 1994, p. 281.

[1] *LR*, p. 35. *RN*, p. 27.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. La forme autobiographique et la conscience de soi

La forme autobiographique de *Robinson Crusoé* a déjà été commentée par les critiques, qui ont surtout cherché à y voir l'« influence » du genre de l'autobiographie spirituelle puritaine[1]. Mais on peut aussi y lire l'affirmation d'une conscience individuelle. Si on fait de l'autobiographie un genre spécifiquement moderne, apparaissant avec l'individualisme des classes moyennes[2], la pseudo-autobiographie de Robinson devient un des facteurs déterminants pour l'émergence de l'individu dans le texte du roman.

Robinson Crusoé emprunte sa structure à l'autobiographie spirituelle puritaine, en transposant à la fiction son schème narratif « homme naturel-conversion-homme régénéré ». En effet, la forme autobiographique du roman permet de distinguer le jeune Robinson du début, décidé à voyager malgré l'interdiction paternelle, du héros accompli de la fin, à qui les épreuves ont appris à reconnaître la volonté divine. De plus, elle assure en même temps l'unité profonde de ces deux instances : Robinson-personnage et Robinson-narrateur sont associés et dissociés à la fois. Le récit autobiographique, par définition rétrospectif, raconte l'identification progressive du premier au second. Le roman mêle étroitement le récit des aventures du héros au jugement du narrateur qui, de son point de vue postérieur, le met en perspective et lui permet de prendre sens par rapport à sa conversion. Ainsi l'intrigue ne se limite pas au déroulement de péripéties sans lien autre que leur propre succession : elle constitue l'histoire du personnage devenant le narrateur, l'identité de l'individu Robinson s'élaborant dans le temps de l'histoire narrée.

---

1 Cf. par exemple J. Paul Hunter, *op. cit.* ; G.A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography*, *op. cit.* ; A. Blaim, "The English Robinsonade of the Eighteenth Century", art. cit.

2 Cf. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 340.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La tension entre Robinson-personnage et Robinson-narrateur est affirmée dès le début du roman, par quelques remarques du narrateur sur la signification spirituelle de sa désobéissance :

> Mon seul désir était d'aller sur mer [...] il semblait qu'il y eût une fatalité dans cette propension naturelle vers un avenir de misère.[1]

Cette première indication d'une fatalité attachée à la décision de voyager est encore ambiguë : aux yeux de qui était-elle perceptible ? La phrase n'exclut pas que les personnages aient eu conscience de ce destin, comme s'il avait été facilement prévisible. En indiquant que Robinson aurait pu éviter le départ et échapper à ses conséquences, le narrateur se distingue déjà implicitement du personnage : il a pris conscience de sa faute et de ce qu'elle a provoqué. Malgré l'identité du pseudo-auteur et du héros, le lecteur sait déjà que cet individu a changé et que le récit racontera ce changement. Mais la distinction explicite entre le savoir du personnage et celui du narrateur vient juste après l'exhortation du père :

> [elle] était véritablement prophétique, quoique je ne suppose pas que mon père en ait eu le sentiment.[2]

Ici, la distinction est clairement établie entre la conscience des personnages et celle du narrateur. Même le père, pourtant plus lucide que son fils, ne peut anticiper sur la suite des événements. Le déroulement futur de l'histoire est déjà indiqué en pointillés : Robinson aura "tout le loisir de [se] repentir, sans avoir personne pour [l']assister" (pp. 6-7). L'inconscience du jeune Robinson est distinguée de la sagesse du narrateur par la même occasion. La connaissance de la signification spirituelle de son attitude n'appartient qu'à ce dernier. Dès ses premières pages, le roman ouvre ainsi la perspective de la conversion. Le héros commet le péché de désobéir à son père ; le narrateur sait bien que le père

---

[1] *Vie et aventures..., op. cit.*, p. 4. "I would be satisfied with nothing but going to Sea [...] there seem'd to be something fatal in that Propension of Nature tending directly to the Life of Misery which was to befal me". *RC*, p. 5.

[2] *Ibid.*, p. 6. "[It] was truly Prophetick, tho' I suppose my Father did not know it to be so himself". *RC*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

avait raison. La conversion a donc eu lieu avant le début de la narration et devient implicitement l'objet du récit.

Le naufrage sur l'île est l'élément décisif qui amène Robinson à reconnaître l'intervention de la Providence dans le monde. Ainsi, le narrateur raconte quatre fois cet épisode sous plusieurs points de vue, dont la succession signale la prise de conscience progressive du personnage. Le premier récit correspond au point de vue du personnage avant la conversion, affolé et "absorbé dans la contemplation de [sa] délivrance" :

> J'étais alors à terre et en sûreté sur la rive ; je commençai à regarder le ciel et à remercier Dieu de ce que ma vie était sauvée, dans un cas où, quelques minutes auparavant, il y avait à peine lieu d'espérer. Je crois qu'il serait impossible d'exprimer au vif ce que sont les extases et les transports d'une âme arrachée, pour ainsi dire, du plus profond de la tombe [...]. Absorbé dans la contemplation de ma délivrance, je me promenais çà et là sur le rivage, levant les mains vers le ciel, faisant mille gestes et mille mouvements que je ne saurais décrire.[1]

Robinson-personnage a brièvement remercié Dieu, mais il admet plus loin que cette reconnaissance était éphémère. Le deuxième récit intervient après l'installation sur l'île, alors que Robinson commence son journal. Le narrateur revient alors sur le moment du naufrage et imagine le contenu d'un journal tenu dès ce premier jour. Ce fragment de « journal imaginaire » reprend l'épisode avec un commentaire *a posteriori* sur l'ingratitude du personnage au moment de son sauvetage :

> Par exemple, il aurait fallu que je parlasse ainsi : « Le 30 septembre, après avoir gagné le rivage ; après avoir échappé à la mort, au lieu de remercier Dieu de ma délivrance, ayant rendu d'abord une grande quantité d'eau salée, et m'étant assez bien remis, je courus çà et là sur le rivage, tordant mes mains, frappant mon front et ma face, invectivant contre ma misère, et criant : « Je

[1] *Ibid.*, p. 47. "I was now landed, and safe on Shore, and began to look up and thank God that my Life was sav'd in a Case wherein there was some Minutes before scarce any room to hope. I believe it is impossible to express to the Life what the Extasies and Transports of the Soul are, when it is so sav'd, as I may say, out of the very Grave [...]. I walk'd about on the Shore [...], wrapt up in the Contemplation of my Deliverance, making a Thousand Gestures and Motions which I cannot describe". *RC*, p. 38-39.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> suis perdu! perdu!... » jusqu'à ce qu'affaibli et harassé, je fus forcé de m'étendre sur le sol, où je n'osai pas dormir de peur d'être dévoré. »[1]

Le troisième récit, qui suit celui-ci immédiatement, est extrait du journal de Robinson. Il délivre le point de vue du personnage au moment de sa rédaction. Ici le narrateur n'intervient pas. L'absence de considérations religieuses, à la différence des deux récits précédents, souligne l'impiété du personnage qui, écrivant sereinement, plusieurs semaines après le naufrage, ne se soucie pas de remercier Dieu de l'avoir sauvé, et qualifie son sauvetage d'"état affreux". Seul des quatre récits à avoir été écrit avant la conversion, ce passage témoigne de l'écart que creuse celle-ci entre le personnage "naturel" et le narrateur "régénéré".

> Je passai tout le reste du jour à m'affliger de l'état affreux où j'étais réduit : sans nourriture, sans demeure, sans vêtements, sans armes, sans lieu de refuge, sans aucune espèce de secours, je ne voyais rien devant moi que la mort, soit que je dusse être dévoré par les bêtes ou tué par les sauvages, ou que je dusse périr de faim.[2]

Le quatrième récit de cet épisode prend place au moment où la maladie de Robinson se déclenche, après le rêve qui le menace explicitement de mort et l'amène à sa première prière. Le personnage récapitule les événements précédents : le naufrage, la croissance du blé, le tremblement de terre et la fièvre. Il reconnaît que ses réactions immédiates ont été impies et prend pour la première fois conscience qu'ils manifestent une volonté divine :

> Il est vrai qu'aussitôt que j'eus pris terre et que j'eus vu que tout l'équipage était noyé et moi seul épargné, je

---

[1] *Ibid.*, p. 70. "For Example, I must have said thus. *Sept.* the 30th. After I got to Shore and had escap'd drowning, instead of being thankful to God for my Deliverance, having first vomited with the great Quantity of salt Water with was gotten into my Stomach, and recovering my self a little, I ran about the Shore, wringing my Hands and beating my Head and Face, exclaiming at my Misery, and crying out, I was undone, undone, till tyr'd and faint I was forc'd to lye down on the Ground to repose, but durst not sleep for fear of being devour'd." *RC*, p. 56.

[2] *Ibid.*, p. 71. "All the rest of that Day I spent in afflicting my self at the dismal Circumstances I was brought to, *viz.* I had neither Food, House, Clothes, Weapon, or Place to fly to, and in Despair of any Relief, saw nothing but Death before me, either that I should be devour'd by wild Beasts, murther'd by Savages, or starv'd to Death for Want of Food." *RC*, p. 56-57.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> tombai dans une sorte d'extase et de ravissement d'âme qui, fécondés de la grâce de Dieu, auraient pu aboutir à une sincère reconnaissance ; mais cet élancement passa comme un éclair, et se termina en un commun mouvement de joie de se retrouver en vie, sans la moindre réflexion sur la bonté signalée de la main qui m'avait préservé [...]. Je ne me demandai pas même pourquoi la Providence avait eu ainsi pitié de moi.[1]

Cette fois encore, il s'agit du point de vue du personnage, mais au moment d'une prise de conscience qui le conduit à reconsidérer les événements passés à la lumière de l'intervention de la Providence. Les réflexions de Robinson le conduisent peu à peu à comprendre sa faute, à admettre que le naufrage est son châtiment, à remercier Dieu et à se repentir. A partir de cette conversion, le personnage et le narrateur interpréteront les événements dans les mêmes termes. Leurs deux points de vue, en ce qui concerne la conscience de la signification symbolique des éléments de l'histoire, deviennent équivalents. Le roman ne présentera plus d'écart entre un narrateur qui sait reconnaître les signes de la Providence et un personnage qui l'ignore. A la fin de sa réclusion, quand le navire qui va le libérer arrive en vue de l'île, Robinson pressent que ses occupants "ne venaient pas avec de bons desseins", et se cache des marins. Le narrateur commente alors :

> Que l'homme ne méprise pas les pressentiments et les avertissements secrets du danger qui parfois lui sont donnés quand il ne peut entrevoir la possibilité de son existence réelle. [...] Le fait présent me confirme fortement dans la justesse de ce raisonnement, car si je n'avais pas été fait circonspect par cette secrète admonition, d'où qu'elle vînt, j'aurais été inévitablement perdu, et dans une condition cent fois pire qu'auparavant, comme on le verra tout à l'heure.[2]

---

[1] *Ibid.*, p. 90. "It is true, when I got on Shore first here, and found all my Ship's Crew drown'd, and my self spar'd, I was surpriz'd with a Kind of Extasie, and some Transports of Soul, which, had the Grace of God assisted, might have come up to true Thankfulness; but it ended where it begun, in a meer common Flight of Joy, or as I may say, *being glad I was alive*, without the least Reflection upon the distinguishing Goodness of the Hand which had preserv'd me [...] or an Enquiry why Providence had been thus merciful to me." *RC*, p. 71.

[2] *Ibid.*, p. 245. "Let no man despise the secrets Hints and Notices of Danger which sometimes are given him, when he may think there is no Possibility of its being real [...]. The present Question abundantly confirms me in the Justice of this Reasoning; for had I not been made cautious by this secret

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Ici, le commentaire du narrateur explicite l'attitude du personnage pour en souligner la sagesse. Régénéré, Robinson reconnaît les avertissements divins, les interprète et agit avec justesse. Les deux instances du récit possèdent le même degré de conscience de la signification des faits. Le processus d'identification de Robinson-personnage à Robinson-narrateur est presque achevé. Il s'accomplit avec les dernières épreuves qui séparent l'arrivée du navire sur l'île du retour en Angleterre. A Lisbonne, un autre pressentiment retient le héros de s'embarquer :

> J'étais assez accoutumé à la mer, et pourtant je me sentais alors une étrange aversion pour ce trajet ; et, quoique je n'eusse pu en donner la raison, cette répugnance s'accrut tellement, que je changeai d'avis, et fis rapporter mon bagage [...] deux ou trois fois.[1]

Il agit ici en plein accord avec la Providence : les deux vaisseaux qu'il avait d'abord choisis seront, l'un capturé par les Algériens, le second naufragé près de Torbay. Ces incidents renvoient évidemment au début de l'histoire et sont symétriques du naufrage de la baie de Yarmouth et de la captivité à Sallé. Contrairement au jeune Robinson, le héros sait désormais écouter les avertissements qu'il négligeait alors. Il sait aussi écouter l'avis d'autrui : il suit le conseil de son ami, le capitaine portugais, de se rendre à Calais par la terre. Cette obéissance confirme la symétrie avec le début du roman : elle s'oppose au peu de cas qu'avait fait Robinson des conseils du capitaine anglais après le naufrage de Yarmouth. Le personnage final s'oppose terme à terme au personnage initial. De plus, aucun commentaire didactique du narrateur n'explique ce second pressentiment, au contraire du premier. C'est le point de vue du personnage qui prévaut. Le narrateur, qui détenait jusqu'à ce moment le sens spirituel de l'aventure, n'a plus besoin d'intervenir : les actes du personnage se signifient eux-mêmes. Les deux instances se superposent

---

Admonition, come it from whence it will, I had been undone inevitably, and in a far worse Condition than before, as you will see presently." *RC*, p. 195.

[1] *Ibid.*, p. 283. "I had been accustomed enough to the Sea, and yet I had a strange Aversion to going to *England* by Sea at that time; and though I could give no Reason for it, yet the Difficulty encreas'd upon me so much, that [...] I alter'd my Mind, and that not once, but two or three times." *RC*, p. 223.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

maintenant parfaitement. Le récit, arrivé à son terme, se révèle être l'histoire de la prise de possession de l'individu par lui-même : il s'est raconté et n'a désormais plus besoin de se dire pour coïncider avec lui-même. Le récit s'achève sur une conscience parfaite de sa propre identité par le héros.

Loin d'être contingente, la pseudo-autobiographie permet donc à *Robinson Crusoé* d'aboutir à cette synthèse finale d'un moi réconcilié. L'expérience du personnage rejoint le savoir du narrateur et les deux instances se superposent. En témoigne la conclusion qui achève la première partie du roman, unifiant personnage et narrateur dans une perspective commune :

> Voici que j'ai donné la première partie de ma vie de fortune et d'aventures, vie qu'on pourrait appeler une marqueterie de la Providence, vie d'une bigarrure telle que le monde en pourra rarement offrir de semblable. Elle commença follement, mais elle finit plus heureusement qu'aucune de ses circonstances ne m'avait donné lieu de l'espérer.[1]

Le moi "aliéné" laisse la place au moi "régénéré" : la structure ouverte avec la faute se ferme avec la rédemption ; la première partie du roman, celle qui sera retenue par le mythe, s'achève sur l'accomplissement d'un moi réconcilié qui donne son sens à l'histoire d'une vie. Cette unité enfin trouvée consacre une trajectoire individuelle ancrée dans la singularité d'un compte-rendu soi-disant authentique. Elle rassemble au terme du roman, tous les termes de la contradiction qui l'anime entre nécessités sociales et exigences religieuses.

---

[1] *Ibid.*, pp. 298-299. "And thus I have given the first part of a Life of Fortune and Adventure, a Life of Providence's Checquer-Work, and of a Variety which the World will seldom be able to show the like of: beginning foolishly, but closing much more happily than any part of it ever gave me Leave so much as to hope for." *RC*, p. 236.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

c. La médiation de l'individu

En réalisant dans l'unité retrouvée du moi la conjonction du matériel et du spirituel, la forme autobiographique permet de combler l'écart creusé entre les deux. L'individu et le problème de la conduite de sa vie se placent au centre de la relation contradictoire analysée plus haut. La question éthique intervient ainsi comme médiation dans la structure du roman. Cette structure pourrait se résumer dans le tableau suivant :

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

	Code socio-économique	Code éthique	Code spirituel
La faute initiale	Commerce et échange destinés au profit (l'expédition brésilienne)	Robinson jeune, esclave de ses désirs	Vie "naturelle" (Oubli de Dieu, départ de la maison familiale)
La fin rédemptrice (terme et finalité réunis)	Le régime normal des échanges (l'associé brésilien, le capitaine portugais)	Robinson au dénouement, ayant atteint la vertu dans la coïncidence de ses désirs et de la volonté divine	Existence chrétienne dans le devoir (le père, le marin de Yarmouth)
La pénitence expiatoire	Production sans échange destinée à la subsistance (la vie insulaire)	Robinson sur l'île, soumettant ses désirs à la volonté de la Providence	Régénération (expiation dans la solitude de l'île)

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La structure qui s'expose dans ce tableau permet de répondre à la question posée au début de ce chapitre. C'est grâce à elle que *Robinson Crusoé* rompt avec les récits de solitude insulaire qui l'ont précédé.

Les colonnes représentent les deux systèmes de référence de Robinson : à gauche la vie sociale, dominée par la question économique, à droite, la vie spirituelle, articulée selon le schéma de l'autobiographie spirituelle puritaine, de la vie naturelle précédant la conversion et l'expiation à l'existence régénérée qui les suit. Entre les deux, le personnage de Robinson fournit le point où se rejoignent les significations de l'un et de l'autre. Les lignes horizontales résument l'histoire de Robinson à travers ces trois moments. En haut figure son "péché originel" ou "faute initiale" qui enclenche le récit et détermine sa fin à travers la malédiction paternelle. En bas, la pénitence s'y oppose terme à terme (le travail insulaire *vs* le commerce continental, l'expiation *vs* la satisfaction immédiate des désirs, la soumission à la Providence *vs* l'aveuglement à ses signes). Au milieu, la fin — dans les deux sens du terme — fait office de médiation entre ces deux états comme le personnage de Robinson entre les deux domaines.

La prédiction du père, qui indique dès le début du roman le terme des aventures de son fils et la finalité de l'existence, indique en effet que toute la structure du roman tend vers cette fin réconciliatrice. Le régime « normal » des échanges concilie commerce profitable et travail désintéressé dans l'exercice "diligent et frugal" du *calling*. L'associé brésilien et l'ami portugais de Robinson sont les deux figures développées de cette réussite dans le roman. L'existence chrétienne régénérée qui fait suite aux difficultés rencontrées après la conversion et achève le parcours spirituel de l'homme donne *a posteriori* à sa vie de pécheur et à son expiation le sens d'une vie téléologiquement orientée. Elle réalise la médiation entre l'avant et l'après de la conversion en leur conférant leur pleine signification. Le père de Robinson, et dans une certaine mesure le marin de Yarmouth, qui est le père de l'ami ayant entraîné le héros sur mer, en sont les seuls exemples dans le roman. Enfin, Robinson, d'abord esclave de ses désirs, puis entièrement

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

soumis à la volonté divine, achève ses aventures en unifiant les deux grâce à une intuition sans faille des signes providentiels. La ligne centrale fait ainsi ressortir la structure téléologique du roman où la fin concilie les contraires et résout le dilemme posé au début.

Cette ligne apparaît grisée sur le tableau pour signaler la négativité par laquelle elle opère sa médiation. Le récit ne fournit qu'un seul exemple d'homme prospère dans son métier, ce personnage n'apparaît qu'à deux reprises et sa situation n'est mentionnée que par quelques lignes, sans que le texte précise jamais comment il conduit ses affaires. L'existence vertueuse du père de Robinson n'est elle aussi indiquée que négativement : ce n'est pas la vie « naturelle », ce n'est pas non plus l'expiation. Il reste que, entre ces deux extrêmes, le récit ne dit pas comment remplir son devoir. Ce silence du texte accompagne l'affaiblissement de la thématique chrétienne à la fin du roman : désormais assuré de son salut, le narrateur et personnage se préoccupe essentiellement de sa réussite matérielle.

Au centre de ce schéma, le Robinson du dénouement, conjugant personnage et narrateur, réussite sociale et accomplissement spirituel, désirs individuels et volonté divine, semble symboliser la médiation parfaite des deux axes du tableau. Pourtant, sa fortune finale provient du travail d'autrui au moment où lui-même ne travaille plus, comme s'il ne pouvait se soumettre à la loi de l'échange, mais devait s'en excepter pour résister aux tentations qu'elle occasionne. Pourtant, il ne s'établit en Angleterre que provisoirement et, après le décès de sa femme, reprend sa vie d'errance sans jamais avoir vaincu son désir de voyager. La fragile et provisoire stabilité du personnage manifeste encore la négativité de la médiation qu'elle symbolise : c'est en creux, négativement, que l'individu réunit les contraires qui animent le roman[1]. Le texte

---

[1] On reconnaît là une structure comparable à celle qu'a mise en évidence Philippe Sellier à propos de *Dom Juan* de Molière où il lit une "apologie du mariage monogamique" (art. cit., p. 123) en situant dans la ligne médiane de son tableau structural les éléments signifiant le mariage. Or ceux-ci n'existent qu'en creux dans le drame : ils ne nous sont rendus perceptibles qu'à travers le refus que Don Juan leur oppose. Nous reproduisons ci-dessous le tableau de Ph. Sellier, pour mémoire (art. cit, p. 122) :

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ne fournit de solution à la question éthique qu'il a soulevée qu'implicitement, c'est dire que le mythe résout le dilemme initial sans le formuler. Mythe de la modernité naissante, il place l'individu au centre d'une relation conflictuelle insoluble et fournit grâce à la réussite exemplaire du héros un modèle de vertu.

Cette structure semble avoir informé la robinsonnade jusqu'au XXème siècle. On pourrait certainement montrer que, par exemple, *L'Ile mystérieuse* (1874) se construit selon ce schéma, dont le roman change les termes sans modifier les relations qu'ils entretiennent entre eux. Chez Verne, le progrès scientifique et technique permet de penser une téléologie qui remplit une fonction analogue à celle de la Providence chez Defoe. D'autre part, la réflexion d'ordre pratique sur l'organisation politique et sociale joue un rôle semblable à celui de la question de l'échange marchand dans *Robinson Crusoé*. Les deux domaines de la connaissance et du politique s'opposent et s'articulent autour de deux figures médiatrices. La première, positive, de l'ingénieur Cyrus Smith — à la fois savant et chef politique — et la seconde, plus ambiguë, de Némo — à la fois terroriste anarchiste et sauveur de la communauté insulaire. En eux se condense l'interrogation sur les liens de la pratique politique et du progrès de la connaissance. Cette analyse sommaire et qu'il faudrait étayer par une lecture approfondie du texte n'a pas d'autre valeur que celle d'indiquer une communauté de structure et de fonction entre les deux extrêmes chronologiques de la robinsonnade « classique »[1]. Après Verne, le genre se

Code temporel	Code familial	Code des éléments	Code gestuel
L'instant (cher au séducteur)	Le FILS bafouant le PERE	L'AIR et le VENT	La MAIN DE VENT («Abandonnez-moi votre main» : II, 2)
La DUREE (des fidélités)	Les vrais liens de la FILIATION (IV, 4 et V, 1)	La CHAIR et le SANG (de la condition humaine)	La MAIN et l'ALLIANCE (dans le mariage)
L'ETERNITE (du châtiment)	Le PERE vengeur	La PIERRE (de la statue)	La MAIN DE PIERRE («Donnez-moi la main» : V, 6)

1 La fonction intégratrice de l'œuvre de Verne n'est plus à démontrer. Simone Vierne souligne en conclusion de son ouvrage sur l'initiation qu'elle "joue [...] par rapport à cette civilisation mondiale en train de se chercher si péniblement de nos jours, un rôle décisif de fondation". S. Vierne, *Rite, roman, initiation* (1973), Grenoble, PUG, 1987, p. 132.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

métamorphose : la robinsonnade devient "essentiellement critique", pour reprendre le mot de Lyotard[1].

Depuis Defoe, la même structure informait des termes différents. C'est la définition même du mythe dont chaque version supplémentaire ne faisait que confirmer la structure. Dès Valéry et Giraudoux[2], celle-ci se défait. Robinson est pris pour prétexte narratif d'une réflexion sur la raison et le temps (Valéry), pour objet d'une inversion ironique de certains aspects de sa thématique (Giraudoux). Dans notre corpus, qui part de *Sa Majesté des mouches* de William Golding, qu'en reste-t-il ? Il semble que la robinsonnade contemporaine s'acharne à déconstruire le mythe en conservant systématiquement les thèmes dans lesquels il s'est développé. Interrogations sur la vie sociale, en termes socio-économiques ou politiques, sur la transcendance, en termes théologiques ou métaphysiques, sur l'individu enfin, demeurent à son principe, mais le système d'oppositions qui les organisait et permettait d'y répondre ne tient plus ; elles sont désormais déliées, désarticulées, démembrées.

---

1 Verne est déjà conscient de la fonction critique de la réécriture. En témoignent l'évolution de son traitement du mythe robinsonien à travers *L'Ecole des Robinson* (1882) puis *Deux Ans de vacances* (1888). D'où ce commentaire d'A. Buisine : "Ce qui différencie de plus en plus toute robinsonnade de *Robinson Crusoé* lui-même, c'est qu'elle est seconde, et cette secondarité devient son sujet même : elle raconte qu'elle vient après, elle avoue qu'elle a déjà été précédée, devancée". Cité par M.-H. Weber-Cabrol, *op. cit.*, p. 11.

2 P. Valéry, "Robinson", in *Histoires brisées, Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, pp. 411 à 420. J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Grasset, 1921.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Deuxième partie

Le social et le religieux : la rupture des liens

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Introduction

Si *Robinson Crusoé* possède symboliquement toutes les caractéristiques d'un mythe et réellement celles d'un mythe littéraire, comme la première partie de cette thèse tente de le montrer, il reste à prouver que ses réécritures considérées ici partagent au moins les secondes. A cette condition, et à elle seule, il deviendra possible de parler, à propos de Robinson, de mythe littéraire et non plus simplement de « thème ». A cette seule condition donc, la rupture qu'on a cru pouvoir repérer avec les thématiques antérieures de l'insularité sera confirmée. A cette condition encore, le mythe de Robinson prendra valeur anthropologique et sens et il deviendra pertinent d'étudier la transformation de ce sens dans l'histoire littéraire et dans l'histoire générale dans laquelle il s'inscrit.

Reprenons les six critères proposés par Philippe Sellier et qui se sont révélés opératoires. Le "mythe" est un récit fondateur qui raconte les origines, il n'a pas d'auteur, il est tenu pour vrai ; le "mythe littéraire" propose des normes de vie et fait fonction d'intégrateur social, il suit une "logique de l'imaginaire" qui permet d'échapper aux contraintes du vraisemblable, sa trame narrative est fortement structurée de manière à surdéterminer chaque élément du récit.

Il n'est pas nécessaire de revenir sur les trois premiers points, qui, symboliquement réalisés par le roman de Defoe, n'en sont pas pour autant nécessaires à la permanence d'un mythe littéraire. Demeurent les trois derniers critères, qui tiennent à la fonction socio-idéologique du récit et à sa structure narrative. Ceux-ci, dans la perspective de la réécriture, sont désormais à comprendre comme des matrices grâce auxquelles le roman initial peut être reformulé, imité, abrégé, transformé, bref, réécrit et repensé. Car, ce que la définition de Philippe Sellier ne dit pas, c'est qu'un texte littéraire n'équivaut au mythe que lorsqu'il est réécrit, lorsque s'élaborent à partir de lui des versions différentes et

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

potentiellement divergentes. Un mythe, qu'il soit « anthropologique » ou « littéraire », n'a de sens, dans la société où il s'inscrit, que dans la multiplicité de ses métamorphoses.

L'expression même de "mythe littéraire", généralement appliquée à Don Juan, Faust ou Tristan, rend compte de textes inlassablement répétés, réinterprétés, réécrits. C'est donc à partir du système des différences que l'unité initiale rend possible que peuvent se recomposer dans l'analyse le sens et la fonction que prend, pour une culture donnée, un « mythe », c'est-à-dire l'ensemble des récits consacrés à un même thème et participant d'une même structure. Les différences qui apparaissent dans les réécritures sont d'ailleurs les éléments dont l'analyse permet de saisir la manière dont le mythe est réinvesti, dont son sens et sa fonction sont éventuellement modifiés au cours de l'histoire. Le mythe littéraire, toujours dépendant par définition d'une élaboration *littéraire*, n'a pas nécessairement pour rôle de justifier la formation sociale dans laquelle il apparaît. La littérature possède également une fonction critique et il faudra examiner ici comment le mythe de Robinson se charge, à partir de 1954 et de *Sa Majesté des mouches*, de celle-ci.

Rôle d'intégration sociale, logique de l'imaginaire et trame narrative serrée, une fois reconnus dans le texte initial, doivent donc être envisagés comme des matrices de réécriture. On voit que ces trois critères définissent en fait deux champs de commentaire. Celui de la fonction sociale du récit d'une part, fonction loin d'être aisée à identifier dans la littérature contemporaine et qui est justiciable d'une critique thématique devant faire apparaître la continuité (ou la discontinuité) des significations d'ordre idéologique véhiculées par les réécritures avec celles portées par le roman séminal ; celui de la structure narrative des textes d'autre part, qui relève d'un commentaire plus descriptif devant rendre visible l'enracinement des réécritures dans un même « fonds » narratif et l'extension des transformations possibles à l'intérieur du genre ainsi défini.

D'où deux séries de questions à poser aux catégories de Philippe Sellier et aux textes de notre corpus. D'abord, la fonction sociale du mythe littéraire est-elle toujours de résorber des

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

contradictions idéologiques dans un récit légitimant ce qui, sans lui, n'irait pas de soi ? N'y a-t-il plus mythe littéraire quand un texte se donne, explicitement ou non, pour but de critiquer, de subvertir ou de déconstruire le mythe qu'il réécrit ? C'est pourtant exactement le cas de la robinsonnade, qui a cessé au moins depuis William Golding d'exalter les efforts de resocialisation d'un Robinson pénitent. Or, il existe à l'évidence un mythe de Robinson : l'existence du genre et la production critique qui lui est consacrée l'attestent.

Il faut ici prendre en compte, pour reformuler ce critère d'"intégration sociale", la fonction critique propre à la littérature et qui définit depuis l'époque moderne la littérarité. On sait bien qu'il n'y a plus de littérature aujourd'hui sans visée critique : tout texte se justifie d'une intention de délégitimation[1]. Ainsi que le formule Pierre Barbéris, "les textes sont des textes en désécrivant constamment les textes de référence, ceux qui tournent à la marchandise, à l'objet tout prêt et plus jamais interrogé, plus jamais interrogeant"[2]. La fonction d'intégration s'est transmuée en fonction d'interrogation. Il s'agit même là d'une des manifestations privilégiées du "désenchantement du monde"[3] qui accompagne les Lumières et à partir duquel, dans les sociétés occidentales, le vrai ne possède plus ni source unique ni fondement certain, mais devient l'enjeu de discours contradictoires tenus par des forces sociales aux intérêts divergents. La réécriture, pour paraphraser Barbéris, est devenue « désécriture ». Peut-on encore, connaissant cette fonction cardinale de la littérature d'aujourd'hui, parler de "mythe littéraire" pour des textes écrits depuis 1954 ? Comment ces textes concilieraient-ils le mythique et le littéraire ? Comment se constitueraient-ils à partir du mythe et contre lui ?

La seconde série de questions devrait permettre d'apporter les premiers éléments de réponse à ces interrogations. Il ne suffit peut-être pas de dire qu'une "logique de l'imaginaire" et qu'une

---

1 Il est inutile de citer des sources multiples pour appuyer ce lieu commun de la critique ; une formulation désormais classique s'en trouve chez R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

2 P. Barbéris, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, p. 149.

3 Pour reprendre l'expression de Max Weber dans le sens très général d'"épuisement du règne de l'invisible" que lui attribue M. Gauchet. Cf. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"trame narrative serrée" définissent la structure narrative du mythe littéraire. Mais, à propos de Robinson, il faut se demander quelles séquences narratives fournissent le squelette du mythe, quelles possibilités fictionnelles le scénario originel ouvre à l'imaginaire, quelle étendue de variations diégétiques le mythe accepte. C'est seulement en étudiant d'un point de vue narratologique les transformations apportées au récit fondateur par les réécritures qu'on peut se donner une chance de saisir en quoi le mythe persiste à travers des textes qui le subvertissent.

Bien entendu, les deux champs de questionnement distingués ici ne doivent être dissociés que provisoirement et pour la clarté de l'exposé. Chaque version nouvelle du mythe ne prend sens que dans le cadre fourni par la forme générale du genre et par le jeu des différences et des ressemblances dans lequel elle s'inscrit et qu'elle prolonge. Inversement, le texte qui se définit comme robinsonnade par sa conformation aux possibles narratifs du genre ne devient interprétable que par référence aux contenus sémantiques de l'ensemble de ce genre. Le commentaire formel et l'explication thématique se rejoignent nécessairement dans la lecture des textes. La présentation dissociée dont ils font l'objet ici n'a de valeur que provisoire.

En introduction à l'examen du corpus, on envisagera d'abord les caractéristiques formelles des textes qu'il comprend afin de dégager d'un point de vue narratologique à la fois l'unité du genre et sa capacité d'extension : l'ensemble des possibles ouverts par la robinsonnade et effectivement occupés par les romans étudiés. Cette étude permettra d'entreprendre l'analyse thématique détaillée des robinsonnades elles-mêmes. Ainsi pourra-t-on mettre en évidence les procédés par lesquels la réécriture transforme et subvertit le mythe et en même temps de quelles représentations d'ordre idéologique celui-ci se trouve chargé, de quelles interrogations socio-politiques, religieuses et/ou métaphysiques il devient porteur. Enfin, dans un troisième moment, on montrera dans quel cadre de pensée le mythe littéraire qui se dégage ainsi vient s'inscrire, quels axes de questionnement il propose, selon quelles conditions l'interprétation de *Robinson Crusoé* comme mythe de la modernité peut s'articuler avec les métamorphoses

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

subies par ce récit dans ses réécritures de la seconde moitié du XXème siècle, époque qu'il est convenu d'appeler post-moderne[1].

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

[1] Voir J.-F. Lyotard, *La Condition post-moderne. Op. cit.*, p. 11.

Chapitre I

La robinsonnade depuis William Golding : réécriture et métamorphoses formelles du mythe

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) La "transposition" comme règle de réécriture

Ainsi qu'on l'a déjà indiqué, Gérard Genette a proposé de nommer "hypertextualité" le rapport qui unit un texte second ("hypertexte") à un texte premier ("hypotexte") à partir duquel il a été conçu et qu'il transforme[1]. Il a également proposé une classification rigoureuse des "pratiques hypertextuelles", souvent confondues ailleurs sous le nom générique de "parodie". L'ensemble des pratiques de réécriture se laisserait classer selon le tableau suivant[2] :

Régime / Relation	ludique	satirique	sérieux
Transformation	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	TRANSPOSITION
Imitation	PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

On voit, sans qu'il soit nécessaire de revenir sur les définitions de chacune de ces formes, que la robinsonnade entière appartient au registre de la "transposition" ou "parodie sérieuse"[3], pour lequel Genette cite, à titre d'exemple, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*[4]. En effet, la fonction des romans envisagés ici n'est, pour l'essentiel, ni ludique ni satirique, et tous ces textes procèdent d'une transformation du récit initial plus que d'une imitation de ses caractéristiques stylistiques. De fait, la relation de "transposition" est la seule à même de générer un mythe littéraire, comme le second exemple de Genette, le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, le rend implicitement apparent :

---

1 Voir *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 11-12.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 A quelques exceptions près : un roman comme *L'Ecole des Robinsons* de Jules Verne (Paris, Hetzel, 1882) serait plus près de la parodie, voire du travestissement.

4 *Ibid.*, p. 35.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> [Il s'agit de] la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent. [...] La transposition [...] peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et/ou l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés de transformation qu'elle met en œuvre.[1]

Reprenant toujours l'exemple de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Genette retient que ce roman ressortit "à la fois (entre autres) à la transformation thématique (retournement idéologique), à la transvocalisation (passage de la première à la troisième personne) et à la translation spatiale (passage de l'Atlantique au Pacifique)"[2]. Cette énumération demeure évidemment très partielle et ne prend en compte que les caractéristiques les plus visibles du roman de Tournier. Un examen détaillé des transformations qu'il opère sur le texte de Defoe, ne serait-ce qu'au niveau de l'histoire (suppression des séquences pré et post-insulaire, modification de la biographie du héros, translation temporelle, le récit étant situé un siècle plus tard, altération de scènes capitales comme celles de l'empreinte de pied et du débarquement des cannibales, etc.), demanderait à lui seul une étude spécifique. *A fortiori*, un catalogue exhaustif des transformations pratiquées par chaque roman de notre corpus sur le texte de *Robinson Crusoé*, à supposer qu'il soit possible, serait immense. Il n'est donc pas question de le dresser ici, mais seulement de décrire les principales opérations constitutives du genre tel qu'il se manifeste de Golding à Coetzee et Compère. L'étude fine des transformations textuelles ne saurait d'ailleurs se séparer, sous peine de devenir artificielle, de celle des enjeux sémantiques portés par les textes[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 237.

[2] *Ibid.*

[3] C'est pourquoi les opérations textuelles qui concourent à la réécriture seront analysées en détail, dans la mesure de leur intérêt propre dans l'évolution de la robinsonnade, tout au long des chapitres suivants. En effet, même si "l'accomplissement esthétique" de certaines œuvres tend à faire oublier leur origine hypertextuelle, c'est toujours en fonction de cette origine qu'elles seront envisagées dans cette thèse. Les commentaires dont

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Dans un premier temps, et à titre d'introduction à cette analyse, il semble possible de fournir une première description formelle de la robinsonnade à partir de deux types de transformations : celles qui touchent les domaines pragmatique et diégétique d'une part, celles qui affectent le système des personnages et la voix narrative d'autre part[1]. La première série touche les actions et le cadre spatio-temporel dans lequel elles se déroulent ; la seconde concerne les modifications apportées au nombre et à la fonction des personnages, changements qui ne peuvent, vu le scénario initial et la prédominance de la séquence insulaire, qu'impliquer des transformations affectant la narration elle-même.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

elles feront l'objet rendront toujours compte des procédés de transformations qui les ont produites.

[1] On laissera donc de côté pour l'instant l'étude des transformations que Genette nomme "modales", et qui découlent de ce qu'on "peut raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue*", bref donner plus ou moins de détails et selon plusieurs perspectives. Ce sont les catégories devenues fameuses de la "distance" et de la "focalisation", extrêmement intéressantes en elles-mêmes, mais de peu d'importance pour une première approche de notre corpus. Cf. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 183-184.

2) Transformations pragmatiques et diégétiques

a. Modifications pragmatiques

Robinson Crusoé s'analyse selon le schème ternaire faute-expiation-rédemption. Mais, en faisant abstraction du sens allégorique des aventures du héros pour se concentrer sur le découpage formel de son histoire, on peut diviser plus rigoureusement le roman de Defoe en dix séquences[1]. Chacune d'entre elles possède une fonction précise dans l'économie du récit : c'est la "trame narrative serrée" du mythe. C'est à partir de la reprise de ces fonctions[2] dans les réécritures qu'il devient pertinent de tenter de repérer les altérations apportées à l'architecture générale du récit :

a) une séquence préliminaire qui construit le personnage du héros en le dotant d'un état-civil et d'un environnement familial et social, et annonce le récit à venir au travers de la prophétie paternelle ;

b) une série d'épreuves préparatoires (le premier naufrage de Yarmouth, la captivité à Salé, l'épisode brésilien) ;

c) un voyage qui permet de passer du connu à l'inconnu, par la perte des coordonnées géographiques pendant la tempête ;

d) le naufrage, rupture initiatique figurant, à travers l'immersion du héros, sa mort et sa renaissance symboliques ;

e) l'appropriation de l'île, séquence capitale, la plus développée et la plus complexe, qui révèle une entreprise qui est tout à la fois de reconnaissance géographique, de maîtrise technique et de découverte spirituelle ;

f) l'apparition d'une menace extérieure (les cannibales) manifestant la double ambivalence du monde (promesse de délivrance mais

---

[1] Ainsi que l'a proposé J.-M. Racault, voir *L'Utopie narrative..., op. cit.*, pp. 219-220.

[2] Au sens de Barthes, qui nommait ainsi "fonctions" les grandes "unités narratives" composant un récit. "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966), in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, pp. 175 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

aussi source de danger potentiel) et de l'île (lieu d'exil mais également terre de refuge) ;
g) la rencontre d'autrui (Vendredi) préludant à la resocialisation du héros ;
h) le départ de l'île ;
i) une série d'épreuves terminales à peu près parallèles aux premières (voyages à Lisbonne, en Espagne, dans les Pyrénées) ;
j) une séquence finale où s'accomplit la destinée du héros qui, marié et père de trois enfants comme son propre père avant lui, annule la malédiction initiale qui avait enclenché le récit.

Ce découpage rend immédiatement apparente la métamorphose du genre : neuf des dix séquences sont facultatives. Toutefois, alors qu'on a souvent remarqué que la robinsonnade ne retenait de *Robinson Crusoé* que l'épisode insulaire, ce jugement abrupt est inexact : peu de romans se maintiennent dans les limites des séquences (d), (e), (f) et (g)[1]. La séquence (e), qui ne constitue qu'une partie de l'histoire insulaire, est la seule du texte initial à demeurer dans toutes les réécritures, mais aucune d'entre elles ne s'y réduit. D'autre part, c'est profondément altérée dans son contenu sémantique qu'elle se maintient : l'entreprise d'appropriation du territoire insulaire demeure une question fondamentale de toute robinsonnade, mais aujourd'hui elle semble vouée, dans la plupart des cas, à l'échec ou, du moins, à l'incomplétude. Plusieurs des neuf autres séquences apparaissent de manière récurrente, et on peut même considérer que *toutes* sont reprises en charge dans une réécriture au moins : c'est dire l'unité profonde du genre qui fait subsister virtuellement, à travers la multiplicité de ses réécritures, l'intégralité du schéma narratif initial. D'autre part, ces fragments du scénario original, dans la mesure où ils subsistent, font presque toujours l'objet d'opérations touchant leur consécution, d'analepses le plus souvent — comme dans le *Robinson* de Muriel Spark dans lequel la "séquence préliminaire" est racontée pendant l'épisode insulaire par plusieurs

[1] La description de la robinsonnade s'en trouve moins simple que dans l'esquisse qu'en avance Genette : "C'est évidemment sur ce modèle ainsi réduit (par l'effet d'une amputation double [avant l'île et après l'île]) que s'est édifiée, de Campe à Tournier, l'immense tradition de la « robinsonnade »". *Palimpsestes, op. cit.*, p. 265.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

analepses fragmentaires. Enfin, à ces "excisions", répondent des "extensions"[1], par ajouts d'épisodes étrangers à l'original.

Vu la taille restreinte du corpus considéré, il semble pertinent de présenter le détail de ces opérations roman par roman, en allant du plus simple (*Sa Majesté des mouches*, réduit à l'épisode (e) plus un seul autre) au plus complexe (*Robinson 86*, qui reprend l'ensemble des épisodes de *Robinson Crusoé* et y ajoute de longues séquences exogènes). Cette présentation aura de plus l'intérêt de permettre de dégager sommairement, en guise d'introduction à leur analyse plus approfondie, les transformations sémantiques impliquées par les modifications apportées à l'histoire racontée.

Sa Majesté des mouches. Le premier roman de William Golding, si on le considère comme une réécriture de *Robinson Crusoé*[2], semble se réduire à l'épisode (e) de tentative d'appropriation de l'île. Le roman commence après l'atterrissage forcé qui a conduit les enfants sur l'île et il n'y est jamais question, sauf par de très brèves allusions, de leur vie antérieure ni du « naufrage » lui-même. Les rares passages sur les événements précédant l'histoire narrée dépassent rarement quelques lignes de texte, comme les souvenirs de Porcinet au chapitre I. La seule réelle analepse semble se situer au chapitre VII, lorsqu'une rêverie de Ralph lui rappelle le confort douillet de sa maison familiale, mais même ce fragment demeure très court : moins d'une page[3]. Le roman s'achevant avant le départ des enfants, rien d'extérieur ne venant perturber leur solitude, on pourrait considérer que seule la séquence (e) de l'hypotexte subsiste ici. Elle y figure en effet dans toutes ses dimensions : exploration géographique, maîtrise

---

[1] Sur ces deux notions, et sur l'ensemble de la terminologie proposée par Genette sur la suppression, l'ajout et l'interversion des épisodes d'un hypotexte dans un hypertexte, voir *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 263 à 322.

[2] En fait, ce n'est le cas qu'indirectement, ou au second degré. Car, s'il est évident que *Sa Majesté des mouches* appartient à la robinsonnade, ce n'est pas directement une réécriture de *Robinson Crusoé*, mais d'un roman qui en est lui-même une réécriture, *The Coral Island*, par R.M. Ballantyne (1858), Oxford and New-York, Oxford U.P., 1990. Les transformations décrites ci-dessus ne doivent donc pas être entendues comme des modifications apportées au récit de Defoe, mais au scénario-type qu'il représente et qui définit jusqu'à aujourd'hui les possibles narratifs du genre entier. Cette remarque vaut évidemment pour les autres romans de notre corpus.

[3] *SMM*, pp. 136-137.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

technique (avortée, mais tout de même amorcée) et expérience spirituelle. De même l'ignorance des garçons équivaut à une perte des repères géographiques et leur surgissement *ex nihilo* sur l'île revêt le caractère d'une rupture initiatique : l'île est bien le domaine inconnu, à reconnaître et à s'approprier, de la robinsonnade.

C'est justement cette dimension qui empêche de réduire l'épisode insulaire à la seule séquence de l'acclimatation des naufragés à ce nouvel espace et à l'exploitation de ses ressources. Celle-ci recèle, avec la menace potentielle de l'inconnu, son revers : la séquence révélant, par l'apparition d'un danger, l'ambivalence du territoire où sont confinés les naufragés. Cette partie (f) de *Robinson Crusoé* se trouve en quelque sorte inversée dans *Sa Majesté des mouches*. Alors que chez Defoe, l'île est d'abord un territoire redouté, potentiellement peuplé de cannibales et de bêtes sauvages, et devient progressivement un refuge contre les agressions extérieures, chez Golding, elle évolue de l'espace idyllique du premier chapitre au terrain ravagé par l'incendie d'une chasse criminelle à la fin du roman. Double inversion donc : la menace, d'externe, est devenue interne (le "monstre"[1], dont l'apparition déclenche l'engrenage de la violence), et le danger insulaire se révèle et s'aggrave au lieu de se réduire à mesure qu'augmente la durée de la réclusion. En plus de ces deux séquences, on pourrait même voir dans les dernières pages du roman l'esquisse d'une séquence (h) avec le débarquement des adultes et l'annonce d'une délivrance prochaine des enfants. Si on fait donc des dix séquences de *Robinson Crusoé* le scénario type à partir duquel décrire la robinsonnade, *Sa Majesté des mouches* se réduit à ses phases (e), (f) et peut-être (h) en l'amputant des autres et sans en ajouter de nouvelles.

Chris Martin. La seconde robinsonnade de Golding, tout en réduisant l'espace et le temps diégétiques (l'île est devenue un rocher minuscule et l'histoire entière se déroule en quelques instants), restaure des épisodes de *Robinson Crusoé* que supprimait

---

[1] Voir *SMM*, pp. 92 sq. Le monstre, bien que venu de l'extérieur, avec la chute de l'aviateur, est doublement interne : installé au sommet de la montagne et surtout cristallisant la peur tout intérieure des enfants.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Sa Majesté des mouches. Le récit commence *in medias res* par le naufrage du héros, auquel est consacré tout le premier chapitre et dont plusieurs analepses permettent, par la suite, de comprendre les circonstances : le destroyer sur lequel Christopher Martin était officier a été torpillé dans l'Atlantique nord à proximité d'un rocher isolé, le laissant apparemment seul survivant. En fait, Christopher se noie immédiatement dans l'océan et la suite du récit se déroule dans sa conscience à l'instant de son décès. Ce n'est plus la mort et la renaissance symboliques de Robinson que figure le naufrage, mais la mort réelle de Christopher. La séquence suivante parodie le traditionnel épisode d'appropriation de l'île. L'exploration géographique est dérisoire, puisque la superficie du rocher ne dépasse pas quelques mètres carrés, mais réelle : elle culmine dans l'invention d'une toponymie détaillant chaque recoin de l'îlot[1]. La tentative de maîtrise du territoire se réduit à la recherche de nourriture, d'eau potable et à l'érection d'un monument signalant la présence du naufragé. La thématique spirituelle domine ici : la solitude insulaire n'est qu'une métaphore. Refusant de mourir, Christopher imagine sa survie jusqu'à ce que la réalité s'impose à lui : il affronte alors une "hallucination"[2] qui porte ses traits et qu'il identifie à Dieu, mais un Dieu qui, en guise de Salut, l'anéantirait dans un "éclair noir"[3] qu'il refuse, lui préférant la souffrance qu'il sait désormais être imaginaire. Il y a donc bien ici un lien essentiel entre le thème insulaire et l'expérience spirituelle : l'île est le lieu unique où se pose la double question de la foi et du Salut. Christopher, comme Robinson, y découvre la volonté divine, même s'il refuse de s'y soumettre. Les deux séquences (d) et (e) de la robinsonnade sont donc, malgré d'importantes modifications sémantiques, toujours présentes.

Cette réduction extrême de l'espace et du temps diégétiques est compensée par de nombreuses analepses tenant lieu de séquence (a). Par fragments successifs, du chapitre II au chapitre XII, le récit dote Christopher d'une psychologie et d'une biographie. Enfin, le dernier chapitre, où le lecteur apprend, s'il ne l'avait pas encore compris, que le héros est mort avant d'aborder son rocher,

---

1 Voir *CM*, pp. 99-100 ; *PM*, pp. 84-86.
2 *Ibid.*, pp. 222-223 ; *PM*, p. 194.
3 *Ibid.*, p. 226 ; *PM*, p. 197 : "the black lightning".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

constitue un équivalent de la séquence finale (j) de *Robinson Crusoé*. Elle clôt le récit et en scelle le sens en renvoyant au néant l'aventure insulaire : signifiant qu'il ne s'est rien passé, elle accomplit le néant auquel Christopher réduisait son éventuel Salut.

L'Ile de béton. Le roman de J.G. Ballard commence par le naufrage métaphorique du héros Robert Maitland, dont la voiture quitte sa route et s'écrase dans un terrain vague situé en contrebas[1]. Délimité par des remblais abrupts, ce lieu, dont le personnage ne sortira plus, est immédiatement comparé à une île déserte. Ses premières tentatives d'évasion ayant échoué (chapitres II à X), le héros tente de se rendre "maître de l'île"[2]. Le roman s'achève quand il y est totalement parvenu : c'est l'équivalent des séquences (d) et (e) de *Robinson Crusoé*. L'accomplissement de cette "domination"[3] suppose ici une lutte contre les deux ermites, Proctor et Jane, qui occupent l'île et la victoire finale que représente la mort du premier et le départ de la seconde. Leur présence remplit les deux fonctions d'apparition d'une menace et de rencontre d'autrui — séquences (f) et (g) de la robinsonnade. Proctor, qui surgit d'abord pour rouer de coups le héros, est explicitement comparé à un taureau[4], avant de se mettre au service de Maitland comme un avatar de Vendredi. Jane, tour à tour secourable et agressive, est pareillement ambivalente. Ambivalence qui reflète celle de l'île, enclave d'altérité dans la ville, d'abord lieu d'épreuves et de danger qui devient peu à peu un asile où le héros s'abrite des regards extérieurs et se réfugie. Enfin, plusieurs analepses, très brèves, construisent le personnage de Maitland : le lecteur apprend ainsi sa situation conjugale, professionnelle et l'état de sa fortune — ce qui équivaut à la fonction (a) du genre.

Robinson. Le texte d'Alain Hervé tient plus de la méditation que du récit. Le narrateur le qualifie lui-même de "chronique sans événement, sans personnage" (p. 232). Il suit pourtant dans ses

---

1 "Naufrage" est d'ailleurs le titre du premier chapitre dans la traduction française.
2 *L'Ile de béton*, p. 184 ; "he had established his dominion over it", *CI*, p. 176.
3 *Ibid.*
4 *Ibid.*, p. 77 ; *CI*, p. 76.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

grandes lignes le scénario originel, en privilégiant les séquences (e) et (f), qui dominent nettement l'ouvrage. Un court chapitre introductif construit sommairement le personnage du héros et annonce son désir de prendre la mer ; le voyage maritime est brièvement narré, s'achève sur un naufrage rapporté dès la page 16 du volume. Ce premier ensemble offre un équivalent des séquences (a), (c) et (d) de *Robinson Crusoé*. Commence alors l'essentiel du roman : une longue méditation assez lâche reprenant des thèmes communs à nombre de robinsonnades (la solitude, le moi et le temps, l'île analogue à une scène théâtrale, l'origine, la nature de Dieu, etc.) sans toutefois les organiser en réflexion cohérente. La séquence (e) du scénario type est de loin la plus développée. Elle présente la particularité de juxtaposer des éléments narratifs signifiant l'appropriation de l'île (invention d'une toponymie, domestication de chèvres, construction d'un abri...) à des réflexions abstraites montrant l'évolution psychologique du narrateur sans relier les premiers aux secondes. La séquence (f), annoncée par le spectacle des restes d'un repas cannibale dès la page 39, se développe parallèlement à la précédente jusqu'à la rencontre de Robinson et des Indiens, qui survient à la dernière page du roman, sans que le narrateur indique comment elle se conclut.

Vendredi ou les Limbes du Pacifique. Le roman de Michel Tournier suit de près le déroulement de l'épisode insulaire de *Robinson Crusoé* en conservant les séquences (e) de l'appropriation de l'île, caricaturée avec le thème de l'"île administrée", (f) de la menace extérieure représentée par les cannibales et (g) de la rencontre de Vendredi. Le prologue, à travers la prédiction des tarots et les commentaires du capitaine Van Deyssel, constitue un équivalent de la séquence (a) en construisant le personnage du jeune Robinson. Enfin, le dernier chapitre de *Vendredi* remplit le rôle de la séquence (j) : à travers une ultime péripétie, la substitution de Jeudi à Vendredi, le destin programmé par la prédiction initiale s'accomplit dans l'apothéose solaire du héros.

Robinson. La construction du roman de Muriel Spark est plus complexe. Le récit commence après l'accident d'avion qui a mené trois rescapés, dont la narratrice, sur l'île de Robinson. La séquence

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'appropriation du territoire qui débute alors prend apparemment la forme d'une exploration géographique, mais elle se relie en fait à une interrogation religieuse et à la question de l'appropriation de soi-même. A travers les controverses théologiques — notamment à propos du culte marial — qui l'opposent aux autres personnages, tous des hommes, l'héroïne élabore une identité de femme et de catholique que son existence antérieure ne lui avait pas permis de construire. Cet épisode, qui occupe les chapitres I à VII du roman, reprend donc dans ses grandes lignes la problématique de la séquence (e) de *Robinson Crusoé*. Cela est évidemment rendu possible par de fréquentes analepses présentant le personnage dans son environnement initial et manifestant, par contraste avec sa situation insulaire, son évolution : il s'agit là d'équivalents de la séquence (a). Suit une séquence (f) qui voit la narratrice menacée de mort par un de ses compagnons d'infortune (chapitres VIII à X). Le danger possède ici une fonction semblable à celle qu'il revêt dans *L'Ile de béton* : épreuve que l'héroïne surmonte, il transforme l'île de lieu d'exil en espace privilégié d'accomplissement de soi.

Mais, ce qu'ajoute *Robinson* à ce schéma, c'est le personnage de Robinson qui, malgré son nom, n'est nullement l'équivalent de Robinson Crusoé : d'une part il n'est ni le narrateur, ni le personnage principal du roman, d'autre part il n'est pas un naufragé, mais un ermite qui a choisi sa solitude. Or, peu après l'arrivée des trois rescapés, il se retire dans une grotte à leur insu, ayant mis en scène un simulacre d'assassinat et passant pour mort. Il ne réapparaît qu'à la fin du roman sans s'expliquer sur ses motifs. Sa disparition puis son retour en font une figure mystérieuse à la volonté impénétrable : une figure d'altérité radicale[1]. Ainsi le chapitre XI, consacré au retour de Robinson et aux interrogations de la narratrice sur ses intentions, transforme-t-il la séquence (g) de *Robinson Crusoé* : la rencontre d'autrui devient confrontation avec un être qui se révèle radicalement autre.

---

[1] Ce que résume cette réplique qu'il adresse à l'héroïne : "[...] mes actes sont au-delà du domaine de l'évidence. Il importe, à coup sûr, que vous vous rendiez compte de cela, mais non que vous compreniez mes actes." *Robinson*, trad. fr., p. 201. "[...] my actions are beyond the obvious range. It surely needs only that you should realize this, not that you should understand my actions." *Robinson*, p. 161.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Enfin, le roman se termine par le départ de l'île (h) et un tableau final resituant l'héroïne dans son cadre social et familial d'origine (j), mettant par là-même en évidence le changement induit par son existence insulaire.

Le Royaume des moustiques. Comme *Sa Majesté des mouches* est une réécriture de *The Coral Island*, le roman de Paul Theroux est une réécriture du *Robinson suisse* de Johann-Rudolph Wyss[1] et non de *Robinson Crusoé*. Malgré cela, le découpage formel du texte de Defoe s'y applique, tout comme au roman de Golding, parfaitement. On peut ainsi distinguer une séquence préliminaire (a) présentant les personnages dans leur cadre initial, une maison isolée dans le Maine aux Etats-Unis (chapitres I à VI). Suit un voyage qui les conduit à "Jéronimo", minuscule village indien de la jungle du Honduras, ne figurant pas sur les cartes et comparé avec insistance à une île, la jungle elle-même figurant l'océan (chapitres VII à XI), et qui se conclut par un naufrage symbolique, le bateau utilisé pour remonter la rivière s'échouant, ne trouvant plus assez de fond pour avancer[2]. Immédiatement commence une tentative d'appropriation technique de Jéronimo qui culmine dans la construction d'une gigantesque machine produisant de la glace (chapitres XII à XIX). Cet épisode s'achève par l'arrivée d'hommes blancs armés et menaçants, finalement tués dans une explosion qui détruit la machine et le hameau entier (chapitre XX). On peut voir dans cette partie qui fait se succéder voyage, naufrage, appropriation technique de l' « île » et apparition de dangereux inconnus l'équivalent des fonctions (c), (d), (e) et (f) définies plus haut.

Une seconde tentative répète sur un mode parodique la première et reproduit ainsi ces quatre dernières séquences. Mais ici la volonté de maîtrise technique s'est réduite à la fabrication, avec des moyens de fortune, d'une habitation bientôt emportée par les flots et devenant une véritable « île flottante », qui mène la famille de Robinsons au cœur de la jungle en remontant les cours d'eau qui la traversent (chapitres XXI à XXVII). Cette duplication du premier

---

1 J.R. Wyss, *Der Schweizerische Robinson* (1812), traduction française *Le Robinson suisse*. Edition utilisée : Paris, Théodore Lefèvre éditeur, s. d.

2 La métaphore est rendue explicite plus loin, *RM*, p. 301 ; *MC*, p. 276.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

épisode s'achève par une inversion de la séquence (f) : au hasard de leur parcours, les personnages trouvent une mission religieuse et la détruisent (chapitres XXVIII et XXIX). Leur fuite subséquente vers la côte les reconduit vers la civilisation : l'avant-dernier chapitre est assimilable au départ de l'île et le dernier, très court, constitue un épilogue qui sanctionne l'échec total de l'aventure. Ce roman obéirait donc à la structure narrative suivante : a-c-d-e-f-c-d-e-f-h-j, transformation du scénario originel sans ajout déterminant. Ce n'est plus, par contre, le cas des deux textes les plus complexes, de ce point de vue, de notre corpus.

Foe. Le roman de J.M. Coetzee commence par un épisode insulaire assez bref (moins de 50 pages), dans lequel on peut voir l'équivalent des séquences (d), (e), (g) et (h) de *Robinson Crusoé*, à ceci près que la narratrice, Susan Barton, devient l'héroïne d'un récit dont Robinson, qu'elle rencontre sur l'île où elle a fait naufrage, n'est plus qu'un personnage secondaire. Les événements suivants constituent une suite du roman de Defoe, mais une suite paradoxale. Robinson étant mort dans le navire qui le rapatriait en Angleterre, l'histoire semble ne plus devoir posséder de rapports directs avec l'hypotexte, mais en être une simple "continuation"[1]. Revenue à Londres, la narratrice, accompagnée de Vendredi, rencontre Daniel Foe, écrivain qui n'a pas encore écrit *Robinson Crusoé*, et lui demande d'écrire "l'histoire de l'île", afin d'en faire un livre. Mais rapidement Foe disparaît, fuyant ses créanciers, ce qui oblige l'héroïne à se mettre à sa recherche. Rencontre, puis recherche de l'auteur futur forment deux "extensions"[2] de la robinsonnade. Suit une troisième extension : un voyage de Londres à Bristol où Susan veut faire embarquer Vendredi comme passager sur un navire en partance pour l'Afrique, mais ne s'y résout pas et repart donc avec lui — épisode symétrique du précédent, non plus perte puis quête, mais décision d'une séparation puis annulation de cette décision.

Au chapitre suivant, Susan Barton retrouve Daniel Foe, qui n'a toujours pas écrit "l'histoire de l'île". Tout l'épisode est consacré —

---

1 Cf. *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 197 sq.
2 Cf. *ibid.*, pp. 263 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

nouvelle "extension" — à une dispute entre la femme et l'écrivain sur le livre à écrire. Désirant voir imprimer l'histoire authentique de Robinson et de Vendredi, qu'elle ne connaît pas, puisque les deux hommes avaient fait naufrage des années avant elle, que Robinson ne lui a rien raconté et que Vendredi, muet, ne peut témoigner, Susan Barton exprime une exigence impossible à satisfaire, mais qui engage l'écrivain à écrire ce qui deviendra *Robinson Crusoé*. Paradoxe de la réécriture : commençant comme une suite de l'hypotexte, elle se transforme en enquête sur ses origines, ce que Genette nomme une "continuation analeptique"[1]. Une dernière séquence accomplit cette recherche tout en laissant son résultat indéterminé[2]. L'ensemble prolonge donc *Robinson Crusoé* de cinq épisodes dont les deux derniers constituent un retour à l'origine de l'hypotexte.

Robinson 86. Le roman de Gaston Compère est sans doute le plus complexe de ces réécritures du point de vue de l'action. L'ensemble du scénario originel y est immergé, puisque le narrateur affirme avoir vécu les aventures rapportées par *Robinson Crusoé*. Mais de longues séquences ajoutées à ce scénario, ainsi que plusieurs anachronies, interdisent de l'y réduire. Un premier épisode fait office de séquence (a) : il présente le personnage principal dans son cadre socio-historique, dans son environnement familial et dans ses mœurs (pp. 13 à 22). Le deuxième peut être compris comme une "transmotivation" et une "transvalorisation"[3] de la séquence (b) : le récit des crimes et des préparatifs de fuite de Jonathan a pour fonction, comme les "épreuves préparatoires" de Robinson, de conférer une portée axiologique à l'action romanesque (pp. 22 à 61). La différence consiste entièrement dans le renversement axiologique qu'opère la réécriture : à la transgression de Robinson répond une transgression hyperbolique, mais qu'il ne

---

[1] *Ibid.*, p. 197. Une telle "continuation" est "chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu, ou du moins plus satisfaisant" de l'hypotexte que celui que fournit l'hypotexte lui-même.

[2] Voir notre commentaire *infra*, pp.

[3] La "transmotivation" est le changement de motif psychologique que possède un personnage pour exécuter une action. La "transvalorisation" est une modification de l'axiologie qui informe le roman. Cf. *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 382 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

sera pas question d'expier. Il ne s'agit pas, comme dans l'hypotexte, du récit d'une faute initiale dont la solitude insulaire devra favoriser la rédemption, mais d'un tableau de la société corrompue à laquelle appartient le héros. La perspective morale et chrétienne est évacuée au profit d'une interrogation d'ordre philosophique qui fait apparaître les crimes de Jonathan comme nécessaires, vu le chaos régnant dans le monde des hommes, et son naufrage comme un événement libérateur et une accession quasi-miraculeuse à une altérité auparavant inimaginable. Un voyage qui, comme celui de *Robinson Crusoé*, égare les navigateurs (pp. 65-113) et le naufrage (pp. 113-115) suivent cette longue séquence préliminaire.

La première extension significative vient ensuite, sous la forme d'une prolepse racontant la rencontre du narrateur, revenu à Londres après vingt-huit ans passés sur son île, et de Daniel Defoe (pp. 117-143). Ce dernier obtient du héros le récit de son aventure et le publie : c'est *Robinson Crusoé*. Or, si ce roman conserve les « faits », il en donne une interprétation erronée. Jonathan raconte donc son existence insulaire pour corriger le texte de Defoe. Son récit conserve le découpage de l'original : une longue séquence (e) narre une appropriation de l'île similaire à celle de l'hypotexte (pp. 145-256), une partie (f) raconte l'apparition des cannibales (pp. 257-269), enfin Jonathan rencontre Vendredi (pp. 270-286). Mais, la plupart des « faits » étant identiques à ceux rapportés par Defoe, le narrateur estime inutile de les répéter : il en fait l'ellipse et se limite à compléter les lacunes et à corriger les erreurs de *Robinson Crusoé*. De sorte que son récit, qui condense et commente son hypotexte, plus qu'aucun autre en suppose la lecture préalable[1].

L'épisode insulaire s'achève sur une extension : la mort de Vendredi et la reprise de la vie solitaire de Jonathan avant le départ de l'île (pp. 287-295). Puis un épilogue (pp. 297-309) reprend les fonctions (i) et (j) de la robinsonnade : clore l'aventure insulaire par des péripéties symétriques à celles qui l'annonçaient

---

[1] Ainsi le départ de l'île, par exemple, fait-il l'objet d'une ellipse. Mais, la situation de réécriture étant assumée par le narrateur, celui-ci peut renvoyer au texte initial : "Que dire encore qui ne soit superflu ? Defoe a rapporté assez fidèlement la façon dont je me rendis maître du navire après en avoir sauvé le capitaine." Rappel strictement incompréhensible pour qui n'a pas présent à la mémoire le récit de la délivrance de Robinson. *R86*, p. 293.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

(ici une nouvelle rencontre de Defoe) et la sanctionner en affirmant son sens (ici un second voyage qui ne permet pas de retrouver l'île, confirmant l'altérité radicale de cet espace définitivement perdu). On aurait donc pour ce roman le schéma narratif suivant : a-b-c-d- extension 1 - e-f-g- extension 2 - h-i-j, ce qui immerge l'hypotexte entier dans sa réécriture.

De ce rapide survol des transformations pragmatiques à l'œuvre dans la réécriture, il est possible de tirer dès à présent trois conclusions :

1) toutes les séquences du récit originel demeurent dans un au moins des "hypertextes" ; la robinsonnade ne se réduit donc pas au seul épisode insulaire, nécessaire à l'identification du genre, mais rarement suffisant pour l'accomplissement de la structure narrative, et lui-même susceptible de transformations considérables ;

2) suppression de séquences connues et anachronie, c'est-à-dire modification de l'ordre chronologique de ces séquences, sont les deux procédés de transformation pragmatique les plus utilisés ; l'ajout d'épisodes nouveaux est aussi, mais plus rarement, pratiqué ;

3) si on considère les dix séquences retenues en tant que modèle de la robinsonnade comme l'ensemble des fonctions narratives de base du genre, définissant une structure tout autant qu'un scénario, on peut affirmer que cette structure informe même les romans qui ne réécrivent *Robinson Crusoé* qu'à travers le filtre d'un second hypotexte (*Sa Majesté des mouches* et *Le Royaume des moustiques*) ; cette structure ne se maintient toutefois que virtuellement, à travers l'ensemble du corpus, aucun texte ne la reproduisant exactement ; elle subsiste enfin dans ses grandes articulations malgré les modifications diégétiques considérables qui affectent le récit initial.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. Modifications diégétiques

Ce qui précède rend manifeste que des transformations diégétiques suivent nécessairement une modification substantielle de l'action romanesque. Le cadre spatio-temporel de la fiction change avec la fiction elle-même. L'aspect le plus simple de la question est temporel : tous ces textes sauf un déplacent l'aventure originelle à une époque différente, tous altèrent soit la durée, soit les dates de la solitude insulaire du héros. Cinq transfèrent l'histoire au XXème siècle (*Sa Majesté des mouches, Chris Martin,* le *Robinson* de Muriel Spark, *Le Royaume des moustiques, L'Ile de béton*), *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* la décale de cent ans, *Robinson 86* de vingt-huit ans, le *Robinson* d'Alain Hervé maintient la date du naufrage au 30 septembre 1659 mais n'indique pas par la suite la durée de l'action, enfin *Foe* ne donne aucune date et laisse entendre que la durée du séjour de Robinson dans l'île, telle que l'indique Defoe, est arbitraire et ne correspond pas à la « réalité ».

Ces changements ne sont jamais insignifiants. Pour se limiter à deux exemples, les robinsonnades de William Golding se situent pendant une guerre qui manifeste, à l'extérieur de l'île, le mal radical dont souffre l'humanité. La translation un siècle plus tard des aventures de Robinson permet à Michel Tournier de faire connaître à son héros les maximes de Benjamin Franklin, et ainsi de caricaturer le puritanisme de son prédécesseur. En situant ainsi l'action dans le cadre de pensée de la fin des Lumières, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* s'ouvre la possibilité de critiquer l'idéologie bourgeoise « utilitariste » du temps. Ces deux cas suffisent à montrer l'intérêt du déplacement temporel dans la stratégie de la réécriture. Le moment de l'histoire auquel survient l'aventure et la durée de celle-ci s'inscrivent dans l'économie générale du genre. Même si tout le récit se déroule sur l'île, le roman comporte nécessairement une représentation de l'univers extérieur et n'est interprétable que par référence à celle-ci. La robinsonnade ne se réduit donc qu'en apparence à l'"histoire de l'île" ; structurellement, l'épisode insulaire, quel qu'il soit, entre toujours en relation avec une représentation du reste du monde où continue l'histoire. Cela

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

confirme ce qu'indiquent déjà l'analyse de *Robinson Crusoé* et le découpage des réécritures en séquences narratives : l'insularité même suppose la référence à un « avant » ou à un « après », en tous cas à un dehors de l'île, pour être racontée.

La question de l'espace diffère peu de celle du temps. On sait que plus un espace est restreint, plus il tend à la complexité . Ainsi, la figure de l'île prend-elle, dans la robinsonnade, une importance qu'elle ne possède certainement dans aucun autre genre. Le moindre détail du paysage insulaire devient signifiant. Sans entrer dans une analyse approfondie qui n'a pas sa place ici, il importe de noter que, comme le cadre temporel, le cadre spatial est toujours modifié[1]. On peut distinguer deux manières d'altérer l'espace : la modification de détail qui transforme un lieu décrit dans l'original — ainsi la grotte de *Vendredi* n'est pas la grotte de *Robinson Crusoé* — et la transformation globale de la topographie insulaire que présentent *Foe*, le *Robinson* de Muriel Spark ou les romans de Golding par exemple.

L'invention topographique la plus rigoureuse du corpus se trouve certainement chez William Golding, dont les îles obéissent à une construction chargée de symbolisme. Dans *Sa Majesté des mouches* et dans *Chris Martin*, chaque élément du paysage est surdéterminé. Leur construction est indépendante de *Robinson Crusoé* et tient plus de nécessités internes aux réécritures elles-mêmes. L'île de *Sa Majesté des mouches* est différente de celle de *L'Ile de corail* et sa géographie correspond essentiellement à une thématique de l'ambivalence[2]. Ainsi, le rocher sur lequel échoue Christopher Martin, inventé par le personnage qui se persuade de l'existence réelle de cet îlot salutaire alors qu'il se noie en plein

---

[1] Sauf dans *Robinson 86*, mais cet exemple confirme *a contrario* l'importance de la représentation spatiale dans le genre. En effet, ce roman conserve la topographie de l'île de *Robinson Crusoé* car c'est toute sa posture énonciative qui l'implique : si Jonathan a effectivement dicté son aventure à Defoe qui l'a notée et publiée, la conformité de tels détails de son manuscrit à tels éléments du roman de Defoe prouve l'antériorité du récit de Jonathan (et permet même à ce dernier de dénoncer les infidélités du texte de Defoe à sa propre histoire qu'il prétend être le modèle de *Robinson Crusoé*).

[2] Voir l'étude de G. Morgan, "Le Symbolisme du paysage dans *Lord of the Flies*", *Etudes anglo-américaines*, Publications de l'université de Nice, n° 18, 1972, pp. 77-96.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

océan, figure-t-il une dent depuis longtemps arrachée du héros[1] : paysage entièrement imaginaire, fantasmatique, qui n'a plus rien à voir avec celui de l'hypotexte et dont la cohérence est tout intratextuelle.

Mais la transformation à la fois la plus visible et la plus significative est certainement celle qui, dans *Le Royaume des moustiques* et *L'Ile de béton*, fait d'un espace clos ou isolé une île métaphorique. Dans ces deux cas, ce changement essentiel est lié au transfert de la diégèse du XVIIème siècle à la seconde moitié du XXème. Cette double modification correspond à une thématique commune des deux romans dans lesquels une entropie généralisée ne laisse subsister l'ordre dans des refuges — îlots de stabilité — que pour les menacer immédiatement de destruction[2]. Le passage de l'île réelle à l'île métaphorique rend possible cette disparition programmée : la clôture ou l'éloignement du territoire pseudo-insulaire peuvent être franchis ou abolis[3]. Ce procédé narratif est entièrement différent de celui qui consiste à faire sombrer l'île dans l'océan une fois sa fonction remplie : dans *L'Ile mystérieuse* de Verne, dans *Robinson* de Spark, l'île, disparaissant, conserve son mystère et son altérité. Au contraire, dans les romans où l'île est métaphorique et peut donc être incorporée au continent, toute extériorité disparaît ; l'Autre, d'emblée enclavé dans le Même, est condamné à s'y résorber entièrement au terme de l'histoire.

---

1 C'est lorsqu'il se rend compte que l'île ne se constitue que de cette projection fantasmatique d'une partie de son corps que Christopher se réfugie dans la folie : il sait désormais qu'il est mort et que seule la folie peut lui permettre de feindre de l'ignorer. Cf. *CM*, p. 199 ; *PM*, p. 174.

2 Sur ce thème de l'entropie, voir J.-P. Engélibert, "Les Entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!, L'Ile de béton, I.G.H.*", *Kaléidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville, Cahiers du CRLH-CIRAOI* n° 10, Paris, L'Harmattan, 1996.

3 On trouve la même figure dans le roman de Jane Gardam, *Crusoe's Daughter*, *op. cit.* Dans ce texte, le marais qui isole la maison de l'héroïne est asséché et bâti à mesure que progresse une « civilisation » qui incorpore et détruit toute extériorité.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

3) Système des personnages et voix narrative

a. Les personnages de la robinsonnade

Paradoxalement, l'étude des personnages s'impose dans l'analyse de la robinsonnade. Car, parmi les possibles du genre figurent plusieurs variétés de robinsonnades collectives. Loin de s'en tenir au seul motif de la solitude insulaire, le genre se nourrit de la multitude de situations différentes qu'apporte la coexistence de plusieurs naufragés sur un territoire restreint.

Dans le corpus retenu ici figurent quatre robinsonnades individuelles (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Robinson 86, Chris Martin* et le *Robinson* d'Alain Hervé) et quatre collectives (*Sa Majesté des mouches, Foe,* le *Robinson* de Muriel Spark et *Le Royaume des moustiques*, qui appartient au sous-genre de la robinsonnade familiale). Entre les deux, *L'Ile de béton* demeure inclassable : seul au début, le héros ne découvre les deux autres « naufragés » qu'à la fin du dixième chapitre — presque à la moitié du roman. L'aventure devient alors collective, mais les dernières pages renversent cette perspective en laissant Maitland seul sur l'île. Preuve d'une perméabilité certaine, même si elle est rarement réalisée, entre les deux sous-genres : un même récit peut hésiter sur toute sa longueur entre robinsonnade individuelle et collective. Ce qui constitue un indice supplémentaire de la continuité thématique qui rapproche tous ces textes. On pourrait d'ailleurs considérer que *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* « déborde », comme le roman de Ballard, sur l'aventure collective, vu le rôle capital qu'y joue Vendredi. La délimitation entre individuel et collectif est floue ; elle s'articule cependant nécessairement autour d'un personnage : le second naufragé, ou l'insulaire que le héros rencontre quelque temps après son naufrage.

Car la robinsonnade individuelle offre elle-même plusieurs possibilités de variation à partir du personnage de Vendredi ou de son équivalent. Présent ou absent, conforme à son modèle ou différent de lui, Vendredi est un facteur capital dans la construction des possibles diégétiques et pragmatiques. Le parti qu'en a tiré

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Tournier est connu. En transformant le sauvage vite acculturé de *Robinson Crusoé* en être dionysiaque, en puissance d'altérité entraînant irréversiblement le héros à sa suite, son roman inverse les rapports de l'Indien et du Blanc, sape les bases de la relation maître-esclave et autorise la métamorphose finale de Robinson.

Robinson 86, qui conserve également le personnage du sauvage, utilise une autre transformation possible. Vendredi, en accord avec l'étymologie française de son nom, devient une femme[1]. Ce que ce changement de sexe autorise du point de vue pragmatique est évident, mais la valorisation de l'ascèse qui parcourt tout le roman interdit un tel développement, ce qu'exprime très nettement le narrateur[2]. *Foe* reprend également le personnage de Vendredi, devenu ici muet et simple d'esprit. C'est la seule robinsonnade collective où se retrouvent les deux protagonistes du texte originel. Cela tient au paradoxe sur lequel est construit tout le roman : il fallait un témoin — la narratrice — pour rapporter l'histoire de Robinson, mais cette histoire étant « l'authentique », c'est-à-dire celle dont se serait inspiré Defoe, elle devait conserver les personnages du texte de ce dernier.

Autre cas de figure : *L'Ile de béton*, où Proctor fait office de Vendredi sans qu'une seule référence explicite vienne confirmer la parenté des deux personnages. Proctor remplit les mêmes fonctions que le « sauvage » dans les récits de Defoe et de Tournier. Il surgit d'abord pour mettre le héros en péril avant de se mettre à son service — pour l'aider à quitter l'île, apparemment ; mais surtout il le guide dans ce territoire que Maitland découvre pas à pas et l'initie à cet espace d'altérité. Il est par là analogue et au Vendredi de Defoe, dont la rencontre prélude à la resocialisation de Robinson, et à celui de Tournier, maître de l'initiation spirituelle du naufragé, sans qu'aucune référence intertextuelle manifeste ne vienne affirmer cette identité. Enfin, deux textes seulement suppriment tout personnage autre que le héros : *Chris Martin* et le *Robinson* de Hervé.

---

[1] Etymologie d'ailleurs indiquée par Tournier ("Vendredi peut s'identifier à Vénus", *VLP*, p. 230) à qui le narrateur de *R86* ne peut faire allusion sous peine d'anachronisme, mais au texte duquel il emprunte nombre d'éléments de son récit. Sur l'intertexte tourniérien chez Compère, cf. infra, p. 184.

[2] *R86*, p. 273.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Quant aux robinsonnades collectives, il faut noter que celles qui s'inspirent directement de *Robinson Crusoé* conservent le personnage de Robinson mais en font un personnage secondaire. Dans *Foe* et le *Robinson* de Spark, le héros de Defoe réapparaît, son histoire et sa psychologie modifiées par une nouvelle diégèse, mais assez semblables à celles du modèle originel pour que le personnage soit immédiatement identifiable. Le personnage emblématique de la robinsonnade individuelle se trouve ainsi transféré dans une aventure collective. Le protagoniste et narrateur est dans les deux cas un personnage distinct qui fait naufrage après Robinson et le trouve donc déjà installé sur l'île. C'est aussi dans les deux cas une femme, ce qui n'est peut-être pas seulement une coïncidence[1].

Les deux autres textes reprennent les personnages de leur hypotexte propre. On sait que les Ralph, Jack et Simon de Golding dérivent des Ralph, Jack et Peterkin de Ballantyne[2]. Malgré des modifications notables, les trois protagonistes sont facilement reconnaissables. Les autres enfants ne sont pas, par contre, issus d'un hypotexte et sont des créations propres de Golding.

Quant au roman de Paul Theroux, il a pour personnages principaux les six membres d'une famille qui évoque fortement celle du *Robinson suisse*. La transposition à l'époque contemporaine — les années 1980 — et la "transmotivation" faisant du père de cette famille non plus un éducateur bienveillant et soucieux du bien-être des siens, mais un tyran terrifiant sa femme et ses enfants, suffisent à inverser la perspective de l'hypotexte[3]. Les personnages de Wyss vérifiaient dans la nature insulaire ce qu'ils avaient appris dans les livres ; la nature vierge était accueillante et sans mystère : elle se révélait sous les yeux des enfants comme une planche anatomique déplie et segmente le savoir sous le regard. L'île fonctionnait comme une encyclopédie et le père n'avait qu'à

---

1 Cf. infra, pp. 431-432.

2 Cf. *The Coral Island, op. cit.*

3 En fait, une troisième opération est nécessaire : le changement de narrateur, ou "transvocalisation", qui fait passer la narration du père au fils aîné. Cf. infra, pp. 147 sq. Une autre modification intervient, mais elle demeure, en apparence du moins, mineure : à l'origine composée de quatre garçons, la progéniture du couple de Robinsons passe à deux garçons et deux filles.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

guider la curiosité naturelle de sa progéniture pour lui permettre d'assimiler ce savoir pratique, directement utilisable, toujours disponible. Chez Theroux, la nature, qui n'est plus vierge, mais toujours déjà peuplée, humanisée, prise dans le réseau social tissé par les hommes (Indiens, missionnaires, pionniers ou mercenaires, tous participent à cette socialisation de l'espace), est hostile et menaçante. La fonction paternelle est également inversée : la perspective éducative est oubliée et le personnage entraîne sa famille dans une aventure qui ne débouche que sur un dénuement toujours plus accentué et enfin sur sa propre mort.

Cette classification sommaire laisse apparaître un des modes d'évolution du genre : la "distance critique"[1] prise par rapport au personnage de Robinson. L'importance numérique des robinsonnades collectives, aussi nombreuses que les individuelles, et le rôle de personnage secondaire de Robinson dans plusieurs textes ouvrent évidemment la possibilité d'une critique de l'hypotexte : le récit est focalisé sur d'autres personnages que le héros du mythe. Cette critique s'accomplit avec les transformations modales ("transfocalisation") et « vocales » ("transvocalisation") qui accompagnent nécessairement les modifications du système des personnages[2].

---

1 Cf. G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 419-420.

2 Cf. *ibid.*, pp. 333-335.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. Transvocalisations et transfocalisations

Dernières transformations importantes opérées par la réécriture et susceptibles d'une classification : le changement de narrateur ou "transvocalisation" et la "transfocalisation" qu'elle implique nécessairement. On peut classer, d'après les catégories de Genette, les narrateurs des romans étudiés dans le tableau suivant :

Position du narrateur	Robinsonnades
hétérodiégétique	*Sa Majesté des mouches* ; *Chris Martin* ; *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*[1] ; *L'Ile de béton*
homodiégétique	*Robinson Crusoé* ; *Robinson* (Spark) ; *Le Royaume des moustiques* ; *Robinson* (Hervé) ; *Robinson 86* ; *Foe*

Ce tableau confirme la distance prise à l'égard du personnage de Robinson, qui n'est plus le narrateur de ses propres aventures que dans une seule réécriture : le roman d'Alain Hervé. Gérard Genette soulignait que la narration hétéro-diégétique chez Tournier avait pour conséquences cette distance (en autorisant par exemple l'ironie du narrateur à l'égard du héros) et la transfocalisation de plusieurs passages sur Vendredi[2]. Le même procédé est à l'œuvre, avec des effets comparables, dans *Sa Majesté des mouches* (dont l'hypotexte est un récit à la première personne, narré par un des trois héros), *Chris Martin* et *L'Ile de béton*. Dans les romans de Golding, un narrateur omniscient porte des jugements axiologiques sur ses personnages et s'en détache d'autant plus qu'il en explore davantage l'intériorité[3]. Dans *L'Ile de béton*, la narration hétérodiégétique permet de maintenir entier le doute sur les motivations de Maitland : peut-il ou non sortir de l'île lorsqu'il a escaladé le remblai ? va-t-il ou non la quitter à la fin du roman ? Questions que le narrateur laisse évidemment sans réponse.

---

[1] Certes, le *log-book* est à la première personne, mais il s'agit d'un récit second par rapport à l'ensemble du roman dont le narrateur est extra-hétéro-diégétique.

[2] *Ibid.*, pp. 419-420.

[3] Cf. H. Cixous, "L'Allégorie du mal dans l'œuvre de William Golding", *Critique*, n° 227, avril 1966, pp. 312-317.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Il se confirme bien que la narration hétérodiégétique manifeste une prise de distance critique par rapport au personnage du naufragé. Mais une narration homodiégétique assurée par un autre personnage est dans certains cas une façon plus subtile de parvenir au même résultat.

Dans *Le Royaume des moustiques*, le renversement opéré par rapport à l'hypotexte est simple : le narrateur n'est plus le père à l'autorité incontestée qui guide avec sagesse sa famille sur une terre inconnue, mais l'aîné de quatre enfants qui apprend, au début de l'adolescence, à se rebeller contre l'autoritarisme et la folie de son père. Le personnage du père, homologue du Robinson suisse de Wyss, est donc observé « de l'extérieur » et son attitude commentée et critiquée par un narrateur qui fait preuve d'une indépendance d'esprit de plus en plus grande.

Les transformations à l'œuvre dans les romans de Spark et surtout de Coetzee sont plus complexes. L'héroïne de *Robinson*, qui ne peut savoir du personnage éponyme que ce qu'il accepte de révéler de lui-même, ne perce jamais le mystère qui entoure l'ermite. Le héros de la robinsonnade, toujours présent, est devenu une énigme, le personnage mythique est devenu l'objet d'une interrogation sans réponse. Dans *Foe*, à partir d'une problématique similaire, la narration se complexifie : elle change de mode à chaque chapitre. Après le premier, formé d'un "mémoire" adressé par Susan Barton à Daniel Foe, et qui évoque la « fiction du manuscrit trouvé » du XVIIIème siècle, le deuxième parodie le roman épistolaire : il se constitue de lettres adressées par l'héroïne à l'écrivain qui, en fuite, ne les reçoit pas. Même narratrice et, en apparence, même narrataire. Mais le fait que Daniel Foe ne puisse pas lire les lettres de Susan met le lecteur du roman en position d'unique destinataire de celles-ci. Ce glissement se confirme avec le troisième chapitre — un récit à la première personne dont la narratrice est toujours Susan Barton et le narrataire, sans ambiguïté cette fois, le lecteur — et surtout avec le quatrième et dernier dont le narrateur, qui n'est ni nommé, ni décrit, et dont les actions narrées coïncident exactement avec sa narration même, ne peut être identifié qu'au lecteur de *Foe*.[1] La "transvocalisation" atteint ici

[1] Sur ce point, qui ne peut être développé ici, voir J.-P. Engélibert, "L'île oubliée et la langue mutilée. L'écriture de la perte dans *Foe* de J.M. Coetzee",

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

son degré le plus complexe : changement de narrateur par rapport à l'hypotexte, puis changement de narrataire au sein du roman, puis insertion du lecteur dans la diégèse, c'est-à-dire identification finale du second narrataire au narrateur. Si l'enjeu du mythe est bien de constituer son héros en tant qu'individu souverain et maître de lui-même, c'est vers le lecteur que se déplace, ici, *in fine*, cette opération : c'est lui qui devient le « je » maître du discours.[1]

La "transvocalisation" opérée par *Robinson 86* ressortit encore à un principe différent. Ici, le démarquage par rapport au personnage de Robinson est effectué à travers la fiction de l'entretien accordé à Defoe : le héros du mythe demeure désigné par le récit, mais expulsé dans le hors-texte que constitue *Robinson Crusoé*. Il suffit donc à Jonathan de dénoncer la nature fictive du roman de Defoe pour prendre la place de son héros. D'où une autorité énonciative semblable à celle de Robinson, mais au service d'une axiologie divergente. Ici encore, le changement de narrateur aboutit à une critique du mythe, alors même que dans ce roman, les aventures vécues par Jonathan correspondent presque point par point à celles de Crusoé.

Transformations pragmatiques, diégétiques, ajout de personnages, changement de narrateur : tous les types d'opérations effectuées par les réécritures sur *Robinson Crusoé* indiquent une critique profonde du mythe. Ce qui ne signifie pas que celui-ci soit disqualifié en tant que mythe, mais qu'il est altéré dans son sens, que ses enjeux se déplacent et que les hypertextes instaurent, par le jeu de la réécriture, un rapport critique avec le texte originel. Le nombre de possibles narratifs réalisés ainsi par le corpus considéré signale à la fois :

a) une plasticité du scénario originel qui permet des transformations de toutes natures tout en conservant l'identité du mythe (chaque texte de ce corpus est immédiatement reconnaissable comme robinsonnade : nous retrouvons la "trame narrative serrée" qui repose ici essentiellement sur la persistance de l'épisode insulaire, du motif du naufrage et sur l'absence de

---

colloque *L'Ile des merveilles*, Cerisy-la-salle, août 1993, à paraître, et infra, pp. 469-471.

[1] Cf. *ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

reconstruction sociale effective sur l'île, la resocialisation éventuelle du protagoniste demeurant toujours symbolique) ;
b) une richesse thématique offerte par la multiplicité même des procédés de réécriture (les significations attachées à l'histoire sont d'autant plus nombreuses et divergentes que le mythe s'enrichit de versions nouvelles produites à partir de techniques de tranformation différentes : nous retrouvons la "logique de l'imaginaire" qui n'interdit aucune modification *a priori*).

Formellement, les neuf réécritures abordées ici définissent bien un "mythe littéraire". Reste la question posée plus haut : comment des textes qui n'appartiennent au champ littéraire que par leur fonction de critique des discours établis, leur capacité d'interrogation de la réalité, leur éventuelle force subversive, peuvent-ils réactualiser un mythe qui, on l'a vu[1], avait pour fonction d'accompagner, de justifier, de légitimer le programme moderne de maîtrise technique du monde, de libération politique et d'accomplissement de soi au nom de valeurs universelles ? En quoi ses réécritures peuvent-elles conserver le sens d'un texte qui, au moment de sa publication, servait d'"intégrateur social" en faisant "baigner le présent dans le sacré"[2] ? En bref, comment littérarité et mythe sont-ils compatibles ou comment un mythe littéraire est-il possible aujourd'hui ? C'est le second champ d'interrogation qu'il importe de parcourir maintenant. Il passe nécessairement par l'interrogation des textes eux-mêmes, par l'analyse thématique et formelle à la fois des réécritures, par l'étude rigoureuse des transformations du texte de Daniel Defoe à l'œuvre dans chaque roman.

---

1 Cf. supra, pp. 79-115.
2 Ph. Sellier, art. cit., pp. 118-122.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre II

La quête de l'altérité

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

I
Vers un ailleurs « utopique »

Les deux robinsonnades les plus marquantes de notre corpus dans le domaine français — Gaston Compère, certes belge, a publié *Robinson 86* à Paris et écrit en français — partagent la caractéristique de construire un ailleurs insulaire idéalisé. L'île, dans ces deux romans, apparaît comme un espace pur que n'atteignent pas les fléaux de l'humanité. Constituée en territoire où règnent une pureté et un bien absolus, elle manifeste tout ce qui l'oppose au monde que le héros a quitté à la faveur d'un naufrage. Une critique sociale, d'ailleurs largement explicite, peut alors facilement surgir du contraste exhibé entre la corruption de la société absente, mais représentée (par la fiction de "l'île administrée" ou par le long prologue de *Robinson 86*), et l'innocence de la solitude du naufragé.

On peut nommer « utopique » cette conception de l'île déserte, au double sens littéral de ce terme et sans faire référence au genre littéraire qu'il désigne par ailleurs. *Eu-topos*, car Speranza et Allothi sont deux territoires du bien ; *ou-topos*, car ce sont deux lieux idéalisés où s'accomplit ce qui ne peut advenir dans le cours normal de l'existence humaine, deux lieux de l'impossible[1]. Sur ces deux îles, le héros, avatar du premier Robinson, connaît un accomplissement absolu à part de l'histoire des hommes. Excepté de l'histoire, délivré des contingences du lien social, le héros peut ici vivre selon l'absolu. Mais alors que le Robinson de Defoe expiait sa faute pour apprendre enfin à vivre selon la vertu chrétienne, ici le mythe dépouille cette structure narrative de son sens religieux. La solitude n'est pas l'occasion de la conversion et s'il y a rencontre de l'absolu, il n'y a pas découverte de la foi.

---

[1] La troisième robinsonnade française de notre corpus, *Robinson* d'Alain Hervé, fortement inspirée par Michel Tournier, fait aussi de l'île le territoire d'une altérité impensable. Sans qu'elle soit « utopique » au même sens que les deux premières, elle se range dans le même type de récits qui voient dans l'île de Robinson le lieu autre par excellence.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le mythe, pour être conservé dans ces deux textes, est orienté dans le sens de philosophies non-chrétiennes. L'absolu trouvé par les Robinson de Tournier et de Compère est une sagesse de philosophe élevée à la hauteur d'une norme et parfaitement pratiquée, réalisée, accomplie. La quête de l'ailleurs est ici une conquête : celle d'une sagesse qui, hors de la société et contre elle, se construit dans la solitude et la jouissance de la pensée pure.

1) De la reproduction sociale à la déshumanisation : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*

L'île du Robinson de Michel Tournier figure une altérité radicale : on sait que le naufragé se "déshumanise"[1] sur Speranza et y atteint une existence autre, nettement valorisée par le narrateur qui la nomme "élémentaire"[2]. Cette altérité s'impose au protagoniste comme un fait de nature, et d'une nature sans histoire. C'est l'adhésion librement consentie à l'harmonie secrète du monde, non le produit d'une volonté ou d'un travail, mais le résultat nécessaire de la solitude du héros dans l'espace insulaire.

Car l'île n'appartient ni au temps des hommes ni à leur histoire. "Ilot du temps" aussi bien qu'"île dans l'espace"[3], Speranza s'offre à Robinson sous un double aspect : soumise, mais opaque[4]. Pour le colon anglais qui veut imposer à la terre sur laquelle il débarque les règles de l'exploitation capitaliste dans lesquelles il a été élevé, l'altérité de l'île est invisible. "L'autre île" ne se dévoile que peu à peu : elle demeure longtemps occultée par le regard du héros administrateur, "cachée sous l'île administrée"[5]. Or, le cheminement qui mène Robinson à découvrir la seconde île — naturelle — sous la première — artificielle, fruit de son travail — est lié à l'histoire, aux deux sens du mot.

D'un point de vue thématique, il est lié à l'histoire des hommes en ce que Robinson répète la geste de l'humanité depuis la

---

1 Cf. M. Tournier, *VLP, op. cit.*, p. 117.
2 *Ibid.*, p. 229.
3 *Ibid.*, p. 45.
4 Cf. *ibid.*, p. 46.
5 *Ibid.*, p. 181.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

genèse jusqu'à la réinvention du salariat et du placement de l'argent à intérêt[1]. Mais aussi parce que le thème du temps habite l'ensemble du récit. D'un Robinson qui d'abord mesure, ordonne, domestique le temps, le roman fait un héros « solaire », enveloppé par l'éternité, vivant le présent euphorique d'une jeunesse éternelle. C'est pourquoi, d'autre part, son parcours "initiatique"[2], est aussi lié à l'histoire au sens de la narratologie. Après la découverte de l'éternité qui fait des deux personnages des avatars des Dioscures échappant aux "vicissitudes de l'histoire"[3], Robinson et Vendredi ont rejoint "l'autre île" dans une même nature. Toute péripétie devient ici non seulement fortuite mais rigoureusement impossible, sauf à rompre cette harmonie. C'est justement ce qui survient avec l'arrivée du *Whitebird*. La béatitude suspendue dans l'éternité ne se raconte pas : le récit suppose des événements qui ne peuvent plus venir que de l'extérieur, des hommes, de leur histoire. Le dépassement de l'histoire et la conquête de l'éternel retour supposent le temps, l'événementialité, c'est-à-dire l'histoire dans son double sens.

C'est pourquoi l'opacité de la nature insulaire est nécessaire à l'économie du récit de Tournier. L'épisode de l'île administrée prépare la métamorphose de Robinson en retardant la révélation de l'ordre réel de l'île, en l'occultant sous une administration qui maintient une historicité, en répétant l'histoire humaine et en mesurant par là-même la durée de l'initiation. Cette "humanisation" forcée de l'île, vouée à l'échec, s'affirme avec d'autant plus de force qu'elle devient plus précaire et absurde. Robinson caricature alors la pensée de son prédécesseur : le personnage de Defoe. C'est la lenteur avec laquelle se dévoile l'altérité de Speranza qui permet de réaffirmer et de renforcer tout au long de l'épisode un lien

---

1 On peut voir dans la souille l'équivalent du limon avec lequel Dieu a façonné Adam (cf. A. Bouloumié, *Michel Tournier. Le Roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, pp. 29-30). Quant à l'apogée de l'administration de Robinson, elle se trouve sans doute dans le placement du salaire de Vendredi à 5,5 % d'intérêt. Entre ces deux extrêmes, "Comme l'humanité de jadis, il était passé du stade de la cueillette et de la chasse à celui de l'agriculture et de l'élevage", *VLP*, p. 47.

2 Cf. S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1973.

3 M. Tournier, *VLP*, p. 232.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"hypertextuel"[1] à travers une série de déplacements ironiques. En effet, c'est dans cet épisode que le récit de Tournier suit le plus rigoureusement son modèle. Comme si la révélation finale de l'altérité insulaire ne devait être qu'un ultime renversement par rapport à *Robinson Crusoé*.

L'île "administrée", en opérant une série d'inversions ironiques du roman de Defoe, prépare l'inversion finale : la conquête de l'éternité par un Robinson qui, à rebours du parcours de son prédécesseur, ne désire pas sa réintégration dans le monde, mais vise une existence autre dans l'ailleurs des limbes.

a. Répétition et ironie : l'île administrée

L'épisode de l'île "administrée" couvre six des douze chapitres de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Si on admet avec Arlette Bouloumié[2] que cet épisode commence avec la décision de Robinson d'explorer l'île et de recenser ses ressources, au début du chapitre trois, et qu'il s'achève avec l'explosion de la grotte, à la fin du chapitre huit, il représente, en nombre de pages, plus de la moitié du roman. Important donc, par son volume et par la place centrale qu'il occupe dans la composition du texte d'une part, parce que cette longueur est nécessaire à l'économie narrative de l'ensemble d'autre part, cet épisode expose la tentative de Robinson de transposer sur l'île déserte la réalité sociale qu'il connaissait en Angleterre, essai qui n'aboutit qu'à son travestissement dans une caricature de plus en plus prononcée à mesure qu'avance le récit. Explicitement, le roman fait de cette vaine tentative du héros le début de sa "vraie vie dans l'île"[3].

Or, dans tout ce passage, le Robinson de Tournier répète et caricature les rapports de l'homme à la nature et à autrui que le roman de Defoe mettait en évidence. Mais cette répétition, qui fait

---

1 G. Genette nomme "hypertextuel" le rapport "unissant un texte B [appelé hypertexte] à un texte antérieur A [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire", mais qui résulte d'une "transformation" de A en B. *Palimpsestes. Op. cit.*, p. 12.

2 A. Bouloumié, Vendredi ou les Limbes du Pacifique *de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1991, p. 40.

3 M. Tournier, *VLP*, p. 45.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

réaliser au second Robinson des entreprises similaires à celles de son prédécesseur, les vide en même temps de leur sens. Leur absurdité, vite révélée par le texte, les rend intrinsèquement ironiques : leur signification réelle inverse celle que le personnage leur attribue.

Le puritanisme radical du premier Robinson Crusoé lui permettait de lire dans la réussite de son emprise sur l'île les signes de son salut. Inversement, les indices de la grâce de Dieu le confortaient dans l'application à sa tâche. Mais cette idéologie du *calling* qui animait le roman est devenue ici une morale de l'effort qui ne justifie plus le labeur que par le profit matériel qu'il engendre et par l'hygiène mentale qu'il permet de conserver : il s'agit pour le héros de constituer une sociabilité illusoire afin de résister aux tentations de la souille.

Largement inspirée des almanachs du "Bonhomme Richard" de Benjamin Franklin[1], la doctrine de l'île administrée est vidée de tout sens religieux. La Providence n'apparaît plus chez Michel Tournier comme agent de l'histoire. Dans cette version du mythe, les actions de Robinson et leur signification n'appartiennent plus qu'au personnage. La rationalisation de l'île et sa soumission à une logique économique ne renvoient plus à une volonté divine, ni à la quête du salut, mais seulement à elles-mêmes. Leur fin se réduit à leur propre réussite qui ne signifie plus rien. Le narrateur est explicite sur ce point : tout travail n'est envisagé ici que selon son utilité matérielle. Or, la solitude du héros réduit les tâches utiles au strict nécessaire pour assurer sa subsistance. Le labeur supplémentaire qu'il s'impose pour se donner l'illusion de la présence d'autrui est absurde (mis à part bien sûr le réconfort psychologique qu'il apporte au personnage). Ainsi, la rizière dont la construction lui a demandé des efforts qui le laissent "vidé et épuisé"[2] ne sert-elle à rien :

---

[1] Les maximes que cite Robinson au début du chapitre VII de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* sont issues des almanachs du "Bonhomme Richard" (*Poor Richard's almanacs*) publiés par Benjamin Franklin de 1732 à 1757. Elles ont été rassemblées en volume en 1757 sous le titre *The Way to Wealth*. Edition française bilingue sous le même titre : Paris, A. A. Renouard, 1795.

[2] M. Tournier, *VLP, op. cit.*, p. 125.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Tout cela pour que dans dix mois des sacs de riz — dont le décorticage aurait à son tour exigé des semaines de travail — aillent rejoindre dans les silos le blé et l'orge qui en débordaient déjà. Une fois de plus sa solitude condamnait à l'avance tous ses efforts. La vanité de toute son œuvre lui apparut d'un coup, accablante, indiscutable. Inutiles ses cultures, absurdes ses élevages, ses dépôts une insulte au bon sens, ses silos une dérision, et cette forteresse, cette Charte, ce Code pénal ? Pour nourrir qui ? Pour protéger qui ? Chacun de ses gestes, chacun de ses travaux était un appel lancé vers quelqu'un et demeurait sans réponse.[1]

Chiffrable, mesurable, le résultat du labeur n'a plus d'autre sens que lui-même. La répétition des travaux du premier Robinson se révèle ainsi dérisoire et absurde. La vanité de la tâche du naufragé touche à son acmé peu avant la fin de son "administration", quand il force Vendredi à cirer "les galets et les cailloux de la voie principale"[2]. Mais elle est perceptible dès son commencement.

Dépourvu d'horizon religieux, c'est par d'autres voies que Robinson doit redonner sens à ses travaux. Le produit du travail, une fois satisfaits les besoins élémentaires du corps, ne peut être rapporté qu'à un étalon abstrait qui le mesure. D'où l'éloge de l'argent qui suit la première moisson du solitaire et la forme de celui-ci : "l'argent spiritualise tout ce qu'il touche"[3].

L'argent serait la seule mesure du travail qui puisse sauver le labeur de Robinson de l'absurdité. Mais, bien sûr, l'île est un monde sans argent. La spiritualité, ici équivalente au sens, a disparu. De sorte que Robinson ne peut plus avoir pour idéologie que celle des maximes de Benjamin Franklin qu'il inscrit sur l'île — forme dégénérée et profane du puritanisme du héros de Defoe[4] — et que

---

[1] *Ibid.*, p. 124.

[2] *Ibid.*, p. 151.

[3] *Ibid.*, p. 61.

[4] *Ibid.*, pp. 139-140. "Ne gaspille pas le temps, c'est l'étoffe dont la vie est faite" ; "La pauvreté prive un homme de toute vertu : il est difficile à un sac vide de se tenir debout" ; "Si le second vice est de mentir, le premier est de s'endetter, car le mensonge monte à cheval sur la dette". Cette morale qui voit dans l'application au travail la vertu cardinale et la seule voie du profit descend clairement d'un puritanisme ascétique qui a peu à peu perdu son sens religieux. Dans le recueil *The Way to Wealth*, ces maximes sont prononcées par un pasteur qui n'évoque la religion qu'en ces quelques mots à la fin de son discours : "industry, and frugality, and prudence [...] may be all blasted without the blessing of heaven. [...] Therefore, ask that blessing

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

celles-ci sont, dans le cadre insulaire, totalement dénuées de sens. Sans échange possible, sans étalon pour évaluer son travail, le labeur de Robinson est immédiatement absurde : sans justification, sans raison, sans autre fin que son perpétuel recommencement.

C'est pourquoi Robinson immédiatement après s'être mis au travail, ne peut restaurer son humanité que sous la forme de vestiges d'une société perdue. C'est à la suite de sa décision de "vivre de rien tout en travaillant à une exploitation intense des ressources de l'île"[1] qu'il construit la résidence dont il fait "une sorte de *musée de l'humain*"[2]. La constitution d'un rapport imaginaire à une société définitivement disparue redonne sens, même si ce n'est qu'illusoirement, au labeur du naufragé. A défaut d'argent, la mesure du temps par la clepsydre, et de l'espace et des masses par le "conservatoire des poids et mesures", fournissent les étalons dérisoires par lesquels Robinson peut encore définir son humanité[3]. Mais surtout, les habits dont il se vêt pour pénétrer dans l'édifice restaurent un rituel et reconstituent artificiellement le regard d'autrui. En effet, comment ne pas lire dans ce passage la réécriture du fragment du *Robinson* de Valéry : "Quoique son île fût déserte, il mit une plume à son chapeau : il lui semblait qu'il créât par là quelqu'un qui regardât la plume" ?[4] De même, l'obligation qu'il se donne de parler à haute voix sert, tout autant qu'à conserver la maîtrise du langage, à peupler l'île d'auditeurs fictifs. Le langage suppose autrui, comme Robinson lui-même le reconnaît :

> Le langage relève en effet d'une façon fondamentale de cet univers *peuplé* où les autres sont comme autant de phares créant autour d'eux un îlot lumineux à

---

humbly" (*ibid.*, p. 26). Il n'est plus question de foi ; la religion est réduite à une conduite propitiatoire. Le Robinson qui inscrit ces maximes sur le rivage de son île n'est plus un "dévot puritain" (*VLP*, p. 228) qu'en apparence ; sa pensée est déjà devenue profane.

[1] *Ibid.*, p. 63.

[2] *Ibid.*, p. 66.

[3] *Ibid.*, pp. 66 à 70.

[4] Ce fragment, qui ne figure pas dans l'édition Pléiade des *Histoires brisées*, est cité et commenté comme suit par Tournier dans *Le Vent Paraclet*, *op. cit.*, p. 232 : "[...] le problème d'autrui, de l'absence ou de la présence fantomatique d'autrui, devait bien évidemment se présenter à Paul Valéry qui commenta ainsi un dessin colorié placé en tête de la première édition des *Histoires brisées*".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> l'intérieur duquel tout est — sinon connu — du moins connaissable.[1]

Robinson instaure ainsi dès le début de cet épisode un rapport entièrement imaginaire à la société absente. Mais ce rapport inverse celui que vivait le Robinson de Defoe pour qui la resocialisation était le terme et la finalité de la vie solitaire. Au contraire, ici, la vie sociale apparaît comme un prologue à une déshumanisation qui est la vraie fin de son aventure[2]. L'épisode de l'île administrée en devient nécessairement ironique : le héros consacrant tous ses efforts à une resocialisation immédiatement posée comme impossible, ses actes prennent *de facto* une signification inverse à celle qu'il leur attribue.

Ainsi la "charte" et le "code pénal", instaurés solennellement par Robinson[3], manifestent une nouvelle tentative de resocialisation après l'épisode de la souille. Après le rituel, c'est à la loi que Robinson fait appel pour créer sur l'île une société fictive. C'est explicitement que ces textes suscitent l'apparition d'autrui :

> Robinson s'accorda un moment de méditation [...]. Il fit quelques pas en direction de la porte qu'il ouvrit, comme pour se montrer à ses sujets.[4]

Mais le surgissement d'autrui, qui le suit effectivement de près, est encore ironique. Le héros rédige la charte et le code pénal au moment où apparaît le premier indice de sa déshumanisation future : le débarquement des Indiens qui annonce l'arrivée ultérieure de Vendredi. Redoublement de l'ironie : cet indice est d'abord interprété comme un miracle, ce qui autorise à y lire le contrepoint de l'épisode des épis de blé de *Robinson Crusoé*, où le personnage de Defoe croyait déjà reconnaître la main de Dieu[5].

---

1 *VLP*, p. 54.

2 Fin que Robinson pressent assez vite, écrivant dans son *log-book* avant l'arrivée de Vendredi : "Il viendra fatalement un temps où un Robinson de plus en plus *déshumanisé* ne pourra plus être le gouverneur et l'architecte d'une cité de plus en plus *humanisée*". *Ibid.*, p. 117.

3 *Ibid.*, pp. 71 sq.

4 *Ibid.*, p. 74.

5 Chez Defoe, le "miracle" de la croissance du blé annonçait la resocialisation de Robinson. Le naufragé, apercevant quelques épis de blé au pied d'un rocher et constatant l'absence de céréales sur le reste du territoire insulaire,

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chez Defoe, la croissance du blé préfigure à la fois le salut spirituel du héros et sa resocialisation finale. D'une part, elle permet à Robinson de préparer du pain, nourriture chrétienne et qui, en tant que telle, le relie à la civilisation ; d'autre part, le pain devient par la suite la première nourriture que donne Robinson à Vendredi devenu esclave. Le pain s'oppose alors à la chair humaine que mangent les Indiens ; la nouvelle alimentation de Vendredi marque son entrée dans la civilisation. La découverte du blé, premier signe de la resocialisation finale du héros, annonçait en même temps l'entrée du sauvage dans la communauté chrétienne.

La charte du Robinson de Tournier possède une fonction analogue au service d'une fin contraire. En effet, ce texte représente l'effort de resocialisation le plus significatif de Robinson avant l'arrivée de Vendredi. Il introduit dans l'île une loi d'origine divine à travers "l'inspiration de l'Esprit Saint" qui justifie la nomination de Robinson comme gouverneur[1]. La mention du vendredi jeûné et du dimanche chômé y inscrit la religion et le rituel. La charte instaure sur Speranza le droit et le culte : deux éléments fondamentaux du lien social que Robinson cherche à restaurer.

Mais le contenu même de chaque article dément l'ambition du texte. Le premier, faisant de Robinson le gouverneur et lui donnant toute liberté pour légiférer, en scelle d'emblée le dérisoire : qui d'autre aurait pu être nommé ? En s'instituant gouverneur, Robinson ne fait qu'écrire le fait ; il feint de transformer le donné en loi, la nécessité en volonté. L'article VI est le plus significatif à cet égard : son sens s'épuise dans la prévision de sa propre vanité. En imposant la modération dans la consommation de tabac, il anticipe le jour où il ne servira plus à rien, la provision étant achevée. De plus, cet article annonce la fin de l'île administrée. En effet, la domination de Robinson prend fin à cause de "l'usage et

---

veut d'abord voir là une intervention divine : Dieu, par pitié pour lui, aurait fait pousser le blé *ex nihilo*. Puis il se souvient avoir jeté au même endroit le fond d'un sac et en déduit qu'il y restait quelques graines qui ont germé seules. Le miracle se réduit à une suite d'opérations matérielles et contingentes. Enfin, dans un troisième temps, Robinson estime que le hasard seul n'a pu réunir toutes les conditions nécessaires à la germination des graines et que, s'il ne s'agit pas d'un miracle, cela n'aurait tout de même pas été possible sans la volonté de la Providence. La réflexion du personnage le conduit donc, à travers ces étapes, à comprendre le rôle de la Providence dans son aventure. Cf. J.-M. Racault, "Récit littéral...", art. cit., pp. 39-42.

[1] *VLP*, p. 71.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

[de] l'agrément de la pipe de porcelaine"[1], quand Vendredi, par peur de l'interdit édicté par son maître, jette la pipe près de la poudre et déclenche l'explosion qui détruit toutes les réalisations humaines de Speranza[2]. Ainsi la charte entière devient-elle ironique, non seulement parce que les lois promulguées par Robinson sont caricaturales, non seulement parce que la rationalité qu'elle manifeste est une hyperbole de l'ordre instauré par le premier Robinson, mais parce qu'elle indique le contraire de ce à quoi, finalement, elle va mener : son dernier article, qui régit la consommation de tabac, annonce déjà le bouleversement qui met fin à toutes les règles et à tous les interdits[3].

Or cette charte, tentative de resocialisation qui contient en fait l'aveu de son propre échec, est ironiquement consacrée par un signe de Dieu. Constatant l'harmonie exceptionnelle du paysage qui semble répondre à son initiative, Robinson estime, en tant que législateur de Speranza, qu'un miracle devrait confirmer et sceller l'union du verbe fondateur de la charte et de la nature insulaire :

> « S'il est une circonstance privilégiée, pensa Robinson, où l'Esprit Saint doit manifester sa descente en moi, législateur de Speranza, ce doit être un jour comme celui-ci, une minute comme celle-ci. Une langue de feu dansant au-dessus de ma tête ou une colonne de fumée montant toute droite vers le zénith ne devraient-elles pas attester que je suis le temple de Dieu ? »[4]

La socialisation de l'île trouverait, grâce à ce signe, le sens d'un accord intime avec le monde. Dans l'harmonie divine retrouvée, la charte échapperait à l'absurdité qui la menace et serait enfin fondée. Une colonne de fumée s'élève alors de la "baie du Salut". Comme le « miracle » du blé annonçait à la fois la rédemption de Robinson et sa réinsertion dans la communauté des

---

1 *Ibid.*, p. 73.

2 *Ibid.*, pp. 183-184.

3 A propos de l'ironie tourniérienne, il ne suffit pas de la définir comme "un certain silence" ou "le refus de tout dire", comme le fait K. Fergusson, dans "Totalité et ironie", in *Revue des sciences humaines*, n° 232, spécial Michel Tournier, oct.-déc. 1993, pp. 67-75. L'étude la plus achevée à ce jour sur ce procédé demeure celle consacrée par L. Salkin-Sbiroli au "renversement" dans *VLP* dans son ouvrage : *Michel Tournier. La Séduction du jeu.* Genève-Paris, Slatkine, 1987, pp. 29 à 58.

4 *VLP*, p. 74.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

hommes, il semble que celui-ci vienne consacrer la charte et le code pénal de l'île et proclamer leur concordance intime avec la nature. Ce miracle révèle à Robinson l'attention de la Providence et transmue l'illusion suscitée par son texte en résultat objectif de la volonté divine, leur auteur en "temple" et ses sujets imaginaires en peuple de Dieu.

En fait, c'est tout le contraire qui est signifié. Les Indiens, qui ont allumé ce feu, n'annoncent pas la resocialisation ultérieure de Robinson, mais à l'inverse l'arrivée de Vendredi ; le feu n'est pas divin mais profane. Au lieu de signifier la volonté divine, il manifeste une altérité païenne. Ainsi, de *Robinson Crusoé* à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la structure narrative demeure identique : un événement d'abord interprété comme un miracle annonce l'arrivée de Vendredi et indique du même coup la signification de l'aventure du héros. Seule celle-ci est inversée : alors que la croissance du blé amorçait la conversion puis la resocialisation du personnage de Defoe, ici le débarquement des Indiens annonce l'évolution ultérieure du héros vers un paganisme d'inspiration nietzschéenne. Le lien entre cet épisode et l'arrivée de Vendredi est affirmé par l'identité des signes qui introduisent chacune des deux scènes. La seconde commence comme la première par l'apparition d'une colonne de fumée au-dessus de la baie du Salut. Elle répond à une nouvelle tentative de restauration de la société par le verbe et plus précisément par l'écriture : l'inscription des maximes tirées des almanachs du *Poor Richard,* forme dégénérée de l'idéologie du premier Robinson.

Ces inversions ne font qu'en préparer une autre, plus radicale, qui fait suite à l'île administrée. Alors que l'arrivée de Vendredi marquait pour le premier Robinson son retour à l'histoire, puisqu'elle lui permettait de régner en maître sur un "royaume" analogue à un Etat réel, la rencontre de Robinson et Vendredi, ici, ouvre la voie d'une sortie de l'histoire. Après l'île administrée, Robinson s'arrache à l'histoire et au temps des hommes, dont seule l'arrivée du *Whitebird* vient, à la fin du roman, rappeler l'existence lointaine.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. L'altérité et le temps suspendu de Speranza

La suspension du temps dans l'espace insulaire est indiquée dès le titre du roman. Les limbes, on le sait, sont le séjour de ceux qui sont morts sans avoir commis de péché mortel, mais qui n'ont pu être libérés du péché originel par le baptême. La théologie chrétienne distingue parmi ces âmes deux catégories : les justes décédés avant la venue du Rédempteur et les enfants morts avant le baptême. Si la situation de Robinson est comparable à celle de ces habitants des limbes, il faut penser, soit que l'éternité qu'il a conquise l'extrait de l'eschatologie chrétienne et le conduit à occuper un "îlot du temps"[1] échappant au pouvoir rédempteur du Christ, soit que sa jeunesse retrouvée grâce à une inversion symbolique du cours du temps l'a fictivement ramené à une date antérieure à son baptême et a annulé celui-ci. Dans les deux cas, Robinson et Vendredi se situent, à partir de la fin de l'île administrée, hors du temps chrétien.[2]

L'explosion de la grotte accomplit cette indication du paratexte en mettant fin à la mesure du temps qui accompagnait les débuts de l'île administrée. Le "Mât-calendrier" est "soufflé"[3] et la clepsydre brisée a volé "en éclats"[4]. L'histoire a disparu de la surface de l'île : toutes les réalisations de Robinson sont détruites et les deux habitants de Speranza sont aussi démunis que le héros au lendemain de son naufrage[5]. Mais l'explosion ne prélude pas à un recommencement ; elle instaure une temporalité nouvelle sur la table rase du temps de l'histoire.

---

1 *VLP*, p. 45.

2 Il est vrai que les limbes désignent aussi un lieu mal déterminé et proche de l'enfer : un "bord d'enfer, faubourg d'enfer", selon le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire (1764, art. Baptême). La référence est ici spatiale, mais cela n'infirme pas la signification temporelle de ce lieu dont les occupants sont situés hors de l'eschatologie qui définit l'humanité chrétienne.

3 *VLP*, p. 186.

4 *Ibid.*, p. 219.

5 "Ils dînèrent d'un ananas sauvage — et Robinson se souvint que c'était la première nourriture qu'il eût prise dans l'île le lendemain de son naufrage." *Ibid.*, p. 187.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Comme le travail de Robinson rythmait l'histoire de l'île administrée, le « non-travail » de Vendredi régit désormais la temporalité anhistorique de "l'autre île".

> Vendredi ne travaillait à proprement parler jamais. Ignorant toute notion de passé et de futur, il vivait enfermé dans l'instant présent.[1]

Sans sa mesure par le travail et l'accumulation de son produit, le temps ne s'écoule plus. L'instant équivaut à l'éternité. L'histoire n'est plus possible, ce qu'explicite Robinson quelques pages plus loin dans son *log-book* :

> Jadis [...] le temps passait vite et utilement, d'autant plus vite qu'il était plus utilement employé, et il laissait derrière lui un amas de monuments et de détritus qui s'appelait mon histoire.[2]

Dès lors, c'est dans l'éternité que s'installent Robinson et Vendredi. Le temps s'est suspendu dans l'harmonie de l'éternel retour du même instant :

> Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité. [...] Et comme [mes journées] ne sont plus différenciées par les étapes successives d'un plan en voie d'exécution, elles se ressemblent au point qu'elles se superposent exactement dans ma mémoire et qu'il me semble revivre sans cesse la même journée.[3]

En témoigne la structure même du récit. Après l'explosion, les passages narratifs deviennent peu nombreux. Deux chapitres seulement de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le neuvième et le dixième, sont consacrés à la métamorphose de Robinson, les deux derniers racontant sa confrontation avec l'équipage du *Whitebird*. Or, le chapitre X se compose des réflexions métaphysiques que Robinson consigne dans le *log-book*. Le chapitre IX est le seul passage narratif du roman consacré à "l'autre île". Or, que reste-t-il

---

[1] *Ibid.*, p. 190.
[2] *Ibid.*, p. 218.
[3] *Ibid.*, p. 219.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

à raconter quand l'événementialité elle-même a disparu ? Hors l'histoire, ne subsistent plus que la répétition et le jeu.

Le récit de "l'autre île" n'est que répétition sur un mode ludique de ce qui s'est déjà produit. C'est évident dans le jeu auquel se livrent les deux personnages à la fin du chapitre : créant des doubles d'eux-mêmes tels qu'ils étaient «avant», puis intervertissant leurs anciennes identités, Robinson et Vendredi parodient le fonctionnement de l'île administrée. Ils le reproduisent à l'envers et ne reproduisent que lui :

> Ils ne jouaient d'ailleurs jamais de scènes inventées, mais toujours des épisodes de leur vie passée.[1]

Le seul récit possible après la fin de l'histoire est le récit parodique qui répète l'histoire. L'invention n'a plus de raison d'être dans un monde sans chronologie. La liberté souveraine des protagonistes se dispense d'événements. Rien ne se passe désormais qui ne soit la répétition, le dédoublement ou la parodie d'une péripétie antérieure. Le combat avec Andoar et la confection de la harpe éolienne, qui constituent l'essentiel du chapitre, peuvent être lus comme la mise en abyme d'un retournement qui a déjà eu lieu.

Tout l'épisode fait écho à l'histoire passée de Robinson et Vendredi. L'Araucan, découvrant le bouc par hasard, l'affronte une première fois sans succès : Andoar l'envoie facilement "rouler dans les rochers"[2] et épargne ensuite l'homme immobilisé. Ce premier face-à-face rappelle évidemment la rencontre des deux hommes, lorsque Robinson a laissé la vie sauve à un Vendredi stupéfait, jeté à terre, abandonné à sa merci. Dans les deux cas, Vendredi se prépare ensuite un autre affrontement qui ne se termine pas par l'humiliation d'un des adversaires, mais par leur glorification commune. En effet, la mort et la transfiguration d'Andoar répondent point par point à celles du Robinson administrateur.

Comme Vendredi a naturellement, sans que sa volonté soit entrée en jeu, mis à bas l'île administrée, grâce au souffle de l'explosion, sa lutte avec le bouc l'amène, sans qu'il le veuille, à précipiter Andoar au bas de la falaise. Dans les deux épisodes, la

---

[1] *Ibid.*, p. 213.
[2] *Ibid.*, p. 195.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

cause, le moyen et le résultat sont similaires : il s'agit d'un enchaînement naturel de causes et d'effets sans qu'une volonté soit exercée ; d'un vol aérien (Andoar exécute des "bonds fantastiques" avant de plonger "dans le vide"[1] ; Robinson est "soulevé, emporté" par l'explosion[2]) ; d'une destruction qui se révèle *in fine* libératrice (c'est grâce à ce premier vol où il trouve la mort qu'Andoar peut ensuite voler et chanter, comme c'est à la catastrophe de l'explosion que Robinson doit sa métamorphose finale). L'homologie entre le bouc et le Robinson "tellurique" est affirmée par le *log-book* :

> Andoar, c'était moi. [...] Mais pour opérer la conversion éolienne du vieux bouc, par quelles épreuves n'a-t-il pas fait passer sa dépouille![3]

Mais ce constat de Robinson n'est qu'une redondance. La structure du roman rendait déjà cette assimilation évidente. Quand Robinson se porte au secours de Vendredi en escaladant la falaise, il surmonte pour la première fois son vertige. Il répète et confirme la libération que Vendredi a déjà opérée en lui. Cette première ascension ne fait que répondre à "l'invitation au vol"[4] contenue dans les gestes de l'Araucan. Déjà, avant l'explosion, tous les signes de la métamorphose de Robinson sont présents. Le héros en est même presque conscient dans les moments qui suivent sa déception d'avoir surpris son esclave dans la combe rose :

> La parole intérieure lui souffle que peut-être au règne tellurique de Speranza succédera un jour un règne solaire.[5]

Et c'est la pipe, cause du bouleversement, qui condense les deux "règnes". Elle est tellurique quand elle est maniée par Robinson :

> Pour lui, seul comptait le fourneau brûlant et vivant, grésillant et culotté. C'était l'enveloppe terrestre d'un

---

[1] *Ibid.*, p. 197.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] *Ibid.*, p. 227.
[4] *Ibid.*, p. 199.
[5] *Ibid.*, p. 180.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> petit soleil souterrain, une manière de volcan portatif et domestiqué ;[1]

au contraire elle devient éolienne lorsqu'elle est fumée par Vendredi :

> elle meuble et sensibilise ses poumons, elle rend conscient et comme lumineux cet espace aérien caché dans sa poitrine, et qui est ce qu'il y a en lui de plus aérien et de plus spirituel.[2]

Le passage ultérieur qui fait des frondaisons la métaphore des poumons de Robinson est déjà contenu ici. Ce qui est révélation pour le personnage est répétition dans le texte. L'attraction solaire et aérienne qui définit la métamorphose est déjà entièrement signifiée au moment de l'explosion. Les événements qui suivent en sont la mise en abyme[3]. Ils figurent, sous forme de développement d'abord, de répétition ensuite, la répétition de l'histoire arrêtée avec l'administration de l'île. La conversion solaire de Robinson, qui advient avec l'explosion de la grotte, est un instant qui se répète indéfiniment. A l'histoire a succédé l'éternel retour.

Mais l'histoire revient dans le roman avec l'arrivée du *Whitebird*. Le débarquement des marins fait reprendre la narration en même temps qu'il permet de mesurer la distance qui sépare l'île gagnée à l'éternité du monde des hommes enfoncé dans l'historicité.

Récit, histoire et mesure du temps reprennent leur cours au chapitre XI. Après les réflexions métaphysiques de Robinson, rédigées au présent, qui occupent tout le chapitre X, le narrateur revient immédiatement au récit singulatif :

> Vendredi récoltait des fleurs de myrte pour en faire de l'eau d'ange, lorsqu'il aperçut un point blanc à l'horizon, du côté du levant.[4]

---

[1] *Ibid.*, p. 182.

[2] *Ibid.*, p. 183.

[3] Mise en abyme dont la signification diffère de celle des tarots sous laquelle est placé l'ensemble du récit. Elle n'est pas prédictive mais constative ; elle ne vient pas avant l'histoire pour faire admettre sa nécessité et par là son exemplarité, mais après, pour figurer cette histoire et en confirmer le sens.

[4] *VLP*, p. 233.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le contraste entre le règne "solaire" et ce retour de l'histoire est affirmé au moment où aborde la chaloupe :

> Robinson mesura tout à coup le poids extraordinaire des quelques instants qui restaient avant que l'homme de proue croche dans les rochers avec sa gaffe.[1]

La première parole qu'adresse le héros au capitaine du navire — "Quel jour sommes-nous ?" — consacre ce retour de la mesure. La réponse restaure la durée : il s'est écoulé vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours depuis le naufrage, durée "fantastique"[2] pour Robinson mais égale au temps écoulé entre le naufrage du héros de Defoe et son embarquement pour l'Europe. Le temps des événements humains revient avec ce rappel d'un Robinson qui n'avait jamais cessé de l'enregistrer. Mais c'est aussi et plus largement l'histoire des hommes qui revient avec la date annoncée. Comme le dialogue de Robinson et du capitaine Hunter le confirme quelques pages plus loin, elle réfère à la guerre d'indépendance américaine. Le Robinson de Defoe demeurait loin de l'Angleterre du début des troubles à la fin de la glorieuse révolution. Celui de Tournier échoue sur son île juste avant une guerre dont le déroulement lui est appris à la fin du roman. Dans les deux cas, le récit de la solitude insulaire encadre parfaitement une période de violences et d'«accélération» de l'histoire.

On peut dresser le tableau de correspondances suivant entre les deux textes[3] :

	Naissance de Robinson	Naufrage	Fin de la solitude
RC	30 sept. 1632	30 sept. 1659	19 déc. 1686
VLP	19 déc. 1737	30 sept. 1759	19 déc. 1787

---

1 *Ibid.*, p. 234.

2 *Ibid.*, p. 235.

3 Correspondance étudiée dans une optique différente par A. Purdy dans son étude "From Defoe's 'Crusoe' to Tournier's 'Vendredi': The Metamorphosis of a Myth". *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 11, 1984, pp. 216-235.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Echoué cent ans après le premier Robinson, mais légèrement plus jeune que son prédécesseur, le héros de Tournier a juste cinquante ans à l'arrivée du *Whitebird*. Les vingt-huit années que couvre le roman encadrent la période de la révolution américaine. En 1763, le traité de Paris établit la victoire des Anglais sur les Français en Amérique du Nord. Paradoxalement, cette victoire, en libérant les colons américains de la menace française, rend réalisables leurs velléités d'indépendance. On date de cette période les premières contestations sérieuses du pouvoir impérial. La guerre d'indépendance débute en 1775 et s'achève en 1783 avec un second traité de Paris. Robinson, en route pour les colonies au début du roman, a évité, grâce à son naufrage, toute cette période de luttes et de violence.

Il s'est écarté de l'histoire en train de se faire — et les allusions de Hunter à la guerre rappellent que l'histoire se fait au combat — pour vivre dans la félicité d'un temps suspendu, hors de la durée, sans événement. Les colonies ont gagné leur indépendance, mais les hommes demeurent astreints à la "relativité des fins"[1]. Hunter, prématurément vieilli par la défaite militaire, ne travaille plus que pour des fins fixées par d'autres. Lui-même n'a plus de désirs propres. Robinson a au contraire conquis une indépendance absolue dans un nouveau monde dont l'altérité est radicale. L'île est un ailleurs absolu qui s'oppose à l'ailleurs relatif que représente l'Amérique pour le jeune Robinson. A l'inverse du héros de Defoe qui accomplissait symboliquement l'histoire en retrouvant sur l'île les enjeux de la « glorieuse Révolution », le Robinson de Tournier est sorti de l'histoire. Il n'a rejoint les valeurs de l'Amérique indépendante que de manière transitoire et caricaturale dans l'épisode de l'île administrée. Mais le sens de son aventure est exactement l'inverse : à l'opposé des ravages de l'histoire, Robinson a conquis une éternité qui n'est pas de ce monde ; à l'opposé de l'aliénation des hommes aux fins relatives, il a fait de sa méditation solitaire et silencieuse une finalité absolue.

L'histoire s'accélère sur les deux continents ; les préoccupations des hommes sont orientées vers "la vie pratique et

---

[1] *VLP*, p. 243.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

le progrès technique"[1]. Le sextant, "instrument nouvellement introduit dans la navigation"[2] que le second montre à Robinson, condense au moins trois symboles qui l'opposent à Speranza : fruit du progrès, il suppose l'histoire ; servant à mesurer mathématiquement la hauteur du soleil, il contrarie l'ouverture spirituelle et charnelle à "l'Astre Majeur" qu'a découverte Robinson ; s'il possède une limbe, il s'agit de sa partie graduée, d'un support de mesure, de l'inverse de l'indétermination spatiale et temporelle qui caractérise Speranza.[3]

En repartant, le *Whitebird* referme cette parenthèse. Robinson revient à l'éternité et le récit peut prendre fin. Le temps est définitivement arrêté, voire renversé : Robinson est désormais "plus jeune que le jeune homme pieux qui s'était embarqué sur la Virginie"[4]. Jeudi succédant à Vendredi achève cette inversion :

> Speranza se dégageait des voiles de la brume, vierge et intacte. L'éternité [...] effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire.[5]

L'île est un ailleurs temporel aussi bien que spatial, où l'histoire n'a pas cours mais où s'accomplit ce que l'histoire ne peut jamais réaliser. Ailleurs absolu, c'est le lieu où le temps s'annule ou se répète indéfiniment. Or, l'éternel retour auquel parvient Robinson n'a de sens que dans la perspective nietzschéenne de l'*amor fati* qu'il ouvre : un amour du destin qui permet au héros d'accepter et d'assumer pleinement son existence, de la faire coïncider enfin sur l'île avec son essence et de se rendre libre. Le sens ultime de cette exception de l'histoire est là : achever de transmuer le "dévot puritain" du début en être dionysiaque.

---

[1] *Ibid.*, p. 244.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 245.
[4] *Ibid.*, p. 246.
[5] *Ibid.*, p. 254.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

c. L'éternel retour et l'*amor fati* nietzschéens

La suspension du temps dont bénéficie Robinson à partir de l'explosion de la grotte évoque nettement l'éternel retour nietzschéen. Le commentaire le plus explicite du narrateur sur cet aspect de sa métamorphose se trouve dans cet extrait du *log-book* :

> Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité. On dirait, par suite, que mes journées se sont redressées. [...] Et comme elles ne sont plus différenciées par les étapes successives d'un plan en voie d'exécution, elles se ressemblent au point qu'elles se superposent exactement dans ma mémoire et qu'il me semble revivre sans cesse la même journée.[1]

Robinson s'est délivré du temps et vit hors de toute chronologie. Le temps n'est plus que répétition indéfinie du même moment, éternel retour. C'est grâce à cela que le héros peut retrouver sa jeunesse dans l'apothéose solaire qui clôt le roman. Accomplissement absolu de soi et effacement du temps vont de pair :

> L'éternité, en reprenant possession de lui, effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire. Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total.[2]

Or, l'éternel retour, chez Nietzsche, est le corrélat nécessaire de l'*amor fati* qui est la vraie fin de l'existence et de la philosophie. Dans le « roman philosophique » qu'est *Vendredi,* l'aventure de Robinson fait travailler ces deux concepts que Tournier ne cite pas explicitement, mais qu'il connaît[3]. L'*amor fati* se définit comme une

---

1 *VLP*, p. 219.

2 *Ibid.*, p. 254.

3 Michel Tournier explique dans *Le Vent Paraclet* que ses romans montrent le passage d'une nécessité imposée aux héros à la reconnaissance et à l'amour de cette nécessité par ceux-ci : "[Son] élucidation progressive entraîne un assentiment de plus en plus intime à une histoire dont la solidarité avec l'ordre cosmique et le caractère personnel se dévoilent de jour en jour. Par la

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"forme particulière d'amour qui se réfère au moi comme partie intégrante d'un monde d'événements fatals qui l'ont fait ce qu'il est"[1]. Expression de la grandeur de l'homme, il s'oppose au "ressentiment"[2] que Nietzsche voit à l'œuvre dans le christianisme ; c'est l'amour du nécessaire passé, présent et futur :

> Ma formule pour ce qu'il y a de grand dans l'homme est *amor fati* : ne rien vouloir d'autre que ce qui est, ni devant soi, ni derrière soi, ni dans les siècles des siècles. Ne pas se contenter de supporter l'inéluctable, et encore moins se le dissimuler [...] mais l'aimer...[3]

L'*amor fati* s'applique évidemment au destin individuel aussi bien et peut-être plus encore qu'au devenir général dont le sujet est le spectateur :

> S'accepter soi-même comme un *fatum*, ne pas se vouloir *différent* — [...], c'est la *raison supérieure*.[4]

L'amour du nécessaire supprime le désir de modifier le cours de la vie et par là la tentation d'en attribuer la responsabilité à une instance supérieure sous l'emprise de laquelle se situer. Aimer le destin sans réserve aucune revient donc à en fonder la liberté et la responsabilité en soi-même, dans cette libre adhésion à ce qui est. On en retrouve l'expression dans toute l'œuvre de Nietzsche : c'est le corrélat nécessaire de l'éternel retour. La répétition infinie des mêmes événements est par définition tragique, mais elle n'aurait pas de sens si l'homme ne devait aimer cette répétition et la faire sienne. En permettant à l'homme d'adhérer pleinement au cycle du retour du même, l'*amor fati* actualise dans le sentiment du tragique l'unité primordiale du moi et du monde, de l'essence et de l'existence :

---

reconnaissance, le *fatum* devient *amor fati*. Le véritable sujet de ces romans, c'est la lente métamorphose du destin en destinée, je veux dire d'un mécanisme obscur et coercitif en l'élan unanime et chaleureux d'un être vers son accomplissement" (p. 242). Cf. également L. Salkin-Sbiroli, art. cit., p. 148.

[1] L. Salkin-Sbiroli, art. cit., p. 147.

[2] Cf. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Paris, Gallimard, Idées, 1974, p. 27 sq.

[3] *Ibid.*, p. 60.

[4] *Ibid.*, p. 29.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Puisque ce n'est qu'au moment où l'essence et l'existence coïncident que l'individu peut aimer sa propre existence, l'éternel retour représente le postulat nécessaire pour atteindre le vrai bonheur. C'est uniquement dans la perspective du retour que sens et vérité sont finalement saisis comme une seule et unique chose, qu'ils sont libérés de la condamnation d'une vie fragmentée en passé, présent et avenir dans laquelle la vérité réside toujours en dehors de la chose en soi.[1]

On voit à quel point cette métaphysique imprègne la robinsonnade de Tournier : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* radicalise cette saisie de la vérité en faisant coïncider le cycle de l'éternel retour avec l'instant. Sens et vérité s'accordent alors dans l'évidence immédiate de "l'extase solaire"[2] de Robinson. L'acquiescement au destin permet une appréhension directe de la réalité, le plein accord avec elle, sa saisie immédiate. Dans le roman, c'est exactement l'enseignement silencieux de Vendredi, qui semble incarner naturellement le "*oui* éternel à toutes choses" que représente Zarathoustra pour Nietzsche[3].

A rebours de l'activité transformatrice du gouverneur de Speranza, Vendredi accepte tout de la nature comme des hommes. D'une "docilité parfaite"[4], non seulement il supporte les mauvais traitements que lui inflige son maître, mais, en transformant en jeux les travaux qu'il effectue, il se donne la possibilité de les aimer. C'est ainsi qu'il se plie avec "une sorte d'allégresse" au travail vexatoire qui consiste à creuser à l'infini des trous pour y enfouir les déblais de trous précédents[5]. Il n'éprouve aucun ressentiment et c'est sa docilité même qui le rend libre en sapant le fondement du rapport maître-esclave que tente d'instaurer Robinson. Robinson lui-même en est très vite conscient : Vendredi "déjoue l'alternative où [il] prétendai[t] l'enfermer — Vendredi tout à fait abruti, ou Robinson considéré par lui comme dément"[6]. L'acquiescement total du serviteur aux volontés de son maître est la condition même de sa liberté : toutes ses tâches prennent sens de son point de vue et

---

1 L. Salkin-Sbiroli, art. cit., p. 154.
2 *VLP*, p. 254.
3 *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 118.
4 *VLP*, p. 148.
5 *Ibid.*, pp. 155-156.
6 *Ibid.*, p. 156.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

perdent celui que le maître leur assignait. Sa non-résistance supprime toute autorité, elle prévient l'apparition de rapports de force puisque la maîtrise de Robinson s'exerce contre une force nulle. La liberté se conquiert dans cette adhésion entière au *fatum*, voilà la première leçon muette de Vendredi.

La deuxième est sans doute l'abandon de soi-même au temps. Comme il accepte sa servitude au moment de l'île administrée, il adhère spontanément au nouveau rythme de la vie insulaire après l'explosion :

> La plupart du temps, Vendredi ne faisait rien — et jamais l'ennui ne venait troubler le ciel de son immense et naïve paresse. [...] sa peine et son temps ne comptaient plus, sa patience et ses soins n'avaient plus de limite.[1]

Vendredi ne rythme le temps ni par la succession de plans et de projets ni par la mesure du calendrier ou de la clepsydre. Il participe spontanément de l'éternel retour devenu perceptible. Comme le marque le récit itératif qui commence après la chute du cèdre qui symbolise l'écroulement de l'ordre ancien, chaque journée se "redresse", se singularise en se réduisant, paradoxalement, à la répétition de la précédente. Le temps n'étant plus orienté vers une fin, il ne s'écoule plus. Mais au contraire il devient le lieu d'une répétition éternelle. Le texte en pose immédiatement les conséquences avec l'épisode d'Andoar. Le jeu se substitue au projet raisonné et la répétition brise toute possibilité d'eschatologie, comme l'éternel retour supprime la conception chrétienne de l'histoire.

On a déjà montré que la lutte avec le bouc ne faisait que reproduire la métamorphose de Robinson d'homme tellurique en être aérien. La nouveauté qu'elle introduit est le jeu. L'explosion de la grotte n'était dûe qu'au hasard : dans la diégèse, aucun élément ne rend nécessaire, ni même probable, le retour "plus tôt que prévu"[2] de Robinson qui lui permet de prendre Vendredi sur le fait. Au contraire, Vendredi mûrit patiemment son combat avec Andoar. Après sa première confrontation avec le bouc, il apprend à reconnaître son adversaire et se prépare à une seconde lutte. Or,

---

1 *VLP*, p. 207.
2 *Ibid.*, p. 183.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

celle-ci se justifie par son caractère explicitement ludique qui est rapporté à la « nature » de Vendredi :

> Vendredi [...] était aussi prodigue de ses forces et de son courage pour un jeu qui l'exaltait que démesuré dans sa paresse et son indifférence en temps ordinaire. Il avait trouvé en Andoar un partenaire de jeu [...].[1]

C'est purement pour le plaisir de l'*agôn* que Vendredi risque sa vie[2]. Après le renversement de l'ordre antérieur, le jeu organise sans nécessité la répétition symbolique des événements passés. Vendredi identifie spontanément sa vie à un jeu : c'est là la marque de son innocence fondamentale. Sa vie est toute entière affirmation du jeu et c'est pourquoi il la risque si facilement dès lors que le jeu le demande. L'Araucan est une pure nature : il ne représente pas, malgré la mention de son appartenance ethnique, une culture autre ; il incarne bien plutôt l'accord intime et primordial avec le cosmos que suppose la métaphysique nietzschéenne. Le narrateur ne mentionne pas ses origines et ne fait aucune allusion à son mode de vie antérieur à sa captivité. Tout se passe comme si Vendredi n'avait de raison d'être que sur l'île, comme le catalyseur de l'évolution de Robinson qui le fait passer du travail et de la réflexion au jeu, au plaisir gratuit, au privilège de la sensation immédiate. La méditation philosophique du *log-book* elle-même finit par être touchée par cette grâce toute païenne :

> L'atmosphère irréelle, [...] tout ce dénuement donnent à mes idées une légèreté, une gratuité qu'elles rachètent par leur fugacité. Cette méditation ne sera qu'un souper de lune.[3]

Sa tâche terminée, le héros métamorphosé, l'ancien esclave part sur le *Whitebird*, renvoyé au mystère d'une existence dont le lecteur ne sait rien. Vendredi est dans le roman l'être indéterminé qui affirme la vie elle-même dans toute sa puissance, c'est-à-dire dans son immédiateté, dans son immanence. C'est pourquoi on peut

---

[1] *VLP*, p. 195.
[2] Sur l'*agôn* comme catégorie des jeux reposant sur la compétition, voir R. Caillois, *Les Jeux et les hommes* (1967). Paris, Gallimard, Idées, 1977, pp. 47-57.
[3] *VLP*, p. 230.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

le comparer à Dionysos[1], qui, chez Nietzsche toujours, représente le dieu "qui a précisément saisi le sens de ses métamorphoses" et "pour qui la vie n'a pas à être justifiée, pour qui la vie est essentiellement juste"[2]. Et Robinson ne fait qu'expliciter le sens des transformations qu'il a lui-même subies quand il les évoque dans le *log-book,* suivant par là les traces de la sagesse dionysiaque[3].

La vie est donc radicalement innocente : c'est ce qu'affirme le « naturel » de Vendredi, la spontanéité avec laquelle il accomplit tous ses actes. On retrouve ici un élément cardinal de la philosophie de Nietzsche. Contre le platonisme et contre le christianisme, Nietzsche affirme la valeur du sensible et de l'immédiat et l'innocence de l'existence humaine. Et non seulement la vie ne trouve pas son origine dans une faute, non seulement elle n'est pas vouée à l'expiation, mais plus encore elle est par elle-même rédemptrice. Elle rachète son contraire qui n'est pas la faute mais le hasard. C'est le principe de l'*amor fati* vers lequel tend son éthique, et auquel Nietzsche tient tant qu'il rappelle dans *Ecce Homo* ces versets d'*Ainsi parlait Zarathoustra* :

> Comment supporterai-je d'être homme, si l'homme n'est aussi *poète* et déchiffreur d'énigmes, et *rédempteur* du hasard ?
> *Racheter tous ceux qui furent*, et convertir tout « il y avait » en « c'est ce que j'ai voulu », cela, et cela seul, je l'appellerai rédemption.[4]

Il n'y a donc plus d'eschatologie, plus de rédemption à la fin de l'histoire, mais l'éternel retour d'une vie qui ignore la notion même de faute. A l'opposé du christianisme, l'*amor fati* pose la nécessité de l'innocence : j'aime tout ce qui est, fut et sera, car, ce faisant, je déclare sa valeur absolue et j'affirme, au moment où je le dis, ma propre valeur absolue. C'est le sens de la transformation de Robinson de "dévot puritain"[5] en solitaire radieux.

---

1 Cf., par exemple, la table ronde "Littérature pour enfants ou pour initiés ?", in A. Bouloumié et M. de Gandillac, *Images et signes de Michel Tournier*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991, p. 320.

2 G. Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 18.

3 *VLP*, pp. 225-229.

4 F. Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 122.

5 *VLP*, p. 228.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Cette "rédemption" nietzschéenne se marque dans le texte par la lutte avec Andoar qui rachète le hasard de la libération de Robinson. En la reproduisant, elle en fonde la nécessité dans l'éternité et montre son prix. Mais elle rachète aussi la souffrance qui l'accompagne. En ce sens, elle est affirmation pure de la vie, négation des forces de mort représentées par tout ce qui est tellurique sur Speranza : à Robinson qui le croit mort après sa chute dans le précipice, Vendredi se manifeste en premier lieu par un éclat de rire.

On sait que Robinson fait plus loin l'éloge de ce rire qui, chez Vendredi, semble incessant, et désire être également capable de cette manifestation de force :

> Soleil, délivre-moi de la gravité [...]. Apprends-moi la légèreté, l'acceptation riante des dons immédiats de ce jour, sans calcul, sans gratitude, sans peur.
> Soleil, rends-moi semblable à Vendredi. Donne-moi le visage de Vendredi, épanoui par le rire, taillé tout entier pour le rire.[1]

Deux éléments de la description qui suit sont particulièrement importants dans cette perspective ; l'écho s'en retrouve plus loin dans le roman :

> Cet œil toujours allumé par la dérision, fendu par l'ironie, chaviré par la drôlerie de tout ce qu'il voit [...]. Ce balancement de la tête sur l'épaule pour mieux rire, pour mieux frapper de risibilité toutes choses qui sont au monde, pour mieux dénoncer et dénouer ces deux crampes, la bêtise et la méchanceté...[2]

Robinson s'approprie plus loin ces deux caractéristiques physiques de Vendredi et même les surpasse. Le thème de la dénonciation renvoie bien sûr au désintérêt de Robinson pour le *Whitebird*. Choisissant de demeurer sur Speranza alors que le navire lui permettait de rejoindre la civilisation, il condamne silencieusement la bêtise et la méchanceté du second Joseph et de ses hommes[3]. Le monde entier est alors devenu si dérisoire et

---

[1] *Ibid.*, p. 217.
[2] *Ibid.*
[3] Cf. *ibid.*, p. 245.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

risible pour Robinson qu'il ne peut plus s'expliquer sur son choix final. Il ne révèle à personne pourquoi il reste sur l'île. Le langage même semble lui être devenu indifférent : que pourrait-il dire aux marins ? Lorsqu'il critique la "relativité des fins"[1] qui les animent, il ne peut pas imaginer de formuler sa pensée. Comme si, à la fin du chapitre XI, Robinson se situait au-delà du langage commun. Il dénonce en silence, et donc absolument, la risibilité de toutes choses.

Ce caractère absolu s'affirme justement à la fin du chapitre XII, quand Robinson regarde le *Whitebird* s'éloigner :

> La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant.[2]

Comment ne pas rapprocher ces yeux qui semblent désormais étincelants pour l'éternité des yeux "toujours" allumés de Vendredi ? L'ironie sereine de cet initiateur reparti une fois sa tâche achevée est dépassée. Demeuré seul sur l'île — avec un enfant roux comme lui et qui symbolise peut-être le fruit de ses amours sublimes avec elle —, Robinson pousse la joie observée chez Vendredi à son point absolu. Une "joie" solaire — elle est "accordée aux rougeoiements du couchant"[3] — qu'il faut encore replacer dans le contexte nietzschéen.

Car cette joie, synonyme de l'assouvissement total de Robinson, constitue la fin même de l'existence selon le principe dionysiaque. Au point qu'on pourrait dire que le roman partage les deux mouvements principaux de la philosophie nietzschéenne : "Une logique de l'affirmation multiple, donc une logique de la pure affirmation, et une éthique de la joie qui lui correspond, tel est le rêve anti-dialectique et anti-religieux qui traverse toute la philosophie de Nietzsche"[4]. L'affirmation de soi et la joie qui l'accompagne culminent dans une concordance parfaite avec l'ordre

---

[1] *Ibid.*, p. 243.
[2] *Ibid.*, p. 254.
[3] *Ibid.*, p. 247.
[4] G. Deleuze, *op. cit.*, p. 20.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

cosmique des éléments qui ne s'exprime jamais mieux que dans le chaos de la tempête qui fait "chanter" Andoar :

> [...] Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux-mêmes dans la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts. La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar.[1]

L'accomplissement solaire — symétrique à cette apothéose nocturne — qui clôt le roman réaffirme cette joie si profonde qu'elle en est "presque douloureuse" en exprimant clairement la rédemption du passé par l'*amor fati* : "En vérité cette longue agonie, ce noir cauchemar, n'avaient jamais eu lieu. L'éternité [...] effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire"[2]. Alors que le départ du navire scelle le retour de Speranza à l'éternité, Robinson vit en compagnie de son nouveau compagnon, Jaan Neljapäev, son ultime métamorphose. Ici, comme chez Nietzsche, "Dionysos a trouvé sa vérité multiple : l'innocence, l'innocence de la pluralité, l'innocence du devenir et de tout ce qui est"[3].

A l'opposé des thèmes de la pénitence et de l'expiation développés dans *Robinson Crusoé*, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* se construit sur une métaphysique nietzschéenne, une philosophie de l'affirmation et de l'innocence. L'expression de l'*amor fati* et de l'éternel retour inversent les « valeurs » de la robinsonnade. Le mythe qui racontait l'accomplissement insulaire de l'histoire par un naufragé guidé par la Providence s'est renversé. La Providence est niée, le héros échoue dans sa tentative de restaurer le temps humain sur l'île et s'exclut de l'histoire. Le nietzschéisme qui informe le roman "transvalorise" une anecdote fidèle à celle du texte de Defoe au point de lui conférer un sens à peu près inverse.

Mais l'ironie de ce type de réécriture qui s'applique à rester au plus près du récit originel pour en tirer une modification

---

[1] *VLP*, p. 209.
[2] *Ibid.*, p. 254.
[3] G. Deleuze, *op. cit.*, p. 25.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

sémantique majeure est de s'exposer soi-même à être réécrit. C'est justement ce qui s'est produit pour *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, dont le succès a inspiré plusieurs auteurs et a manifestement relancé l'intérêt pour la robinsonnade en France et plus généralement dans les littératures de langue française. A partir des années 1970 ont ainsi paru plusieurs romans dans divers champs de la « para-littérature » : littérature de jeunesse, roman policier, de science-fiction, érotique[1].

Michel Tournier a lui-même donné l'exemple en réécrivant son propre roman. Version abrégée et simplifiée afin d'être rendue accessible à un public d'enfants et d'adolescents, *Vendredi ou la Vie sauvage*[2] est néanmoins considéré par l'auteur comme la version définitive de son texte : "[...] mon vrai style [est] destiné aux enfants de douze ans. Et tant mieux si ça plaît aux adultes. Le premier Vendredi était un brouillon, le second est le propre."[3] Mais ce n'est pas essentiellement sur le plan du style que Tournier a retravaillé *Vendredi* : si le lexique et la syntaxe ont évolué vers la simplification, les transformations majeures du texte procèdent plus de substitutions de détail, d'ajouts d'épisodes et surtout de la suppression de séquences entières. Une pratique que Gérard Genette a qualifiée d'"auto-expurgation, [par laquelle] l'auteur produit lui-même une version censurée de sa propre œuvre"[4]. Pourtant, l'ensemble ne modifie pas de manière substantielle le sens de la version initiale, mais tend plutôt à rendre implicites les significations symboliques très largement explicites du texte « pour adultes ».

Ainsi, le bouc Andoar ne représente plus aussi clairement le double tellurique de Robinson. Il est tué parce qu'il rivalisait avec Vendredi pour Anda, sa dépouille est utilisée pour fabriquer un cerf-volant destiné à la pêche. La pureté, la gratuité du jeu de

---

1 Cf. S. Barrada, *op. cit.*, dont la bibliographie très fournie permet de mesurer l'importance, au moins éditoriale, du phénomène. On peut citer, à titre d'exemple, le roman policier de Catherine Arley, *Robinson Cruauté*, Paris, Eurédif, 1973.

2 M. Tournier, *Vendredi ou la Vie sauvage* (1971), Paris, Gallimard, Folio junior, 1983. Ci-après *VVS*.

3 Entretien accordé à *L'Evénement du jeudi*, 9-15 janvier 1986, cité par A. Bouloumié, Vendredi ou les Limbes du Pacifique *de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1991, p. 116.

4 G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 271.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Vendredi avec l'animal et la symbolique aérienne liée à la harpe éolienne sont grandement atténuées. Remplacées par des motifs psychologiques et pratiques, elles ne sont plus clairement perceptibles et ne demeurent guère qu'à l'état latent, comme des vestiges du texte initial. La substitution de Dimanche à Jeudi à la fin du roman supprime l'allusion à l'éternel retour qu'on pouvait lire dans le passage de Vendredi à Jeudi. L'arrivée de Vendredi donne également lieu à une réécriture dans laquelle Gérard Genette a pu voir un affaiblissement du texte, cette fois lié à une censure morale : le premier Robinson de Tournier sauve le sauvage par accident car il "ne songe qu'à sa propre sécurité", le second agit par générosité comme pour faire disparaître "l'intention égoïste"[1] de son prédécesseur.

Ces substitutions d'ordres divers ne ruinent pas pour autant le sens du texte. D'autant que l'ajout de plusieurs courts épisodes rendent plus manifeste que dans la première version la créativité de Vendredi et son rôle actif dans la métamorphose de Robinson. Ainsi Vendredi apprend-il à son "maître" la cuisson à l'argile et la broche à œuf (pp. 95-97), prend-il l'initiative de jeux poétiques (pp. 108-110) et artistiques (la transformation des arbres morts en candélabres gigantesques, p. 107). L'épisode des perroquets, valorisant le silence et le langage non-verbal[2], ne fait que renforcer la capacité du sauvage à conduire le naufragé vers sa déshumanisation finale : le langage se situe résolument du côté du jeu, perd sa fonction de communication utilitaire et, devenu seulement gestuel, il rapproche les insulaires de l'état « élémentaire » que Robinson atteindra à la fin du roman. Preuve que ces ajouts ne nuisent pas à l'équilibre sémantique du roman, Tournier en a inclus deux dans l'édition folio des *Limbes* en 1972, aujourd'hui considérée comme sa version définitive. Il s'agit des épisodes du petit vautour nourri par Vendredi d'asticots mâchés et de la querelle entre Robinson et Vendredi à la suite de la préparation par celui-ci d'un plat de rondelles de serpent.[3]

---

[1] *Ibid*, p. 425.

[2] Voir *VVS*, pp. 112-114.

[3] Voir respectivement *VVS*, p. 76 et *VLP*, pp. 172-173 et *VVS*, pp. 98-100 et *VLP*, pp. 209-211.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Il reste que la modification la plus importante apportée par Tournier à son propre texte réside dans la suppression de nombreux passages des *Limbes*. Le *log-book* de Robinson a disparu : la narration à la troisième personne s'impose sur l'ensemble du récit. Le prologue annonçant les événements à venir à travers la prédiction des tarots est supprimé. L'expression de la sexualité est fortement atténuée : il n'y est plus fait allusion que par le biais de la rivalité entre Vendredi et Andoar pour Anda. Le nietzschéisme qui informait la version originale résiste-t-il à ces simplifications et à cette censure ? On pourrait penser que le contenu philosophique du roman, rendu explicite par le *log-book*, a disparu. Ce n'est pas si sûr : dans les *Limbes*, l'*amor fati* transparaissait dans les jeux de Vendredi, jeux par lesquels l'esclave de Robinson rédimait le hasard. Or, ces jeux se sont multipliés dans la *Vie sauvage* et, grâce à la disparition de nombreux passages, occupent l'essentiel du récit. On peut donc conclure que la version « pour enfants » conserve le sens de l'originale. Malgré les transformations importantes qu'elle opère, elle maintient intactes les significations apportées par Tournier à l'histoire de Robinson. Au passage, elle en vérifie la nature mythique, puisque l'une des caractéristiques du mythe, nous apprend Claude Lévi-Strauss, est d'être "un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler". Si bien que, comme pour tout mythe, "la substance [de l'histoire de Robinson] ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée."[1]

C'est encore ce que vérifie le roman d'Alain Hervé, *Robinson*. Comme chez Tournier, l'île s'affirme ici comme le territoire de l'altérité. Le naufragé se découvre autre au cours de sa vie insulaire, qui se résume à une lente initiation à une existence différente à la limite du pensable. Contrairement aux Robinsons de Defoe et de Tournier, celui d'Hervé apprend très vite (p. 39 du roman) l'existence de cannibales près de son île en observant les restes d'un festin sur la plage. Tout le roman le conduit à une

[1] Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, op. cit.*, p. 240.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

confrontation finale avec ces hommes qu'il nomme les "autres" et qu'il a longtemps attendu de rencontrer. Ce face à face est silencieux, l'Européen et les Indiens se dévisagent sans qu'un indice laisse deviner la suite de l'histoire, après la fin du récit. Il semble que le personnage et narrateur soit arrivé au terme d'un parcours initiatique le menant à un "silence" (p. 236) qui autorise la rencontre des sauvages et rend inutile, voire impossible, la poursuite du récit. L'île est ici aussi le lieu d'une "déshumanisation", largement inspirée du texte de Michel Tournier, même si le contenu philosophique de *Vendredi* a disparu dans l'opération. Réécriture de Defoe « au second degré », ce texte présente surtout l'intérêt de s'avancer comme symptôme de l'influence de *Vendredi* sur la production éditoriale des années 1970 et 1980.

Il a toutefois fallu attendre 1986 pour qu'un roman tente de reprendre en charge le sens du texte de Tournier et d'en opérer, à travers sa réécriture, une véritable critique en acte. Il s'agit de *Robinson 86* de l'écrivain belge Gaston Compère, qui, contre le nietzschéisme de Tournier aussi bien que contre le puritanisme de Defoe, se situe dans la perspective de deux philosophes que l'auteur de *Robinson Crusoé* connaissait ou pouvait connaître : Hobbes et Spinoza. Deux philosophies traditionnellement opposées mais qui se conjuguent pour faire dans ce roman de l'île déserte un ailleurs aussi absolu que Speranza, bien que menacé de manière bien plus accentuée par la présence toujours possible des hommes.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

2) L'altérité transitoire : *Robinson 86*

a. La société hobbesienne contre l'histoire

Plus encore que dans *Robinson Crusoé*, la fonction insulaire dans *Robinson 86* ne se comprend que par rapport à ce qui la précède et la suit. La longueur de l'introduction qui précède l'épisode d'Allothi — cent-quarante-cinq pages — oblige le lecteur à considérer l'importance de cette partie du texte qui décrit la société anglaise dans laquelle vit le narrateur du roman. Ces pages opposent le monde des hommes à la solitude que connaît plus loin le personnage sur l'île. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, c'est "l'île administrée" qui joue ce rôle[1]. Elle reproduit sur Speranza même le monde duquel Robinson doit s'arracher pour accomplir sa "déshumanisation". Ici, où l'île installe d'emblée le personnage dans la différence d'un lieu autre, la description de l'Angleterre de la seconde moitié du XVIIème siècle, celle du milieu d'origine du héros, exhibe ce à quoi l'altérité insulaire s'oppose. La société représentée ici est l'antithèse de l'idéal de vie mené sur Allothi. C'est donc évidemment en l'analysant telle que le narrateur la décrit qu'il est possible de comprendre quelle altérité constitue l'île déserte.[2]

Le début du roman présente le personnage de Jonathan et le milieu dans lequel il évolue sous des traits qui les éloignent fortement de ceux des Robinson de Defoe et de Tournier et de leur environnement. Ceux-ci reproduisent sur l'île, comme par métaphore, l'histoire qui se déroule parmi les hommes au moment même de leur réclusion. Le premier Robinson accorde "la liberté de

---

[1] Indiquons seulement ici quelques thèmes du roman qui réfèrent à Tournier : la quête de l'absolu, la présence de la philosophie, l'inversion des signes, la "phorie", la gémellité. Des éléments plus ponctuels sont également impliqués : une sœur du héros nommée Lucy, la lutte avec un bouc, l'enfouissement dans la souille, la référence à "l'évasion", etc.

[2] Ce chapitre emprunte plusieurs de ses propositions à notre étude "Le Paradoxe de l'ailleurs : *Robinson 86* de Gaston Compère", in *Textyles* n° 12, "Voyages, ailleurs", Bruxelles, Textyles-éditions, 1995, pp. 175-186.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

conscience dans toute l'étendue de [ses] Etats"[1], anticipant ainsi sur les résultats de la révolution de 1688. On peut ainsi considérer que le roman de Defoe prolongeait la philosophie politique de Locke, dans laquelle on peut reconnaître l'élaboration la plus rigoureuse de l'idéologie victorieuse[2]. De même, le gouverneur de Speranza, pendant l'épisode de l'île administrée, appliquait sur l'île les préceptes ascétiques de Benjamin Franklin alors largement diffusés dans les colonies anglaises d'Amérique.

Au contraire, si le narrateur de *Robinson 86* revendique dès le début de son récit l'inscription de son aventure dans l'histoire de son temps, c'est en se distinguant de ses prédécesseurs sur deux points. D'abord, la description du monde de référence est assurée par un épisode précédant la séquence insulaire et non par métaphore à travers la description de l'univers insulaire lui-même. Ce changement possède une conséquence évidente : l'ambivalence de l'île est réduite, voire supprimée, Allothi est un monde tout à fait autre et non comme Speranza un espace mixte où l'altérité se construit peu à peu. Deuxièmement, la description du monde de référence est explicitement rangée sous le signe d'une philosophie qui rend ce monde condamnable. Au contraire de *Robinson Crusoé* où la figuration du corps politique est d'inspiration lockéenne, *Robinson 86* abonde en références et allusions hobbesiennes. Là où Defoe situait son texte dans la lignée de la philosophie de la tolérance et des libertés politiques, Compère place le sien sous le signe du défenseur de l'absolutisme :

> Et l'histoire va, l'histoire où l'on m'a mis, moi l'innocent, le hagard, l'enfin corrompu par les vices les plus plaisants et les plus respectables — *le loup* [...]. Moi, fils de Hobbes, parmi les enfants de Hobbes. Implacablement. Si, vraiment, Dieu existe, je le remercierais volontiers de la faveur qu'il m'a faite : ces vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours de solitude

---

1 Cf. *Vie et aventures...*, *op. cit.*, p. 236. Et supra, p. 81.

2 Dans le *Traité du gouvernement civil* (1690), Locke fait du travail le fondement de la propriété du sol. L'investissement du corps dans l'exploitation de la terre ancre sa possession dans le droit naturel. C'est cela qu'anticipe Robinson Crusoé quand il se rend propriétaire de l'île grâce à sa mise en culture. Sur Locke, cf. J. Tully, *Locke. Droit naturel et propriété* (1982), Paris, PUF, 1992.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> qui me furent octroyés un certain matin de l'année 1687.[1]

L'aventure est datée avec précision : elle est décalée de vingt-huit ans par rapport à celle de Crusoé. Celui-ci naît en 1632, Jonathan en 1660 ; le naufrage a lieu en 1687, année du retour de Crusoé en Angleterre ; le narrateur écrit en 1719, année de la parution du roman de Defoe. Or, malgré cette translation qui situe la plus grande partie de l'aventure insulaire après la « glorieuse Révolution », la société dans laquelle revient Jonathan, celle dans laquelle il devient le narrateur de sa propre histoire, est celle des "enfants de Hobbes". La fin de l'absolutisme n'a pas apporté de progrès social, ni moral : le règne du vice accompagne une définition de l'homme — *homo homini lupus*[2] — qui ravale la société anglaise au rang de l'état de nature hobbesien. L'histoire, on le voit, n'est plus envisagée comme dans *Robinson Crusoé*. Sur le fond des événements historiques auxquels le roman ne cesse de faire allusion, le monde des hommes demeure toujours identique à lui-même. La métaphore de l'état de nature, constamment utilisée pour le désigner, est claire à cet égard : l'histoire est insignifiante. Sous des formes différentes, c'est toujours la "guerre de chacun contre chacun"[3] qui se reproduit.

A l'inverse de celle qui prévaut dans *Robinson Crusoé*, la peinture de la société est donc ici ouvertement hobbesienne. Le narrateur revendique pour lui-même un cynisme certain. Un dialogue entre Jonathan et Francis, un jeune aristocrate qu'il accompagne dans ses beuveries, le confirme. L'argent de Francis, grâce auquel il s'adonne à ses plaisirs, provient de la fortune de son père qui est gagnée aux dépens des pauvres :

> — Les pauvres, voilà le trésor de mon père. Savez-vous ce qu'il en fait ? Je ne sais par quelle méthode, il les écrase. [...] ce verre de bière que je vous paie, vous le devez peut-être à un nez écrasé.
> — Le nez d'un pauvre.
> — Bien sûr.

---

[1] *R86*, p. 13.

[2] La fameuse formule est citée, *R86*, p. 161.

[3] Th. Hobbes, *Léviathan* (1651). Ed. et trad. fr. par F. Tricaud, Paris, Sirey, 1971, p. 129.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

— Cette bière ne m'en semble que meilleure.[1]

Jonathan révèle plus loin les activités de sa jeunesse : régulièrement poursuivi par la police, habitué des maisons closes, il s'avoue escroc[2]. Il prend la mer pour fuir la police après quatre cambriolages successifs dans les demeures du duc de Briartroe, exécutés grâce à la complicité de Francis, le propre fils du duc, et de Lorraine, une prostituée fréquentée par les deux hommes. Jonathan ne s'arrête d'ailleurs pas là : pour faciliter l'exécution de son plan, il dérobe la cassette où son propre père conserve ses économies. Pour éviter de partager son butin, il tue Francis et tente de trahir Lorraine...[3]

L'ordre qu'enfreint ainsi Jonathan n'est que celui de la police qui protège une société elle-même corrompue. L'ordre social est profondément amoral ; le brigandage, l'escroquerie, le meurtre, la trahison sont des conduites courantes et *normales*. Jonathan se compare aux hommes de pouvoir. Ses amis le surnomment le "magistrat" car il est "aussi coquin qu'eux"[4]. Il est un "loup" parmi d'autres, parmi les "enfants de Hobbes". Les références et allusions constantes à la philosophie de Hobbes construisent une Angleterre qui ressemble trait pour trait à l'état de nature hobbesien. "Je ne me refuse rien de ce qui me fait plaisir", clame Jonathan[5] ; le duc de Briartroe, haut personnage de l'Etat, conseiller privé du roi et décoré de l'ordre de la Jarretière, Francis, Lorraine et les autres personnages secondaires, quelle que soit leur position sociale, partagent ce cynisme avoué. Toutes les actions de la première partie du roman, avant le naufrage, se réduisent à la tromperie, au vol, à la trahison et au meurtre. Toutes sont dictées par l'intérêt matériel.

La conduite des personnages fait écho à la théorie du désir qui est à la base de la philosophie politique de Hobbes. Les désirs sont

---

[1] *R86*, p. 23.
[2] Cf. *ibid.*, pp. 25, 29, 30.
[3] *Ibid.*, pp. 41, 54, 57.
[4] Cf. *ibid.*, p. 68, où le lecteur apprend que Lorraine suivait secrètement Jonathan, p. 26, où le narrateur affirme que "la prudence prépare l'avenir", p. 24 où il juge la politique : "j'ai toujours tenu la politique pour une activité de coquins plus ou moins prudents", etc.
[5] *Ibid.*, p. 15.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

premiers ; la recherche de jouissance est au fondement de l'action ; mais le moteur du désir est moins la quantité de plaisir obtenu que la garantie de pouvoir continuer à jouir dans l'avenir. Car "l'objet du désir de l'homme n'est pas de jouir une seule fois et pendant un seul instant, mais de rendre à jamais sûre la route de son désir futur"[1]. On retrouve cette préoccupation dans la conduite *prudentielle* de Jonathan bien sûr mais aussi de Lorraine. C'est celle des hommes en général et le narrateur précise que c'est tout particulièrement celle des hommes politiques. Pour lui, la "coquinerie" est un art de vivre qui satisfait les désirs et garantit une *position sociale* d'autant plus enviable qu'elle est pratiquée avec talent :

> Il me fallait vivre ; j'appris dans diverses écoles l'art de la coquinerie ; cet art fut d'un bon rapport et maintint ma gaieté naturelle. Je ne pouvais m'en passer, ne serait-ce que pour ceci : il était mon nécessaire. Il arrive, bien sûr, que certains hommes, fortunés qu'ils sont, ont les moyens d'en faire un art magnificent : celui de l'infamie.[2]

Ce commentaire introduit le personnage de Lord Saltare, duc de Briartroe et renforce le rapport entre les deux personnages. Jonathan et sa victime sont unis dans un même désir qui mêle la cupidité, le désir de pouvoir et de luxure (c'est pour coucher avec Lorraine, alors compagne de Jonathan, que Lord Saltare s'éloigne de chez lui et laisse le champ libre aux voleurs).

Menés par le désir, les hommes ont besoin de pouvoir, qui est la première condition de la satisfaction de leurs désirs : "on ne peut pas rendre sûrs, sinon en en acquérant davantage, le pouvoir et les moyens dont dépend le bien-être qu'on possède présentement"[3]. A ce besoin d'accumuler les moyens de puissance correspond dans le roman le besoin illimité d'argent et d'emprise sur autrui qu'expriment les personnages[4]. Cette conception du désir à la base des rapports humains implique un conflit permanent : chacun

---

1 Th. Hobbes, *Léviathan*, *op. cit.*, p. 95.

2 *R86*, p. 20.

3 Th. Hobbes, *op.cit*, p. 96.

4 Cf. entre autres le dialogue entre Jonathan et Lorraine, p. 32, la cupidité du capitaine Hatherley, pp. 40 et 69, et la volonté de Lorraine de s'attacher Jonathan, p. 29.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

luttant pour la satisfaction et la durabilité de ses plaisirs, l'état de nature n'est que "la guerre de chacun contre chacun"[1]. Il est clair que l'Angleterre décrite dans *Robinson 86* correspond à cet état, que les conduites des individus comme de l'Etat sont toujours dictées par des intérêts particuliers qui poussent chacun à lutter contre tous. Jonathan agit cyniquement, mais en accord avec le monde et à l'opposé de son personnage solitaire sur Allothi.

Le roman s'ouvre sur un tableau des exécutions de Charing Cross qui évoque le Léviathan, le monstre mythique dont Hobbes a emprunté le nom.

> Ah! [...] cette bête aux milliers de têtes — rauquements orgastiques! baves du plaisir! — par milliers ces têtes aboyant folles et fascinées vers la tête tendue à bout de bras et le cœur fiché à la pointe de l'épée![2]

Cette représentation de la foule renvoie au frontispice bien connu de la première édition du Léviathan. La bête se compose d'une infinité d'individus : chacun concourt à la former. La société dans laquelle vit Jonathan n'est autre que le monstre lui-même. Il s'agit là d'une hyperbole par rapport au Léviathan originel qui n'est, dans la mythologie phénicienne, qu'un monstre à sept têtes. Mais la symbolique demeure identique : le Léviathan réfère au désordre et incarne le Mal, il renvoie depuis l'ancien testament à la figure du serpent[3]. Mais cette figuration de la foule est très proche de la définition hobbesienne de la république. L'instauration de l'Etat, selon le philosophe de Malmesbury, "va plus loin que le consensus ou concorde : il s'agit d'une unité réelle de tous en une seule et même personne [...]. Telle est la génération de ce grand LEVIATHAN"[4].

Or, si *Robinson 86* renvoie la société anglaise à l'état de nature, il inverse la signification du Léviathan hobbesien. Celui-ci est "une personne unique telle qu'une grande multitude d'hommes se sont faits, chacun d'entre eux, par des conventions mutuelles

---

1 Th. Hobbes, *op.cit*, p. 129.

2 *R86*, p. 13.

3 Cf. Job III, 8 ; XXVI, 13 ; XL, 20-XLI, 26 ; Isaïe, XXVII, 1. D'autre part, le thème du serpent est constamment présent dans *R86*, voir pp. 91, 99, 108, 185, 230-232, etc.

4 Th. Hobbes, *op. cit.*, p. 177.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

qu'ils ont passées l'un avec l'autre, l'auteur de ses actions, afin qu'elle use de la force et des ressources de tous, comme elle le jugera expédient, en vue de la paix et de leur commune défense"[1]. Ce n'est évidemment pas le cas de la foule de Charing Cross, qui rappelle plus la bête biblique, symbole du chaos et non agent de l'ordre. Faut-il y voir l'assimilation de l'ordre social au chaos ? Certainement : la période à laquelle réfère le narrateur est extrêmement troublée. De 1660, année de sa naissance, à septembre 1687, date de son naufrage, sous les règnes de Charles II puis Jacques II, se succèdent de violentes luttes politico-religieuses. Les répressions contre les puritains culminent en 1685 après l'échec de la campagne de Monmouth et les *bloody assizes* auxquelles le récit fait allusion[2]. Mais, par-delà cette assimilation, la figure du Léviathan renvoie l'histoire à un perpétuel recommencement de la violence. Si l'instauration de l'Etat ne met pas fin à l'exercice de la violence, celui-ci ne peut plus que se perpétuer sans fin, l'histoire n'est plus que la suite indéfinie d'événements indifférenciés, le contrat social au principe de la constitution de la société civile n'a plus aucun sens. Or, si ce contrat inaugural qui doit rompre avec l'état de nature est à ce point perverti, l'histoire elle-même devient chaotique, elle n'a plus de sens : ni signification, ni orientation. Dans ce cadre, la téléologie qui animait *Robinson Crusoé* n'est plus possible. Le monde est voué au Mal sans rémission, c'est d'une manière atemporelle, ou du moins anhistorique, le lieu du "masque" et du "démon", ce que constate le narrateur à plusieurs reprises :

> [...] si le Christ n'a point prié pour le monde, c'est que la société et tout ce qui s'y rattache est le royaume du Prince du monde. [...] Tout le monde autant dire sous le masque : de l'homme de pouvoir à celui-là qui thésaurise, de l'ambitieux au luxurieux, du commerçant à l'artiste.[3]
>
> Il me parut évident que le mal naissait de la proximité. Toucher un homme est une déclaration de guerre ; une

---

[1] *Ibid.*

[2] *R86*, p. 114. La "tournée répressive" du *Chief Justice* Jeffreys réfère aux suites de la bataille de Sedgemoor, pendant l'été 1685, qui voient le haut magistrat ordonner plus de trois cents condamnations à mort parmi les rebelles protestants capturés.

[3] *R86*, p. 93.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> femme, une déclaration d'amour, donc la pullulation. Satan, c'était cette hydre hermaphrodite et pullulante.[1]

Comment inscrire dans ce monde l'altérité insulaire ? Une rupture radicale est nécessaire pour faire pénétrer le héros dans un espace autre épargné par la perversité des hommes. Grâce à cette coupure seulement, le récit pourra exhiber un contraste entre une pureté extérieure à l'existence sociale, qui ne se trouve que dans une vie spirituelle, qui n'existe que par la solitude de Jonathan, et la corruption, les passions, la cruauté consubstantielles à la vie en société.

b. Béatitude et pureté de l'ailleurs

Le nom même d'Allothi — en grec : Ailleurs — que le narrateur donne à l'île déserte sur laquelle il échoue indique la fonction de l'espace insulaire dans *Robinson 86*. Il s'agit de quitter l'humanité commune, de devenir autre dans un espace autre, d'accéder à une altérité radicale. L'île est ici un territoire de l'absolu, tout autant que Speranza dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.

Cette altérité apparaît dès l'arrivée du narrateur, Jonathan, sur l'île. Par opposition à la société qu'il vient de quitter, lieu du désir, du pouvoir, de la violence, décrite comme l'état de nature hobbesien, l'île est d'emblée innocente. Au règne des démons succède ici celui de l'esprit. L'île se présente comme le revers spirituel enfin dévoilé du monde que le narrateur vient de quitter. Ainsi Jonathan peut-il déclarer, dès son arrivée :

> [...] tout ce monde s'inversait, pouvait en quelque sorte tenir au creux des mains en conque et [...] par un retournement inconcevable se disséminait sous le souffle de l'esprit.[2]

Par rapport au roman de Tournier, qui ne dévoilait "l'autre île" que progressivement, à travers les phases successives d'une initiation[3], ici, l'altérité insulaire est immédiatement sensible. Ce

---

[1] *Ibid*, p. 254.
[2] *R86*, p. 155.
[3] Cf. S. Vierne, *op. cit.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

renversement brusque suppose une rupture instauratrice. On a indiqué plus haut que le *topos* de la tempête servait, dans la robinsonnade, à libérer la fiction des coordonnées géographiques et à faire glisser les personnages de l'espace réel à l'espace imaginaire. C'est bien le cas dans *Robinson 86*, où une tempête égare le *Jonas*, le navire sur lequel Jonathan est embarqué et provoque son naufrage sur une île inconnue et que le narrateur ne peut localiser. Mais ce roman présente la particularité de redoubler cette rupture. Le glissement dans l'espace imaginaire de l'ailleurs est en effet déjà commencé quand la tempête survient, de sorte qu'il est impossible de situer le moment où Jonathan échappe au monde des hommes. La limite du monde n'est pas fixée à un endroit donné, elle n'est pas repérable sur les cartes. Plus : la notion même de limite devient contradictoire.

En effet, une série d'événements inexpliqués surviennent au cours du voyage, qui conduisent le narrateur à penser que le navire traverse des "cercles [...] peuplés de démons"[1]. Les franchir est dangereux car :

> C'est pendant ces passages dans les cercles que s'irritent les envies, s'aigrissent les désirs de vengeance, s'exacerbent les cupidités et les faims de luxure.[2]

Or, "Ces cercles ne sont pas tout à fait immobiles, si bien qu'on y pénètre alors même qu'on croit les éviter" ; de plus, les démons qui s'y trouvent "s'écartent [du] chemin et ne [...] cernent [leur proie] que lorsqu'il vaut mieux continuer sa route que faire demi-tour"[3]. Le *Jonas*, entré dans l'un d'entre eux, navigue dans le brouillard, puis dérive dans la tempête et perd sa route. L'espace se brouille : le navire se perd tout en demeurant, en apparence, immobile.

> [...] rien ne bougeait alors que tout bougeait [...], le *Jonas* ne quittait pas un cercle de peu d'étendue qui, dans l'universel désordre, offrait sur place un désordre pire.[4]

---

[1] *R86*, p. 88.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *R86*, p. 107.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'abord d'Allothi ressemble au *pontos* grec : l'ailleurs, c'est l'au-delà d'un espace sans borne, de la rupture des routes. "*Pontos* désigne, indiquent Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, [...] la haute mer, l'inconnu du large, l'espace marin où l'on a perdu les côtes de vue, où n'apparaissent plus que le ciel et l'eau qui [...] se confondent en une même masse obscure, indistincte, sans point de repère pour s'orienter."[1] C'est pourquoi la tempête se redouble d'un brouillage de l'espace qui oblige le narrateur à invoquer la cause surnaturelle de démons. La traversée de cette étendue marine où tout se confond permet bien sûr de quitter un monde diabolique : "je touche à la frontière des démons" reconnaît Jonathan dès le début du voyage[2]. Mais l'effet de ces cercles inexplicables est surtout de rendre indiscernable cette "frontière", de rendre invisible et incompréhensible son franchissement, qui ne se révèlera qu'*a posteriori*. Elle est à la fois fixe et mouvante. Visible, puisque le narrateur affirme avoir vu les démons à plusieurs reprises, elle n'apparaît pourtant pas comme la séparation marquée de deux lieux homogènes, mais plus comme une rupture spatiale, un abîme infranchissable et malgré cela franchi, entre deux espaces essentiellement différents. C'est la contradiction de la traversée du *pontos*, que les Grecs qualifiaient d'*apeiron*, sans limite, car c'est "l'espace le plus mobile, le plus changeant, le plus polymorphe"[3]. C'est en traversant, paradoxalement, cet espace illimité que le *Jonas* peut approcher Allothi : l'ailleurs ne se dévoile qu'après ce franchissement impossible.

De plus, le narrateur perd conscience au moment où le *Jonas* approche l'île et ne retrouve ses esprits qu'après que le bateau s'est échoué. Quand il découvre Allothi, l'île est déjà tout entière présente à ses yeux. L'ailleurs surgit du néant après la traversée de l'infranchissable, après un passage impossible à raconter. Tout comme le héros de Tournier, échoué inconscient sur la grève, le récit faisant l'ellipse d'un naufrage qui demeure mystérieux — il est invraisemblable que Robinson seul ait survécu —, celui de Compère doit franchir un espace paradoxal pour atteindre l'île. Jonathan est

---

[1] M. Détienne et J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris, Flammarion, 1974, p. 149.

[2] *R86*, p. 101.

[3] M. Détienne et J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 209.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dès lors installé dans l'envers du monde, dans un espace absolument autre. Par opposition au monde des démons que le personnage vient de quitter, Allothi figure un monde de part en part spirituel, où l'esprit est immanent à la matière. Peu de temps après son naufrage, Jonathan l'éprouve à travers des réflexions qu'il décrit comme des sensations autant que comme des pensées :

> Je ne me retrouvai que le jour où me revint brusquement à l'esprit cette phrase, que je tenais évidemment d'Aristote : *Dieu est une pensée qui se pense elle-même*, où cette phrase se fit subitement chair, et, le long des nerfs, courut comme un frisson d'immortalité. J'aurais pu réagir de la même façon à cette pensée parmi d'autres de Spinoza : *la sagesse est une méditation de la vie, non de la mort.*"[1]

Vie et esprit coïncident exactement dans la personne de Jonathan, qui accomplit ici dès les premiers jours de sa solitude ce que le Robinson de Tournier met des années à découvrir. Il ne quête pas une "autre île" ; l'île est d'emblée autre. Il n'instaure pas un simulacre d'ordre social masquant jusqu'à sa nécessaire explosion le sens de son aventure ; il s'installe immédiatement dans la plénitude absolue d'une pensée pure, réflexive et qui "se fait chair". Pensée qui se pense elle-même et qui de ce fait même s'incarne : l'esprit dont il s'agit ici réunit pensée absolue et vie absolue. Il se pose seul, par la force pure de l'affirmation de lui-même. Rien d'extérieur ne le détermine. La "sagesse" spinoziste à laquelle pense Jonathan est une méditation sur lui-même, en qui la vie s'incarne : il est, immédiatement et sans autre cause que son arrivée sur Allothi, pensée libre et consciente d'elle-même, être absolu, équivalent de Dieu. "J'étais Dieu, et en Dieu, mystère rayonnant", peut-il conclure, peu après son naufrage.[2]

Or, cette sagesse est la source d'une félicité sans mesure pour Jonathan :

> Mais que je le dise — oh! que je m'en souviens bien! — sur l'île Allothi j'ai plané en plein azur [...]. Au cours des

---

[1] *R86*, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 155.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> ans, je suis arrivé à atteindre cette sphère dont l'île Allothi seule me donna l'intuition, puis la réalité.[1]

On reconnaît dans cette conjonction heureuse de la pensée et de la vie un équivalent de la "béatitude" que Spinoza définit, non comme "la récompense de la vertu, mais [comme] la vertu elle-même".[2] En effet, dans ce roman philosophique, l'île figure le territoire où s'épanouit la "liberté humaine"[3] que décrit le philosophe hollandais dans le dernier livre de *L'Ethique*. Point par point, ce monde s'oppose à la société des hommes. Ici, la Raison contrôle les sentiments et s'élève à la connaissance du troisième genre, savoir rationnel et pourtant immédiat, saisie intuitive du vrai qui équivaut à l'expérience que Jonathan décrit comme un "frisson".[4] Le naufragé parvient ainsi à la liberté de l'esprit que Spinoza identifie à la béatitude elle-même.[5] Ainsi s'expliquent, comme dans le texte de *L'Ethique*, les constantes références à Dieu d'un récit dont le narrateur se dit lui-même athée. Dieu symbolise ici la pensée pure, mais dans son immanence au monde, au sujet, au corps qui la produit, la Raison en tant qu'elle est une puissance de l'esprit humain. Ainsi s'explique également toute la thématique ascétique qui traverse l'épisode insulaire du roman. Pour parvenir à la suprême joie d'une existence placée volontairement sous le contrôle de la Raison, le sage, selon Spinoza, doit suivre un chemin "très ardu"[6]. De même, Allothi exige de Jonathan une ascèse. L'altérité absolue de l'île, dans laquelle est immédiatement plongé le naufragé, n'est pas, comme chez Tournier, une sortie hors du temps, mais au contraire une nouvelle et plus pleine conscience du temps. Jonathan se livre à un recommencement absolu : la béatitude insulaire réside justement là, non dans l'éternel retour tourniérien, mais dans la conscience adéquate du temps. Sur l'île, le héros "se redéfinit dans le temps"[7], non pas, comme le premier

---

1 *R86*, p. 214.
2 B. de Spinoza, *Ethique* (1677), in *Œuvres complètes*, t. f. R. Caillois, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 595.
3 *Ibid.*, pp. 562 sq.
4 Sur la connaissance du troisième genre, voir *ibid.*, pp. 395 sq.
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*, p. 596.
7 *R86*, p. 199.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson, en façonnant un calendrier, mais en tenant un journal où il note ses réflexions, de manière à se forger une histoire. C'est pourquoi, après une période dont la durée ne lui est pas sensible et qui constitue une rupture temporelle par rapport au temps des hommes, comme son naufrage constitue une rupture spatiale, il associe retour à la mesure du temps et retour à la vie.

> Je conçus bien qu'il ne me serait pas possible non point de m'abstraire du temps — de ce temps qui me faisait être — mais de ne pas le mesurer à mon aune. [...] Et sitôt que je fus ressaisi par le besoin de me redéfinir dans la durée, ce passé qui, par moments, m'avait, jusqu'à cet instant, donné une vision si agréablement colorée, ce passé devint terne comme une aile de papillon trop longtemps exposée au soleil. Ces jours se firent poussière ; le vent l'emporta, celui de l'oubli. Un journal m'empêcherait de mourir au temps même de ma vie.[1]

Or, le héros est isolé sur un îlot du temps comme sur une île dans l'espace, à l'instar du Robinson de Tournier. La nouvelle conscience de soi que se forge là Jonathan se distingue de toute autre : son histoire commence *ab initio*. Par sa singularité même, elle s'oppose à toute l'histoire humaine. Mais, contrairement à celle de *Vendredi* qui se conclut par l'apothéose du héros, elle s'achève sur le constat de la finitude de l'homme : si la vie peut se placer sous la conduite de la raison, elle demeure toujours à la merci de la force des passions, et la tentation du retour au monde du démon est toujours présente.

c. Pureté originelle et finitude humaine

Dès le début du roman, le narrateur l'affirme : l'histoire d'Allothi est une nouvelle Création et son texte reprend et réécrit le livre sacré.

> Ainsi le paroissien qui pondit la *Genèse*. Ce paroissien [...] en savait plus que beaucoup de nos raconteurs d'histoires : la sienne, d'histoire, commence par le commencement. O merveille ! O incroyable audace ! [...]

---

[1] *Ibid.*, pp. 199-200.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Cette audace, j'ose aussi me l'attribuer [...], je compte vous parler de moi et de mon incroyable aventure.[1]

L'objet du récit est donc annoncé bien avant l'épisode insulaire : l'aventure de Jonathan consiste en un commencement aussi absolu que la Création. Seconde Genèse qui ne reconnaît comme égale que la première, l'histoire de Jonathan est celle d'une origine, d'un commencement *ex nihilo* qui a lieu dans l'espace autre de l'île.

Cela se lit avec évidence dans l'épisode de l'enterrement de la maîtresse du narrateur, Lorraine[2], qui répond explicitement à l'annonce du début du roman en parodiant le récit de la chute. Ici, la Genèse est inversée : la femme, d'instrument de la tentation, devient son unique victime, l'homme ne succombe pas, Allothi est préservée du péché. Cette pureté immédiate s'oppose aussi bien à *Robinson Crusoé*, auquel la scène fait allusion à plusieurs reprises, qu'à la réécriture de Tournier. Ce passage commence par l'entrée dans une vallée à la végétation luxuriante dont le centre figure un jardin. La description du lieu rappelle celle de l'endroit où le Robinson de Defoe avait construit sa tonnelle. Le texte de Defoe présente ainsi cette vallée :

> Toute cette contrée paraissait si tempérée, si verte, si fleurie, et tout y était si bien dans la primeur du printemps, qu'on l'aurait prise pour un jardin artificiel.[3]

L'aspect artificiel de la vallée renvoie, pour le premier Robinson, à l'opposition nature/culture qui constitue l'un des axes du roman. Ce "jardin" possède la double vertu de rassurer le naufragé qui craint encore les bêtes sauvages et de promettre au colon une exploitation et une maîtrise facile du territoire. Pour la première fois dans *Robinson Crusoé*, une partie de l'île ne paraît pas d'abord hostile et semble offrir aux yeux du pécheur repenti tout ensemble le programme de ses travaux à venir (faire de l'île "*a*

---

[1] *R86*, p. 15.

[2] *R86*, "Une vallée heureuse qui semble un jardin [...] trouvées sur le *Jonas*. Seul.", pp. 224 à 233.

[3] *Vie et aventures...* , p.100 ; "[...] and the Country appear'd so fresh, so green, so flourishing, every thing being in constant Verdure, or Flourish of *Spring*, that it looked like a planted Garden". *RC*, pp. 79-80.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

planted garden") et le spectacle de leur réussite future ("*a flourishing country*"). Dans *Robinson 86*, la même vallée "semble un jardin", la végétation est abondante, il en émane un "parfum jamais perçu" ; les plantes composent des figures ornementales comme si elles en possédaient la volonté. L'opposition nature/culture s'est déplacée ; ici se conjuguent l'animé et l'inanimé. La vallée ne propose plus au regard l'anticipation d'un aménagement encore à accomplir. Elle offre le paradoxe d'une beauté à la fois pleinement *naturelle* et pleinement *artificielle*; à la fois inanimée, puisqu'il n'est question que de la beauté des végétaux, et animée, puisque la vallée semble douée d'une volonté esthétique. Tout y est beauté et mouvement. Aucun être animé n'y est présent, pourtant tout, ici, est animé d'un mouvement aérien, allègre, vers le ciel :

> [...] des lianes partaient des boqueteaux pour, à une hauteur de plus de dix yards, plonger dans d'autres, les étreindre et établir des espèces de passerelles grêles qui portaient des corolles empourprées. Il était des arbres qui paraissaient bondir ; d'autres, danser ; d'autres, ramper, pour tout à coup dresser vers je ne sais quelle figure un index gracieux.[1]

Ce spectacle artificiel ne possède pas d'auteur : il n'indique qu'une "figure" invisible et indéterminée, inversant le geste du Créateur pointant du doigt sa créature, comme si le Créateur lui-même n'était qu'un des éléments de son œuvre, Dieu immanent à la création. Il s'agit littéralement d'un enthousiasme sans Dieu. Ainsi, si le narrateur voit ici l'indice du surnaturel ("J'y marchais, soudain sans souci, comme au seuil d'un prodige"[2]), c'est le fait de la nature elle-même, spontanément — et paradoxalement — animée, douée d'âme et de raison. Plus loin sur son chemin, Jonathan, ayant découvert la tonnelle de Robinson, débouche sur une prairie située entre les deux mornes qui dominent l'île. A cet endroit, le jardin s'élargit :

> Mais, absurdement, ici, je me croirais accueilli. J'imaginerais volontiers qu'il est une Providence.[3]

---

[1] *R86*, p. 224.
[2] *Ibid.*, p. 224.
[3] *Ibid.*, p. 225.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le jardin enserré au creux de l'île, où la nature est spontanément douceur, harmonie, fluidité et abondance, devient explicitement un lieu édénique. Il rappelle avec évidence la description du jardin d'Eden que donne la Genèse[1].

C'est pourquoi, au moment d'y pénétrer, il semble à Jonathan qu'il peut y "perdre conscience dans une extase incompréhensible" et qu'il évolue "au seuil d'un prodige"[2]. Allothi est le lieu de l'absolu ; au cœur d'Allothi, Jonathan découvre le jardin de l'innocence. Dans la double clôture spatiale de l'île et de la vallée se retranche le lieu de la pureté originelle. C'est dans cet espace où s'inscrit la tentation que Jonathan inverse la chute et se défait de la faute :

> Puis voici que la prairie, semble-t-il, s'ouvre davantage. Illusion sans doute, due au fait que disparaissent, que sont disparus les boqueteaux. L'espace paraît immense où l'herbe triompherait seule si, au centre, sur l'écran bleuâtre et embué des feuillages lointains, ne s'élevaient deux arbres énormes, comme il arrive qu'on en distingue dans la campagne anglaise.[3]

Dans ce passage, le narrateur ne distingue plus la réalité observée de ce qu'il nomme "illusion". D'où, pour la lecture, des éléments indécidables. Le récit ne comporte aucune indication de mouvement, aucun trajet ne semble parcouru par le personnage. Il est impossible de décider si la prairie s'élargit devant les pas successifs de Jonathan, l'indication temporelle "puis voici que" prenant une valeur spatiale, ou si "l'illusion" abolit l'espace et permet aux boqueteaux de disparaître sans que le personnage ait changé de place. De même, la valeur du passage de l'inaccompli "disparaissent" à l'accompli "sont disparus" est ambiguë : la juxtaposition des deux formes verbales semble indiquer la succession de deux moments. Mais le champ visuel du personnage paraît s'être modifié seul, sans que Jonathan ait avancé. Comme si cette nature animée "ouvrait" d'elle-même l'espace devant lui. Ici, toute observation est douteuse : l'espace "paraît" immense, il "semble" que la prairie "s'ouvre davantage" ; les deux arbres sont

---

[1] Cf. Genèse, II, 9.
[2] *R86*, p. 224.
[3] *R86*, pp. 225-226.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

les deux seuls êtres perceptibles avec certitude : ils se détachent sur un "écran bleuâtre et embué" qui délimite la scène comme un décor artificiel, théâtral. Le jardin édénique qui accueille Jonathan justifie le "prodige" annoncé au début du passage : il est à la fois circonscrit et ouvert. L'écran des feuillages le sépare du reste de l'île, mais l'accès en est naturellement libre. L'espace est délimité mais sa frontière avec l'extérieur demeure invisible ou floue, animée et peut-être mouvante, comme l'abord maritime d'Allothi. Le lieu de l'innocence reproduit le même retranchement derrière un espace brouillé que l'île entière.

Les deux arbres s'opposent et dominent la clairière qui semble n'exister que pour les isoler du reste de l'île, comme pour rappeler l'arbre de vie et l'arbre de la connaissance du bien et du mal du texte biblique. Le premier, brièvement décrit, est aérien (il "porte haut dans l'espace un bouquet de branches", autour duquel l'air vibre, comme sous l'effet du souffle d'une "âme") ; le second "croule", ses branches basses touchant presque terre. Cet arbre possède trois caractéristiques remarquables : son feuillage est bicolore (mi-rouge, mi-vert sombre), son écorce ressemble à une peau humaine vieillie et il porte des fruits qui "ressemblent" à des pommes. L'arbre de la tentation est au centre du jardin qui est lui-même au centre d'Allothi. Mais Jonathan, qui n'ose pas goûter le fruit qu'il cueille, demeure strictement innocent. Dans cette réécriture de la Genèse, l'homme ignore le péché originel.

Dans les pages suivantes, Jonathan continue la scène et achève de s'exempter du péché. A la découverte passive (il s'est simplement abstenu de manger le fruit), succède une démarche active : Jonathan va enterrer la dépouille de Lorraine au pied de l'arbre, sous son feuillage. Il inhume ainsi le corps féminin, le corps de la tentation, à l'endroit qui l'incarne sur l'île. De plus, Jonathan place un des fruits entre les dents du squelette, comme pour inverser le don de la pomme d'Eve à Adam. Il est revenu à une pureté adamique, prélapsaire, absolue. Jonathan peut se dire dès lors innocent, ce qu'il fait dès le premier paragraphe suivant ce passage :

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Mais voici que j'étais seul et que ma solitude me donnait une sorte d'innocence.[1]

Tout ce fragment représente une exacte inversion de la Chute. L'homme ne se laisse pas séduire, rend le fruit à la femme-tentatrice et l'enfouit au pied de l'arbre qui l'a porté. L'ordre adamique originel, antérieur à la création d'Eve, est retrouvé. Jonathan accomplit ce retour à une pureté absolue au début de son séjour, après environ un an de vie sur l'île, de sorte que sa vie insulaire coïncide presque avec la période d'innocence engendrée par cet acte.

Alors que, dans la Bible, le péché originel marque le début de l'histoire, l'histoire insulaire de Jonathan commence avec cette exemption originaire du péché. Cet épisode en effet suit de près la mort et la renaissance symboliques du héros dans une souille qui évoque le Robinson de Michel Tournier[2]. De plus, c'est peu après avoir commencé son journal (qui organise la chronologie et permet de ne pas se "détruire" dans le chaos d'un temps sans ordre)[3], c'est-à-dire mesuré le temps et autorisé la construction d'une histoire, que Jonathan entreprend d'explorer l'île et découvre cette vallée. L'histoire proprement dite, c'est-à-dire le temps organisé, mesuré et ordonné, commence sur l'île avec l'exploration qui permet cette nouvelle genèse. C'est aussi juste après cet épisode que débute le "règne" de Jonathan sur l'île[4]. Ce qui oppose *Robinson 86* aussi bien au roman de Defoe qu'à celui de Tournier.

Au contraire du premier Robinson, Jonathan obtient une innocence radicale sans être passé par l'expiation. Le héros, même avant d'inverser symboliquement la chute, n'avait rien à expier. Au contraire du schéma biblique faute-expiation-rédemption repris par *Robinson Crusoé,* cette scène présente à l'origine de l'histoire, non une faute, mais un acte qui innocente l'existence. La mort de l'ancienne humanité symbolisée par l'enterrement de Lorraine coïncide avec l'avènement d'une ère nouvelle qui s'oppose à la vie sociale de l'ancien Jonathan. La vie insulaire est conquête d'un

---

[1] *R86*, pp. 233-234.
[2] *Ibid.*, pp. 208 à 210.
[3] Cf. *ibid.*, pp. 199 et 212.
[4] Cf. *ibid.*, p. 238.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

absolu spirituel opposé à la vie sociale et non réalisation solitaire des fins de la société.

On voit également ici la parenté de *Robinson 86* avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, et tout ce qui l'en sépare. La fonction de l'épisode insulaire dans ce roman est bien, comme chez Tournier, de faire parvenir le héros à une pureté et une spiritualité absolues. Mais, au contraire de l'éternité gagnée par le Robinson tourniérien dans sa communion silencieuse avec les éléments, Jonathan découvre "l'esprit" en un tout autre sens qui ne supprime pas la finitude humaine. C'est une sagesse qui se manifeste d'abord par la pratique du savoir, une sagesse largement inspirée de *L'Ethique* de Spinoza qui réunit en une même réalité raison, vertu et bonheur. Sur Allothi, Jonathan passe l'essentiel de son temps à lire et à écrire, occupations qui le réjouissent et qui symbolisent la raison. C'est grâce aux livres du capitaine Hatherley que Jonathan évite la folie :

> [...] j'étais en train d'entreposer cela qui allait enchanter une grande partie de ma vie et me sauver sans doute de ce à quoi j'étais voué dès la naissance, la folie la plus insane. [...] Les caisses contenaient les livres du capitaine Hatherley.[1]

C'est aussi parce que l'étude s'identifie avec sa félicité edénique qu'un des événements majeurs de la vie insulaire de Jonathan est le naufrage d'un second navire qui transportait une bibliothèque. Grâce à ces deux réserves de livres, ses vingt-huit ans de solitude deviennent vingt-huit ans d'étude, de lecture et d'écriture. Toute l'ambivalence de l'absolu insulaire se tient résumé ici : hors du monde des hommes, Jonathan a trouvé la béatitude, mais si celle-ci coïncide avec l'exercice de la raison, elle est encore humaine. La finitude est au cœur de l'absolu. Ainsi au milieu des caisses de livres contenues dans les cales du navire échoué, Jonathan découvre le squelette d'un enfant. Immergée au milieu de d'œuvres qui sont l'expression même de l'esprit, la dépouille figure la précarité de la condition humaine et l'inscription de la mort au sein de la vie. C'est le deuxième squelette que trouve le héros après

---

[1] *Ibid.*, p. 214.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

celui de Lorraine ; après avoir inhumé le corps de la tentation, il exhibe celui qui symbolise la finitude[1].

C'est juste après cette découverte que le narrateur constate l'ambivalence de sa situation et l'explicite :

> J'étais en quelque sorte abruti de bonheur : un bonheur à la mesure de moi-même. Les choses étant ce qu'elles étaient, tout ce à quoi je pouvais aspirer, je l'avais obtenu. [...] Et comment ne pas voir que cette immersion dans ce que les hommes avaient découvert de mieux sur le plan de l'esprit était une manière innocente et ensemble perfide de ne point quitter les eaux où ils ne cessent de barboter en troupeaux hagards ?[2]

De fait, même si la pensée innocente le penseur, elle le maintient parmi les hommes ; c'est l'exercice purement humain, même s'il définit le meilleur de l'humanité, de la Raison. Jonathan appartient donc encore par ce biais à la société d'où il vient, alors que le Robinson de Tournier s'en émancipait totalement. C'est pourquoi sa félicité, contrairement à celle du héros de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, ne peut être que transitoire. Sur Allothi, Jonathan ne s'extrait pas du temps et ne s'exclut ni totalement ni définitivement de l'humanité[3]. En inversant ici, avec une ironie certaine, le sens du récit de Michel Tournier, *Robinson 86* fait intervenir Vendredi pour accomplir le retour de Jonathan vers l'humanité commune.

Vendredi, dans ce roman, est une femme, et le narrateur rappelle l'étymologie déjà utilisée par Tournier. "Ce nom désignait le jour de Vénus : j'aimais cela. J'imaginais une Vénus camuse, prognathe et cagneuse"[4]. Au contraire du Vendredi de Tournier qui initie Robinson à "l'autre île", ce personnage, que Jonathan éloigne de lui autant qu'il le peut, réintroduit l'humanité ordinaire sur l'île.

---

1 "Je finis par m'en accomoder : il me hantait moins visible qu'invisible. Je le plaçai au-dessus de mon âtre, dans une anfractuosité du roc". *Ibid.*, p. 248.

2 *Ibid.*, p. 249.

3 Le narrateur ne gratifie qu'un seul penseur de ce qui est sans doute pour lui le plus haut compliment possible : Spinoza, qu'il invoque en tant qu'auteur d'une œuvre "dont la profération [l]'exclut à jamais des [s]iens". *R86*, p. 254.

4 *Ibid.*, p. 272.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Femme, elle représente la tentation — et quand elle approche le héros, par deux fois, c'est pour entretenir des rapports sexuels avec lui. Cannibale, elle appartient à une sous-humanité pire encore, estime le narrateur, que le peuple anglais. Elle fait réapparaître la sexualité sur l'île : les passions gangrènent le territoire de la raison et de la vertu. Dès lors, Jonathan sait que la "magie" d'Allothi a "disparu".[1] Les trois femmes du roman (Lorraine, Vendredi et Lizzie Taylor, la gouvernante de Jonathan après son retour à Londres) sont identifiées plus loin aux Hespérides, les trois gardiennes du jardin des dieux : les trois tentatrices qui éloignent le héros de la pureté à laquelle il aspire.

Le narrateur ne rapporte pas les circonstances de son départ de l'île sous le prétexte que Defoe l'a déjà fait. La vraie raison est bien sûr différente : après l'irruption de Vendredi, Jonathan est déjà virtuellement revenu parmi les hommes et le récit n'a pas besoin d'un nouvel épisode pour affirmer le sens de son aventure. Le lecteur sait déjà que la quête d'un ailleurs ne connaît de succès que transitoire. Le roman fait donc logiquement l'économie d'une scène sans utilité structurale.

Mettant fin à la solitude insulaire de Jonathan, Vendredi manifeste l'impossibilité de mener à terme une entreprise qui ne peut avoir d'autre fin que la mort. Si pratiquer la vertu et exercer sa raison confèrent la béatitude, celle-ci n'est pas un état mais un procès, un perpétuel recommencement, une activité incessante : une fin qui oriente la vie jusqu'à son terme et qu'on ne saurait posséder avec certitude et définitivement, mais seulement de manière transitoire dans la tension même qui permet de la saisir. On voit maintenant clairement en quoi la leçon de ce roman philosophique est spinoziste : il suffit de la rapporter aux dernières lignes de *L'Ethique* dont elle est comme la paraphrase[2]. Compère, contre

---

[1] *Ibid.*

[2] La fin de *L'Ethique* prouve la liberté humaine en identifiant béatitude, vertu et puissance de l'entendement. "Ainsi voit-on combien le Sage est supérieur, combien plus puissant que l'ignorant qui est poussé par ses seuls penchants. Car l'ignorant, outre qu'il est poussé de mille façons par les causes extérieures et ne possède jamais la vraie satisfaction de l'âme, vit en outre presque inconscient de lui-même, de Dieu et des choses, et sitôt qu'il cesse de pâtir, il cesse aussi d'être. Au contraire, le sage — considéré comme tel, — dont l'âme s'émeut à peine, mais qui, par une certaine nécessité

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Tournier, « joue » Spinoza contre Nietzsche. *Robinson 86* cherche dans une philosophie rationaliste d'inspiration stoïcienne[1] l'instrument d'une critique sociale et d'une critique du mythe de Robinson qui ne fassent pas appel à une surhumanité peut-être elle-même mythique, mais simplement à la raison et à la liberté humaines.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

éternelle, est conscient de lui-même, de Dieu et des choses, ne cesse jamais d'être, mais possède toujours la vraie satisfaction de l'âme. Si, il est vrai, la voie que je viens d'indiquer paraît très ardue, on peut cependant la trouver. Et cela certes doit être ardu, qui se trouve si rarement." Spinoza, *op. cit.*, p. 596. On voit que la béatitude n'est pas un état positif, mais bien plutôt la fin de l'expérience humaine : en tant qu'expérience-limite, elle indique la finitude de l'homme. Elle est puissance d'action et source de liberté. Tous ces caractères en font le lieu intellectuel qui correspond au lieu géographique qu'est Allothi.

[1] Rappelons à ce propos que dans la bibliothèque de Jonathan figurent en bonne place les œuvres de Sénèque.

3) Robinsonnade « utopique » et roman philosophique

Au strict sens littéral qui fait jouer les racines *eu-* et *ou-*, *Vendredi et les Limbes du Pacifique* et *Robinson 86* se distinguent des autres réécritures de *Robinson Crusoé* par leur caractère « utopique ». Certes, ces deux romans n'appartiennent pas au genre de l'utopie, ils n'y font même jamais référence, ni même allusion. Mais on sait la proximité de la robinsonnade et de l'utopie du point de vue narratif : une robinsonnade collective dont les personnages peuplent le territoire où ils ont fait naufrage devient utopie[1]. De même une robinsonnade individuelle dont le protagoniste est rejoint par d'autres naufragés peut évoluer vers l'utopie[2].

Mais, surtout, et comme on l'a montré, les îles de Tournier et de Compère partagent les deux caractéristiques fondamentales des sites utopiques. Elles sont quasi inaccessibles et elles offrent la possibilité de renouveler une félicité prélapsaire. Speranza, en vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours, n'est abordée que par un navire — à l'exception des pirogues des sauvages — dont le capitaine possède un caractère trop "mystérieux"[3] pour refuser à Robinson le privilège de ne révéler à personne l'emplacement de son refuge. Le roman se clôt sur la certitude que la paix insulaire ne sera plus jamais perturbée par une irruption extérieure. Allothi est entourée par un océan qui semble non-mesurable, séparée du monde par un espace mouvant et sans repère. Si Jonathan y aborde miraculeusement à la faveur de son naufrage, si les mutins y font relâche après avoir *dérouté* le navire grâce auquel il repart, il se

---

1 C'est le cas par exemple du roman de Henry Neville, *The Isle of Pines, op. cit.*

2 C'est le cas des *Farther Adventures* elles-mêmes quand, ayant réglé toutes les affaires de la colonie qu'il a installée, ayant réussi à convertir au christianisme le plus endurci des mutins anglais, Will Atkins, Robinson laisse son île dans la meilleure des situations. Tout laisse penser qu'une utopie commence dès lors. Mais le départ de ce "gouverneur" sans qui la société insulaire ne peut apparemment pas se maintenir (ce qui rapprocherait Robinson de Pines) compromet cette évolution. Cf. *Vie et aventures..., op. cit.*, pp. 448-467.

3 *VLP*, p. 247.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

révèle incapable de la reconnaître lorsqu'il tente de la retrouver à la fin du roman. Speranza et Allothi sont des lieux extraits du monde, des lieux clos sur eux-mêmes, sans rapport avec les territoires habités, des espaces à la réalité problématique : des *ou-topoï*.

C'est pourquoi ce sont des espaces où peut régner une félicité sans égale en ce monde : des *eu-topoï*. Retranché dans l'"autre île", Robinson découvre une communion primordiale, originaire, avec les éléments et en premier lieu le soleil. Dans une adhésion pleine et entière à soi-même et au monde, il fait coïncider essence et existence, passé, présent et futur, moi et cosmos. De même, en vue d'un accomplissement tout aussi absolu de lui-même par rapport à ce qu'autorise la philosophie qui sous-tend le roman, Jonathan, éloigné des vices du monde hobbesien qu'est l'Angleterre, incarne sur Allothi l'idéal spinoziste dans sa plus grande pureté. Il y pratique naturellement la vertu, qui est la conduite de la vie sous la direction de la raison grâce à la joie éprouvée en suivant cette règle. L'île possède la vertu de lui permettre de faire coïncider joie et raison dès les commencements de sa réclusion.

Ces deux caractéristiques fondamentales de ces deux robinsonnades qu'on peut dire en ce sens « utopiques » en impliquent une troisième. Ces deux textes exceptent leur héros de l'histoire et de la société. La figuration de l'éternel retour chez Tournier a notamment pour fonction, on l'a vu, d'extraire Robinson de l'histoire des hommes. Par contraste avec le cours de l'histoire, fait de guerre, de conflits, de souffrances (comme celles du petit Jaan), de renoncements (comme celui du capitaine Hunter à une brillante carrière militaire) et d'aliénation (à des "fins relatives"), le temps suspendu de Speranza offre le spectacle de l'absolu et de sa jouissance immédiate. De même, la béatitude de Jonathan, dans un temps certes rythmé par les travaux quotidiens, mais séparé de celui des hommes par un calendrier spécifique[1], contraste avec la violence qui semble saturer l'expérience sociale des hommes dans la première partie du roman.

---

[1] Jonathan estime sans souci de précision le temps écoulé entre son naufrage, dont il ignore d'ailleurs la date, et le jour où il décide d'établir un calendrier, qui indique par conséquent des dates fausses. *R86*, p. 212.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Sortie de l'histoire, donc : là où *Robinson Crusoé* évitait les violences de l'histoire pour en réaliser dans le champ clos et pacifié de l'île les principaux résultats, *Vendredi* et *Robinson 86* présentent la démarche inverse. Au lieu de métaphoriser l'histoire, ces textes la désavouent, en critiquent le cours et déplacent leur intérêt vers un devenir anhistorique de leur héros. A travers le récit d'une existence insulaire heureuse, ils semblent dénoncer une société vouée au mal, une histoire dévoratrice qui ne laisse à l'homme que le choix de la fuite et de la solitude, non pas du recommencement, mais de la quête d'un monde autre.

Cette fonction critique de la robinsonnade s'appuie dans les deux cas sur un intertexte philosophique particulièrement développé. Souvent explicite chez Compère, largement apparent chez Tournier sous la plume de Robinson lui-même dans son *log-book*, le contenu philosophique de ces romans semble au principe de l'inversion axiologique que ces romans accomplissent par rapport au texte de Defoe. La critique sociale apparaît ici d'autant mieux fondée en raison qu'elle s'effectue en regard de la description d'une félicité insulaire étayée par un savoir philosophique ample et rigoureux. La béatitude de Jonathan n'est pas seulement un exemple singulier d'exception au sort commun des hommes. Nourrie de sagesse spinoziste, elle est l'expression singulière d'une raison universelle. C'est pourquoi cette sagesse s'exprime entre autres dans la lecture des textes classiques : Jonathan a beau n'être qu'un être particulier, il est, au moment où il prend conscience du "frisson d'immortalité"[1] qui le parcourt, l'expression singulière d'une vérité qui, elle, existe *sub specie aeternitatis*. Que serait Allothi sans les livres qui la révèlent à elle-même ? La riche bibliothèque de Jonathan ne sert pas seulement à meubler sa solitude. Elle sert surtout à indiquer l'universalité de ce qui guide la vie du héros. S'il cherche dans les livres la source du plaisir et de la raison[2], c'est que ceux-ci, s'ils s'incarnent en lui sur Allothi, existent en droit dans les textes et indépendamment de lui.

---

[1] *R86*, p. 156.

[2] C'est dans sa bibliothèque de fortune qu'il trouve "ce qui allait enchanter une grande partie de [sa] vie et [le] sauver sans doute de ce à quoi [il] étai[t] voué dès la naissance, la folie la plus insane." *Ibid.*, p. 214.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le substrat nietzschéen fonde la démarche de Robinson. C'est le concept de l'*amor fati*, on l'a vu, qui informe secrètement son évolution. Et s'il n'y a pas ici de rationalisme, mais au contraire une apologie nietzschéenne de Dionysos, ne serait-ce qu'à travers la grâce dansante de Vendredi, c'est bien une philosophie en partie explicite qui s'oppose à la conception puritaine de l'"île administrée". Le *log-book* de Robinson en est l'expression la plus évidente : c'est une pensée de la surface contre la profondeur, du *fatum* contre le ressentiment, de l'esthétique contre l'économique.

Dans ces deux romans l'« utopie » se construit donc à partir de positions philosophiques largement exprimées par le texte. La robinsonnade fait contrepoint à la société quittée par le héros ; elle en offre une critique articulée en deux mouvements : un moment négatif, de pure critique, à travers l'épisode de l'île administrée ou celui des crimes de Jonathan, et un moment positif à travers l'élaboration de la béatitude insulaire du héros. Etayées sur la positivité de philosophies préexistant aux romans et dont elles se servent plus comme de matériau de construction de la différence insulaire que comme instruments critiques de la société de référence, ces fictions créent des mondes possibles meilleurs et plus beaux que le nôtre. Elles érigent en modèles fortement valorisés ces univers insulaires qui tiennent leur origine et leur substance d'un savoir philosophique établi *a priori*.

Le mythe est bien ici inversé. L'ailleurs de l'île n'est plus, comme chez Defoe, le lieu où l'histoire se réalise sans conflits. L'ailleurs est bien plus le lieu intelligible, bien que doté d'une existence géographique, d'une existence autre dont la valorisation radicalise la critique du monde de référence. Mais si le mythe a perdu sa fonction de légitimation au profit d'une fonction critique, il a conservé la positivité de l'ailleurs. Bien qu'inaccessibles ou presque pour tout autre personnage que les avatars de Robinson Crusoé, ces îles existent, ressemblent topographiquement à celle décrite par Defoe et sont surtout le lieu de l'élaboration d'une différence. Ce n'est pas le cas, et de loin, de toutes les robinsonnades de la seconde moitié du XXème siècle. La tentative

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'échapper à l'histoire pour atteindre un territoire qui la neutralise est présente dans d'autres robinsonnades, mais elle s'y solde par un échec. *L'Ile de béton* et *Le Royaume des moustiques* sont les deux manifestations de cette possibilité présentes dans notre corpus. A la conquête d'un ailleurs « utopique » de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et de *Robinson 86*, ces deux romans opposent la quête désespérée d'un ailleurs disparu.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

II

La dissolution de l'ailleurs

Comme *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Robinson 86*, l'*Ile de béton* et le *Royaume des moustiques* mettent en scène la quête d'un ailleurs. Mais le résultat de cette quête est en quelque sorte l'inverse de celui des robinsonnades « utopiques ». Les romans de Tournier et de Compère, suivant le modèle de Defoe, conduisaient leur protagoniste à un accomplissement total à partir du dénuement le plus complet auquel l'avait conduit son naufrage. L'expérience insulaire se révélait être une échappée hors de la société des hommes et vers un monde autre. La valorisation de cet ailleurs, conduite à partir d'une métaphysique à laquelle le texte référait, rendait manifeste une critique sociale de l'univers de référence.

Chez Ballard et Theroux, deux données élémentaires de la diégèse modifient ce schéma. D'abord, les « îles désertes » qui servent de cadre à ces deux robinsonnades sont métaphoriques : un terrain vague en pleine agglomération londonienne cerné par des routes surélevées pour la première et un hameau indien de la jungle du Honduras pour la seconde. La clôture spatiale de l'île est figurée dans le premier cas par des remblais infranchissables (du moins en apparence) et dans le second par l'immensité de la jungle, comparée avec insistance à un océan. Les « naufrages » sont par conséquent eux aussi métaphorisés : ce sont deux accidents qui sont apparentés à des naufrages essentiellement grâce à une analogie entre le lieu où ils se produisent et une île. Cela est d'autant plus vrai dans le cas du *Royaume des moustiques* que l' « île » où « échouent » les Robinsons correspond à leur destination initiale : l'accident qui arrête leur barque les dépose à l'endroit même où les protagonistes se proposaient de se rendre. Ensuite, l'action de ces deux romans est transposée à l'époque contemporaine. C'est donc par rapport au monde moderne que se situe l'altérité insulaire.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Leurs îles métaphoriques se constituent en refuges contre les dangers de la société technique et industrielle.

Il y a donc bien ici, comme chez Compère et Tournier, quête d'un ailleurs, d'un monde nouveau et meilleur que celui qu'a quitté le héros. A la faveur de la tentative d'appropriation de l'île par les naufragés, le récit fait jouer une axiologie. Celle-ci est explicite et énoncée par le personnage d'Allie Fox dans le *Royaume des moustiques* ; elle demeure largement implicite au contraire dans l'*Ile de béton*. Mais, au contraire des robinsonnades « utopiques », ces deux romans dénoncent finalement cet ailleurs comme illusoire. Certes, le monde supposé autre que constitue l'île est pensé — au moins provisoirement — comme meilleur que la société d'où proviennent les personnages et préférable à celle-ci : tous les discours d'Allie Fox tendent à démontrer la supériorité de la jungle, qu'il se représente comme une terre vierge et pure, sur la civilisation moderne et le héros de Ballard choisit à la fin du roman de rester dans l'île dans laquelle il s'était d'abord échoué. Dans les deux cas, l'île se situe hors de la société marchande et technique de la seconde moitié du XXème siècle et est plus pure qu'elle : l'argent, corrupteur, n'y circule pas ; le territoire insulaire offre un refuge aux hommes qui ne trouvent pas leur place dans la société[1]. Monde autre et monde meilleur, l'île se définit toujours comme un monde désirable. Pourtant la réduction de l'insularité à la métaphore n'est pas sans conséquences sur le sens ultime de l'aventure.

A un semblant d'insularité correspond un semblant d'altérité. Cet ailleurs est illusoire. La précarité de la rupture spatiale qui sépare l'île du monde le signale et un second élément le renforce. Dans ces deux romans, l'île, à l'image du continent, est soumise à une loi d'entropie, une augmentation nécessaire et inéluctable du désordre tendant au chaos[2]. Le monde, ici, se définit par l'histoire :

---

1 Ces points seront développés infra, particulièrement pp. 235-239. Indiquons seulement ici le cas de Proctor dans l'*Ile de béton* (devenu simple d'esprit à la suite d'un accident, ce personnage a perdu travail, revenus et relations sociales et s'est réfugié dans l'île) et la fonction première de l'exil du "Père" du *Royaume des moustiques* — fuir les Etats-Unis où il se croit persécuté.

2 En physique, l'entropie définit et mesure une perte irréversible d'énergie, c'est-à-dire d'ordre. "Tout système formé par des corps dans un état quelconque possède une entropie déterminée, et cette entropie représente le degré de préférence qu'a la nature pour la réalisation de cet état. Quelles que soient les modifications internes dont le système peut être le siège, l'entropie

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

tout est devenir, instabilité, mouvement. Les deux robinsonnades de Ballard et Theroux peignent un monde dominé par une histoire sans mémoire, une histoire qui efface les traces de son propre déroulement. Même les vestiges qui recouvrent l'île de béton ne représentent qu'une mémoire lacunaire et dérisoire : ce sont des épaves et des ruines oubliées par la ville dans ce lieu qu'elle enclôt pour mieux l'ignorer. L'histoire se manifeste essentiellement par la prolifération des déchets de la civilisation technique. Le monde semble n'évoluer que par auto-destruction : il se recouvre peu à peu des produits usagés du développement industriel. Ce mouvement gagne les « îles » elles-mêmes, progressivement submergées par les résidus de ce monde, peuplées d'épaves.

Alors qu'Allothi et Speranza offraient à leurs occupants l'ordre intangible d'un immuable monde clos et leur permettaient ainsi d'échapper à la temporalité humaine, les « îles » de Ballard et Theroux sont touchées par la loi générale du devenir qui s'impose au continent et paraissent condamnées à se résorber en lui. Leur altérité n'est que transitoire. Elle est toujours déjà destinée à être réduite et supprimée. La quête d'ailleurs qui reste au principe de ces robinsonnades est donc nécessairement déçue. L'ailleurs trouvé est tout de suite nié dans son essence : il appartient en droit sinon déjà en fait au monde de référence que le « naufragé » n'a jamais réellement quitté. Le schéma tourniérien s'en trouve en quelque sorte inversé : il n'y a pas d'"autre île" derrière l'île "administrée", mais plutôt l'emprise du continent révélée peu à peu sous l'apparence d'une altérité dont le lecteur est conduit progressivement à voir les limites.

Cette limitation de l'ailleurs ne s'inscrit pas dans le texte par une référence, même implicite, à une philosophie. C'est la seconde différence qui sépare ces deux robinsonnades de l'entropie des deux robinsonnades « utopiques », qui sont des romans philosophiques. Elle présente deux conséquences.

Premièrement, aucune philosophie ni aucune *doxa* explicite n'informe ces textes qui ne renvoient qu'implicitement à la notion d'entropie et non à un système de pensée élaboré. Le terme d'entropie ne figure d'ailleurs dans aucun des deux romans. Cette

---

ne peut que croître, jamais diminuer." M. Planck, *Initiations à la physique* (1941), Paris, Flammarion, Champs, 1989, p. 19.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

notion n'apparaît pas à partir de réflexions du narrateur ou d'un personnage, mais elle émane de la diégèse elle-même. Le monde décrit par l'*Ile de béton* et le *Royaume des moustiques* est livré à l'entropie par sa seule description. Toute référence à un discours extérieur, à un savoir *a priori*, est dès lors inutile ; la description de la diégèse suffit à l'accomplissement du sens du texte. Comme si la description de la tendance irrésistible du monde au chaos suffisait à signifier ce chaos. Deuxièmement, puisque l'entropie pousse inéluctablement le monde décrit ici vers un désordre toujours accru et puisqu'aucun discours ne vient expliquer ou commenter cette évolution, celle-ci se révèle injustifiable, donc scandaleuse et absurde. En ce sens, ces deux textes sont des romans de la « mort de Dieu » : les « valeurs » n'ont plus de sens dans un monde condamné au chaos par une loi qui s'impose avec la nécessité d'un phénomène physique. C'est le point commun fondamental de ces deux œuvres qu'on peut appeler, pour les opposer aux robinsonnades « utopiques », robinsonnades « entropiques ». Le discours philosophique qui accompagnait et « autorisait » les robinsonnades de Tournier et Compère disparaît avec la montée du désordre. L'entropie accompagne la fin de la transcendance : rien ne justifie le chaos, rien ne l'autorise, rien ne l'explique, rien ne le dit si ce n'est lui-même.

1) L'altérité précaire des îles métaphoriques

De deux manières différentes, *L'Ile de béton* et *Le Royaume des moustiques* engagent leurs héros dans un ailleurs insulaire à partir duquel pourra prendre forme une critique, largement implicite dans le premier de ces deux romans, tout à fait explicite dans le second, de leur univers de référence. Comme dans toutes les autres robinsonnades, c'est un naufrage qui conduit les personnages sur leur lieu de réclusion et c'est une contrainte matérielle qui les réduit à y demeurer. Le fait que, dans ces deux romans, îles et naufrages soient métaphoriques et non réels ne change rien à cet égard. La métaphore de l'île qui désigne ici les lieux de l'action romanesque possède clairement deux fonctions : inscrire les textes dans le genre de la robinsonnade et mettre en évidence la précarité

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

de la différence insulaire. Apparaît ainsi un élément nouveau dans le mythe littéraire : l'île n'est plus le lieu lointain et inaccessible qui permet, par exemple, une régénération spirituelle. Touchant le « continent », ouverte sur lui, elle n'offre plus de différence que transitoire.

a. Naufrages et îles métaphoriques

L'accident de voiture de Robert Maitland le précipite dès la première page du roman dans l'île dont il ne sortira plus. Ce début *in medias res* est exactement parallèle à un naufrage maritime. La vitesse excessive du véhicule suivie de l'éclatement d'un pneu fait sortir l'automobile de sa trajectoire ; Maitland perd le contrôle de son véhicule qui percute le parapet ; il dévale le remblai et, après une période d'inconscience ou de semi-conscience, constate son arrivée, sain et sauf, sur un terrain plat où l'engin s'est arrêté. Ces trois moments du "naufrage"[1] calquent les *topoï* du genre : la tempête qui déroute le navire dérivant sans qu'on puisse contrôler sa vitesse, le choc contre un récif et enfin la mort et la renaissance symboliques du héros échoué sur le rivage. La mort est même présente ici grâce à une allusion :

> Cette série de violences d'une durée de quelques micro-secondes seulement s'était ouverte et fermée derrière lui comme une gueule de l'enfer.[2]

---

1 La similitude de l'accident avec un naufrage réel est encore accentuée dans la traduction française par le titre "naufrage" choisi pour le chapitre. Le titre anglais, *Through the crash barrier*, jouait sur un autre phénomène intertextuel : le rappel de *Crash*, le roman précédent de J.G. Ballard, paru un an avant *L'Ile de béton*, en 1973, rééd. Londres, Paladin, 1990 et trad. fr. R. Louit, *Crash!*, Paris, Calmann-Lévy-Presses-Pocket, 1987. Or, le narrateur de *Crash* prévoyait, à la fin du texte, sa mort prochaine dans un accident d'automobile. Voir notre étude : J.-P. Engélibert, "Les Entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!, L'Ile de béton, I.G.H.*", *Kaléidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville, Cahiers du CRLH-CIRAOI* n° 10, Paris, L'Harmattan, 1996.

2 Nous donnons ici notre propre traduction de *Concrete Island* (ci-après *CI*), sauf mention expresse de la traduction française du commerce. "The sequence of violent events only micro-seconds in duration had opened and closed behind him like a vent of hell". *CI*, p. 8.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le processus est accéléré ici mais conserve les trois étapes qui le définissent. Il y a donc bien naufrage, et c'est par nécessité que Robert Maitland reste ensuite dans le terrain vague qu'il compare vite à une île[1]. Très peu de temps après son accident, il rapporte son aventure à celle de Robinson Crusoé :

> Maitland, pauvre vieux, tu es échoué ici comme Robinson. Si tu ne prends pas garde, tu vas rester coincé ici pour toujours.[2]

Le reste du récit ne mentionne plus le héros de Defoe, ni aucun autre naufragé célèbre. Mais cette seule allusion suffit à l'ancrer dans le genre. Par la suite, comme Robinson Crusoé, Maitland, après avoir tenté de s'échapper de son île et constaté qu'il en était incapable[3], se tourne vers l'intérieur de ce territoire afin d'en inventorier les ressources et d'en tirer profit pour sa survie. Tout le début du roman suit de près les lois du genre. Maitland s'installe dans ce qui semble être une enclave d'altérité dans la civilisation urbaine, un lieu échappant aux lois, règles et normes habituelles. Ce qui définit la ville moderne chez Ballard, c'est la saturation de l'espace par les objets techniques au premier rang desquels l'automobile[4]. La vie urbaine se définit donc par la circulation et par la vitesse. Dans l'île au contraire, les objets techniques sont tous hors d'usage. Il s'y trouve certes des voitures, mais ce sont des épaves hors d'état de rouler. Maitland a trouvé là l'équivalent exact de l'île de Robinson : un lieu autre où il doit survivre sans les ressources de la civilisation. Cette altérité par rapport au monde urbain qui l'entoure est en elle-même ambivalente. L'île est menaçante en tant que lieu d'exil recelant des périls inconnus dont l'attaque de Maitland par Proctor alors que l'abri de ce dernier vient d'être découvert n'est que le plus évident ; elle est également, et pour la même raison, promesse de régénération : la parodie d'eucharistie à laquelle se livre Maitland,

---

1 *CI*, p. 11.

2 "Maitland, poor man, you're marooned here like Crusoe — If you don't look out you'll be beached here for ever."*Ibid.*, p. 32.

3 *CI*, pp. 15 à 22.

4 Cf. J.-P. Engélibert, "Les Entropies urbaines...", art. cit.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

prononçant à haute voix "Cette île est mon corps"[1] et s'intégrant ainsi religieusement à son nouveau territoire, l'indique dès le commencement de son histoire. L'ailleurs insulaire de l'*Ile de béton* semble bien, au début du roman, analogue à celui de *Robinson Crusoé*.

Ainsi, tout ce qui se passe sur ce terrain vague autour duquel circulent chaque jour des milliers de voitures est curieusement invisible depuis le reste de la ville : il est rare qu'un automobiliste aperçoive Maitland, et cela ne se produit qu'au début du roman, avant que le héros ne rencontre les deux autres personnages[2]. La rupture spatiale entre l'île et le reste de la ville présente donc une particularité remarquable : Maitland peut voir les automobiles, les routes et au-delà les immeubles, mais, de là, on ne peut pas même l'apercevoir, ou seulement très rarement. Paradoxalement, l'île qui se trouve en contrebas semble être un poste d'observation du dehors, alors qu'à l'inverse, depuis les hauteurs, on ne peut abaisser les yeux vers le terrain vague[3]. Dans les quelques cas où un regard franchit l'abîme qui semble séparer la ville de l'île, aucune communication n'en résulte[4]. Cette particularité topologique de l'île peut être comprise comme une transposition d'une fonction cardinale de l'île dans toute robinsonnade : faire accéder le héros à une compréhension supérieure du monde. Dans la même mesure où la réclusion insulaire de Robinson lui ouvre l'intelligence de la signification de ses aventures, l'île de béton offre à Maitland une connaissance privilégiée de la ville qui se marque en premier lieu par une capacité d'observation supérieure à celle des citadins.

Enfin, ce qui achève de constituer "l'île de béton" en territoire étranger, voire étrange, c'est que s'y accomplissent des actions qui semblent dénuées d'auteur et qui ne trouvent aucune explication rationnelle. Maitland ayant gravi le remblai découvre ainsi que la palissade que sa voiture avait démolie a été réparée[5]. Il suppose alors que des ouvriers sont venus effectuer les travaux alors que le naufragé explorait l'autre bout de l'île. L'explication, livrée au style

---

[1] *CI*, p. 71.
[2] Voir par exemple *CI*, p. 35 ; *IB*, p. 35.
[3] Voir par exemple *CI*, p. 131 ; *IB*, p. 134.
[4] *Ibid.*, pp. 12 et 35.
[5] *CI*, p. 49.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

indirect libre et sans que le narrateur la mette en cause, est pour le moins improbable : des traces de pas montrent que quelqu'un a entamé et peut-être accompli, la descente du remblai, sans doute, estime Maitland, en quête d'un blessé. Comment se fait-il alors que cet ouvrier n'ait pas vu le héros et qu'inversement le héros n'ait pas même aperçu son sauveteur ? La faiblesse de l'argument nous place au bord du fantastique : le phénomène est inexplicable et le lecteur hésite entre deux solutions, l'une rationnelle et l'autre surnaturelle. Quelques pages plus loin, un événement analogue se produit. Maitland a tracé un appel au secours sur un pan de béton grâce à un bout de caoutchouc brûlé. Peu après, il voit que son message a été effacé. Se croyant toujours seul sur l'île, il ne dispose d'aucune explication. Seule l'entrée en scène de Jane et Proctor, plus loin dans le texte, fournira une solution rationnelle à ces mystères. L'"île", territoire clos et retranché, est non seulement parfaitement séparée de la ville, mais elle est de plus le territoire de l'étrange où les événements sont invisibles et inexplicables : deux caractères constitutifs de son insularité et de son altérité par rapport au reste de Londres. D'abord menaçante et mystérieuse, c'est ensuite, comme l'île de Crusoé, qu'elle se révélera être le lieu d'une régénération.

Le « naufrage » du *Royaume des moustiques*, bien qu'apparemment plus ambigü, est en fait largement similaire à celui de l'*Ile de béton*. Le héros et narrateur, Charlie, est le fils aîné d'une famille de quatre enfants, deux garçons et deux filles, qui tente de réitérer l'aventure des Robinsons suisses. Mais une différence essentielle sépare ce roman de l'œuvre de Wyss. La famille de naufragés n'échoue pas sur une île à la suite d'une tempête ayant fait couler le navire sur lequel elle était embarquée, mais s'installe volontairement sur une terre étrangère, en plein continent, à la suite d'un voyage entrepris par le père pour quitter un monde corrompu et trouver une terre d'asile. Allie Fox emmène sa femme et leur progéniture à sa suite dans une aventure destinée à les éloigner d'une Amérique du Nord dégradée et à leur faire retrouver la pureté de l'âge d'or parmi les Indiens du Honduras.

Une navigation assez brève conduit les protagonistes au petit port de La Ceiba, d'où ils s'embarquent pour remonter une rivière

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

jusqu'au hameau indien de Jéronimo[1]. Or, l'arrivée même à Jéronimo prend l'aspect d'un naufrage :

> Il y eut un choc sourd au-dessous de nous — la chaloupe se souleva et les jumelles culbutèrent sur le pont. Jerry dit :
> — Je me suis mordu la langue!
> Poussée par le courant, la chaloupe se tourna de travers et se mit à pencher. Le fourneau se renversa. Nous étions échoués. Aussitôt le moteur cala et toute une flottille de branchages s'entassa contre la coque. Père fit tomber d'un coup de pied le fourneau plein de braises dans la rivière. Il coula dans sa propre vapeur.
> — Terminus, monsieur Haddy! dit-il.[2]

Cette arrivée à la destination prévue est narrée comme un naufrage auquel ne manque pas même la métaphore de l'incident mécanique, le fourneau renversé introduisant un danger d'incendie, la vapeur offrant un équivalent atténué de la fumée. Mais cette arrivée coïncidant avec un accident signale l'erreur originelle qui mine cette quête d'altérité. Il ne s'agit pas du même naufrage que dans toute robinsonnade. Chez Wyss, par exemple, la famille de Robinsons fait naufrage lors d'un voyage "destiné à l'établissement d'une colonie dans les mers du sud"[3]. Or, le naufrage les empêche d'atteindre leur but, mais leur permet de s'établir sur l'île déserte où ils formeront effectivement une petite colonie. Chez Theroux, l'arrivée à destination figure un naufrage : le renversement est d'importance. Dans le premier cas, comme le montrait Ian Watt à propos de Defoe, l'accident est un artifice narratif qui dissimule la chance des rescapés de reconstruire le monde sous l'apparence de la tragédie. Dans le second, c'est un indice préfigurant l'échec final de l'entreprise coloniale.

---

1 Le hameau est comparé plus loin à une île dans la jungle, *RM*, p. 163, *MC*, p. 149. La métaphore insulaire reviendra à la fin du roman, la famille Fox s'installant sur "un îlot bas" d'une lagune asséchée, *RM*, p. 351, "a shallow island", *MC*, p. 322.

2 *RM*, p. 149. "There was a bump under us — the launch was thumped from beneath and the twins were thrown to the deck. Jerry said, 'I bit my tongue!' The launch turned aside, thrust away by the current, and it tilted, tipping over the cookstove. We were stuck fast. At once, the engine stalled, and the flotsam of river branches piled up against the hull. Father kicked the smouldering cookstove into the river and it sank in its own steam. 'End of the line, Mr Haddy,' he said." *MC*, pp. 136-137.

3 *Le Robinson Suisse*, *op. cit.*, p. 50.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Au lieu de déboucher sur une terre d'asile, le voyage des Fox les conduit sur un lieu d'épreuves. La forêt primitive, envisagée d'abord comme le lieu d'une régénération, devient un territoire mortifère. Aborder Jéronimo fait tomber les deux petites filles à la renverse et le cadet des garçons se mord la langue : la chute et la blessure sont bénignes et possèdent un caractère comique, mais elles annoncent d'autres accidents à venir. Le refuge primitif espéré n'est pas, malgré le désir de la famille Fox, encore atteint, et ne le sera jamais.

Cet échec était en quelque sorte programmé dès le début du roman. Désignant un groupe d'hommes à son fils — des travailleurs immigrés indiens que le récit vient d'introduire : "Voici venir les sauvages!" —, Allie Fox, que le narrateur désigne toujours sous le nom de "Père" (*Father*), pointe le doigt vers eux :

> Le doigt de Père me faisait plus peur que ces hommes. Il les désignait encore. Le bout de son index manquait, tranché à la première phalange, et le moignon de doigt, couronné de plis de peau recousue et d'horribles cicatrices, ne pouvait indiquer que très vaguement la bonne direction.[1]

Or, le lecteur apprend plus loin que ces Indiens immigrés aux Etats-Unis viennent du Honduras[2] et qu'Allie Fox, les voyant aliénés par la civilisation nord-américaine, a voulu effectuer le voyage inverse dans un désir primitiviste de retour aux origines. Le doigt tronqué du chef de famille signifie son erreur : la "direction" qu'il veut indiquer à travers les hommes qu'il montre est celle de la pureté originelle, mais le narrateur remarque que ce signe est insuffisant pour désigner une voie précise (*[It] could only approximate the right direction*). Le roman se détache d'emblée de son hypotexte, dans lequel un père infaillible engageait ses enfants sur la voie tracée d'une vie juste et heureuse. Il s'en écarte d'autant plus que l'insistance avec laquelle le narrateur décrit le doigt monstrueux de son père focalise l'attention, non sur ce qui est

---

[1] *RM*, p. 11. "Father's finger scared me more than the men did. He was still pointing. The end of his forefinger was missing to the big knuckle, so the finger stump, blunted by stitched skin folds and horribly scarred, could only approximate the right direction." *MC*, p. 11.

[2] *RM*, p. 86 ; *MC*, p. 79.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

désigné, mais sur le geste de la désignation et surtout sur l'organe mutilé qui en est l'instrument. L'objet véritable du roman sera moins, en effet, la quête d'un ailleurs que le récit de son échec.

En effet, le départ de la famille Fox pour le Honduras est précédé de sept chapitres d'introduction dont la fonction est de motiver l'aventure qui suit et d'annoncer l'échec de sa tentative de fuir une civilisation hégémonique. Dans l'*Ile de béton*, l'impossibilité de quitter un monde considéré comme une totalité est également mise en évidence. Les personnages de Paul Theroux font l'expérience de la domination du modèle culturel américain ; ceux de Ballard, de l'hégémonie de la civilisation technique urbaine. Dans les deux cas, le récit montre l'échec des tentatives de fuite.

b. Civilisation hégémonique et quête d'ailleurs

Dans le *Royaume des moustiques*, les Etats-Unis des années 1970 font l'objet, à travers les discours du "Père", d'une critique féroce. Or, si le doigt coupé n'indique pas la bonne direction, le geste même de tendre la main vers un ailleurs incertain suppose une critique sociale. Comme toute robinsonnade sans doute, *Le Royaume des moustiques* contient une critique de l'univers d'origine des naufragés. Elle est ici, de surcroît, tout à fait explicite. Le discours d'Allie Fox compose une critique radicale, véhémente et à proprement parler délirante du mode de vie nord-américain. Mais ce discours est relayé, en mode mineur, par certains éléments du récit. Ainsi ce qui apparaît d'abord comme un délire propre au personnage, c'est-à-dire comme un jugement purement subjectif et dénué de pertinence quant à son objet, est repris et énoncé de nouveau par le narrateur dans la suite du roman avec toutes les apparences de l'objectivité. La critique sociale explicite et déraisonnable d'Allie Fox est comme épurée et justifiée dans le récit où elle réapparaît implicitement. En effet, le texte l'inscrit dans la diégèse même, notamment au travers d'épisodes où se reconnaissent les thèmes d'abord énoncés par le "Père".

Les discours du père du narrateur constituent une accumulation de lieux communs dénonçant pêle-mêle tout ce que le personnage imagine être les tares des Etats-Unis. Ces poncifs sont

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

assez peu nombreux, mais sont répétés du début à la fin du roman. Un seul exemple, tiré du premier paragraphe, suffit pour les rassembler presque tous :

> Tout le long du chemin Père a parlé des sauvages et de l'horreur de l'Amérique — comment elle était devenue un territoire dangereux où on se drogue et se barricade, un ulcère de charognards enragés, de millionnaires criminels et de dégénérés moraux. Et regarde les écoles. Et regarde les hommes politiques. Et il n'y avait pas un seul diplômé de Harvard capable de changer un pneu crevé ou de faire dix pompes. Et il y avait des gens à New-York qui vivaient d'aliments pour chiens, qui pouvaient tuer pour une poignée de petite monnaie. Est-ce que c'était normal ? ... Sinon, pourquoi est-ce que tout le monde s'en accommodait ?[1]

Tous les éléments de cette liste réapparaissent de manière régulière jusqu'à la fin du roman. Si la mention des "sauvages" renvoie à l'expérience du Honduras, en anticipant sur le départ de la famille Fox, tous les autres réfèrent à la réalité américaine telle que le personnage la perçoit. On y reconnaît dans l'ordre la dénonciation de l'aliénation et du refus d'affronter le réel (à travers celle de la drogue), du repli sur soi-même et de l'individualisme (la tendance à se barricader), de l'exploitation des pauvres par les riches (par les thèmes des "charognards" et des "millionnaires criminels"), de la décadence morale et politique, de la faillite d'un système éducatif qui ignore les savoirs pratiques et la culture du corps, de la misère et de la violence urbaines, et finalement de la lâcheté quotidienne qui pousse à accepter tout cela. Le discours du personnage, ainsi rapporté par le narrateur, décrit une civilisation où le lien social est rompu, qui tend vers le chaos et qui pousse les hommes à l'isolement, à l'indifférence à l'égard d'autrui, au cynisme.

---

[1] *RM*, p. 11 (traduction modifiée). "Father [talked] the whole way about savages and the awfulness of America — how it got turned into a dope-taking, door-locking, ulcerated danger-zone of rabid scavengers and criminal millionaires and moral sneaks. And look at the schools. And look at the politicians. And there wasn't a Harvard graduate who could change a flat tyre or do ten push-ups. And there were people in New York City who lived on pet food, who would kill you for a little loose change. Was that normal? If not, why did anyone put up with it ?" *MC*, p. 11.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Or, plusieurs de ces thèmes convenus, qui sont pour le personnage autant de sujets d'emportement, autant de motifs d'un véritable délire paranoïaque[1], sont repris par le récit à travers des éléments objectifs qui inscrivent les tares de l'Amérique dans le réel observé par le narrateur. Les Indiens qui travaillent à la ferme voisine incarnent bien sûr la misère. Le narrateur et son père visitent le taudis où ils logent. Nommé par les enfants du village la "maison des singes" (*the Monkey House*), l'endroit est "vide", "désolé", "misérable" et "désespéré"[2]. Leur employeur, bien que décrit comme un homme affable et débonnaire, très éloigné du "millionnaire criminel", les exploite réellement. S'il semble plutôt pauvre, il vit tout de même dans l'aisance et le contraste entre son niveau de vie et celui de ses ouvriers est réel. Mais surtout, c'est un personnage ridicule et dont l'aspect physique ("Il avait l'air si petit", juge le narrateur apitoyé[3]) et même le prénom, *Tiny*, signalent la faiblesse. Paysan dépendant du fonctionnement d'un marché sur lequel il ne peut pas peser, il est soumis à des lois économiques qui l'appauvrissent en faisant baisser le prix de vente de sa production[4]. Il est lui-même le produit et la victime d'une économie déréglée qui l'oblige à travailler à perte ou à stocker sa récolte en attendant une éventuelle remontée des cours. Exploitant des travailleurs immigrés et lui-même victime d'un marché qui semble ignorer les hommes, il incarne la perversion d'un capitalisme en crise de surproduction. La métaphore qu'emploie ce personnage pour exprimer sa crainte d'une récolte trop abondante est significative : il va être "enterré"[5]. De la dénonciation verbale des "millionnaires criminels" dans le discours du père, le récit est passé

---

1 Après la destruction de Jeronimo, Allie Fox se persuade que les Etats-Unis ont été détruits par une guerre et que sa famille n'a été sauvée de la catastrophe générale que par son départ pour la jungle : ils sont donc les derniers américains survivants. Voir *RM*, pp. 310-311 et 325-326 (*MC*, pp. 284-285 et 298-299), trois éléments caractéristiques du délire paranoïaque s'y mêlent : la conviction d'une destruction massive, le désir de demeurer le seul survivant de cette catastrophe et le délire de persécution. Sur la paranoïa, voir S. Freud, *Cinq Psychanalyses* (1905-1918), Paris, PUF, 1954, pp. 263-324 et 313-314.

2 *RM*, p. 43 ; *MC*, p. 39.

3 *RM*, p. 52 ; *MC*, p. 47.

4 Voir *RM*, pp. 34-35 ; *MC*, p. 32.

5 La traduction française donne "fichu", *RM*, p. 35 ; l'anglais est plus précis : "I'm buried in grass", *MC*, p. 32.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

à un petit exposé d'économie dont le sens n'est au fond pas très différent : l'Amérique, qui associe abondance et paupérisation, pousse ses habitants à s'entre-déchirer pour survivre. Le discours délirant du père est objectivé ici dans un portrait dressé par le narrateur.

Le deuxième élément à être ainsi objectivé est le refus, qu'Allie Fox identifie à l'usage des drogues, d'affronter le réel. Sa dénonciation de la fuite dans les paradis artificiels trouve son équivalent beaucoup plus loin, pendant l'épisode du Honduras, presque à la fin du roman. Arrivant par hasard à Guampu, une mission installée au cœur de la jungle, le narrateur surprend la famille du révérend Spellgood assemblée pour regarder la télévision[1]. Ces personnages ont déjà été introduits dans la diégèse : ils ont effectué la traversée jusqu'à La Ceiba en compagnie des Fox. On devine, à leur nom, qu'ils transmettent la "bonne parole" nord-américaine aux Indiens.

Aux yeux de l'adolescent, la scène représente le type même du bonheur familial, la quiétude de la classe moyenne américaine, l'idéal d'un confort domestique à l'opposé de la rudesse de l'existence que son père lui impose. Mais transposée dans ce lieu où elle est incongrue, cette scène semble signifier tout autre chose. Toute la description isole le salon où la famille est rassemblée, le coupe de son environnement et en fait un lieu irréel dont l'observation se situe entre le rêve et le mirage. Les Spellgood paraissent "hypnotisés", leurs visages, à la lumière du téléviseur, sont "bleus". Mangeant des crèmes glacées, propres, bien habillés, ils contrastent spectaculairement avec le narrateur presque nu et couvert de boue, comme s'ils n'étaient pas dans la jungle mais ailleurs, dans un monde intact que les réalités de la forêt tropicale ne peuvent ni pénétrer ni même perturber. Vus à travers une fenêtre, ils s'y encadrent comme dans un écran, constituant l'équivalent de l'émission télévisée qu'ils regardent : hors d'atteinte, imperturbables et surtout fictifs. En effet, les marques d'irréalité s'accumulent. Ils regardent un spectacle de marionnettes dans lequel un "vrai homme" donne la répartie aux pantins ; quand la cassette (puisque le programme est enregistré) se termine, les

---

[1] *RM*, pp. 390-391 ; *MC*, p. 358.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

enfants suggèrent, qui de la visionner de nouveau, qui de regarder *Star Trek* pour connaître le fin mot de l'énigme de la "courbure du temps", qui de jouer à *Space Invaders* pour expédier un "module" dans "l'hyperespace"[1]. Confusion de l'humain et des figurines mécaniques, confusion de la fiction télévisée avec la réalité, confusion des programmes enregistrés et du jeu électronique qui se pratique sur le téléviseur[2]. La famille Spellgood met sur le même plan l'animé et l'inanimé, l'expérience commune et celle de personnages de science-fiction évoluant dans un univers imaginaire, la position passive du spectateur et celle, active, du joueur. Elle s'amalgame finalement au spectacle télévisé quand tous ses membres, se tenant toujours, pour le regard du narrateur, derrière l'écran de la fenêtre, reprennent en chœur les chants enregistrés sur une nouvelle cassette.

Les Spellgood sont ainsi coupés de la réalité qui les entoure. Tout ce qu'ils regardent est fictif, eux-mêmes semblent l'être. Leur vie dans la jungle est effectivement un paradis artificiel et illusoire. Tout ce qu'ils font est dénégation du réel. Ils n'ont pas de rapports véritables avec les Indiens au milieu desquels ils habitent. D'une part ceux-ci n'ont pas le droit d'approcher de la maison la nuit tombée, d'autre part, les offices de la mission sont eux-mêmes enregistrés et les Indiens visionnent une cassette en guise de messe! Le nom de Spellgood prend ici un autre sens : ils sont ceux qui jettent un charme, un sortilège, sur les Indiens. Le refus du réel que le père du narrateur reproche aux citoyens américains se vérifie dans cette vision de l'idéal domestique américain ; cette famille heureuse et unie qui semble au narrateur un modèle vit dans un univers d'illusions. Pas besoin de drogue, comme le croyait Allie Fox, pour nier la réalité du monde, le mode de vie auquel aspirent les Américains et qu'ils donnent en exemple aux autres peuples y suffit.

Le lien social est objectivement rompu : au cœur de la jungle où le père de famille croyait retrouver la pureté primitive, Indiens

---

1 "[...] watching television in the hypnotised way [...]" ; "We can see if they got out of that time warp" ; "I want to send your module into hyperspace". *MC*, p. 358.

2 Ce dernier passage est facilité par l'anglais *Let's play* qui peut signifier "passons [une cassette]" comme "Jouons à". *Ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

et Blancs ne communiquent plus que par la médiation de programmes enregistrés : la télévision aliénante domine les relations sociales comme aux Etats-Unis. La parole a perdu sa valeur de vérité et ne garde qu'un pouvoir de fascination. Les Indiens préfèrent le spectacle télévisé de la messe à l'office réel[1], comme pour signifier que la parole sacrée elle-même, au lieu d'être porteuse de sens, au lieu, comme elle prétend le faire, de révéler un sens transcendant et inconditionné, est soumise au média qui seul lui confère signification et autorité. C'est dire que la signification du discours a moins de valeur que sa mise en scène et que l'assemblée des fidèles n'est plus qu'une réunion de spectateurs passifs. Cette domination de la télévision sur l'activité de la mission révèle trois vérités au narrateur : d'abord, l'ailleurs insulaire n'existe plus, puisque la civilisation technique pénètre partout, ensuite, le modèle social qui s'impose repose sur la fascination de l'image, enfin, celle-ci vide le christianisme de son sens en réduisant le culte à son simulacre.

Sur plusieurs points, le récit objective donc les défauts de la société américaine que le "Père" dénonce. Explicites dans le discours du personnage, ils sont implicites dans la narration.[2] Le récit expose donc sur deux modes les raisons de la quête d'un monde meilleur par la famille Fox. Le premier — le discours délirant — met la critique de la société nord-américaine à distance en même temps qu'il l'énonce. Le second, implicite, objective ce discours. Les protagonistes se trouvent ainsi pourvus de « bonnes » raisons de fuir les Etats-Unis sans que le lecteur puisse adhérer à l'idéologie proclamée par le "Père". La quête d'un monde différent, où des relations sociales non-aliénées subsistent, est justifiée sans que sa mise en œuvre présente puisse être approuvée. Par ailleurs, le lecteur est placé dans une situation nouvelle par rapport aux hypotextes : il est amené à constater la faillite de la société américaine sans trouver dans le texte de discours élaboré pour

---

1 *RM*, p. 395 ; *MC*, p. 362.

2 Il faut ajouter à ce tableau la lâcheté supposée des Américains qui s'inscrit aussi dans le réel. Tous les personnages qu'Allie Fox rencontre cèdent devant lui : soumis à ses désirs sans autre raison que leur propre faiblesse, ils semblent tous dénués de volonté, voire de dignité. Cf. les scènes de l'agent de police *RM*, p. 14 (*MC*, p. 14), du pompiste, *RM*, pp. 62-64 (*MC*, pp. 56-58) et bien sûr de Polski, *RM*, pp. 49-52 (*MC*, pp. 45-48).

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

théoriser ce constat. Le lecteur de *Robinson Crusoé* savait que l'île protégeait le héros des tentations du monde ; celui des *Robinsons suisses* suivait la reconstruction d'un univers idéalisé en s'appuyant sur les directives d'un père de famille infaillible : l'itinéraire des héros était justifié par un discours normatif à mesure qu'il se déroulait. Sous la conduite de leur père, les enfants imaginés par Wyss édifiaient une « petite société » juste et harmonieuse.

Dans le *Royaume des moustiques*, le lecteur n'a plus le choix qu'entre deux impasses : l' « ici » est condamné et l' « ailleurs » est illusoire. La quête insulaire est à la fois nécessaire et désespérée. Malgré toutes les différences qui séparent le roman de Theroux de celui de Ballard, les deux se rejoignent sur cette contradiction : leurs héros fuient un monde aliénant mais ne trouvent au terme de leur voyage que la copie de ce monde. L'altérité des « îles » se révèle précaire et transitoire ; ces enclos préservés sont destinés à disparaître, englobés dans un « continent » hégémonique.

La ville dont son naufrage extrait Maitland équivaut à cet égard aux Etats-Unis dans le roman de Theroux. Elle figure un monde clos, artificiel et mortifère, conçu comme une totalité, comme un univers qui enferme toute expérience possible. Jamais le récit n'évoque un ailleurs extra-urbain, à part de rapides évocations de souvenirs de vacances de Maitland. Mais même à cette occasion le paysage qui revient à la mémoire du héros est celui de "l'architecture insensible des surfaces de béton stylisées" de la Grande Motte[1]. L'univers paraît composé d'artefacts. La nature est supprimée de ce paysage imaginaire : le monde semble se réduire à un gigantesque réseau routier dans lequel l'île de béton figure une enclave où subsistent quelques ruines datant pour la plupart de l'entre-deux-guerres. De l'île, Maitland peut voir l'extérieur : il est saturé de bâtiments, de routes et de véhicules[2]. Or, cette réduction est d'autant plus frappante que le roman s'appuie sur une topographie authentique : l'île de béton existe bien, elle est

---

1 *IB*, p. 65 ; "affectless architecture [of] concrete stylised surfaces", *CI*, p. 65.

2 Cette thématique n'est pas propre à *L'Ile de béton*, mais se retrouve dans les autres romans « urbains » de J.G. Ballard. Voir J.-P. Engélibert, "Les Entropies urbaines...", art. cit.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

identifiable dans Londres, repérable sur un plan[1]. Les premières phrases du roman indiquent ainsi avec une précision extrême le lieu, la date et l'heure de l'accident qui conduit le héros au lieu de sa réclusion. Ce monde artificiel coïncide exactement avec le monde réel et l'aventure de Maitland est en puissance celle de tout automobiliste londonien.

Cette précision possède deux fonctions. D'abord, assurer d'emblée un "effet de réel" qui ancre le récit dans une topographie authentique. Le roman prend ainsi explicitement la ville réelle pour prétexte et pour objet : l'histoire qui suit peut être invraisemblable, peut glisser vers l'imaginaire, elle n'en prétend pas moins témoigner de la réalité londonienne des années 1970. D'autre part, ces indications semblent d'autant plus précises qu'elles servent en fait à abstraire le récit de l'espace urbain. C'est la seconde fonction de l'identification immédiate du lieu de l'action. Dès qu'il est défini, l'histoire peut s'y concentrer. Dès lors, il équivaut symboliquement à tout lieu possible : l'action qui s'y déroule prend une valeur universelle. La ville est le *cosmos*, le monde clos, des personnages ballardiens. A cet égard, il n'est pas indifférent que des comparaisons et métaphores cosmiques émaillent le récit, qu'elles soient relatives à Londres ou à Maitland lui-même :

> Détachées sur le halo lumineux de la ville, les façades sombres des hauts immeubles d'habitation étaient suspendues dans l'air nocturne comme des planètes rectangulaires.[2]

> Une par une les pointes de douleur qui couvraient sa poitrine et ses jambes comme des constellations commençaient à s'estomper et l'atlas de blessures en

---

1 J.G. Ballard a d'ailleurs confirmé l'authenticité de la référence lors d'un entretien accordé à James Goddard et David Pringle : l'idée du roman lui serait venue en conduisant sur le *Westway motorway*, l'une des routes délimitant un terrain vague qu'il voyait depuis sa voiture et qui se situe à la hauteur de Shepherd's Bush. Voir J. Goddard et D. Pringle (eds.), *J.G. Ballard, the First Twenty Years*, Hayes, Bran's Head Books, 1976, p. 34.

2 "Silhouetted against the evening corona of the city, the dark façades of the high-rise apartment blocks hung in the night air like rectangular planets." *CI*, p. 23.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> quoi son corps avait été transformé s'évanouissait comme un ciel mort.[1]

Au sein de cette totalité close, l'île se définit comme le lieu d'expériences extrêmes où s'éprouve dans son essence même la condition humaine assimilée à la vie urbaine[2]. La réduction de la ville à ce fragment d'elle-même permet de radicaliser l'expérience et de la rendre exemplaire.

Pourtant, l'île conserve une dimension d'altérité par rapport à la ville. Le monde urbain est aliénant : il rejette impitoyablement ceux qui ne peuvent pas s'adapter à lui et l'argent est sa seule valeur. Face à lui, l'île est un refuge où l'argent n'existe pas, du moins jusqu'à l'arrivée de Maitland. En effet, Jane Sheppard se prostitue sur le bord des routes — hors de l'île — et Proctor, après l'accident qui lui a fait perdre son emploi, est devenu clochard : exclu de la société, il ne quitte jamais le terrain vague où il s'est installé. Le travail est clairement envisagé comme une exploitation : le seul effectué par un personnage pendant l'action romanesque est le plus avilissant qui soit : la prostitution. Aussi est-il, avec l'argent qui le rémunère, repoussé hors de l'île, où le salariat et *a fortiori* la monnaie n'ont pas cours. Quand Maitland propose à Jane le contenu de son portefeuille pour l'aider à sortir, elle refuse son offre. Le naufragé essaie aussi d'acheter les services de Proctor, mais c'est inutile : le clochard ne s'intéresse pas à l'argent puisqu'il ne sort jamais. La seule transaction réalisée n'est qu'un simulacre : quand Jane couche avec Maitland, elle exige d'être payée mais, dès l'acte terminé, elle lui rend la somme qu'il lui avait donnée avec autant d'autorité qu'elle en avait mis à la demander. Ce semblant d'échange marchand possède le mérite de clarifier le rapport qui s'instaure entre les deux personnages. L'île s'oppose ici à l'extérieur

---

1 "One by one the points of pain that covered his chest and legs like a series of constellations began to fade, and the atlas of wounds into which his body had been transformed went out like a dead sky." *CI*, p. 27.

2 De même, le début de *Crash!*, décrivant l'accident mortel de Vaughan, annonce une réduction de l'univers urbain à son fait essentiel : la voiture et sa fonction sexuelle, rendue perceptible par l'accident. L'espace diégétique se résume ici au réseau routier, dont l'autonomie équivaut à une clôture. Fermé sur lui-même, il constitue un véritable *cosmos*, au sens où il contient la totalité de l'expérience possible. Dans ce roman l'automobile constitue "une image globale de la vie des gens dans la société actuelle", *Crash!*, *op. cit.*, Préface à l'édition française, p. 13.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

comme l'univers du simple et de l'explicite au monde du complexe et de l'implicite :

> Il acceptait les règles du jeu de la jeune femme, satisfait de la liberté qu'elles procuraient ; ils reconnaissaient leur besoin d'éviter tout engagement mutuel. Ses relations avec Catherine, avec sa mère et même avec Helen Fairfax, les mille et une transactions chargées de sentiments de son enfance, toutes auraient été supportables s'il avait pu les payer avec une monnaie neutre.[1]

Cette scène éclaire le rapport complexe établi entre l'île et la ville. Dans l'espace insulaire, l'argent est détourné de sa fonction habituelle. Il n'achète plus un travail, il n'est plus l'instrument d'une exploitation ; au contraire il libère les rapports humains des "sentiments" qui pèsent sur eux ordinairement. Mais, si cette libération est possible, c'est parce que l'argent ne circule pas comme à l'extérieur : en rendant à Maitland la somme qu'elle lui avait demandée, Jane montre que la "transaction" n'est pas économique, mais purement symbolique. En d'autres termes, la monnaie ne s'échange pas contre une marchandise, mais elle matérialise un contrat tacite qui régule la relation amoureuse selon un code précis : le simulacre de la prostitution. Donnée puis rendue, la somme fixée consacre l'égalité des deux partenaires dans un jeu qui simule l'échange marchand pour mieux le nier. La marchandise dont il est question ici étant le corps de la femme, c'est en même temps l'exploitation du travail et l'aliénation des rapports amoureux dans la société moderne qui sont mises en évidence et conjurées sur l'île. C'est pourquoi le narrateur évoque dans ce passage les relations difficiles de Maitland avec sa femme Catherine et sa maîtresse Helen. Devenues insupportables dans le monde urbain dominé par les rapports monétaires, les relations entre les sexes sont rétablies

---

1 "He accepted the rules of the young woman's charade, glad of the freedom it implied, a recognition of their need to avoid any hint of commitment to each other. His relationships with Catherine and his mother, even with Helen Fairfax, all the thousand and one emotionally loaded transactions of his childhood, would have been tolerable if he had been able to pay for them in some neutral currency", *CI*, p. 142.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dans l'île car l'échange marchand s'y réduit à son simulacre.[1] Ici, l'île se distingue de la ville : elle est le refuge d'un lien social perdu.

Car ce ne sont pas seulement les relations intimes entre hommes et femmes qui sont fragilisées, c'est l'ensemble des rapports sociaux. Les citadins se replient sur eux-mêmes, subissant une dégradation de la communauté dont l'enclave résiduelle de l'île "de béton" fournit le contre-exemple. Dans ce refuge, les rapports affectifs sont restaurés. Jane, qui avait avorté avant de se réfugier dans l'île, joue ici un rôle de mère pour le héros[2]. *A contrario* la mère de Maitland n'est mentionnée qu'une fois, pour rappeler un souvenir d'enfance le laissant croire qu'elle l'avait délaissé. La société urbaine est indifférente au sort de chacun. Le premier effet du *cosmos* urbain de Ballard est de rompre les liens sociaux et de briser la communauté. Les attaches, professionnelles ou affectives, se dissolvent : le roman ne fait mention d'aucune relation, professionnelle ou amicale, de Maitland avec d'autres personnes que sa femme et sa maîtresse à l'extérieur de l'île. Ni la famille, ni les proches, ni les collaborateurs du héros ne semblent s'inquiéter de sa disparition.[3]

Le texte multiplie les raisons pour justifier le fait que l'accident semble être passé inaperçu. L'épouse de Maitland le croit chez sa maîtresse et s'en désintéresse, l'inverse étant aussi probable. Quant à ses collaborateurs, ils peuvent le croire en voyage, pense-t-il[4]. Cette indifférence conduit enfin le monde extérieur à être meurtrier. Maitland est blessé par une voiture quand il tente de s'échapper. Quant à Proctor, il est tué dès son premier contact avec la route[5]. Enclavée dans ce monde délétère, l'île figure paradoxalement l'espoir d'un ailleurs où se réfugier. C'est

---

[1] C'est pourquoi le chapitre se termine sur la prise de conscience de Maitland qu'il désire avant tout "être libéré de son passé, de son enfance, de sa femme et de ses amis, de leur affection et de leurs exigences et de partir pour toujours à l'aventure dans la cité déserte de son esprit". "[...] his need to be freed from his past, from his childhood, from his wife and friends, with all their affections and demands, and to rove for ever within the empty city of his own mind." *CI*, p. 142.

[2] *IB*, p. 89-90 ; *CI*, p. 88-89.

[3] Cf. *Crash!* , *op. cit.*, où on observe les mêmes phénomènes, ainsi que dans un autre roman de Ballard, *High-Rise* (1975), rééd. Londres, Harper Collins, Flamingo, 1993, et trad. fr. R. Louit, *I.G.H.*, Paris, Calmann-Lévy, 1976.

[4] Cf. *IB*, pp. 19, 26, 38 ; *CI*, pp. 19, 25, 38.

[5] *IB*, p. 180 ; *CI*, p. 172.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

pourquoi on peut parler de "quête" à propos de l'*Ile de béton*. Comme le Robinson de Tournier, Maitland, d'abord décidé à quitter le terrain vague, se met peu à peu à la recherche d'une "autre île". C'est ce qu'indique sa tentative d'évasion avortée au début du roman[1]. Le texte rend plus loin explicite son choix de rester sur le lieu de son accident pour s'y acclimater et le "dominer"[2]. Mais, comme le titre du roman l'indique, ce n'est qu'une illusion ; l'île "de béton" appartient aussi à cet univers urbain destructeur qu'il est apparemment impossible de quitter.

L'Ile de béton isole son personnage principal dans un lieu représentatif de l'évolution urbaine, or l'essence de la ville se réduit au procès de son histoire. Maitland reconnaît dans le terrain vague où il échoue les strates des transformations successives de Londres. L'île témoigne de l'histoire de la capitale, car, exclue de l'espace et du temps urbain par sa clôture même, elle conserve intacts les vestiges d'époques révolues :

> L'île datait en partie de bien avant la seconde guerre mondiale. Le côté est, au-delà du pont, était le plus ancien, avec le cimetière et les rangées de maisons édouardiennes. Le terrain du ferrailleur et ses épaves de voitures s'étaient superposés à des rues et à des chemins encore identifiables. Les abris anti-aériens se trouvaient au centre de l'île [...]. Il y avait une addition plus récente [...]. Autour des ruines d'un ancien guichet, Maitland reconnut le plan de sol d'un cinéma d'après-guerre[3].

---

1 L'évasion de Maitland n'a échoué que parce que le héros désirait inconsciemment cet échec. Le texte indique clairement que sa passivité devant le flot de voitures qui ceinture l'île doit être interprétée ainsi (au lieu de tout faire pour être recueilli, il joue au bord de la chaussée, pris d'une "euphorie froide" [*cold euphoria*], perdant son temps avec insouciance [*light-headedness*]), *IB* et *CI*, p. 20. Jane confirme cette interprétation en la proposant à Maitland plus loin, *IB*, p. 117 ; *CI*, p. 116.

2 A la fin du roman, Maitland constate qu'il n'a pas besoin de quitter l'île puisqu'il en a fait son territoire. "Already he felt no real need to leave the island, and this alone confirmed that he had established his dominion over it". *CI*, p. 176.

3 "Parts of the island dated from well before World War II. The eastern end, below the overpass, was its oldest section, with the churchyard and the ground courses of the Edwardian terraced houses. The breaker's yard and its wrecked cars had been superimposed on the still identifiable streets and alleyways. In the centre of the island were the air-raid shelters[...]. Attached to these was a later addition [...]. Around the ruin of a former pay-box, Maitland identified the ground-plan of a post-war cinema." *CI*, p. 69.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Mais même cette préservation dérisoire — les vestiges les plus anciens remontent à moins d'un siècle — est éphémère. La ville va englober ce résidu de l'urbanisme, estime Maitland : l'île ne demeure encore "intacte" que parce que "les entrepreneurs [n'ont] pas encore exécuté le contrat de paysagisme"[1]. La ville s'identifie ici à un être en devenir qui ne progresse qu'en éradiquant les traces de son propre passé. La ville évolue, mais par l'auto-destruction. Le paysage urbain qui encercle l'île et menace de l'absorber se réduit à des routes, des panneaux de signalisation, des parapets, et, visibles au loin, les studios de télévision et des immeubles de bureaux : un monde entièrement neuf, saturé d'objets techniques en constant renouvellement.

Dans ces deux robinsonnades, la quête d'ailleurs est donc déçue. L' « île » se révèle être un refuge précaire et transitoire destiné à être absorbé par le monde qui le cerne, une enclave d'altérité condamnée à se résorber dans un univers uniforme. Ce devenir commun explique pourquoi le lieu de l'action n'est insulaire que par métaphore : la frontière entre l'île déserte et le reste du monde demeure toujours franchissable comme pour indiquer un défaut d'altérité, un amoindrissement de la différence insulaire. A l'inverse de Speranza et Allothi, le terrain vague londonien et le hameau de Jeronimo sont toujours accessibles : leurs « naufragés » ne sont pas totalement séparés du reste de l'humanité et n'atteindront pas l'identité autre des robinsons de Tournier et Compère. Au contraire, leur quête d'altérité échouera à cause de la résorption de l'île dans le monde moderne. L'entropie qui touche le monde des hommes contamine l'île, c'est le second point commun de ces deux romans.

---

[1] *IB*, p. 13 ; "the compulsory landscaping [has] to be carried out by the contractors", *CI*, p. 13.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

2) La « mort de Dieu » et l'entropie généralisée

Chez Ballard et Theroux, l'évolution de l'univers diégétique est entropique : une augmentation inéluctable et irréversible du désordre fragilise toute certitude, l'histoire se réduit à une progression vers le chaos et les lieux préservés par leur isolement disparaissent peu à peu. Les personnages n'en sont ni les agents ni même les victimes, même si ce processus les conduit à la mort. Ils ne sont que les éléments d'un système global, participant, selon la place qui leur a été assignée, à son évolution. C'est pourquoi la métaphore de l'entropie décrit adéquatement ce processus : la ville se transforme sous l'effet d'une loi naturelle dont les deux romans rendent compte comme d'un phénomène physique, un procès nécessaire et sans agent. Rien ne justifie une telle loi implacable : ces deux romans ne l'expliquent pas mais simplement la constatent. On pourrait leur appliquer ce commentaire de Jean Baudrillard sur *Crash* : "C'est un fonctionnalisme radical, qui atteint ses limites et les brûle. Il redevient du coup un objet indéfinissable, donc passionnant. Ni bon ni mauvais : ambivalent"[1]. Le devenir du monde, qui est nécessaire, exige qu'on s'y conforme, ce qui ne demande aucun jugement et même abolit toute possibilité de jugement. Les valeurs, si du moins elles subsistent, deviennent arbitraires puisqu'elles sont réversibles. En ce sens, ces deux romans sont des romans de la « mort de Dieu », thème explicite du *Royaume des moustiques*, qui s'achève par la mort d'un "Père" symboliquement doté des attributs divins.

L'entropie qui affecte l'histoire est effectivement le corollaire de la mort de Dieu, au sens où Nietzsche condense sous cette expression "le fait que le devenir de l'homme se révèle vide de sens et sans but" car "le monde transcendant des valeurs n'est que le revers sublimé des propres besoins psychologiques de l'homme". Chez Nietzsche, la négation des valeurs transcendantes fait apparaître la mort de Dieu comme constitutive de "l'histoire de

---

[1] J. Baudrillard, "Crash" (1981), *Science-fiction*, Paris, Denoël, n° 1, janvier 1984, p. 191.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'homme comme Histoire universelle"[1], car c'est après cette négation que peut se faire jour le véritable devenir de l'homme : opérer et surmonter la mort de Dieu, "grâce à une volonté de puissance *affirmative* [...] choisissant la vie contre le néant, volonté de créer des valeurs au lieu de s'anéantir dans le deuil impossible du Dieu mort."[2] Dans les robinsonnades « entropiques », la définition de l'histoire comme tendance au chaos et disparition progressive des valeurs situe le mythe de Robinson au moment même de la négation de la transcendance et de l'impossibilité de son deuil, comme en témoignent les dernières lignes du *Royaume des moustiques* :

> Père n'était pas là, mais sa voix résonnait toujours au-dessus de nous. [...] Non, il n'était pas là. Mais la douleur était si forte que je ne pouvais pas faire son deuil.[3]

a. L'ordure et la figuration de l'entropie

Cette entropie sans raison se manifeste dans l'*Ile de béton* par la prolifération des rebuts de la civilisation technique. L'île est un monde du vestige et du déchet, comme si elle absorbait tout ce que rejetait la ville. Elle se constitue ainsi en réserve d'un patrimoine dérisoire. Ici se forme une collection de rebuts, de résidus de la civilisation industrielle dont personne ne veut : épaves d'automobiles, vieux pneus, meubles brisés... L'île est une décharge ouverte aux détritus de la vie urbaine. Cette thématique est mise en évidence par le parallélisme entre l'île et le "dépôt d'ordures illégal"[4] qui la jouxte. L'un des trois côtés du terrain vague est fermé par une grille laissant voir ce paysage :

> L'herbe ne poussait pas sous le pont. La terre humide était noire de l'huile qui coulait des empilements de

---

1 J. Deschamps, "Nihilisme", *Encyclopédie philosophique universelle. Les Notions philosophiques*, t. 2, p. 1748.

2 *Ibid.*

3 "Father was not here, but his voice still rang over us. [...] No, he was not here. But the pain was so strong I could not mourn him." *MC*, p. 384.

4 *IB*, p. 13 ; *CI*, p. 13.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> bidons métalliques brisés et des ordures de l'autre côté du grillage. Cette grille de cent mètres de long retenait des monceaux noirâtres de pneus de camion et de boites vides, de mobilier de bureau brisé, de sacs de ciment durci.[1]

Tout vestige est immédiatement transformé en déchet. La ville expulse ses ordures vers l'île qui s'en recouvre. Cette dimension apparaît dans tout le roman. Les premiers objets que voit Maitland après son arrivée sont des épaves de véhicules abandonnés : le sien est venu s'y ajouter comme naturellement, attiré par une nécessité mystérieuse vers ce que le traducteur français nomme un "cimetière de voitures"[2]. L'action mènera fréquemment par la suite les personnages autour de cet endroit, véritable emblème du processus d'élimination continue qui caractérise l'île. Le héros, explorant l'île, trouve également un véritable "cimetière abandonné"[3]. La ville rejette les produits de son histoire, objets et êtres humains comme Proctor, Jane et Maitland mêlés. C'est la seconde raison pour laquelle aucun automobiliste ne prête attention au naufragé et pour laquelle ses proches ne s'inquiètent pas de son absence : tout ce qui a pénétré l'île a disparu de la ville et ne doit pas y retourner. Personne ne s'est soucié de Proctor après l'accident qui l'a rendu invalide, Jane est une "marginale" (*drop-out*)[4] et Maitland sait que personne, à l'extérieur de l'île, ne l'attend.

Choses et hommes : tout ce qui a échoué dans l'île a disparu de la conscience des autres hommes, ce qui autorise le narrateur à

---

1 "No grass grew under the overpass. The damp earth was dark with waste oil leaking from the piles of refuse and broken metal drums on the far side of the fence. The hundred-yard-long wire wall held black mounds of truck tyres and empty cans, broken office furniture, sacks of hardened cement." *CI*, p. 39.

2 *IB*, p. 45 ; en anglais, "the breaker's yard", *CI*, p. 45.

3 *IB*, p. 41 ; "an abandoned churchyard", *CI*, p. 41. Le parallélisme entre les deux "cimetières" est affirmé par le choix lexical du texte : *churchyard*, là où il n'y a pas trace d'église, et *breaker's yard* se font écho. De plus, l'abandon du cimetière redouble l'idée de l'oubli : non seulement les hommes disparaissent d'entre les vivants, mais encore leur sépulture est laissée à elle-même. Ainsi toute trace du passé s'efface et l'histoire n'est plus que l'écoulement du temps, flux sans mémoire et sans signification.

4 *CI*, p. 95.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

comparer Maitland au "cauchemar" de Londres[1]. Il s'agit bien d'un processus entropique par lequel la ville élimine irréversiblement les traces de son histoire. Nécessaire et inconscient, il se trouve condensé dans le nom même de Proctor. Le sens patent de ce nom affirme la loi de l'île : le substantif *proctor* désigne en anglais le responsable exécutif de la discipline dans une université. De fait, le clochard, en surveillant Maitland sous les ordres de Jane Sheppard, joue ce rôle[2]. Mais c'est surtout selon le sens latent de ce nom qui renvoie à la loi d'entropie qui gouverne le terrain vague. *Prôctos*, en grec, signifie anus. Le même nom affirme la loi insulaire et désigne l'organe de l'évacuation. Le même personnage fait respecter l'ordre de l'île et, lui-même rejeté par la société au milieu des déchets de la civilisation, se fait l'instrument de cette élimination, notamment en empêchant Maitland de s'échapper du terrain vague. De surcroît, le lien qui unit ce personnage à l'ordure est renforcé par plusieurs indices. Il se nourrit de restes puisés dans la décharge jouxtant l'île[3] et, ce faisant, assure le passage des déchets dans l'île même et leur élimination finale. D'autre part, ses vêtements sentent le moisi (*musty smell*) et il est compissé deux fois dans le roman, dont une par Maitland lui-même[4].

Enfin, c'est sa médiation qui conduit le héros à rester finalement dans l'île. La plus longue partie du roman, qui occupe les chapitres XI à XXII, est consacrée à des tentatives d'évasion qui ne peuvent réussir que si Maitland gagne l'aide de Proctor. Or, ce dernier avoue son intention de fuir l'île au moment même où Maitland proclame son désir d'y rester.[5] Cette inversion des rôles a lieu après que Proctor a montré au héros une crypte ornée d'accessoires dérobés à sa voiture. Le naufragé identifie ce caveau à un tombeau préparé pour son propre corps[6]. Or, c'est à cet endroit même qu'il enterre le cadavre de Proctor au dernier chapitre du roman, avant de prendre sa place dans l'île, s'identifiant à lui,

---

1 "In fact, the whole city was now asleep, part of an immense unconscious Europe, while he himself crawled about on a forgotten traffic island like the nightmare of this slumbering continent." *CI*, p. 25.

2 Voir par exemple *IB*, p. 89 ; *CI*, p. 88.

3 Voir *IB*, pp. 130-131 et 163 ; *CI*, pp. 128 et 156-157.

4 *IB*, pp. 98 et 137-138 ; *CI*, pp. 97 et 135.

5 *IB*, pp. 175-176 ; *CI*, pp. 166-167.

6 *IB*, p. 166-167 ; *CI*, p. 160.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

comme le montre son attitude quand, une voiture de police passant, il manque d'être vu :

> Une voiture de police dont le passager regardait l'herbe profonde passait sur l'autoroute. En sécurité dans son pavillon, Maitland attendit qu'elle soit partie.[1]

Les deux personnages ont donc échangé leurs rôles, ou plutôt Proctor meurt après avoir assuré la médiation qui a permis à Maitland de rester dans l'île à sa place : celle du proscrit qui craint la police. Maitland se cache des policiers comme Proctor le faisait : en se réfugiant dans l'île. On sait que le mot police vient de *polis* et il n'est pas indifférent que celui qui fuit la première soit expulsé de la seconde. En fait, Proctor a rempli ici sa véritable fonction : assurer l'élimination définitive de Maitland de la circulation urbaine. Incarnation de la loi d'entropie, le clochard disparaît quand cette loi s'est manifestée dans toute sa rigueur, quand Maitland a été définitivement assimilé aux déchets que l'île élimine. La fin énigmatique du roman — pourquoi Maitland décide-t-il de rester dans le terrain vague alors qu'il est parfaitement capable de s'en échapper ? — ne se comprend qu'ainsi : elle rend sensible la loi inéluctable de l'île selon laquelle ce qui y a été évacué ne peut en ressortir, la loi de l'entropie qui définit la tendance urbaine au chaos.

Certes, un personnage parvient à sortir de l'île : Jane Sheppard, qui semble douée d'une mobilité que ne possèdent ni Proctor ni Maitland. Mais sa faculté de quitter l'île à volonté peut s'expliquer par plusieurs raisons qui ne remettent pas en cause la loi d'entropie. D'abord, son départ final répète ses sorties nocturnes antérieures : abordée sur le bas-côté de la route par un automobiliste, elle monte dans sa voiture comme lorsqu'elle se prostituait. Le lecteur ne peut que supposer qu'elle mènera par la suite une vie similaire à celle qu'elle menait sur l'île, en marge de la société, dans d'autres lieux comparables. Comme si la fin du roman manifestait une généralisation de l'entropie urbaine et montrait que Londres comptait d'autres « îles de béton ». Ensuite, seul

---

1 "A police car moved along the motorway, the co-driver watching the deep grass. Secure in his pavilion, Maitland waited for it to pass." *CI*, p. 176.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

personnage féminin du récit, comparée à une "sorcière" (*witch*) dans le texte (*IB*, p. 85 ; *CI*, p. 84), elle sort pour se prostituer, comme pour témoigner de la dégradation des rapports entre hommes et femmes dans la société urbaine, rapports dont elle restaure une sorte d'innocence sur l'île. Structuralement, sa mobilité serait donc nécessaire à la mise en évidence de l'opposition entre l'île et la ville.[1]

Il est frappant de constater que, comme dans le roman de Ballard, c'est à travers la prolifération de déchets que se manifeste l'entropie dans la diégèse du *Royaume des moustiques*. Les détritus de la civilisation industrielle envahissent progressivement l'environnement des personnages à mesure que la situation matérielle de la famille de Robinsons se dégrade, jusqu'à devenir omniprésents à la fin du récit. L'ordure devient la mesure de la croissance du chaos. Ici s'ajoute à cette thématique celle, qui la redouble explicitement, de la « mort de Dieu » : l'accroissement inéluctable du désordre s'accompagne de la mort de la seule instance justificatrice imaginable : le "Père".

b. La mort de Dieu et le silence du monde

A Hatfield, les Fox s'approvisionnent dans les décharges publiques. Le père du narrateur s'y procure le matériel nécessaire à ses "inventions"[2]. Mais, durant tout l'épisode nord-américain du roman, une seule page est consacrée à ces recherches. La scène est brève, elle annonce seulement le thème qui sera développé plus loin dans le roman du lien entre la prolifération des déchets, les charognards et l'assimilation des Fox à ces derniers. Allie Fox, qui

---

1 Enfin, s'il fallait une raison supplémentaire, l'onomastique nous renvoie à John Sheppard, brigand anglais célèbre au début du XVIIIème siècle pour ses *évasions* et dont Defoe a raconté les hauts faits dans deux récits : *A Narrative of All the Robberies, Escapes, etc., of John Sheppard* (1724) et *The History of the Remarkable Life of John Sheppard* (1724), traduits et publiés par F. Ledoux dans l'édition Pléiade de *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, sous les titres *Relation de tous les vols, évasions, etc., de Jean Sheppard*, pp. 1277-1295, et *Récit de la vie remarquable de Jean Sheppard*, pp. 1239-1275. Une allusion à Defoe à travers le nom de ce personnage ne paraît pas improbable.

2 *RM*, p. 55 ; *MC*, p. 49.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

affirme détester les mouettes qui se repaissent des ordures, se comporte en fait comme elles :

> Il y avait des mouettes à la décharge. [...] Père les haïssait. Il les appelait charognards. Elles criaient et il criait contre elles. Mais, quand il se hissait sur les monticules de sacs et de caisses, un trident à la main, en hurlant aux oiseaux qui virevoltaient autour de lui et se querellaient au-dessus de sa tête, il semblait parfois que Père et ces mouettes paresseuses et sans peur se battaient pour les mêmes rebuts.[1]

Les deux thèmes des ordures et des charognards sont par la suite développés parallèlement. L'arrivée du bateau au Honduras est accompagnée par un vol de pélicans, de mouettes et de vautours[2]. Peu après leur débarquement, les protagonistes visitent la plage qui, du bateau, semblait "d'une blancheur éblouissante" ("*dazzling white*") et la découvrent menaçante et souillée :

> Ici, marcher était risqué à cause des cabanes. De chaque porte de derrière s'écoulait sur le sable un sillon d'eau noire — de l'eau de vaisselle, de lessive et pire — vomissant jusqu'à la mer. La plage était leur dépotoir et la mer leur égout.[3]

Le refuge du Honduras se révèle immédiatement décevant : s'y retrouvent les mêmes éléments sordides qu'aux Etats-Unis. Mais c'est surtout après le départ de Jéronimo que ces deux éléments diégétiques prennent toute leur importance. La colonisation du hameau indien s'achève par sa destruction. Après l'échec de cette tentative d'instaurer une nouvelle civilisation dans « l'île », la famille de Robinsons trouve refuge dans une lagune où elle survit grâce aux déchets. Toute la lagune prend l'aspect d'une décharge

---

1 *Ibid*. "There were seagulls at the dump. [...] Father hated them. He called them scavengers. They squawked, and he squawked back at them. But, struggling up the loose hills of bags and crates, with a pitchfork in his hand, and screaming at the birds which hopped around him and nagged over his head, it sometimes seamed as if Father and these lazy fearless gulls were fighting fot the same scraps."

2 Voir *RM*, p. 119 ; *MC*, p. 109.

3 "Walking was hazardous here because of the shacks. From each back door was a furrow of black water stretched across the sand — slime, suds, and worse, spewing into the sea. The beach was their junkyard and the sea was their sewer." *MC*, pp. 110-111.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

géante. Les rebuts s'y accumulent et Allie Fox l'utilise pour y puiser les objets et instruments divers nécessaires à la seconde installation de la famille :

> Nous avions trouvé une pirogue abandonnée. [...] Nous descendions tous les jours le ruisseau jusqu'au Brasseur pour ramasser du bois — des poutres et des planches qui avaient dérivé depuis la mer sur le chenal et s'étaient échouées. Nous les trouvions collées aux bancs de vase. Il y avait des clous et des vis dans la plupart de ces morceaux de bois. Nous les enlevions ; une fois redressés, nous nous en servions pour fixer les fondations de la case. Et écumer la plage, moissonner ce que les marées déposaient, nous donnait d'autres trésors.[1]

Les Fox dépendent désormais des résidus de la civilisation industrielle qu'ils ont fuie pour consolider *les fondations de leur maison* : c'est le socle même de leur vie qui se trouve menacé. Près de la fin de leur aventure, non seulement ils n'ont pas, comme les Robinsons suisses, recréé une micro-société, mais leur survie précaire dépend des rebuts de la civilisation qu'ils ont reniée. Leur quête d'ailleurs trouve ici sa limite la plus explicite : même la forêt primitive est jonchée des déchets de la société moderne. Non seulement les « îles désertes » n'existent plus, mais encore, la société manifeste sa présence par ce qu'elle rejette. S'il demeure une altérité « insulaire », c'est celle du charognard : seuls les êtres qui vivent des ordures partagent avec celles-ci leur exclusion de la sphère sociale. Il n'y a plus de lieu autre, mais il s'est créé une identité marginale : le charognard, celui qui vit à la marge de la société, à sa limite, où elle expulse ses déchets, celui qui ne survit que grâce aux rebuts de la civilisation technique. Le narrateur la rend explicite en comparant la vie sur la lagune à celle que la famille Fox menait aux Etats-Unis :

> C'était comme faire les charognards à la décharge de Northampton, mais faire les charognards était une

---

[1] "We had found an abandoned dugout. [...] We made daily trips down the creek and to Brewer's to gather driftwood — beams and planks that had floated through the coastal inlet and washed ashore. We found them stuck against the mudbanks. Most of this wood had nails and screws in it. We removed these and once they were straitened used them for fastening the foundation of the hut. And beachcombing, harvesting what the tides deposited, gave us other treasures." *MC*, pp. 291-292.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> expression que je n'osais pas employer avec Père aux alentours.[1]

La véritable prolifération des ordures à la fin du roman manifeste cette évolution de la famille Fox vers l'identité de charognard.[2] Comme Proctor puis Maitland dans l'*Ile de béton* vivent des ordures de la ville, les Fox vivent des rejets des Etats-Unis. Un processus d'évacuation et d'élimination continue des déchets semble se produire ici à l'échelle du continent américain entier, comme il se produisait à l'échelle de la ville chez Ballard. Ce mouvement est entropique : il tend lui aussi à un désordre toujours accru. Ainsi à la saison des pluies la maison des Fox, dont les fondations ont été fixées avec du matériel de récupération, est emportée par la montée des eaux dans un épisode qui évoque le déluge biblique. La maison — arche dérisoire — sauve la famille qui croit alors avoir échappé à une catastrophe mondiale, Allie Fox assurant à son épouse et ses enfants que les Etats-Unis ont été détruits et que leurs maigres possessions en sont les dernières ruines :

> — Je vous ai fait sortir des Etats-Unis. L'Amérique a coulé, Mère. Je l'entends au sens littéral. [...] Le butin d'un écumeur de plages. C'est le résidu d'une civilisation morte — la partie insubmersible. L'Amérique s'est effondrée et ces objets ont flotté jusqu'à notre côte solitaire.
> — C'est une explication démente.
> — Je suis d'accord. Mais le monde est devenu dément. Et nous sommes venus ici. Connais-tu un endroit meilleur ?[3]

---

1 "It was like scavenging in the Northampton dump but scavenging was not a word I dared use with Father around." *MC*, p. 295. Le jeu de mots sur le verbe *to scavenge* est intraduisible en français : employé ici au sens de "fouiller dans les détritus pour y récupérer du matériel", il ne prend sens que grâce à l'écho qu'il fait entendre (*a scavenger* : un charognard). Notre traduction "faire les charognards" est un peu forcée, mais elle cherche à rendre compte de ce phénomène intratextuel. Voir aussi, sur le même thème, *MC*, p. 320.

2 Voir *RM*, par exemple pp. 321-322, 330-331, 337, 349, 352 à 355 et *MC*, pp. 294, 302, 308, 319, 322 à 325.

3 'I got you out the United States. America is sunk, Mother. I mean that literally.[...] Beachcomber's booty. It is the detritus of a dead civilization — the buoyant part. America has foundered, and these things have floated to our lonely shore.'
'That's a crazy explanation.'
'I agree. But the world ran crazy. And we came here. Do you know a better place ?' *MC*, p. 298.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Cette arche remonte ensuite le fleuve vers l'intérieur des terres comme pour fuir la mer et les épaves qu'elle charrie. Mais c'est pour aboutir, en amont, à la mission de Guampu qui manifeste la présence de la civilisation moderne et de ses techniques avancées en pleine jungle. L'ailleurs n'existe plus : la civilisation nord-américaine est omniprésente. En même temps, autour des Fox, tout est chaotique et l'espace diégétique prend des allures de fin du monde, de paysage apocalyptique :

> Tous les villages devant lesquels nous passions étaient emportés par les eaux ou désertés — des piquets de huttes et quelques arbres fruitiers. C'étaient de fantomatiques endroits verts grouillant de rats mouillés, toutes les pirogues coulées [...]. Où l'on voyait des racines, elles étaient comme des orteils écrasés, cassées, noires et à vif. De longues mauvaises herbes pendaient en touffes des creux des branches comme des scalps de sorcières.[1]

Cette tendance au chaos accompagne dans le texte le thème de la mort de Dieu. Les marques évidentes de la divinisation symbolique du "Père" de la famille Fox abondent. Le narrateur utilise la même comparaison pour le décrire que celle qu'emploie Allie Fox pour définir le Christ[2] ; le "Père" fait des miracles[3] et est symboliquement revêtu des attributs de Dieu : éternité, omniprésence, omniscience[4]. Or, Allie Fox meurt après avoir conduit sa famille à la ruine. Blessé à Guampu, il ne survit pas à ses blessures et décède sur une plage où sa famille l'a conduit.

---

1 "Every village we passed was washed out or deserted — sticks of huts and a few fruit trees. They were green ghostly places, crawling with wet rats, all the dugouts sunk [...]. Where roots showed, they were like stubbed toes, bruised black and raw, and long weeds hung in hanks from the crooks of branches like witches' scalps." *MC*, p. 344.

2 Allie Fox et le Christ sont comparés à un épouvantail. "[...] we had got used to Father looking like a live scarecrow", *MC*, p. 292, et "Christ is a scarecrow!", *MC*, p. 377.

3 Cf. *RM*, pp. 158-159 et *MC*, p. 145 : arrivant à Jeronimo, Allie Fox organise une "cérémonie" pour planter des "haricots-miracle" (*miracle beans*) qui croissent en quarante jours, durée qui rappelle celle de nombreux épisodes de l'Ancien Testament.

4 Sinon éternel, le "Père" se déclare au moins immortel, voir *RM*, p. 354 et *MC*, p. 324 ; il semble en outre omniprésent, voir *RM*, pp. 369-371 et *MC*, pp. 339-340 ; il paraît omniscient au narrateur ainsi qu'à d'autres personnages, voir par exemple *RM*, p. 157 et *MC*, p. 143.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'aventure échoue après avoir prouvé le mensonge de la parole paternelle : tout comme son doigt tronqué indiquait une direction approximative au début du roman, son discours paranoïaque dénie la vérité dans toute sa quatrième partie. L'ordre du monde semble s'écrouler à mesure que la parole du "Père" est vidée de sa valeur de vérité. L'entropie accompagne la progression de la démence de celui qui se donnait comme le garant de la vérité. Ainsi le monde ne devient chaotique que dans la mesure même où la parole qui le dit perd son autorité. Ironiquement, Allie Fox à peine décédé, son cadavre est assailli par des vautours et l'un d'entre eux parvient à arracher sa langue avant d'être mis en fuite. Après le doigt coupé, cette seconde mutilation réaffirme le leurre qui vouait la quête d'ailleurs à l'échec : le discours qui justifiait cette quête est faux.

Ayant quitté la société américaine, devenu « charognard », Allie Fox meurt symboliquement achevé par ses semblables : sa langue ne méritait pas d'autre sort que de devenir à son tour chair morte, ordure, déchet. La parole du "Père", rétrospectivement, apparaît comme l'homologue des produits de consommation refusés par les Fox et qui ressurgissent sous forme d'ordure. La langue qui prononçait le discours légitimant l'aventure insulaire n'était donc qu'un organe condamné à subir l'entropie généralisée. Le discours qui exprimait la quête d'ailleurs s'en trouve invalidé.

Or, ce discours est nourri de thèmes apocalyptiques et millénaristes qui évoquent l'idéologie des premiers colons puritains d'Amérique du Nord. Le thème de l'imminence de la fin du monde, de l'écroulement de la "Grande Babylone", est présent dans tous les discours d'Allie Fox sur la destruction des Etats-Unis, et sa quête d'une terre vierge où se réfugier avec sa famille rappelle les 144 000 justes sauvés de l'Apocalypse[1]. De plus, son nom fait entendre celui de John Fox, créateur de la secte des Quakers au sein de laquelle circulait cette idéologie, et la partie « nord-américaine » du roman se déroule au Massachussetts, territoire qui, avec la

[1] Cf. Apocalypse, VII, 1-4.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Pennsylvanie, a abrité le plus grand nombre de Quakers aux XVIIème et XVIIIème siècles[1].

La faillite du discours du "Père" vient donc inverser l'histoire des Etats-Unis : les Fox quittent le Massachussetts pour coloniser une terre vierge et y établir une société d'inspiration théocratique. Mais la validité du discours sur lequel repose cette entreprise est niée par la diégèse elle-même. L'apocalypse rêvée par Allie Fox n'a pas lieu, le territoire supposé vierge ne l'est pas, la colonie est emportée par le mouvement entropique du monde. C'est toute la théologie légitimant l'implantation des colonies puritaines en Amérique, "théologie de l'imminence" de la fin du monde et de l'avènement prochain du Royaume de Dieu sur terre et théologie de "l'immanence" considérant que "Dieu n'est pas un être inaccessible et lointain, mais une présence immanente à la conscience humaine"[2], qui se trouve ici rigoureusement inversée.

Il y a bien « mort de Dieu » : le discours qui s'affirmait transcendant ne peut plus être reçu comme tel. Si l'entropie est le corollaire de la mort de Dieu, le désordre est celui du défaut de la transcendance. Le monde ne peut plus être dit par une parole souveraine. Les robinsonnades « entropiques » se posent ici comme le revers des robinsonnades « utopiques ». Contrairement à celles-ci qui affirmaient la positivité d'un ailleurs conçu grâce à l'existence *a priori* d'une philosophie, celles-là représentent la quête désespérée d'un ailleurs disparu qu'aucune langue ne peut plus dire.

Dans ces deux romans, l'île-refuge disparue met en évidence à la fois la dissolution du lien social et celle de l'ordre du monde : les individus n'entretiennent plus de rapports entre eux et le monde est chaotique.

La mort de Dieu est le corrélat de cette dissolution. Les robinsonnades entropiques sont des récits nostalgiques des robinsonnades « utopiques ». Le mythe de Robinson se maintient

---

[1] Sur le millénarisme, voir H. Desroche, *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, Paris-La Haye, Mouton, 1969. Sur les mouvements millénaristes anglais ayant abouti à la création de colonies théocratiques en Amérique à la fin du XVIIème siècle, voir J.-M. Racault, *L'Utopie narrative..., op. cit.*, pp. 45-49.

[2] J.-M. Racault, *L'Utopie narrative..., op. cit.*, p. 47.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ici, mais non seulement il a perdu sa fonction de légitimation et exerce bien plus une fonction critique, mais il a aussi perdu la positivité de l'ailleurs. Les îles « utopiques » étaient inaccessibles ou presque pour tout autre personnage que les avatars de Robinson Crusoé. Au contraire, les îles entropiques sont faciles d'accès, elles ne sont plus séparées du continent par un espace infranchissable, mais elles ne sont plus le lieu de l'élaboration d'une différence. Elles ne gardent que le souvenir et la nostalgie de la différence. Ces robinsonnades conservent du mythe la quête d'un ailleurs, mais l'ailleurs a disparu et la quête s'en trouve désespérée.

Par contre, le lien essentiel qu'elles conservent avec les romans de Tournier et Compère est de mettre en évidence — ce que nous évoquons brièvement plus haut — la "mort de Dieu"[1]. Ce thème apparaît chez Theroux et Ballard à travers le motif de l'entropie. Il est bien sûr impliqué par toute la philosophie développée dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, dont on a montré le nietzschéisme par un autre biais[2]. D'ailleurs la métamorphose progressive du "dévot puritain" en être "solaire" signale également que les hommes sont les inventeurs de leurs propres valeurs. *Robinson 86* présente une thématique qui, pour n'être pas nietzschéenne mais spinoziste, n'en manifeste pas moins l'absence de foi et de transcendance et l'immanence de la raison. Il faut encore observer que, dans ces quatre romans, cette affirmation est reliée à une critique du lien social : chez Tournier et Compère, la félicité insulaire suit les efforts du naufragé pour se libérer de ce qui subsiste de social en lui. Chez Ballard et Theroux, le lien social est présenté comme mortifère : Proctor est tué à son premier contact avec la route et Allie Fox succombe à la blessure que lui inflige un missionnaire (l'homme qui, prétendant christianiser les Indiens, les aliène à l'hégémonique civilisation nord-américaine).

Or, ces deux champs de « valeurs », le lien social et la religion, étaient ceux dont le héros de Daniel Defoe découvrait l'importance sur l'île.[3] Grâce à ce que nous avons appelé plus haut le "code socio-économique" et le "code spirituel", *Robinson Crusoé* élaborait un système de pensée justifiant l'échange marchand et montrant

---

[1] Cf. supra, p.

[2] A savoir la prégnance du concept d'*amor fati* dans le roman, cf. supra, pp.

[3] Cf. supra, pp. 214 et 234-235.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'exemple d'une vie chrétienne. Ces valeurs sont justement ce qui est présenté pour être nié dans ces réécritures. Les éléments structuraux du mythe sont repris mais inversés : au lieu de reconstruire sur l'île une micro-société juste où le travail est innocent, ces Robinsons rompent radicalement le lien social ; au lieu d'expier sur l'île une faute commise avant leur naufrage, ils y mettent en cause toute valeur religieuse. Ce rapport d'inversion par rapport à l'hypotexte n'est pas systématique et les réécritures peuvent jouer de manière plus complexe avec le mythe de Robinson. C'est sans doute ce que manifestent les quatre autres robinsonnades de notre corpus, qui s'élaborent peut-être différemment à partir de *Robinson Crusoé*.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre III

La représentation du monde

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

A côté des robinsonnades « utopiques » et des robinsonnades entropiques, il faut distinguer un autre type de réécritures de *Robinson Crusoé*. En effet, il est évident que ni les robinsonnades de William Golding ni les romans de Muriel Spark et de J.M. Coetzee ne partagent la thématique centrale étudiée ci-dessus, à savoir la quête d'un ailleurs. Il semble au contraire que le motif de l'île déserte serve plutôt ici à une tentative de représentation du monde. Au contraire des autres robinsonnades où l'espace insulaire représente un ailleurs au nom duquel peut se développer une critique du monde dont le naufragé s'est affranchi, celles-ci reproduisent en réduction ce même monde et sur le territoire clos de l'île répètent, comme par synecdoque, l'histoire dont les Robinsons « utopiques » s'échappaient. Dans ces textes *s'isolent*, se mettent en évidence, se projettent sur scène, les traits fondamentaux de l'expérience humaine.

Ce n'est pas un hasard si le lexique du théâtre occupe le deuxième paragraphe du *Robinson* de Muriel Spark. L'île possède ici la fonction de la scène : présenter au public un espace restreint et précisément délimité où se concentre l'action. C'est pourquoi la narratrice du roman décrit l'île comme une scène — "le décor de tout ce que je vais vous raconter" — où s'est élaboré un drame — "tissu (*play*) d'actions et de pensées"[1]. Ce n'est pas un hasard non plus si Christopher Martin est comédien de profession et utilise son rocher comme une scène depuis laquelle il peut apostropher les éléments.

Cette fonction de représentation du monde que ces robinsonnades attribuent à l'épisode insulaire — parfois étendu au roman entier —, se superpose à une seconde caractéristique de ces textes. Les robinsonnades « utopiques » et entropiques reposent sur le désir d'un ailleurs — l'île de *Robinson 86* se nomme Allothi, en grec : Ailleurs — critiquent l'« ici » de l'Europe ou du monde occidental en général au nom de cette altérité trouvée, inventée ou recherchée. La critique du monde d'origine et du mythe qui a

[1] *Robinson*, p. 9. "the scene of all I am going to tell you", "the play of thought and action". *R*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

contribué à le forger s'exerce donc au nom d'une « idée », explicite ou non, d'une altérité, d'une différence, d'un « autre » réel ou possible, rencontré ou rêvé. Au contraire, les romans de Coetzee, Golding et Spark ne supposent plus cet ancrage dans l'altérité. Au lieu de s'appuyer sur ce terrain stable d'une distinction posée ou supposée, ces textes s'édifient sur la faille d'une différence indicible qu'ils tentent de creuser au sein du Même. La critique du mythe s'opère ici de l'intérieur. L'exemple des robinsonnades de Golding est ici très éclairant.

William Golding fait évoluer les enfants de *Sa Majesté des Mouches*, au début du roman, dans le cadre idyllique de *L'Ile de corail*. Dès la première scène, le narrateur peut affirmer que "l'île tenait ses promesses"[1] aux yeux de Ralph qui découvre le paysage. Des promesses qui ne peuvent venir que de lectures antérieures : c'est ce que confirme, au retour des explorateurs, le dialogue du premier "meeting" :

> — En attendant, on pourra bien s'amuser ici.
> Il commença à faire de grands gestes.
> — C'est comme dans un livre.
> Aussitôt, une clameur s'éleva.
> — L'Ile au trésor...
> — Robinson Crusoé...
> — Robinson suisse...[2]

Le paysage insulaire est mythique et spontanément accepté comme tel par les enfants qui confondent les livres qu'ils n'ont plus et la réalité de leur condition. Et pourtant, une inversion se manifeste immédiatement. Ralph, inconscient de la signification de son geste, se met par deux fois debout sur la tête pour manifester sa joie. La première fois, il regarde ainsi Porcinet "sens dessus

---

[1] *SMM*, p. 15 ; le texte anglais est plus concret : "the island ran true to form", LF, p. 13.

[2] *Ibid.*, p. 42. Des trois romans cités par la traductrice, deux sont des équivalents connus du public français des *boys books* dont se souviennent les enfants :
'While we're waiting we can have a good time on this island.'
He gesticulated widely.
'It's like in a book.'
At once there was a clamour.
'Treasure Island—'
'Swallows and Amazons—'
'Coral island—' *LF*, p. 38.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dessous"[1] ; la seconde, il jubile, "enfin persuadé de la réalité de son entourage"[2]. Parfaite symétrie qui le voit se réjouir ainsi d'une réalité qu'il observe à l'envers. Plus important peut-être, le décor mythique est lui-même contredit par les signes de sa destruction et de la mort à venir. Le premier son qu'entend Ralph est le "cri funèbre" d'un oiseau, des "noix de coco en forme de crânes" jonchent le sol de la plage, les arbres n'ont "pas assez de terre" pour pousser et s'affaissent avant d'achever leur croissance[3].

En quoi cette inversion diffère-t-elle de celle qui préside au roman de Tournier, par exemple ? En ceci qu'elle établit une différence entre la représentation spontanée de l'île par les enfants et la réalité objective du territoire insulaire. Alors que chez Tournier, "l'autre île" inverse réellement les valeurs du monde de référence, ici les protagonistes croient seulement se trouver dans un ailleurs où ils pourront "bien s'amuser" comme les Ralph, Jack et Peterkin de l'*Ile de corail*. En fait, cet ailleurs se révélera la copie du monde de référence qu'ils n'ont quitté que pour le reproduire à leur échelle. L'ailleurs est tout de suite dénoncé comme mythique : il n'existe que dans la représentation que s'en font les enfants à partir de la lecture des *boys books*.

L'ailleurs est illusion. *Chris Martin* le manifeste de manière plus radicale. Le rocher sur lequel se réfugie le héros n'existe que dans le fantasme de Christopher qui refuse l'idée de sa propre mort. Le lecteur, qui n'apprend qu'à la dernière page du roman la seule réalité factuelle du texte — Christopher est mort dès la deuxième page du texte — est amené à partager avec le personnage l'illusion de la réalité de l'île. Ici, l'ailleurs insulaire est littéralement inexistant. On ne saurait imaginer critique plus radicale du mythe : la robinsonnade n'est plus que la tentative, condamnée à l'échec dès son commencement, de se maintenir en vie. Réitérer l'histoire de Robinson Crusoé est la seule solution qu'imagine Christopher pour se donner l'illusion d'être encore vivant. Comment mieux signifier

---

[1] *Ibid.*, p. 10. Dans le texte anglais, Porcinet est désigné ici comme "the reversed fat boy", *LF*, p. 8.

[2] *Ibid.*, p. 13 ; "forced at last to believe in the reality of the island", *LF*, p. 11.

[3] *Ibid.*, pp. 9, 12, 15 ; cf. *LF* : "a witch-like cry" p. 7, "skull-like coco-nuts", p. 10, "There was not enough soil for them to grow", p. 12.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

que cette histoire n'est qu'illusion et que sa réitération effective est impossible ?

Chez Golding donc l'île se fait synecdoque du monde. Ce thème se retrouve, quelque peu modifié, dans les romans de Muriel Spark et de J.M. Coetzee. Dans *Robinson*, il est frappant de constater que la structure des relations entre l'héroïne, les autres naufragés et Robinson sur l'île reproduit celle qui existait entre elle et son entourage en Angleterre. La narratrice trouve des correspondances entre les insulaires et les hommes qu'elle fréquentait à Londres. L'île n'est pas un ailleurs mais un microcosme où se répète un système de relations qui existe déjà dans le monde de référence. Dans *Foe*, "le monde est plein d'îles"[1], constate la narratrice. Ainsi sa vie en Angleterre, après son retour, diffère peu de celle qu'elle menait sur l'île de Cruso[2]. Pour Cruso, de même, "Bahia n'est qu'une île à la lisière des forêts brésiliennes"[3]. Daniel Foe lui-même, dans la mansarde où la narratrice le retrouve au chapitre III du roman, paraît vivre sur une île : il semble ne jamais sortir de sa chambre et, s'y étant réfugié pour échapper aux huissiers, il y est comme naufragé, menant comme Cruso une existence de "vigilance et de frugalité"[4]. L'insularité semble donc métaphoriser la condition des hommes ; tout lieu est assimilable à une île ; toute vie est, au moins virtuellement, celle d'un naufragé.

Mais une différence sépare ces deux textes de ceux de Golding. Chez ce dernier, l'île est pure représentation du monde, reproduction exacte de la société des hommes. Corrélativement, l'épisode insulaire occupe tout le roman, quelques analepses suffisant à décrire le monde de référence. Chez Spark et Coetzee, le retour des personnages en Angleterre après l'épisode insulaire manifeste qu'un retour sur l'expérience de l'île est possible. La narratrice de *Robinson* tire dans son récit le bilan de son aventure : pendant les trois mois passés sur Robinson, elle est devenue autre, "non pas exactement vieille, mais tatillonne et adulte"[5], conclut-elle.

---

[1] *Foe*, t. f., p. 85.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 135.
[5] *Robinson*, p. 218.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Comme si faire le récit de l'expérience insulaire permettait de redéfinir son identité et de devenir soi-même. C'est la même fonction que Susan Barton, dans *Foe*, assigne à l'écriture : écrire l'histoire de l'île, pense-t-elle, doit lui rendre la "substance" qu'elle a "perdue"[1]. Ici, l'île n'est plus seulement le territoire symbolique de la représentation du monde mais le lieu d'un travail sur soi qui s'accomplit dans l'écriture.

[1] *Foe*, p. 62.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

I

La synecdoque de l'expérience humaine : les robinsonnades de William Golding

1) Duplication de l'expérience sociale et origine de la civilisation

La lecture de *Sa Majesté des mouches* et de *Chris Martin* demeure souvent enfermée dans un moralisme qui réduit ces textes à la problématique du Bien et du Mal qu'ils affichent[1]. La critique s'enfonce ainsi dans une impasse où William Golding lui-même l'a parfois complaisamment menée[2]. Il n'est pas évident que le « sujet » de ces deux romans soit le Mal, il ne l'est pas plus que leur lecture doive être théologico-métaphysique, encore moins que ces textes ne soient que des allégories chrétiennes[3]. Quelques commentaires récents commencent à sortir *Sa Majesté des mouches* et *Chris Martin* de la gangue de ces interprétations forcées et limitées[4], qui n'en sont pas pour autant disqualifiées, mais dont la pertinence doit être fortement relativisée. Golding lui-même a d'ailleurs indiqué qu'une lecture ouverte de son premier roman était nécessaire, "car la vérité est que *Sa Majesté des mouches* ou bien n'a pas de thème, ou bien les a tous."[5]

---

1 Cf. par exemple H. Talon, *Le Mal dans l'œuvre de William Golding*, Paris, Archives des lettres modernes, n° 73, 1966.

2 Cf. la "notice bibliographique sur William Golding (par lui-même)", publiée en introduction de l'édition folio de *SMM*, *op. cit.*

3 Comme l'affirme John Peter, "The Fables of William Golding" (1957), in N. Page (ed.), *William Golding : Novels, 1954-1967*, London, Macmillan, 1985, pp. 33 à 45.

4 Cf. notamment : F. Regard, *Ethique et esthétique des ténèbres. Naissance de l'œuvre romanesque de William Golding*, Université de Saint-Etienne, Travaux LXX, CIEREC, 1990 ; J.-P. Naugrette, *Sa Majesté des mouches de William Golding*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1993 et sur *Chris Martin*, F. Lever, "La Logique et son leurre", *Fabula*, n° 11, 1988, Université de Lille, pp. 47-64.

5 W. Golding, *Cible mouvante* (1982), trad. fr. M.-L. Marlière, Paris, Gallimard, 1985, p. 213.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Il ne faut pas oublier que ce roman a été écrit au plus fort de la guerre froide et, comme le souligne un critique, "neuf ans après Hiroshima, huit ans après les premiers essais nucléaires américains dans le Pacifique (1946), cinq ans après la première explosion nucléaire soviétique (1949), quatre ans après la première bombe H (1950)"[1]. D'autre part, le lecteur apprend dans les premières pages que les enfants fuyaient une guerre atomique lorsque leur avion a été abattu ; cette guerre continue à la fin du roman : c'est un navire militaire qui recueille les garçons. La dimension socio-politique de la robinsonnade n'est donc pas absente de *Sa Majesté des mouches*.[2] Or, *Chris Martin*, publié deux ans plus tard, affiche des préoccupations similaires : l'action se déroule pendant la seconde guerre mondiale et son héros est engagé dans la *Royal Navy*.

Avant d'être une fable, *Sa Majesté des mouches* que l'on suivra plus particulièrement ici est, on le sait, une réécriture des *boys books*, romans d'aventures pour garçons, dans lesquels les jeunes Anglais de la seconde moitié du XIXème siècle et de la première moitié du XXème apprenaient les valeurs et les vertus de l'empire britannique.

Plus particulièrement, c'est à une variété bien précise de *boys books* que renvoie le roman de Golding, à travers une série d'allusions dont la traduction française ne donne que des équivalents approximatifs. Le passage le plus explicite relie *Sa Majesté des mouches* à un genre parfaitement identifié par ses protagonistes mêmes :

> — C'est comme dans un livre.
> Aussitôt une clameur s'éleva.
> — L'Ile au trésor...
> — Robinson Crusoé...
> — Robinsons suisses...[3]

---

[1] F. Regard, *Ethique...*, *op. cit.*, p. 24.

[2] William Golding l'a lui-même indiqué dans une conférence sur l'utopie et l'anti-utopie en déclarant à ses auditeurs, à propos de *SMM*, qu'il relie explicitement à son expérience de la seconde guerre mondiale : "Vous pourriez raisonnablement penser que l'un de mes livres est anti-utopiste, au moins pour le ton. Il a trouvé son origine dans ce que j'ai découvert pendant la Seconde Guerre mondiale et au cours des quelques années de l'immédiat après-guerre." *Cible mouvante* , *op. cit.*, pp. 238-239.

[3] *SMM*, p. 42.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le texte anglais donne :

> At once there was a clamour.
> 'Treasure Island —'
> 'Swallows and Amazons —'
> 'Coral Island —'[1]

Sa Majesté des mouches ne renvoie donc pas directement à *Robinson Crusoé* mais aux romans d'aventures insulaires et aux robinsonnades collectives dont *L'Ile au trésor* de Stevenson, *The Coral Island* de Robert M. Ballantyne[2] et *Swallows and Amazons* d'Arthur Ransome[3] figurent parmi les titres les plus connus en Angleterre. Plus précisément encore, les récits auxquels pensent les personnages de Golding se caractérisent par le fait que leurs héros sont des enfants. Dans deux d'entre eux, les adultes sont même absents (réellement dans *The Coral Island*, fictivement dans *Swallows and Amazons*). Ce ne sont pas des robinsonnades familiales[4], mais des textes où seuls les enfants agissent, où les garçons (le genre est essentiellement masculin) apprennent les vertus du courage, de la générosité et de l'effort. Le roman de Ballantyne, auquel plusieurs scènes de *Sa Majesté des mouches*, ainsi que les prénoms de Ralph et de Jack renvoient, et qui est explicitement cité par le capitaine du navire venu sauver les enfants[5], raconte l'épopée de l'empire britannique ; il fait du monde païen le territoire d'une conquête militaire et religieuse et le terrain idéalisé d'un jeu d'adolescents qui apprennnent seuls et bravement leur métier de sujets de Sa Majesté. *The Coral Island* exporte les

---

[1] *LF*, p.

[2] R. M. Ballantyne, *The Coral Island* (1858). Oxford and New-York, Oxford U.P., 1990. Très populaire de son vivant, Ballantyne est l'auteur de plus de cent romans dont plusieurs robinsonnades (*Sunk at Sea*, 1869, *Jarwin and Cuffy*, 1878, *The Lonely Island*, 1880, *The Island Queen*, 1885, entre autres), seul *The Coral Island* étant réédité aujourd'hui. On sait que R.L. Stevenson l'a lu et admiré et que *L'Ile au trésor* lui doit beaucoup. Cf. J.S. Bratton, introduction à *The Coral Island, op. cit.*, p. xv.

[3] A. Ransome, *Swallows and Amazons*, London, Jonathan Cape, 1930. Classique de la littérature pour enfants anglaise, il s'agit d'une réécriture sur le mode ludique et familial de *L'Ile au trésor* de Stevenson dans laquelle l'océan est un lac, les pirates, les filles d'une famille voisine, et la lutte pour le trésor, absolument dénuée de violence.

[4] Qui pourrait être à l'imitation de J.D. Wyss, *Le Robinson suisse*, Paris, 1812.

[5] *SMM*, p. 245 ; *LF*, p. 223.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

vertus anglaises aux confins de l'Empire. Roman politique donc, récit exaltant l'entreprise civilisatrice du colonialisme victorien, c'est d'une réécriture dont l'une des préoccupations majeures est socio-politique qu'il fait l'objet avec *Sa Majesté des mouches*.[1]

Cependant, cet intertexte ne doit pas conduire à lire dans l'œuvre de Golding un autre cliché : la conque découverte par Ralph et Porcinet symbolisant la démocratie parlementaire, le roman se réduirait à n'être qu'une allégorie de la chute de la démocratie et de la régression des enfants vers une sauvagerie primitive[2]. Réécrivant Ballantyne à une époque de scepticisme à l'égard du politique, Golding n'aurait écrit qu'une fable mettant en évidence le Mal radical dont souffrirait l'humanité. La réalité du texte est plus complexe. Il est vrai que la petite communauté insulaire s'organise au début du roman à l'image d'une démocratie, sous l'autorité d'un chef élu, avec des règlements et des assemblées régulières. Mais le récit ne raconte pas seulement une décadence ; au contraire, à mesure que se désagrège le semblant d'ordre régnant autour de Ralph, se constitue une autre société non moins structurée que la précédente, organisée autour d'un chef charismatique, d'un culte, de rites. Il n'y a pas simplement régression, mais aussi et en même temps destruction d'une forme sociale au profit d'une autre, destruction d'une communauté et reconstruction d'un groupe antagoniste. L'humanité, que le microcosme insulaire permet de figurer comme par synecdoque — la partie pour le tout —, semble être analysée ici dans deux formes sociales opposées mais que leur genèse relie. Comme si Golding avait écrit avec *Sa Majesté des mouches* non pas une mais deux fictions des origines, remontant de l'allégorie de la démocratie parlementaire à une enquête sur les fondements de la civilisation. Il y aurait donc moins ici figuration de l'histoire qu'expérimentation sur les origines de l'humanité. Le roman devrait alors se lire comme un récit expérimental sur la nature du *socius*, récit qui pousserait sa réflexion jusqu'à

---

1 Cf. M.B. Green, *The Robinson Crusoe Story*, University Park and London, The Pennsylvania State U.P., 1990, pp. 177-184.

2 Comme le soutient l'ouvrage de M. Kinhead-Weekes et I. Gregor, *William Golding, a Critical Study* (1967), London and Boston, Faber and Faber, 1985, cf. notamment p. 18.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'exploration de l'essence anhistorique du lien social avec l'épisode de la "tribu". On a parfois souligné la proximité de la pensée de Golding et des thèses de René Girard[1]. On voudrait avancer ici l'hypothèse d'une lecture qui relie le texte de Golding au mythe freudien de la genèse des sociétés humaines exposé dans *Totem et tabou*, mythe d'ailleurs utilisé par Girard[2]. Si aucune référence à Freud n'apparaît dans *Sa Majesté des mouches*, une lecture approfondie du roman ne peut que renvoyer à son œuvre sociologique, dont la réhabilitation récente projette un éclairage singulier sur le texte de Golding.[3]

L'histoire de *Sa majesté des mouches* commence par une explosion atomique et finit par sa métaphore, l'incendie qui dévaste l'île[4]. De l'avion abattu au cuirassé en marche, le parcours des enfants n'est que la répétition de la même "faiblesse essentielle"[5]. L'histoire de la civilisation ne serait donc que la réduplication, sous des formes variables, de cette faiblesse inhérente à la civilisation même. La fiction insulaire n'est donc pas tant l'histoire d'une régression vers la barbarie que synecdoque de l'entreprise civilisatrice dans sa totalité. La véritable régression à l'œuvre ici est d'ordre méthodologique : Golding se livre d'abord à une réflexion sur l'essence du politique dans les Etats modernes pour aboutir à une interrogation sur l'essence même de la civilisation dont il saisit l'origine en décrivant le fonctionnement de la "tribu" de Jack. Cette régression montre que toute société est viciée dès l'origine et cela quel que soit son régime politique. *Sa Majesté des mouches*

---

1 R. Girard, *La Violence et le sacré* (1972), Paris, Grasset, Pluriel, 1983. Un commentateur comme F. Regard utilise ces thèses, cf. *op. cit.*, pp. 46-57.

2 Cf. *ibid.*, pp. 283 sq.

3 On utilisera notamment la relecture de Freud par le sociologue E. Enriquez, qui a le mieux mis en évidence la portée réelle de l'œuvre sociologique de Freud, in *De la horde à l'Etat. Essai de psychanalyse du lien social*. Paris, Gallimard, 1983. Cette interprétation permet de réévaluer les thèses de *Totem et tabou* sans les dissocier du socle de la théorie freudienne, alors que Girard, sans qu'on comprenne très bien pourquoi, soustrait ce livre à la psychanalyse dont il refuse les autres apports, coupant ainsi *Totem et tabou* de sa véritable source intellectuelle.

4 La question de Porcinet, "T'as pas entendu ce que disait le pilote ? Sur la bombe atomique ? Ils sont tous morts." (p. 17) équivaut à la remarque finale du narrateur : "Mais l'île n'était plus qu'un amas de bois mort, calciné" (p. 245).

5 La "faiblesse essentielle de l'humanité" est ce que tente de définir Simon lors d'un meeting, sans y parvenir.*Ibid.*, p. 109.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

s'affirme comme une anti-utopie dans la mesure même où le texte affirme que toute société se fonde sur le crime.[1]

Roman complexe et rarement commenté par la critique[2], *Chris Martin* présente à la première lecture peu de points communs avec *Sa Majesté des mouches*. Il s'agit d'une robinsonnade individuelle dont l'action se déroule pendant la seconde guerre mondiale. Le héros, Christopher Hadley Martin, comédien de profession, s'est engagé dans la *Royal Navy*. Le texte s'ouvre *in medias res* sur une scène de noyade : le navire de Christopher vient d'être coulé par une torpille et le héros se débat dans les vagues, luttant pour ne pas sombrer. Le lecteur n'apprendra qu'à la dernière page du roman que Christopher est mort dès cet instant. Entre le début et la fin du texte, une narration épousant le point de vue du personnage le maintient dans l'illusion de la survie. Toute l'action se déroule à l'instant de la mort, « à l'intérieur » de la conscience de Christopher se représentant des moyens possibles de survivre et imaginant un îlot fictif où se réfugier et attendre des secours. La fiction se développe jusqu'au moment où cet univers révèle de lui-même sa facticité, les éléments avec lesquels il est composé, qui sont nécessairement des souvenirs de Christopher, avouant leur origine étrangère à l'île : ainsi le personnage peut-il voir un homard *cuit* nager dans l'océan. L'accumulation de telles impossibilités aboutit à l'écroulement du monde fictif ; le décès du héros devient évident à ses propres yeux quand la fiction ainsi minée par ses contradictions internes ne peut plus que prendre fin.

Aucune référence explicite à *Robinson Crusoé* ni à aucune robinsonnade ne figure dans le texte. L'écriture suivant le point de vue du personnage diffère radicalement de la narration de *Sa Majesté des mouches*. Il n'est pas question ici de reconstitution

---

[1] Cf. F. Regard, *op. cit.*, pp. 15 sq. ; J.-P. Naugrette, *op. cit.*, p. 86 ; voir aussi les déclarations de W. Golding lui-même, *op. cit.*, pp. 236-238.

[2] Les articles entièrement consacrés à *Chris Martin* sont très peu nombreux. Il faut citer : F. Lever, "La Logique et son leurre", art. cit. ; M. Quinn, "An Unheroic Hero: William Golding's Pincher Martin", *Critical Quarterly*, automne 1962, University of Hull, pp. 247-256 ; J.S. Ryan, "The Two *Pincher Martins* : from Survival Adventure to Golding's Myth of Dying", Amsterdam, *English Studies*, vol. 55, n° 2, 1974, pp. 140-151, sur la "source" du roman. A signaler également un chapitre de l'étude de D. Escudié, *Deux Aspects de l'aliénation dans le roman anglais contemporain, 1945-1965. Angus Wilson et William Golding*, Paris, Didier, 1975, pp. 327-352.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'une société des origines : le texte se donne apparemment pour une réflexion sur la volonté de vivre et le refus de la mort. Pourtant *Chris Martin* et *Sa Majesté des mouches* expriment la même pensée, ou plutôt la même interrogation : un questionnement sur l'usage du langage révélant que celui-ci sert essentiellement à tromper, à mentir, à nier le crime qui gît au fondement de l'humanité. Les deux robinsonnades de Golding font système : elles renvoient l'une à l'autre par un jeu de renversements diégétiques, narratifs, thématiques. L'intertextualité à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur redouble ici l'intertexte propre au genre. Phénomène qui pourra se comprendre après une analyse textuelle qui s'appuiera plus largement sur le premier des deux romans.

a. La parole creuse de la démocratie et le cloaque originel

Il est aisé de reconnaître dans la conque découverte par Ralph et Porcinet le symbole de la démocratie parlementaire. En effet, ce coquillage, qui se trouve à l'origine de la communauté des enfants, dont le passage de main en main autorise et organise la liberté de parole, et dont la destruction signe le triomphe de la horde « sauvage », renvoie tout au long du roman aux principes d'égalité et de délibération publique des Etats démocratiques. Peut-on dire pour autant que la "beauté de ce fragile coquillage symbolise la vérité d'un ordre qui assure la liberté et le respect de la personne"[1] ? L'ordre en question est aussi fragile que l'objet qui le représente. Et surtout, comme lui, il est creux, vide, sans substance. Comme les "meetings" sur lesquels se fonde cet ordre, il n'est que le lieu d'émission d'un bruit sans signification et sans vérité. L'origine de la communauté se place sous le signe de l'inversion : ce n'est pas du plein, mais du vide, le langage des assemblées se réduit à des suites de propositions sans lien, les "règlements" qui devraient l'accompagner ne sont jamais prononcés[2].

Mais surtout, le signe vide de l'ordre démocratique montre le désir à l'œuvre dans la constitution d'un groupe social puisqu'il

---

[1] H. Talon, *op. cit.*, p. 6.
[2] *SMM*, p. 41.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

s'identifie à l'objet du désir des garçons. En effet, la première apparition de la conque dans le roman multiplie les symboles féminins et renvoie à l'acte sexuel. Ralph repère le coquillage au fond du lagon où il vient de se baigner nu dans une eau "d'une température supérieure à celle du corps"[1]. Il l'arrache ensuite d'entre des "herbes chevelues", ce qui suscite les "fantasmagories vivaces de son imagination"[2]. Cette scène intervenant immédiatement après que les deux enfants ont compris qu'ils sont sur une île sans adultes et supposé que les adultes étaient "tous morts", comment ne pas y lire une représentation œdipienne ? C'est alors que Ralph voit "enfin se [réaliser] son vieux rêve imprécis"[3]. La conque est clairement un objet maternel : Porcinet rappelle que la mère de son ami répondait à l'appel du même coquillage. Le récit souligne la jouissance qu'éprouve le garçon à la manipuler, puis à y souffler, à en obtenir une réponse : "son visage était congestionné par l'ardent plaisir qu'il prenait à produire ce bruit stupéfiant"[4].

De plus, dès les premiers essais concluants de Ralph, un petit garçon surgit d'entre les palmiers, comme né de la forêt aux efforts de l'adolescent. D'autres enfants, tous beaucoup plus jeunes que Ralph, convergent immédiatement vers le couple symbolique. C'est grâce à cette puissance paternelle symbolique et à elle seule que Ralph est plus tard élu chef. Par la suite, la conque, *matrice* de la communauté qu'il commande, devient le fétiche qu'il faut détenir pour parler pendant une réunion. La démocratie rassemble les enfants autour de l'objet maternel. Posséder la mère, c'est, comme le père symbolique du groupe, s'autoriser de la parole : dès sa première confrontation avec Jack, Ralph ne s'impose que grâce à l'autorité que lui a conféré l'appel de la conque. Seul parmi les garçons, il peut brièvement passer pour un "homme" :

---

[1] *Ibid.*, p. 15.

[2] *Ibid.*, p. 19.

[3] *Ibid.*, p. 18. "Here at last was the imagined but never fully realized place leaping into real life." *LF*, p. 16. Le texte anglais insiste bien sur la réalisation enfin possible du fantasme : l'endroit imaginaire où l'autorité paternelle ne s'exerce pas devient réel. C'est juste après cette prise de conscience que Ralph aperçoit la conque qui devient aussitôt l'objet de son désir. Comme si celui-ci ne pouvait apparaître comme tel qu'une fois la menace des adultes éliminée.

[4] *Ibid.*, p. 22.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

— Où est l'homme à la trompette ?
Ralph devina qu'il était aveuglé par le soleil et il lui répondit :
— Il n'y a pas d'homme avec une trompe. C'était moi.[1]

Mais, dans cet univers exclusivement masculin, la féminité est dévoyée dès le début. Le premier son qu'obtient Ralph est "un bruit équivoque" (p. 20), euphémisme de la traductrice pour "*a low, farting noise*" : un bruit bas, un pet. L'orifice dans lequel souffle Ralph réfère à la théorie sexuelle infantile du cloaque. La représentation de la femme qui s'annonce ici est d'ordre sadique, clairement anale[2]. La parole est d'emblée liée à cette représentation. Porcinet, figure féminine[3], est atteint en même temps de diarrhée et de logorrhée. La première scène du roman fait alterner ses départs dans la forêt où il se dissimule pour déféquer et ses retours où il ne cesse d'interpeller Ralph (pp. 12-14). A travers lui, la parole et le souffle qui la porte sont indifféremment rapportés à l'analité. L'asthme, qui coupe le souffle (*asthma*, en grec : essoufflement), devient dans la bouche de Ralph "*ass-mar*"[4], de *to mar* (gâter, déranger, troubler) : l'asthme est le "gâte-cul" de Porcinet. Comment associer plus clairement l'expression et l'excrétion ? La parole est d'emblée rapportée à l'analité.

L'importance de la conque ne fait que le confirmer. Elle aura beau passer de main en main et autoriser la parole, celle-ci est ainsi viciée dès le début du roman : placée sous le double signe du creux et de la logorrhée initiaux, c'est-à-dire du cloaque. C'est pourquoi les deux enfants qui resteront le plus longtemps fidèles à la « démocratie » sont pour l'un sujet aux trous de mémoire (Ralph), pour l'autre, enclin à trop parler (Porcinet, qui ne résiste pas à l'envie de dévoiler un surnom qui l'accable). C'est aussi pourquoi

---

[1] *Ibid.*, p. 24.
'Where's the man with the trumpet?'
Ralph, sensing his sun-blindness, answered him.
'There's no man with a trumpet. Only me.' *LF*, p. 21.

[2] Il suffit pour le confirmer de comparer cette scène à celle du meurtre de la truie, *SMM*, p. 166.

[3] Contrairement à Ralph, il est peu viril, il revendique non un père marin mais une tante propriétaire d'une confiserie, il est érotiquement attiré par Ralph nageant nu dans le lagon (p. 15), enfin l'homologie entre *Piggy* et la truie qui sera plus tard victime de l'assaut des chasseurs est évidente.

[4] *LF*, p. 14; le "zut pour ton as-ticot!" de la traduction française (p. 16) est un pauvre équivalent.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

cette démocratie est immédiatement parodique : on vote, mais pour jouer[1]. La parole creuse n'organise qu'un jeu et toutes les activités du groupe relèvent initialement du jeu : le vide initial ne sera jamais rempli[2]. La démocratie s'effondre quand la réalité de ce jeu est dévoilée et qu'apparaît sa vacuité. "Je ne joue plus" (p. 156) : les derniers mots de Jack quittant l'assemblée sont justes. Porcinet les reprend plus loin à propos des garçons qui l'ont suivi : "Ils ne veulent plus jouer non plus sans doute" (p. 161). La communauté des enfants, née d'un langage creux, n'est qu'un jeu sans consistance.

Le langage qui tente de structurer cette démocratie est "asthmatique" : essoufflé[3]. La parole circule beaucoup dans les "meetings" — "on parle", avoue Ralph (pp. 61 et 154) — mais elle ne sert à rien et semble dénuée de raison :

> — Je te parie que si je soufflais dans la conque maintenant, ils rappliqueraient tous. Alors, tu sais comment ce serait : on ferait les importants et quelqu'un proposerait qu'on construise un avion à réaction, ou un sous-marin, ou un poste de télévision.[4]

Les "règlements" désirés par les enfants ne sont jamais prononcés ; les quelques décisions prises ne sont jamais appliquées : le feu de signalisation sur la montagne n'est pas entretenu, les cabanes projetées ne sont pas construites. "Ces difficultés trahissent toutes une même carence [...] : le langage a perdu son fond"[5]. Les trous de mémoire de Ralph ne sont qu'un élément d'un langage sans raison. L'incapacité récurrente des enfants à finir leurs phrases[6] en est un autre symptôme. Mais, plus révélateur encore est l'absence de logique de leurs propos. Les discours tenus lors des réunions offrent plusieurs exemples de consécutions logiques fausses. Le langage de la « démocratie » est tout particulièrement affecté par cette défaillance de la logique :

---

1 "This toy of voting was almost as pleasing as the conch", *LF*, p. 24.

2 D'où une exacerbation des désirs dont il sera question plus loin.

3 Cf. F. Regard, *op. cit.*, p. 41.

4 *SMM*, p. 61. "I bet if I blew the conch this minute, they'd come running. Then we'd be, you know, very solemn, and someone would say we ought to build a jet, or a submarine, or a TV set." *LF*, p. 55.

5 F. Regard, *op. cit.*, p. 41.

6 Cf. par exemple le dialogue entre Ralph et Jack pp. 63 à 66.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Il n'y a pas d' « espèce de serpent » [...]. On va chasser les cochons [...]. Et en même temps on cherchera le serpent.[1]
> Nous voulons sortir d'ici et nous serons sauvés, bien sûr.[2]
> Un bateau finira bien par jeter l'ancre ici. Ce pourrait même être le bateau de mon papa. Alors vous voyez que, tôt ou tard, on sera sauvés.[3]

Ce discours n'a pas d'articulation logique. On peut y affirmer que la bête n'existe pas et prétendre la poursuivre dans la même réplique. On déduit la nécessité du sauvetage de la volonté de l'obtenir. L'éventuel (un bateau) devient l'évident ("on sera sauvés"). Menacée d'une part par le silence, la vérité l'est de l'autre par la profusion, la logorrhée. La rumeur du « serpent » ayant commencé à courir, les garçons ne peuvent plus l'arrêter. Elle se répète indéfiniment et Ralph ne peut y opposer qu'un « argument » dont la répétition — cinq fois en deux pages — demeure inutile : "il n'y a pas de bête!" (pp. 44-45). Ce langage ne tient pas au réel, dont il ne dit rien : il est délire (construire des postes de télévision) ou non-sens ("alors vous voyez [...], on sera sauvés"). Or, ces exemples sont tirés du seul meeting qui débouche sur une décision connaissant un début d'application : c'est là qu'un feu est allumé sur la montagne. Les assemblées montrent "la chute du langage dans le domaine de l'usage pur, de la technicité et de la subjectivité"[4]. La lutte continuelle qui s'y déroule pour s'arroger la parole, en prenant ou non la conque, signale le caractère proprement politique et même éristique de cet usage.

La parole n'a pas pour but de dire le réel : malgré une idée d'abord émise (p. 33), les enfants ne dressent jamais de carte de l'île. Elle demeure donc sans nom ni même toponymie. De même le recensement des naufragés n'est jamais effectué. Sur l'île, la « démocratie » ne parvient pas à nommer le réel. Les orateurs des

---

[1] *SMM*, p. 44. "There isn't a snake-thing. [...] We're going to hunt pigs [...]. And we'll look for the snake too—" *LF*, p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 45. "We want to be rescued ; and of course we shall be rescued." *LF*, p. 41.
[3] *Ibid.*, pp. 45-46. "And sooner or later a ship will put in here. It might even be Daddy's ship. So you see, sooner or later, we shall be rescued." *LF*, p. 41.
[4] F. Regard, *op. cit.*, p. 41.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

meetings n'ont rien à dire : ils ne se saisissent de la conque que pour prendre la parole, c'est-à-dire le pouvoir. La démocratie des enfants est celle des sophistes pour lesquels le langage ne sert qu'à "combler le vide" et assurer son "emprise" sur autrui[1]. Se réduisant à un moyen de lutte, le discours se vide de sa substance.

On retrouve le même thème dans *Chris Martin*, puisque le roman entier est construit sur le mensonge que s'adresse le héros mort depuis le début du roman mais élaborant toute la fiction pour se — et nous — donner l'illusion de la vie. Le langage ne sert ici qu'à éviter le réel. Il est vide de sens mais se définit comme moyen de lutte. C'est pourquoi Christopher est comédien de profession : le monde lui est un théâtre où le rôle se substitue à l'être. De plus, le roman ne manque pas d'occurrences permettant de vérifier que la parole est l'instrument de la volonté ou du désir. Quand Christopher veille à la marche du navire de guerre sur lequel il s'est engagé, le *Wildebeeste*, le second-maître vient l'avertir que son ami Nathaniel se comporte dangereusement, se balançant sur une passerelle, risquant de chuter par-dessus bord. Mais, cela même, il le fait par intérêt :

> Mais le second-maître Roberts jouait un jeu trop astucieux. Quoi que ce fût, où que conduisit le système compliqué des obligations, il ne demandait rien ce jour-là qu'une constatation reconnaissante de son bon sens et de sa compréhension.[2]

Le texte met l'accent sur le "système des obligations" qui rend nécessaire le truquage du langage : aucun échange verbal n'est désintéressé ; l'intervention du sous-officier visant à sauver Nathaniel n'échappe pas à ce système. Le langage est creux, vide, il n'est que l'instrument de la conquête de l'objet du désir.

---

[1] Cf. *ibid.*, pp. 44-45.

[2] *CM*, p. 61. "But Petty Officer Roberts was playing a game too deep. Whatever it was and wherever the elaborate system of obligations might lead to, it required nothing today but a grateful opinion of his good sense and understanding". *PM*, p. 52.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. L'expression du désir et la vérité du lien social

Dans *Sa Majesté des mouches*, la conque symbolise ce vide, qui est à la fois l'objet du désir et l'enjeu du pouvoir. La communauté qui tente de s'établir sous des règles qui rappellent celles des Etats démocratiques en est victime sans comprendre ce manque qui sape ses chances de réussite. Une seule fois, la « bonne » question, celle qui permettrait aux enfants de prendre conscience du défaut de leur construction sociale embryonnaire, est posée au cours d'une assemblée, mais si maladroitement qu'elle ne peut obtenir une réponse satisfaisante pour celui qui la pose :

> [Simon] était incapable de trouver des mots pour définir la faiblesse essentielle de l'humanité. Tout à coup l'inspiration lui vint.
> — Qu'est-ce qu'il y a de plus sale au monde ?
> Dans le silence perplexe qui suivit, Jack laissa tomber un seul mot, expressif et cru. La détente fut comme un paroxysme.[1]

Ce qu'il y a de "plus sale au monde" est immédiatement identifié, mais pour être repoussé par la dérision, conjuré hors du discours par le rire et la jouissance. La réponse, évidente, lancée par Jack, provoque une jouissance collective des enfants. Car la question qui pouvait permettre à l'assemblée d'identifier la source des désaccords ne pouvait manquer d'être formulée de manière à rappeler le cloaque initial autour duquel la parole des meetings ne cesse de tourner. Ainsi la parole est-elle immédiatement détournée de sa fonction rationnelle d'expression de la vérité pour réaffirmer la puissance de la libido qui soude la petite communauté insulaire.

C'est bien pourquoi la démocratie est viciée dès sa source : la parole est ambivalente. Si le questionnement de Simon vise l'accès à la vérité, il permet en fait à Jack de se saisir de l'autre versant du

---

[1] *SMM*, p. 109. "Simon became inarticulate in his effort to express mankind's essential illness. Inspiration came to him.
'What's the dirtiest thing there is?'
As an answer Jack dropped into the uncomprehending silence that followed it the one crude expressive syllable. Release was like an orgasm." *LF*, p. 97. Ici encore la traduction française édulcore le texte explicite de Golding.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

discours : la parole comme expression du désir. Voilà la raison pour laquelle Jack l'emporte finalement et détruit la communauté démocratique : il est le seul à révéler et exploiter cette puissance de la parole occultée par Ralph, Porcinet et Simon. Occultée car Ralph a, dans son usage public de la parole, désexualisé la conque : s'il a pu grâce à elle brièvement passer pour un homme aux yeux de Jack, il renonce ensuite immédiatement à la virilité en admettant très vite qu'il n'y avait "pas d'homme" sur l'île.[1] La fin de sa répartie en est le moment le plus significatif à cet égard : "*Only me*". La restriction est d'importance ; abdiquant toute prétention à la virilité, Ralph dissocie la conque comme symbole de la démocratie et la conque comme symbole sexuel, le discours de la raison du discours du désir. Dès ce moment, le sort de la société des enfants s'esquisse : la parole politique sera creuse, vide, sans force et sans séduction car sans ressort libidinal. Or, on sait depuis Freud que le lien social est par nature un lien libidinal :

> [...] ce qui permet la création et la permanence des liens dans un groupe n'est autre que *l'amour*, grâce auquel "la foule doit manifestement sa cohésion à un pouvoir quelconque. Mais à quel pouvoir pourrait-on attribuer cet exploit si ce n'est à l'Eros à qui le monde entier doit sa cohésion".[2]

Renonçant immédiatement à l'amour que sont prêts à lui porter les enfants nés de la forêt à son appel en renonçant à être "un homme", Ralph sape les bases de la communauté qu'il a créée.[3] Voulant dissocier l'Eros du politique, il condamne le politique à l'échec. La communauté « démocratique » ne pourra pas s'appuyer sur une "cohésion" forte, pour reprendre le terme de Freud. Cette absence de lien est évidente dans le texte de Golding. La conque symbolise dès lors la contradiction essentielle de la petite société démocratique. Objet du désir des garçons, elle est aussi l'instrument du discours politique qui refoule le désir. Vidée du désir, la parole

---

[1] Cf. *supra*, p. 262.

[2] E. Enriquez, *De la Horde à l'Etat. Essai de psychanalyse du lien social*. Paris, Gallimard, 1983, p. 68. Ce fragment d'Enriquez est en fait une glose de la thèse centrale de *Totem et tabou*, dont le passage entre guillemets est extrait.

[3] Ralph renonce ainsi à la paternité symbolique qu'il s'était acquise, or, comme le rappelle E. Enriquez après Freud, "il ne peut y avoir de *groupe sans père*." *Ibid.*, p. 68.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

« politique » des meetings se coupe donc de la possibilité même d'exprimer la vérité du rapport social insulaire. C'est pourquoi, malgré les efforts de rationalisation de Ralph et surtout de Porcinet, la parole raisonnée des meetings tourne à vide. Refoulant la part du désir qui seul peut constituer le groupe en tant que société, elle se condamne à la vacuité. Elle demeure incapable de dire le réel parce qu'elle a refoulé la réalité libidinale du lien social.

Ainsi, loin de figurer une sociabilité qui garantisse la liberté et le respect d'autrui, une société dans laquelle les conflits latents seraient contrôlés par un usage raisonné de la parole, la communauté des enfants naufragés figure une humanité dépourvue de raison, d'emblée creuse, viciée, détachée du réel, en proie au délire. Car le désir refoulé dans la parole « raisonnable » des assemblées constitue le fond du lien social et ressurgit plus tard sous forme de violence. La désintégration de la communauté est donc programmée dès son début : quand Ralph avoue qu'il n'est pas le père symbolique dont les enfants ont besoin, quand il trahit Porcinet en révélant son "vrai nom", quand, à peine élu, il s'empresse de rendre à Jack le commandement de la maîtrise. Aucune autorité ne soude le groupe, la confiance mutuelle est impossible et l'élection désigne un chef qui abdique immédiatement son pouvoir. Autant que la démocratie, la conque symbolise ce creux, ce cloaque où le groupe prend naissance. La désagrégation de la « petite société » insulaire se préfigure à peine la communauté formée.

D'où ces images récurrentes de l'"inversion", dont l'homosexualité latente de Porcinet, le garçon le plus attaché à la conque, est une figure parmi d'autres : l'île semble un bateau "en marche arrière" (p. 35), Ralph se met debout sur la tête (p. 10), les ombres se reflètent "à l'envers" (p. 18) sur son visage, Porcinet intervertit les noms des jumeaux (p. 23), etc. Ralph, alors qu'il vient de réaffirmer son autorité de chef (p. 134), recommence à se ronger les ongles comme lorsqu'il était enfant et craint même de régresser jusqu'à sucer son pouce. Chaque progression est en même temps régression, toute avancée, recul. L'ambivalence, ainsi que l'a bien observé Frédéric Regard, est à la source de *Sa Majesté des*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

mouches.[1] C'est pourquoi la constitution de la communauté prépare sa destruction finale.

A l'opposé de la communauté « démocratique », c'est une autre construction sociale que Jack propose : un *socius* fondé sur la reconnaissance du désir, de l'autorité d'un chef, et qui culminera dans la formation d'un culte et l'élaboration d'une esthétique rudimentaire. La tribu n'est pas seulement une horde primitive mais, comme la "bande de Ralph" (p. 156), une société dotée de règles et de rites.

La chute de la démocratie n'est donc pas seulement une régression, mais l'évolution vers une forme sociale reconnaissant la véritable nature du lien social, même si c'est pour le valoriser à l'extrême, au point de ne plus réussir à freiner la violence. C'est donc comme un passage du texte de l'analyse du défaut fondamental des Etats modernes à l'exploration de l'essence anhistorique du lien social qu'il faut comprendre l'évolution des enfants vers l'organisation tribale. Cette interprétation évite l'écueil du moralisme et permet de lire *Sa Majesté des mouches* comme une enquête sur l'origine et la nature du *socius*. Dans cette optique, la régression des enfants vers la barbarie s'analyse comme la progression du texte vers son objet véritable. Toute l'ambiguïté du texte se tient ici : l'évidente régression politique est implicitement un progrès de l'analyse à laquelle procède le texte. C'est un recentrement du texte romanesque sur l'étude de l'origine du lien social. A mesure que se révèle le défaut de l'ordre démocratique et que s'affirme la puissance du désir, le roman se resserre sur l'essentiel : le crime fondateur de la civilisation.

---

[1] Cf. F. Regard, *op. cit.*, pp. 80-81, où le critique fait du "bâton aiguisé aux deux bouts" (*a stick sharpened at both ends*), l'arme dont les sauvages menacent Ralph (*SMM*, p. 241 ; *LF*, p. 219), le "symbole de la réversibilité des jugements, le symbole d'une autorité piégée, le symbole de la quête des sophistes, de ceux qui parlent pour ne rien dire, se lançant dans la quête éperdue des causes et des effets, sans s'apercevoir de la culpabilité de tous". L'arme perce des deux bouts car elle symbolise l'ambivalence absolue de la réalité insulaire ainsi que celle du texte : un piège pour les personnages et pour le lecteur. C'est pourquoi deux bâtons identiques servent le premier à ficher en terre la tête de cochon offerte au monstre (*SMM*, p. 167, *LF*, p. 150) et le second à exposer de la même manière la tête de Ralph (ce qui est implicitement dans la logique narrative la seule fonction possible de ce second bâton).

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Ce n'est pas par hasard que la seconde robinsonnade de Golding place un crime à l'origine de l'histoire. C'est le meurtre de Nathaniel, l'ami avec qui le héros s'est engagé et qu'il s'est mis à haïr par rivalité amoureuse, qui déclenche tout *Chris Martin*. Préméditant son acte, Christopher éloigne sous des prétextes le timonier et la vigie pour avoir la liberté de virer de bord brutalement de façon à faire basculer Nathaniel de la passerelle où il se tient. Or le *Wildebeeste* est torpillé au moment même où Christopher s'apprêtait à exécuter son plan : s'il n'avait pas éloigné les autres marins de quart, il aurait été possible de repérer et d'éviter la torpille.[1] La préméditation du meurtre déclenche donc toute la fiction de Christopher : sans son désir initial (dans la chronologie de l'histoire et non dans le déroulement du récit) de tuer, le héros n'aurait pas à affronter la mort. L'épreuve qui révèle l'être de l'homme ne survient dans l'histoire narrée qu'après l'avènement d'un désir meurtrier, comme s'il fallait dévoiler l'existence d'un « péché originel ». Or, il s'agit d'une fiction des origines au même titre que *Sa Majesté des mouches*. Comme la première robinsonnade de Golding recherche l'essence du socius, la seconde recherche l'essence du moi et se situe fictivement au temps des origines : la « survie » imaginaire de Christopher dure sept jours, parodie de la Genèse dans laquelle le héros se trouve dans un Eden inversé. Sur son rocher, il découvre l'effigie renversée de l'arbre de la connaissance du bien et du mal[2] et à la fin de son aventure apprend que son refuge est son "propre ciel" (p. 225). Fictions des origines parce que quêtes des essences, les deux robinsonnades de William Golding placent le crime aux fondements de l'humanité.

---

[1] Cf. *CM*, pp. 211-212.

[2] Cf. *CM*, p. 203 : "Il y avait aussi une gravure dans la niche. On eût dit un arbre sens dessus dessous qui poussait vers le bas [...]. Autour des brindilles, il y avait une tache gris argent en forme de fleur de pommier. Tandis qu'il l'observait, des gouttes de pluie ternirent la tache et se posèrent sur les branches comme des fruits insipides". "There was an engraving in the recess too. It was like a tree upside down and growing down [...]. Round the twigs was an apple blossom of grey and silver stain. As he watched, drops of water dulied the stain and lay in the branches like tasteless fruit". *PM*, p. 177.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

c. Conjuration de la peur, société totémique et crime originel

Le groupe des enfants a besoin d'un chef, car si c'est l'amour, comme le pense Eugène Enriquez après Freud, qui soude les sociétés, c'est aussi lui qui permet de constituer une communauté sous l'autorité d'un père symbolique :

> Cet amour en rattachant les individus à deux autrui différents (le chef et les égaux) explique également "l'absence de liberté" qui caractérise les individus faisant partie d'une foule. L'amour est donc un lien mais un lien *contraignant* et c'est le seul lien véritablement contraignant.[1]

La première décision que prennent les enfants rassemblés est en effet de se doter d'un chef, c'est-à-dire de se soumettre à la contrainte[2]. Or, si Ralph est élu, c'est grâce à l'amour que lui vouent les enfants en vertu de la puissance sexuelle dont il a fait preuve et dont le texte français ne permet pas de saisir toute la force :

> [...] une sorte d'immobilité faisait ressortir la personnalité de Ralph ; à cela s'ajoutait sa taille et son air sympathique ; enfin, de façon plus obscure mais très puissante, agissait la conque.[3]

De même que l'amour soude d'abord les enfants autour de Ralph, c'est l'amour de la contrainte qui les pousse à rejoindre Jack par la suite. Il faut tenter de comprendre ainsi la constitution de la société tribale à laquelle se livrent les enfants à la fin du récit : il ne s'agit pas seulement d'une régression vers la barbarie mais surtout de la progression du récit vers l'analyse de l'origine du lien social.

---

1 E. Enriquez, *op. cit.*, p. 68.

2 *SMM*, p. 27 ; *LF*, pp. 23-24.

3 *SMM*, *ibid.* ; "[...] there was a stillness about Ralph as he sat that marked him out: there was his size, and attractive appearance; and most obscurely, yet most powerfully, there was the conch." *LF*, p. 24. La taille et l'allure *séduisante* de Ralph, énoncés avant la possession de la conque, sont les autres raisons de son élection : c'est bien un lien d'amour qui groupe les enfants autour de lui.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Or cette origine, ainsi que nous l'indique également l'œuvre sociologique de Freud, se tient tout entière dans le meurtre originel qui soude la communauté en la dotant d'un père symbolique. Mais avant d'en venir à l'étude de ce meurtre, il faut d'abord montrer comment Jack peut, à l'inverse de Ralph, s'imposer durablement comme chef.

Depuis leur première confrontation, Ralph et Jack s'opposent comme deux rivaux. "Il suffit que Ralph tienne la conque pour que Jack tente aussitôt de s'en emparer : la possession de la parole se suffit à elle-même ; elle constitue à elle seule l'enjeu de toute rivalité"[1]. Or, au discours creux et vicié de la démocratie instaurée par Ralph, Jack va substituer une parole pleine et qui tient au réel. Il est le premier des garçons à comprendre la peur des "petits" et à tenter, non de la supprimer, mais de l'analyser en tentant d'expliquer ses sensations de chasseur à Ralph :

> [...] on pense tout-à-coup qu'on n'est pas le chasseur, mais le gibier ; comme s'il y avait tout le temps quelque chose qui vous poursuivait dans la jungle.[2]

La peur, qui mine le régime de Ralph parce que les assemblées se révèlent incapables de la prendre en compte, est déjà exprimée, reformulée, comprise ici. La dictature de Jack supplante la démocratie parce qu'elle admet le réel de l'île qui est la peur des enfants et qu'elle parvient à la gérer. Or, cette peur est totalement irrationnelle et d'essence libidinale, comme le montre la scène où elle s'exprime pour la première fois :

> Les grands remarquèrent le petit seulement quand il commença à se débattre. [...] C'était un enfant fluet, âgé de six ans environ, la moitié du visage marqué par une grosse tache de naissance lie-de-vin. [...] Il marmottait et semblait au bord des larmes. [...]
> Ralph parvint à persuader le petit qui prit la conque, mais déjà le rire général avait étouffé la voix de l'enfant. Porcinet s'agenouilla devant lui, une main sur la conque et répéta à haute voix ses paroles.

---

1 F. Regard, *op. cit.*, p. 47.

2 *SMM*, p. 64. "But you can feel as if you're not hunting, but — being hunted ; as if something's behind you all the time in the jungle." *LF*, p. 57.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> — Il veut savoir ce que vous allez faire au sujet de l'espèce de serpent. [...]
> — Tu entends ça ? Il l'a vue dans le noir...
> — Il dit qu'il l'a vue quand même. Elle est sortie et repartie et puis elle est revenue, elle voulait le manger...
> — Il rêvait.[1]

Dès l'apparition de la peur du monstre, les enfants connaissent son origine : le rêve. Irrationnelle, née d'un fantasme du petit garçon, cette terreur est d'origine inconsciente et la communauté le sait pertinemment. Mais en s'exprimant, cette crainte manifeste en fait le désir de voir s'affirmer dans le groupe une puissance suffisante pour "faire quelque chose contre les serpents". L'enfant demande aux « grands » de le rassurer, c'est-à-dire de constituer le groupe en société en acceptant la réalité de sa peur et en le protégeant. Car la civilisation se constitue pour remplir la "fonction essentielle [de] *nous protéger contre la nature*" afin de compenser "la faiblesse de l'homme (liée à son état de *détresse* infantile), [car] l'homme aspire [...] à être *protégé et consolé*."[2] Or, quelle réponse donne la société « démocratique » à l'expression de ce désir fondamental ? Le refoulement le plus total. Non seulement la répartie "il rêvait" renvoie le garçon à sa propre angoisse sans lui apporter de réconfort, mais surtout, le meeting au cours duquel il vient d'exposer sa peur débouche sur la décision d'allumer un feu sur la montagne. L'enfant disparaît et probablement périt dans l'incendie déclenché à cette occasion. Or, la manière dont le groupe découvre sa disparition est extrêmement significative :

> Quelque chose d'insolite arrivait à Porcinet qui étouffait. Il haleta :

---

1 *Ibid.*, pp. 43-44. "The older boys first noticed the child when he resisted. [...] He was a shrimp of a boy about six years old, and one side of his face was blotted out by a mulberry-coloured birthmark. [...] He was muttering and about to cry. [...]
At last, Ralph induced him to hold the shell but by then the blow of laughter had taken away the child's voice. Piggy knelt to him, one hand on the great shell, listening and interpreting to the assembly.
'He wants to know what you're going to do about the snake-thing' [...]
'Did you hear that? Says he saw the thing in the dark—'
'He still says he saw the beastie. It came and went away again an' came back and wanted to eat him—'
'he was dreaming.' *LF*, pp. 38-39.

2 E. Enriquez, *op. cit.*, p. 93. Les italiques sont de l'auteur.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> — Ce petit môme, celui qu'avait la figure marquée, je le vois pas. Où c'est qu'il est ?
> Un silence de mort pesait sur les garçons.
> — Celui qu'avait peur du serpent. Il était là, en bas...
> Un arbre éclata comme une bombe. Des paquets de lianes montèrent dans les airs, tordues par l'agonie, puis retombèrent. Les plus petits des garçons poussèrent des cris.
> — Des serpents ! des serpents ! Regardez ![1]

Ici encore, essoufflement de la parole, refoulement de la réalité (car ici le réel insulaire est d'abord la peur) et absence d'autorité (Ralph n'a pas su empêcher les enfants de déclencher l'incendie) sont concomitants. Le petit garçon est mort sans qu'on y prenne garde, sans que personne ne s'en aperçoive : même Porcinet le comprend bien après le déclenchement de l'incendie. Comme si la communauté avait spontanément et inconsciemment éliminé le membre du groupe qui avait exprimé sa peur, c'est-à-dire révélé aux autres le besoin, le manque, d'un chef, d'un père symbolique. En le faisant disparaître, le groupe a refoulé sa peur. Mais le refoulement de la réalité ne peut être aussi facile. Ici, le refoulé ressurgit immédiatement dans le réel et, comme le souligne Freud, exactement par la voie même du refoulement[2]. Le feu a tué l'enfant qui avait exprimé sa peur du serpent ; le feu fait surgir des serpents multiples salués par une exclamation collective dans laquelle le mot *snakes* est répété trois fois.

Refoulement et retour du refoulé sont symétriques. Non seulement la petite communauté démocratique n'a pas éliminé une peur ancrée dans l'imaginaire — le rêve —, mais elle la fait ressurgir

---

[1] *SMM*, p. 57.
"Something strange was happening to Piggy, for he was gasping for breath.
'That little'un—' gasped Piggy— 'him with the mark on his face, I don't see him. Where is he now?'
The crowd was as silent as death.
'Him that talked about the snakes. He was down there—'
A tree exploded in the fire like a bomb. Tall swathes of creepers rose for a moment into view, agonized, and went down again. The little boys screamed at them.
'Snakes! Snakes! Look at the snakes!" *LF*, p. 51.

[2] "C'est précisément ce qui avait été choisi comme moyen du refoulement [...] qui devient le porteur de ce qui revient : dans et derrière l'instance refoulante, le refoulé finit par s'affirmer victorieusement. [...] le refoulé, lors de son retour, surgit de l'instance refoulante elle-même." S. Freud, *Le Délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen* (1907), Paris, Gallimard, nouvelle trad. fr. P. Arhex et R.-M. Zeitlin, 1986, pp. 173-174.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

brutalement dans le réel : l'explosion qui fait voir, comme dans une hallucination, les objets devenus palpables de la terreur. Conjurer cette peur qui mine la société insulaire ne devient dès lors possible que grâce à un changement social radical. L'élaboration d'un nouveau modèle social sous la conduite de Jack va permettre aux enfants de contrôler les craintes irrationnelles qui sont au fondement même de la constitution du nouveau groupe. Car la tribu n'est pas seulement une horde barbare, mais aussi une société qui reconnaît l'importance de la fonction paternelle et s'organise *volontairement* sous la dictature d'un chef aimé et respecté. Jack quitte seul la plage où la communauté s'est rassemblée à son appel[1]. C'est plus tard qu'il est rejoint spontanément par les autres garçons sollicités par ces seuls mots : "Ceux qui voudront chasser avec moi n'auront qu'à venir".[2] Quelques pages plus loin, l'invitation au festin fondateur de l'ordre nouveau — invitation au moment de laquelle Jack est pour la première fois nommé "chef" par d'autres enfants — convainc les derniers garçons réticents de se soumettre à sa loi[3]. C'est moins une régression vers la barbarie qui s'annonce à ce moment du texte que le processus même de la genèse de la société tel qu'il ressort des analyses de *Totem et tabou*.

Il faut d'abord observer que Jack établit un ordre plus ferme et stable que celui que symbolisait la conque. Cet ordre, à la fois révélé et masqué par le récit où le terme "sauvage" revient obsessionnellement[4], repose sur une rationalisation dont la première communauté était demeurée incapable. Jack définit d'abord sa "tribu" par un territoire. Celui-ci est établi à la pointe de l'île, dans une "forteresse" facile à défendre, à identifier et à nommer, installée sur une extrémité que l'érosion transforme lentement en une seconde île (p. 128). Ce territoire retranche la tribu derrière une frontière naturelle ; il constitue le groupe en l'opposant à un extérieur, à un Autre qu'il crée en même temps que

---

[1] *SMM*, p. 156 ; *LF*, pp. 140-141.

[2] *Ibid.* "Anyone who wants to hunt when I do can come too", *LF*, p. 141.

[3] *SMM*, p. 172 ; *LF*, p. 155.

[4] Jusqu'à neuf fois en deux pages dans la scène de la poursuite finale, *SMM*, pp. 241-242, et dix fois l'anglais *savage*, *LF*, pp. 219-220.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

lui-même. Or on sait qu'une société ne peut se définir sans Autre[1]. A l'opposé des trois cabanes de la première communauté, abris précaires disposés sur l'espace ouvert de la plage, la tribu s'installe dans un territoire délimité. La démocratie avortée échouait à dresser le "projet idéologique"[2] de la robinsonnade classique : s'approprier l'île en la nommant, en en dressant la carte, en transmuant l'espace brut et vierge en territoire organisé. Sous l'autorité de Jack, en se réfugiant dans la "forteresse", les garçons donnent un début d'exécution à ce programme. Ils le poursuivent en excluant la montagne de leurs terrains de chasse (p. 196) : s'ils ne l'ont pas encore cartographié, ils ont du moins déjà divisé, segmenté, socialisé l'espace.

Cette nouvelle société se constitue également grâce à des lois. Les "règlements" appelés par Jack dès la constitution de la première communauté ne sont édictés, sanctionnés et respectés que dans la seconde. Jack donne l'ordre de monter la garde et d'interpeller tout garçon qui approche et cette règle est suivie consciencieusement. Des sanctions châtient les enfants qui ne la respectent pas : on peut supposer que c'est pour avoir parlé à Ralph que les jumeaux sont battus à la fin de leur tour de garde[3]. La rigueur de cette discipline s'oppose avec évidence au laxisme dont faisait preuve Ralph, incapable de sanctionner Jack lorsque celui-ci a laissé s'éteindre le feu alors qu'un bateau passait à proximité de l'île[4].

Mais surtout cette société est soudée par le souvenir du crime qu'elle a commis la nuit de sa formation. La "tribu" s'est constituée au moment du meurtre de Simon ; Jack décide de placer des "sentinelles" à l'entrée de la forteresse en même temps qu'il assimile ce meurtre à celui du "monstre" : "Il s'était métamorphosé

---

1 "[...] aucune civilisation n'a cru qu'il était possible de supprimer purement et simplement l'agressivité. Au contraire, elle l'utilise pour renforcer la cohésion du groupe en lui permettant de traiter les étrangers en *ennemis* [...] qu'on a le droit de détruire. [D'où] la possibilité pour tout groupe de se créer un nouveau corps d'ennemis en mettant hors groupe ce qui était auparavant en groupe [...]. Se révèle ainsi l'essence même de toute civilisation : *la guerre généralisée*." E. Enriquez, *op. cit.*, p. 125.

2 Cf. F. Regard, *op. cit.*, p. 34.

3 *SMM*, p. 232 ; *LF*, p. 210.

4 *SMM*, pp. 84-88 ; *LF*, pp. 75-79.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

pour venir. Il peut revenir"[1]. Coup de force du discours qui assimile Simon à la "bête" et l'assassinat à un simulacre. Cette phrase transforme rétrospectivement le "festin", qui évoque dès lors le "repas totémique" dans lequel Freud voyait la "première fête de l'humanité"[2]. C'est ici que le texte de Golding rejoint la pensée freudienne.

Le "monstre", "Seigneur" (*Lord*) régnant sur la montagne, auquel les chasseurs ont déjà abandonné des offrandes, équivaut par sa toute-puissance au père de la "horde" primitive du texte freudien. De plus, le lecteur sait que le « vrai » monstre, l'être que les enfants prennent pour le monstre et désignent comme tel, est un homme : le seul adulte présent sur l'île. Tuant Simon — le monstre métamorphosé — et mangeant le cochon — dont la tête vient justement d'être identifiée à la "bête" — les enfants miment l'acte fondateur de la société :

> Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. [...] acte mémorable et criminel qui a servi de point de départ à tant de choses : organisations sociales, restrictions morales, religions.[3]

La coïncidence entre le meurtre de Simon et l'envol du parachutiste mort, ajoutée à la dévoration implicite du corps de Simon[4], renforce l'analogie entre cette scène et le festin primordial. La tribu, répétant cet acte fondateur, crée véritablement une organisation sociale qui répète la première comme son image inversée. Fermée et non plus ouverte, placée sous l'autorité totémique du monstre dont la « démocratie » niait d'abord l'existence, soudée autour de rites (la danse, l'offrande) et d'une division du travail naissante[5], la tribu inverse la « démocratie ». C'est l'ordre opposé au chaos, l'acte plein opposé à la parole creuse.

---

[1] *SMM*, p. 195. "He came — disguised. He may come again [...]", *LF*, p. 177.

[2] *Totem et tabou*, Paris, Payot, p. 163.

[3] *Ibid.*

[4] Le texte mentionne des "bruits de mâchoires", *SMM*, p. 186 ("the teering of teeth", LF, p. 168) qui laissent penser que le corps de la victime a été partiellement dévoré.

[5] Cf. cet ordre de Jack : "Certains d'entre vous resteront ici pour arranger la caverne et défendre l'entrée. J'emmènerai quelques chasseurs [...]. Les sentinelles empêcheront les autres de se glisser chez nous". *SMM*, p. 195.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La tribu vit avec le monstre et la peur : elle les gère. Les actes qui la fondent affrontent la réalité de l'île alors que le langage des meetings n'en disait rien. La fiction de Golding, comme le mythe freudien, explore ici la genèse même de la société, montrant au passage que la communauté « démocratique » qui se disait l'héritière des *boys books* n'était, elle, que fiction, destinée à être détruite par l'épreuve de la réalité.

On peut dès lors comprendre le bâton aiguisé aux deux bouts[1] comme le symbole de la réversibilité de tout ce qui fonde la réalité insulaire : il exhibe l'ambivalence de la civilisation née du crime et qui se perpétue dans la guerre. Car "le meurtre du père institue *la possibilité constante du meurtre*. La civilisation non seulement commence avec le crime mais ne se maintient que par lui"[2]. En même temps que Jack ordonne la communauté en horde, certes sauvage et barbare, mais aussi en société dotée d'une hiérarchie ferme, de tabous et de règles inviolables, il ouvre la possibilité de répéter indéfiniment le meurtre originel. Après la mort de Simon, la "bête" est érigée en totem et la société primitive fondée sous l'autorité de Jack. Mais du sacrifice initial du cochon, la tribu passe au sacrifice humain, de manière voilée d'abord, puisque la tribu se persuade qu'elle n'a pas tué Simon mais le monstre métamorphosé, ouvertement ensuite, quand la chasse à l'homme finale identifie explicitement Ralph comme la victime humaine du sacrifice suivant.

Voilà les "ténèbres" si souvent évoquées à propos de Golding : l'acte qui engendre la vie en société est en même temps l'acte qui définit la société *pour la guerre*.[3] Si la violence est au principe du processus civilisateur, elle l'accompagne durant tout son développement. D'où toute l'ambivalence de ce roman où la horde des sauvages représente un effort de socialisation, où le meurtre est identifié comme l'événement fondateur de la société, où le crime est reconnu comme un événement structurant, à travers ses répétitions, de la civilisation.

---

1 Cf. supra, p. 269, n. 1.

2 E. Enriquez, *op. cit.*, p. 37.

3 Cf. *ibid.*, pp. 164-165, où Enriquez montre que la pensée sociologique de Freud aboutit à cette conclusion que le processus civilisateur est un processus pour la guerre, que le crime est au principe et à la fin de la civilisation.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Cette réversibilité correspond aux inversions qui structurent le roman et en font un jeu de renvois. L'incendie de la fin du roman rappelle celui du deuxième chapitre, mais plus encore il constitue ironiquement le seul signal qui ait été remarqué par un navire. Les marins qui sauvent les enfants évoquent les aviateurs qui ont abattu leur appareil : l'un d'entre eux porte une mitraillette, et on se souvient que Ralph, mitraillant Porcinet sur la plage, rappelait probablement la bataille aérienne qui venait de se dérouler. La dernière scène du roman fait encore écho autrement à la première. A la question : "Qui est le chef ?" Ralph répond et Jack, tenté de le contredire, se ravise ; les deux garçons retrouvent ici leurs rôles respectifs du début, le premier détenant la parole, le second menant une troupe organisée. Ces quelques exemples suffisent à montrer la réversibilité du texte qui mime l'ambivalence du lien social.

On peut donc lire *Sa Majesté des mouches* non seulement comme une régression vers une horde primitive, mais aussi et surtout comme l'analyse de la genèse de l'humanité. Cette analyse se relie à certaines préoccupations affichées par Golding, qui se dit à la recherche des origines dans ce passage de *Cible mouvante* :

> Pour notre génération et même pour notre siècle, la nature du cosmos, la prémisse universelle sont encore très discutées. Elles le seront peut-être toujours. C'est dans la connaissance de cette incertitude fondamentale [...] que certains esprits se mettent au travail. Il ne s'agit pas d'une perception précise, mais d'un sentiment chargé, un *zeitgeist* si vous préférez, comme si la propre image de l'homme avait le visage caché. C'est un triste savoir que se partagent les anti-utopistes.[1]

Ce "sentiment" se trouve déjà explicitement dans le texte de *Sa Majesté des mouches*. Ralph médite, ce qui est "insolite" chez lui,

---

1 W. Golding, *Cible mouvante*, Paris, Gallimard, 1985, p. 237. "In our generation, or even in our century, the nature of the cosmos, the universal premise is still very much into debate. Perhaps it always will be. It is in the knowledge of that fundamental dubiety [...] that some minds are drawn to work. It is an awareness not exact, but a shared feeling, a *zeitgeist* if you will, as if the proper image of man had its face veiled. It is a sad knowledge that antiutopians share among them." *A Moving Target*, London, Faber and Faber, 1982, p. 182.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

précise le narrateur, indice qu'il faut accorder une importance particulière aux termes de sa question :

> Si l'éclairage de côté ou par en-dessous transformait à ce point un visage, qu'était-ce donc qu'un visage ?[1]

Il n'est pas question de morale ici, mais seulement de la quête de la "propre image de l'homme". La position de Golding est celle d'un sceptique pour qui une seule certitude s'impose : le mal est déjà présent dès l'origine car le mal est essentiel à l'humanité et à la construction sociale elles-mêmes. C'est bien en cela que consiste le "triste savoir" des anti-utopistes au nombre desquels se range Golding. Or, ce savoir s'accorde parfaitement avec l'œuvre sociologique de Freud pour laquelle le crime est à l'origine et à la fin de tout processus civilisateur. Comme l'ajoute Frédéric Regard, *Sa Majesté des mouches* "dénonce précisément la facticité de toute entreprise politique en révélant au grand jour l'état sauvage qu'elle dissimule."[2] Simon a été tué par l'ensemble des enfants au moment de la constitution de la tribu, et le premier feu sur la montagne avait déjà fait au moins une victime. Certes, Jack et Roger semblent incarner le mal[3], mais ils ne sont pas les seuls : on a vu que la « démocratie » était viciée dès le commencement. L'histoire des garçons constitue une nouvelle version des origines de l'humanité.

Mais l'origine de l'humanité étant aussi l'origine des religions[4], il faut encore étudier ici comment le sacré s'inscrit dans *Sa Majesté*

---

1 *SMM*, p. 94. "If faces were different when lit from above or below — what was a face?" *LF*, p. 85.

2 F. Regard, *op. cit.*, p. 55.

3 Cf. H. Talon, *op. cit.* et H. Cixous, "L'Allégorie du mal dans l'œuvre de William Golding", art. cit.

4 Freud insiste dans *Totem et tabou* aussi bien que dans le reste de son œuvre sociologique sur la dimension religieuse sans jamais remettre en cause cette idée de la genèse des religions dans le meurtre originel. Cf. *L'Avenir d'une illusion*, Paris, PUF, 1971. Citant cette dernière œuvre, E. Enriquez formule ce lien en un paragraphe qui ne peut manquer d'évoquer *SMM* : "La civilisation a pour rôle de mettre « à mort » en nous la nature, c'est-à-dire notre violence irréductible qui amènerait, si elle pouvait s'exprimer pleinement, l'avènement d'un despote qui, seul, serait en état de "jouir d'un bonheur illimité". En se mettant en place, en nous introduisant dans la vie communautaire, elle doit donc prononcer des interdictions. C'est alors qu'interviennent les dieux qui ont "une triple tâche à accomplir : exorciser les forces de la nature, nous réconcilier avec la cruauté du destin, telle qu'elle se manifeste, en particulier dans la mort et nous dédommager des

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

des mouches et dans la seconde robinsonnade de Golding, *Chris Martin*.

2) Le mal radical ou l'absence de Dieu

La nature du sacré constitue le second versant de l'interrogation de Golding dans ses deux robinsonnades, ce qui transparaît dans *Sa Majesté des mouches* non seulement à travers la création des tabous de la tribu, mais aussi et surtout à travers le personnage de Simon. Son nom bien sûr évoque le premier nom de l'apôtre Pierre, il est le seul personnage à connaître la vérité au sujet du monstre et à être en mesure de révéler ce qu'il en est réellement du sacré aux autres enfants. De plus, sa mort le consacre comme un personnage d'essence divine :

> Quand [la marée] atteignit la première tache autour du corps désarticulé, les animalcules se groupèrent à sa limite en une masse mouvante et claire. L'eau monta encore et nimba de lumière la chevelure sauvage de Simon. Le contour de sa joue fut souligné d'argent et son épaule se changea en marbre de statue. Les étranges petits organismes aux yeux étincelants, au corps vaporeux, s'affairaient autour de la tête de Simon.[1]

Auréolé de lumière, c'est en personnage christique[2], martyr d'une révélation qu'il n'a pu apporter, que meurt Simon. Constitue-t-il pour autant un équivalent du Christ ? Tout au plus, comme le formule Frédéric Regard, Simon figure un "Christ « girardien »,

---

souffrances et des privations que la vie en commun des civilisés impose à l'homme". *Op. cit.*, p. 93.

[1] *SMM*, pp. 187-188. "Now [the tide] touched the first of the stains that seeped from the broken body and the creatures made a moving patch of light as they gathered at the edge. The water rose further and dressed Simon's coarse hair with brightness. The line of his cheek silvered and the turn of his shoulder became sculptured marble. The strange, attendant creatures, with their fiery eyes and trailing vapours, busied themselves round his head." *LF*, pp. 169-170.

[2] "A Christ-figure", commente F. Regard, *op. cit.*, p. 46. Sans faire explicitement référence au Christ, H. Talon voit en Simon un "être de charité", *op. cit.*, pp. 36-38. D. Escudié examine les indices qui assimilent Simon au Christ dans son ouvrage *Deux Aspects de l'aliénation...*, *op. cit.*, p. 293.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

déconstructeur des mimésis désirantes et inventeur de la mort comme désamorçage des processus victimaires"[1].

On connaît la théorie de René Girard, qu'on pourrait résumer ainsi. La violence est au principe des sociétés, qui doivent, pour se perpétuer, inventer des stratégies pour la canaliser. La "victime émissaire"[2], sacrifiée par la communauté, remplit cette fonction de détourner sur elle seule la violence qui, sinon, s'exercerait entre tous les hommes indifféremment. Cette victime est à la fois mise à mort comme "double monstrueux"[3] et vénérée comme fondatrice de l'ordre nouveau que son sacrifice permet de fonder. Par elle, la société est purgée de sa violence : elle devient dès lors "une créature surnaturelle qui sème la violence pour récolter ensuite la paix, un sauveur redoutable et mystérieux qui rend les hommes malades pour les guérir ensuite"[4]. Le rite vient par la suite répéter le crime fondateur et assure la pérennité de la vie sociale en canalisant les impulsions destructrices des membres de la communauté. Le lien social s'échafaude sur cette base : le sacré "arrache sa violence à l'homme pour la poser en entité séparée, déshumanisée"[5].

La parenté de cette pensée avec celle exprimée dans *Totem et tabou* est évidente et reconnue par Girard[6]. Mais l'analogie entre l'ontologie girardienne de la violence et le texte de *Sa Majesté des mouches* s'arrête là, dans cette qualité de "victime émissaire" accordée à Simon. René Girard attribue le "retour de la violence destructrice" à la négligence des rites et à la transgression des interdits[7]. Ici, il se détache à la fois de la sociologie freudienne, pour laquelle "loi et transgression sont données ensemble"[8], et du texte de Golding dans lequel la chasse à l'homme finale embrase l'île et la détruit : exemple même de "violence unanime" qui est en même

---

1 Cf. *op. cit.*, p. 46.
2 R. Girard, *La Violence et le sacré, op. cit.*, p. 122.
3 *Ibid.*, p. 375.
4 *Ibid.*, p. 131.
5 *Ibid.*, p. 385.
6 Cf. *ibid.*, pp. 283-327. Cf. également la réfutation de Girard par Enriquez, *op. cit.*, pp. 186-188 : Enriquez démontre le primat de la fonction paternelle sur la violence entre frères, primordiale pour Girard.
7 *Ibid.*, p. 387.
8 E. Enriquez, *op. cit.*, p. 173.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

temps une "violence destructrice" et qui n'est provoquée ni par une transgression ni par un relâchement du rituel. Tout se passe chez Golding comme si, au contraire, la socialisation et l'invention du sacré allaient de pair avec l'invention de la guerre généralisée, à la fois au nom de la tribu et de son totem : le "monstre". L'invention du sacré, loin de canaliser la violence, la libère. D'autre part, un parallèle s'impose entre la figure de Simon et celle de Nathaniel dans *Chris Martin* : lui aussi est une victime innocente, lui aussi s'oppose au monde dans lequel il est plongé par cette innocence même, lui aussi entre, seul des protagonistes de son histoire, en contact avec le sacré.

Certes, dans *Sa Majesté des mouches*, Simon est une victime émissaire qui a concentré sur lui la violence fondatrice. Certes, dans *Chris Martin*, Nathaniel est l'homme qui professe une "technique de la mort dans la béatitude" et qui a le "sentiment [...] de savoir"[1]. Comme Simon, il pressent l'avenir : il prédit à Christopher qu'il mourra bientôt (p. 84). Mais s'il sait quelque chose, qu'est-ce ? Le sacré qu'il semble comprendre n'est jamais nommé. Quelle religion est issue du meurtre de Simon, de la méditation de Nathaniel ? Et comment penser que le rituel rudimentaire inventé par la tribu de *Sa Majesté des mouches* (la danse, les offrandes propitiatoires) contrôle la violence ? Simon mort, les actes de cruauté se multiplient jusqu'à l'incendie final. La religion des enfants ne maintient le lien social que contre des victimes toujours renouvelées : Simon, puis Porcinet, puis Ralph, sans compter les nombreux membres de la "tribu" battus, voire torturés par Jack et Roger. Si le sacré autorise la violence à se manifester de la sorte, c'est probablement parce qu'il n'est pas, dans *Sa Majesté des mouches*, celui qu'envisage Girard. Dans *Chris Martin*, Nathaniel n'envisage le rapport au sacré que comme "technique". Il n'y a pas de religion visible ici, seulement une tentative encore virtuelle de restaurer un rapport perdu au sacré. Ainsi que Nathaniel le dit à Christopher, Dieu, pour nous, est devenu néant :

> Prends-nous tels que nous sommes maintenant et le ciel serait une pure négation. Sans forme et vide. Tu

[1] *CM*, pp. 83-84 ; *PM*, p. 71.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> comprends ? Une sorte d'éclair noir qui détruirait tout ce que nous appelons vie.[1]

Qu'est-ce donc que le sacré ? Il faut encore revenir ici au personnage de Simon, le seul des deux romans à lui être véritablement confronté, pour comprendre l'interrogation de Golding sur l'essence du religieux.

Seul personnage à recevoir une révélation, Simon, dans l'ensemble de *Sa Majesté des mouches*, semble en contact avec le sacré et seul à l'être. Il peut prophétiser le retour de Ralph chez lui (p. 135) grâce à une certitude mystérieuse dont le narrateur n'indique pas l'origine. Il n'a pas peur, au contraire de tous les autres enfants, de traverser seul la forêt à la tombée de la nuit, comme s'il savait que le monstre n'existe pas (p. 143). Lors d'un meeting, il propose de se rendre sur la montagne, comme si, seul, il éprouvait le besoin de voir la divinité (p. 157). De plus, au moment où Simon escalade la montagne en direction de la clairière où il verra le Seigneur des mouches, le ciel entre en "sympathie" avec les garçons (p. 161) : signe annonciateur de la révélation à venir[2]. Or, celle-ci a lieu par la présentation d'un *visage* : la tête de la truie fichée sur son piquet, offerte au monstre imaginaire.

Caché par des feuillages au moment de l'offrande, Simon a vu la cérémonie sans être remarqué, *a fortiori* sans y avoir participé. Pourtant, c'est à lui que la révélation est donnée. Les premiers mots annonçant le caractère sacré de l'acte indiquent déjà la nature du rapport qui unit Simon au sacré :

> — La tête est pour le monstre. C'est une offrande.
> Le silence accepta l'offrande et les glaça de terreur.[3]

Comment ne pas voir déjà ici l'identification de Simon, spectateur de l'offrande faite devant lui, et du monstre ? Silencieux comme la bête imaginaire, il accepte le présent. Dès cet instant,

---

[1] *CM*, p. 82 (traduction modifiée). "Take us as we are now and heaven would be sheer negation. Without form and void. You see? A sort of black lightning destroying everything that we call life". *PM*, p. 70.

[2] Et allusion à la montée au Golgotha, remarque D. Escudié, *op. cit.*, p. 293.

[3] *SMM*, p. 168.
"This head is for the beast. It's a gift."
The silence accepted the gift and awed them". *LF*, p. 151.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'image de la tête de truie est devenue intérieure : "Il avait beau fermer les yeux, le spectacle de la tête de truie restait imprimé sur sa rétine"[1]. Lorsqu'il rouvre les yeux, la truie lui parle "silencieusement" et toutes ses phrases s'adressent personnellement à l'enfant. Les mouches, se détournant de la truie pour s'abattre sur lui achèvent de relier les deux êtres qui se font face. Si, "du fond des âges, une certitude de déjà-vu, inexorable, enchaîn[e] le regard de Simon"[2], c'est parce que la truie représente à l'évidence une réalité toute intérieure. Le monstre est en Simon et l'enfant le reconnaît parce qu'il accepte le *face-à-face*. La fin de la scène ne fait que le confirmer en l'explicitant :

> — Tu savais bien, voyons, que je faisais partie de toi. Intimement partie de toi, intimement. Je suis ce qui fait que rien ne va, tu le sais ? Ce qui fait que les choses sont comme elles sont.[3]

La métaphore finale ("Simon était à l'intérieur de la gueule") vient ensuite relier physiquement les deux êtres, comme les mouches allant de l'un à l'autre au début, mais cette fois-ci en inversant le rapport : ce n'est plus le monstre qui "fait partie" de Simon mais l'enfant qui se trouve avalé par la bête ("*Simon was inside the mouth*", précise le texte original). Simon et le monstre ne font plus qu'un. Contradiction terrible : la bête, figure satanique qui emprunte son nom à Baal-Zébub, Seigneur des mouches et prince des démons[4], est identifiée à l'enfant christique, figure du prophète et du sauveur.

Or, c'est cela même le « sujet » de *Chris Martin*. La même identification des opposés y est à l'œuvre, à commencer par celle des deux romans eux-mêmes : deux textes que tout, en apparence, oppose, et que cette réunion des contraires rassemble.

Le lieu diégétique lui-même, d'abord. Loin d'être une île verdoyante calquée sur le décor de *The Coral Island*, le rocher de

---

[1] *Ibid*. "Even if he shut his eyes the sow's head still remained like an after-image." *LF*, p. 151.

[2] *Ibid*, p. 169. "[...] his gaze was held by that ancient, inescapable recognition". *LF*, p. 152.

[3] *SMM*, p. 175. "You knew, didn't you? I'm part of you? Close, close, close! I'm the reason why it's no go? Why things are what they are?" *LF*, p. 158.

[4] Cf. respectivement II, Rois, I, 2 et Matthieu, XII, 24.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chris Martin est minuscule, stérile et ne réfère jamais, au moins explicitement, à un précédent littéraire[1]. Le système des personnages ensuite : après un groupe d'enfants, c'est un homme seul que Golding met en scène. Le pacte de lecture implicite de chaque roman les oppose encore : alors que le lecteur de *Sa Majesté des mouches* peut croire pendant plus de cent pages à l'innocence des enfants et penser lire une réécriture elle-même innocente des *boys books* de sa jeunesse, *Chris Martin* plonge son lecteur dans un univers sans repère intertextuel et lui permet vite de comprendre que son héros est lourdement chargé de péchés[2]. Enfin, l'écriture du premier des deux textes — d'une simplicité apparemment si grande qu'il s'étudie dans les classes de collège — diffère si radicalement de celle du second — d'une obscurité si dense que la critique l'affronte rarement — qu'on est tenté de voir dans la seconde robinsonnade de Golding le double inversé de la première.

A l'intérieur même de Chris Martin, il faut remarquer que l'identification des opposés est au principe même du texte. Car Nathaniel, l'ami et la victime de Christopher, n'est qu'un double de son meurtrier. Ces deux personnages que tout oppose sont le revers l'un de l'autre. Tout l'indique : ils aiment la même femme, Mary, ils s'engagent en même temps dans la marine, servent sur le même navire, meurent en même temps. Et surtout, certaines déclarations de Nathaniel à Christopher rendent sensible cette identité :

> Il y a certaines affinités entre nous. Quelque chose va nous arriver à tous les deux ou peut-être étions nous destinés à travailler ensemble.[3]

Certains sentiments de Christopher rapportés par le narrateur constituent l'écho de ce passage :

---

[1] Ou plutôt, un texte sans intertexte étant inconcevable, l'intertexte de *Chris Martin* existe bien, mais sa connaissance n'est en rien déterminante pour l'intelligence du récit. D. Escudié signale les œuvres avec lesquelles le roman entre en rapport dans son étude, *op. cit.*, p. 327.

[2] Christopher est coupable d'adultère (*CM*, pp. 104-106), de pédérastie (p. 106), il représente un "cas cosmique" de gourmandise (pp. 135-138), il a tenté de violer une jeune fille pure, Mary (pp. 173-174), et prémédite le meurtre de son ami Nathaniel, qui s'est fiancé à Mary (pp. 121-122 puis 212).

[3] *CM*, p. 83. "There's a connection between us. Something will happen to us or perhaps we were meant to work together." *PM*, p. 71.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Il y entrait un étonnement désespéré : qu'un être aussi bon que Nat, aimé malgré lui [...] pût être haï si puissamment comme s'il était l'unique ennemi. Etonnement de constater qu'aimer et haïr n'étaient plus maintenant qu'une seule et même émotion.[1]

Nathaniel est le seul être que Christopher ait réellement aimé : "Je l'aimais donc tant!", s'écrie-t-il sur son rocher (p. 209). Pour Mary, il avait éprouvé un désir violent, mais pas véritablement d'amour. "L'unique ennemi" : comment comprendre ce syntagme si Nathaniel n'est pas le double de Christopher ? Les deux ne sont qu'un seul être clivé, sa part mauvaise incarnée par Christopher, la bonne reléguée dans le personnage beaucoup moins présent dans la diégèse de Nathaniel.[2] Le bien et le mal sont inséparables : les personnages qui les incarnent se confondent. Comme *Sa Majesté des mouches*, *Chris Martin* montre l'identité des opposés.

Comment comprendre ce jeu de l'identification des doubles antagonistes, de Satan et du Christ, du *boys book* et de l'enquête métaphysique ? C'est la nature même de l'interrogation de Golding qui est en question ici. Pourquoi Simon s'évanouit-il à la fin de la scène cruciale de *Sa Majesté des mouches* où il affronte le monstre ? Il perd conscience au moment même où se formule enfin, à la fois en lui et hors de lui, ce qu'il avait été incapable d'énoncer clairement plus tôt : "ce qu'il y a de plus sale au monde"[3]. En posant ainsi le problème du mal, déjà Simon avait l'intuition que "ça pourrait être nous tout simplement"[4]. La tête de truie lui apporte la confirmation de ce qu'est la "propre image de l'homme" *à visage découvert*. La rencontre avec le monstre n'est pas pour rien un tête-à-tête : il suffit pour s'en convaincre de constater la prééminence des réseaux lexicaux du regard et du

---

[1] *Ibid*, p. 119. "There was a desperate amazement that anyone so good as Nat, so unwillingly loved [...], should also be so quiveringly hated as though he were the only enemy. There was amazement that to love and to hate were now one thing and one emotion." *PM*, p. 103.

[2] William Golding prend ici le contrepied des récits fantastiques à la manière de *Dr Jekyll and Mr Hyde* qui refoulaient dans la figure du double la part diabolique de l'homme. Il met à la marge l'être du bien et place au centre de la scène l'emblème du Mal radical.

[3] Cf. *SMM*, p. 109 et supra, p. 266.

[4] *Ibid*.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

visage dans cette scène. Le visage de l'homme dévoile ici son essence[1]. Or, Simon perd connaissance comme si ce dévoilement était trop terrifiant pour être soutenu plus longtemps : l'homme se définit par le mal. Pire que cela : tous les opposés se rejoignent. Le mal (la truie) et l'innocence (Simon), l'archaïque (le "déjà-vu") et le nouveau (la rencontre présente), l'intérieur et l'extérieur coïncident ou s'échangent comme si toute la réalité était devenue réversible. Rien n'est plus vrai, rien n'est plus sûr ; une seule vérité demeure : l'interchangeabilité des opposés. Voici l'insupportable vérité sur laquelle débouche la quête du sacré : non seulement le mal définit l'essence de l'homme, mais surtout le mal est indissociable du bien, ce qui les rend indiscernables et indistincts. Ils sont inclus l'un dans l'autre et ne peuvent être reconnus séparément.

Les "chasseurs" ont divinisé le mal en érigeant le monstre en totem de la tribu. Pour les enfants, ce totem masque la véritable reconnaissance de l'intériorité du mal, mais surtout fait entrer la confusion du mal et du bien dans le réel de la constitution de la tribu en consacrant l'ambivalence et la méconnaissance elles-mêmes en valeurs religieuses. L'invention du religieux est en même temps consécration du mal. Le Dieu chrétien est absent ici : les enfants n'honorent que leurs propres démons. Au moment où la « révélation » est apportée à Simon, sur la plage Ralph s'interroge : "Pourquoi les choses tournent-elles mal ?"[2] Seul Simon, en tant que témoin extérieur de la divinisation de la bête, peut accéder à la compréhension de l'essence de l'homme. Les autres enfants resteront dans la méconnaissance : la tribu va se constituer sur cette base. Au contraire, Simon, après son tête-à-tête avec le monstre, se trouve mené au sommet de la montagne, vers lequel il est "guidé" par le sol insulaire lui-même de manière presque surnaturelle[3]. Débouchant sur le plateau, il se trouve face à face avec un nouveau visage :

---

[1] Cf. supra, p. 279, le passage de *Cible mouvante* où Golding considère que la "prémisse universelle" demeure inconnue, "*as if the proper image of man had its face veiled.*"

[2] *SMM*, p. 171.

[3] *SMM*, p. 178. "Here there were wide spaces interspersed with thickets and huge trees and *the trend of the ground led him up* as the forest opened." *LF*, p. 161. Nous soulignons.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Simon vit une chose bossue qui se redressait tout à coup et le regardait. Il se cacha le visage et avança péniblement. [...] il observa les os du nez tout blanchis, les dents, les teintes de la chair en décomposition.[1]

Avec ce visage, l'île offre à Simon le spectacle de la vérité ultime : la mort et la guerre, que les autres personnages ont refusé de voir et dont ils refuseront d'entendre la révélation. Ainsi se comprend peut-être la "sympathie" du ciel pour les enfants et le caractère proprement sublime de la montée de la marée sur le corps de Simon, qui peut être lu comme une transfiguration. Simon semble en harmonie avec le cosmos entier : non seulement il entre en contact avec la nature de l'homme, mais il communie avec le sol insulaire puis avec l'océan. Sa transfiguration, certes, rappelle le thème chrétien du salut, mais, comme le signale Frédéric Regard, il faut bien observer que toute pensée de résurrection est absente ici[2]. Il faut donc peut-être voir avec ce commentateur dans cette scène la présence d'un schème moins chrétien que grec.

En effet, la beauté et le sublime de l'enlèvement du corps semblent bien provenir "de la conjonction de l'horreur et de la sérénité, mariage qui signalerait ainsi le secret de toute chose, la permanence en son unicité de principes humainement opposés : le noir et la lumière, la Guerre et le Pacifique, le silence et la parole, etc. Le divin semble ainsi tenir à un équilibre sublime"[3].

Or, quelle peut être la nature de cet "équilibre" qu'il s'agit de trouver ou de retrouver ? On peut la voir dans l'attitude de Simon à l'égard de la nature, du cosmos même, qui serait la seule transcendance véritablement reconnaissable dans le texte de Golding. Un article peu connu du romancier anglais inciterait à le penser. Dans une note de lecture intitulée "*The Earth's Revenge*", Golding identifie la nature à la déesse grecque Gaia et indique qu'elle doit inspirer aux hommes un respect proche de l'effroi :

---

[1] *Ibid.*, pp. 178-179. "Simon saw a humped thing suddenly sit up on the top and look down at thim. He hid his face, and toiled on. [...] he examined the white nasal bones, the teeth, the colours of corruption." *LF*, p. 161.

[2] F. Regard, *op. cit.*, p. 105.

[3] *Ibid.*, p. 106.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Les Grecs accordaient beaucoup de prix à une émotion qu'ils appelaient *sèbas*, un mot qui pouvait posséder un sens aussi faible que le respect porté à une personne de mérite et un sens aussi fort que l'effroi révérenciel devant les dieux. Ils ressentaient ce *sèbas* pour Gaia. [...] Pour le dire catégoriquement, nous autres, hommes d'après la révolution industrielle, nous avons rarement ressenti un *sèbas* authentique pour Gaia. Nous connaissons bien plus son opposé : l'*hubris*. Nous croyons que nous possédons Gaia alors que la vérité est qu'elle nous possède.[1]

Si l'on peut effectivement rapprocher ces déclarations récentes de Golding et son premier roman, l'interrogation sur le sacré trouve ici un début de réponse : le divin tiendrait à l'harmonie entre l'homme enfin ouvert à la connaissance du mal et débarrassé de l'*hubris* et l'ordre cosmique. Or Simon est le seul personnage de *Sa Majesté des mouches* à être tout à fait dénué d'*hubris* et doté de *sèbas*. En témoigne la scène dans la clairière où il se recueille par deux fois.

La première fois que le garçon se rend dans cette "coupe remplie de chaleur et de lumière"[2], le lieu l'accueille dans une atmosphère proprement religieuse. Simon, recueilli, communie véritablement avec l'île : "Retenant son souffle, il prêta l'oreille aux bruits de l'île"[3]. Il perçoit alors ce qu'aucun autre enfant n'a perçu ni ne percevra par la suite : "cris des oiseaux", "vrombissement des abeilles", "appels des mouettes", "bruit de fond" de la mer... Baigné par le soleil, attentif au parfum des ciriers, respectueux de cette forêt qui l'abrite comme un temple, ainsi que ses gestes "furtifs" le signalent, Simon se trouve en harmonie parfaite avec la nature. Il s'accorde religieusement au cosmos entier : le soleil lui est doux (il est "couleur de miel") et la mer est comparée à son sang : "[elle] ne

---

1 W. Golding, in *The Sunday Times*, 28 janvier 1990, section H, p. 1, cité par F. Regard, *op. cit.*, p. 106, notre traduction. "The Greeks prized an emotion they called *sebas*, a word which could mean as little as respect for a worthy person and as much as a reverential awe before the gods. They felt this *sebas* for Gaia. [...] Most emphatically, we post-industrial-revolution men have seldom felt a proper *sebas* for Gaia. We experience far more its opposite, *hubris*. We suppose that we own Gaia when the truth is she owns us." Cette position proche d'un écologisme radical est à rapprocher de l'article "Gaia lives, OK?", in *A Moving Target*, *op. cit.*, pp. 84-86, traduit sous le titre "Elle est vivante, Gaia !", in *Cible mouvante*, *op. cit.*, pp. 117-120.

2 *SMM*, p. 68.

3 *Ibid.*, p. 69.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

produisait qu'un bruit de fond moins perceptible que le battement du sang dans les veines"[1]. Certes, ce rapprochement annonce la mort à venir de Simon, mais c'est d'abord en établissant un rapport intime et physique entre l'océan et lui.

Le dernier paragraphe du chapitre confère à cette scène une portée proprement religieuse, comme si Simon procédait par sa seule présence silencieuse à une cérémonie :

> Maintenant le soleil avait déserté la clairière et disparu du ciel. L'obscurité se répandait partout, submergeait les espaces entre les arbres jusqu'à ce qu'ils paraissent imprécis et bizarres comme les profondeurs de la mer. Les fleurs de cirier s'ouvrirent largement, toutes blanches et scintillantes sous la lueur qui filtrait des premières étoiles. Leur parfum alourdit l'air et envahit l'île entière.[2]

Ici encore, le ciel et la mer s'allient pour prolonger vers un au-delà infini l'atmosphère sacrale qui environne Simon. Mais l'ambivalence du cosmos est déjà discrètement marquée : d'une part les fleurs s'épanouissent alors que le soleil "déserte" et "disparaît", de l'autre, les "profondeurs de la mer" évoquent le monstre marin qui surgira plus loin. Il semble bien qu'ici Simon ait trouvé l'"équilibre sublime" auquel tend la recherche du sacré, en ressentant un *sèbas* authentique, un respect profond et religieux de l'univers avec lequel il entre en harmonie. Mais le mot *sèbas* ne signifie pas seulement respect du divin, précise Golding ; il signifie aussi effroi, ce qui se révèle lors de la seconde visite de Simon à la clairière :

> Il s'agenouilla et le soleil darda sur lui une de ses flèches. L'autre fois, il lui avait semblé que l'air vibrait simplement de chaleur, mais aujourd'hui il le menaçait. Sa longue chevelure sauvage ne tarda pas à se mouiller

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.* "Now the sunlight had lifted clear of the open space and withdrawn from the sky. Darkness poured out, submerging the ways between the trees till they were dim and strange as the bottom of the sea. The candle-buds opened their wide white flowers glimmering under the light that pricked down from the first stars. Their scent spilled out into the air and took possession of the island." *LF*, p. 62.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> de sueur. Il essaya de changer de position, mais il ne pouvait fuir le soleil.[1]

Malgré son attitude toujours dévote — il a immédiatement pris la position de la prière — Simon est maintenant menacé et même blessé par le soleil. Il ne peut fuir sa chaleur, comme, plus loin, il ne peut échapper à la "certitude de déjà-vu" (p. 169) que le texte anglais qualifie d'*inescapable*. Cette scène prépare le face-à-face avec le monstre au cours duquel Simon éprouve le second sens du *sèbas*, l'effroi révérenciel. Le ciel n'est plus alors ensoleillé, mais chargé de nuages et Simon est pris de terreur, mais demeure assis, immobile devant le monstre. L'ambivalence du cosmos s'est révélée au garçon qui a éprouvé le *sèbas* dans la plénitude de son sens : le simple respect de la nature et l'effroi devant sa puissance infinie.

C'est dire que si cette scène est religieuse elle n'est pas chrétienne. Elle dit la réversibilité du monde : le divin se dévoile dans la conjonction du sublime (la communion de Simon avec le cosmos) et de l'horrible (l'évidence de la cruauté du monde figurée ici par le Seigneur des mouches, prince des démons). Ce double rapport au cosmos affirme sur le plan religieux la même ambivalence que nous avons tenté de mettre en évidence dans la constitution de la tribu. Tout est double dans le roman : le moi voué au mal et au bien à la fois, la société, créée pour protéger les enfants de la nature mais vouée au crime, le cosmos transcendant, objet de vénération mais sujet de la plus implacable cruauté. Cette ambivalence de la nature se repère encore dans la figure double de l'île : une côte fertile et accueillante où le lagon s'offre aux jeux des enfants, où s'épanouit la vie, la seconde abrupte et menaçante, dépourvue de lagon, où l'océan bat furieusement les rochers[2].

Une ambivalence de même nature structure *Chris Martin*. Il suffit pour le constater d'observer l'avant-dernier chapitre qui

---

[1] *SMM*, p. 162. "He knelt down and the arrow of the sun fell on him. That other time the air had seemed to vibrate with heat; but now it threatened. Soon the sweat was running from his long coarse hair. He shifted restlessly but there was no avoiding the sun." *LF*, p. 146.

[2] Cf. G. Morgan, "Le Symbolisme du paysage dans *Lord of the Flies*", *Annales de la faculté de Nice*, Etudes anglo-américaines, n° 18, 1972, pp. 77-96.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

présente l'effroi de Christopher devant l'évidence de sa mort et la manifestation d'une transcendance absolue :

> Et aussitôt se produisit l'hallucination. Il le sut avant même de voir par la sensation d'épouvante que provoquait, dans la tranchée, le vol silencieux des embruns. [...]
> — Je n'aurais jamais pu inventer ça.[1]

A l'approche de la mort, l'épouvante est le premier signe par lequel se manifeste le « dieu » de Christopher, qui ne sera jamais désigné par un autre terme qu'"hallucination". L'effroi précède la révolte qui fait dire plus loin au protagoniste : "Je crache sur ta compassion!" (p. 228) et "je chie sur ton ciel" (p. 230). Incapable de ressentir le *sèbas* qu'avait découvert Simon, Christopher rejette la transcendance et n'éprouve devant sa manifestation visible qu'une terreur mêlée de fureur. Toute la scène se déroule dans une tempête qui détruit progressivement le décor imaginaire inventé par Martin et réduit ses efforts à néant.

> L'éclair absolu se déploya. [...]
> Il s'aperçut, par un mode de vision sans regard, que les lambeaux de ciel entre les branches de l'éclair noir étaient remplacés par des abîmes de néant. Le centre exprima son épouvante, sa fureur d'une façon qui ne demandait pas de bouche [...]. Les lignes et les vrilles se précipitèrent dans la mer. Une portion d'orage tomba comme une feuille morte et une brèche unit la mer au ciel d'un bout à l'autre de l'horizon.[2]

Paysage d'apocalypse sublime et horrible à la fois. Comme la mort de Simon, la mort de Christopher conjoint les opposés. Jusqu'à la fin, la contradiction se poursuit : la cruauté de la mort s'accompagne de "compassion" :

> L'éclair s'avança. Certaines des lignes visèrent le centre, attendant le moment où elles pourraient le transpercer. D'autres se posèrent sur les pinces, jouèrent sur elles, à l'affût d'une faiblesse ; elles les effacèrent avec une compassion impitoyable et infinie.[3]

---

[1] *CM*, pp. 222-223.
[2] *Ibid.*, pp. 229-230.
[3] *Ibid.*, p. 231.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Rien n'est dit de ce qu'il advient de Christopher après cela. La transcendance de la mort est affirmée ; sa nature demeure toujours un mystère. A la fin du roman, on ne sait toujours rien de la mort ; on ne peut même pas poser la question directement. Le chapitre final confronte deux personnages, un vieil homme nommé Campbell, qui a retrouvé le corps de Martin échoué sur la grève, et un officier, Davidson, chargé de recueillir la dépouille des marins. C'est en lisant les dernières lignes du récit que le lecteur apprend que Christopher est mort depuis le début : Davidson, croyant que Campbell se demande si le noyé a souffert, le rassure en lui indiquant qu'il n'a même pas eu le temps d'ôter ses bottes — le premier « geste » de Martin après sa mort avait été de les enlever. Mais en fait, Campbell essayait d'interroger le soldat sur une éventuelle vie après la mort :

> — La moisson, la triste moisson. Vous ignorez tout de mes... comment dire ?... mes croyances officielles, monsieur Davidson ; mais tous ces jours que je viens de vivre à côté de cette pauvre épave... monsieur Davidson. A votre avis, y avait-il d'autres... survivants ? Ou bien, est-ce tout ?[1]

Le texte s'achève ainsi sur une question très indirecte. Mais elle est posée à un homme qui représente symboliquement un messie (*Davidson* peut être lu *David's son*, fils de David) et un rédempteur profanes (Davidson recueille les corps sinon les âmes auxquelles, apparemment, il n'accorde pas d'importance). Adressée à ce destinataire, elle ne peut que signifier : qu'y a-t-il après la mort ? Or, l'officier fournit une réponse profane : Martin n'a pas souffert. *Chris Martin* ne se laisse donc pas réduire à l'interprétation allégorique qu'en donne son auteur. Sinon, pourquoi s'achèverait-il sur la non-déclaration des "croyances officielles" de Campbell et sur l'interrogation sans réponse de celui-ci ? Il persiste, sous l'allégorie trop visible, une interrogation plus radicale. Une transcendance se manifeste certes à la fin de *Chris Martin*, mais sa nature demeure mystérieuse. Elle ne semble s'ouvrir qu'à la

---

[1] *CM*, p. 238. "The harvest. The sad harvest. You know nothing of my —shall I say— official beliefs, Mr Davidson; but living for all these days next to that poor derelict—Mr Davidson. Would you say there was any—surviving? Or is that all?" *PM*, p. 208.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

méditation de Campbell. Seul dans le roman, ce vieillard (l'homme qui sonne le glas, comme le signale son nom) semble indiquer sa voie en considérant l'appentis qui abrite la dépouille de Martin :

> M. Campbell attendait en silence et contemplait l'appentis comme s'il le voyait pour la première fois. Il détailla les pierres moussues, le toit affaissé couvert de lichen ; c'était, lui semblait-il, un langage profond et naturel que les hommes avaient le privilège de comprendre une seule et unique fois.[1]

L'édifice est voué à la destruction et au néant. La question de Campbell à Davidson, deux pages plus loin, le confirme : "Ou bien, est-ce tout ? comme l'appentis ?" (p. 238). La contemplation du bâtiment en ruines mène cet homme muet sur ses croyances à une interrogation que le roman ne résout pas : qu'est-ce que la mort ? Et le seul élément de réponse qui lui soit donné est le langage "profond et naturel" des choses mêmes : les pierres couvertes de mousse et le toit de lichen. L'être pour la mort qu'est l'homme n'approche son essence que dans cette méditation silencieuse que rend possible l'évidence du devenir inéluctable qui frappe toutes choses : le cadavre de Martin couché sous l'appentis en ruines.

Le fait que le récit se conclut sur ce mystère éclaire peut-être la référence à Gaia dans les articles récents de Golding : le divin, dans *Sa Majesté des mouches* et *Chris Martin*, semble s'identifier à la transcendance du cosmos, le sacré à la reconnaissance, dévotion mêlée de terreur, de cet infini à la fois extérieur (puisque la nature nous domine et nous déborde de toutes parts) et intérieur (puisqu'elle dicte notre condition d'hommes et de mortels)[2]. La nature nous possède car nous sommes nés *pour la mort* : c'est finalement ce qu'apprend Simon ; c'est la « leçon » de *Chris Martin*.

---

[1] *CM*, p. 236. "Mr Campbell waited, silently, and contemplated the lean-to as though he were seeing it for the first time. he surveyed the mossed stones, the caved-in and lichenous roof as though they were a profound and natural language that men were privileged to read only on a unique occasion." *PM*, p. 205.

[2] G. Klaus, en commentant *Sa Majesté des mouches* à partir des concepts de Caillois et Eliade, parvient à une conclusion similaire : c'est seulement chassé par la tribu et menacé de mort que Ralph "en arrive à s'imprégner fugitivement de l'organicité de l'île, à ressentir et à valoriser la vie secrète et pérenne de la nature", valorisation qui serait "une partie du message testamentaire de Simon". Voir "Jeu et sacré dans *Lord of the Flies* de William Golding", *Etudes anglaises*, vol. 37, n° 4, 1984, pp. 424-436.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le "noir" dans lequel Simon sombre à la fin de son tête-à-tête avec le monstre préfigure sa rencontre avec le cadavre du parachutiste et sa propre mort auxquelles aboutit sa quête du divin[1]. L'"hallucination" de Christopher a lieu à l'instant de ses ultimes tentatives de maintenir son univers dans l'existence : elle coïncide avec sa mort. Les deux robinsonnades de Golding s'achèvent sur cette conjonction de l'infini et du néant.

Le roman de "l'avidité" se termine sur cette confrontation avec la mort qui met entre parenthèses toute religion, mais exacerbe une révérence, un respect dévot devant la transcendance de la mort qui est distinct de l'humilité chrétienne et que Golding nommera, des années plus tard, *sèbas*.

Même une critique comme Danièle Escudié, pourtant attachée à identifier un sens chrétien dans l'œuvre de Golding, reconnaît des "échos nietzchéens" dans *Pincher Martin*. Ainsi le dégoût de l'humanité, la lutte de Christopher contre un Dieu assimilé au Néant, son affirmation forcenée de la vie, lui semblent hérités de Nietzsche. "Il ne s'agit pas de voir en Golding un disciple de Nietzsche, mais seulement de souligner, ici, les angoisses et les doutes qui peuvent assaillir un Chrétien, en ce vingtième siècle désacralisé : peut-être Dieu est-il mort et le ciel vide ?"[2]

---

1 Pour souligner le fondement anthropologique de la réflexion « métaphysique » de Golding, il faudrait rapporter ici les analyses d'E. Enriquez sur la religion et la mort. Citons seulement l'essentiel de sa démonstration : "Le sacré rappelle donc à chacun [...] la *dette* existentielle qu'il a contractée envers les ancêtres et les morts [...] : ce sont les *morts* qui nous ont permis d'être vivants et donc tous les lieux, espaces ou êtres rappelant la loi prononcée sont les dépositaires de la vie et nous autorisent à vivre. Aussi sont-ils sacrés. Mais comme ils portent *la mort en eux* (ils sont les représentants des morts), ils sont dangereux." *Op. cit.*, p. 201. C'est pourquoi le parachutiste, seul adulte sur l'île, incarne le sacré. C'est aussi pourquoi, à la fin du roman, Ralph, ayant frôlé la mort, prend conscience de "la fin de l'innocence" *en pensant aux morts* : Simon et Porcinet (*SMM*, p. 245).

2 D. Escudié, *Deux Aspects de l'aliénation...*, *op. cit.*, p. 351.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

II

L'écart insulaire : *Foe* et M. Spark, *Robinson*

A la différence des robinsonnades de William Golding, celles de Muriel Spark et de J.M. Coetzee ne concluent pas à l'identité de l'île et du reste du monde. L'île n'est plus, ici, synecdoque du monde. Si elle le représente, c'est en introduisant un écart.

Dans ces deux romans, les personnages reviennent en Angleterre après un séjour insulaire de courte durée par rapport à celui de Robinson Crusoé : moins de trois mois pour January Marlow dans *Robinson*, un peu plus d'un an pour Susan Barton dans *Foe*. Or, ce séjour aura été l'occasion d'une transformation importante de leur vie. January Marlow a découvert une île où les rapports entre elle et les autres personnages calquent ceux qui existaient en Angleterre. Mais ce calque n'est pas exact ; un « excès » le déforme. Les personnages insulaires possèdent les mêmes caractéristiques que les londoniens mais poussées à l'extrême. Ainsi Robinson, solitaire qui occupait l'île avant le naufrage de la narratrice, rappelle le beau-frère de celle-ci Ian Brodie : tous deux, bien que catholiques, partagent le même refus du culte marial, mais alors que le second s'en tient à de vagues déclarations de principe, le premier a élaboré une doctrine théologique, a bâti un système de pensée et en a tiré l'ultime conséquence en rompant avec l'Eglise pour vivre en ermite.

La nature théologique de cette distinction indique le point de rapprochement essentiel entre *Robinson* et *Robinson Crusoé*. La préoccupation majeure du roman est la recherche de la "Vraie Foi"[1], ce qui rappelle la dimension religieuse du texte de Defoe. Or, la narratrice s'affermit dans sa foi catholique au cours de son séjour insulaire grâce à sa confrontation avec Robinson. C'est l'opposition au personnage éponyme du mythe « protestant » qui lui permet de conforter son catholicisme. Comme dans les autres robinsonnades,

[1] Cf. *Robinson*, p. 100.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

analyse des rapports sociaux, à travers l'isomorphisme des relations sociales et des rapports insulaires, et méditation religieuse sont les deux axes thématiques essentiels de *Robinson*.

Ce sont aussi les centres d'intérêt principaux de *Foe*, roman qui pose la question de la nature du pouvoir à travers une réflexion sur les rapports entre les personnages et qui produit un questionnement d'ordre métaphysique opposant le hasard qui régit la vie des protagonistes[1] à la Providence à laquelle ils veulent parfois croire[2]. Ici, comme dans *Robinson*, l'île calque le monde mais ne le reproduit pas exactement : la réflexion sur le pouvoir se pose en termes de langage, le texte interroge le pouvoir de la parole ; or, sur l'île comme en Angleterre, le langage souffre de défauts, d'imperfections, de manques. Sur l'île de Cruso, le langage est mutilé, formé d'un lexique réduit à quelques mots et limité à une syntaxe rudimentaire. Mais il est efficient : la communication est assurée, chaque mot possède un référent, chaque phrase trouve son destinataire. La langue tranchée de Vendredi métaphorise cette situation insulaire du langage. Ailleurs, la langue, rétablie dans son intégrité, ne remplit pourtant plus sa fonction de communication. Ainsi, racontant les pérégrinations qui l'ont menée sur l'île, la narratrice met en évidence les dysfonctionnements du langage : ses fonctions cognitive et conative ont disparu. Les troubles du langage associent et distinguent à la fois l'île et les autres territoires. Ainsi, en interrogeant le pouvoir de la parole, *Foe* associe dans une réflexion sur le langage les principaux axes thématiques de la robinsonnade et, à travers eux, perpétue le mythe qu'il questionne.

---

[1] Cf. *Foe*, t. f., p. 37.
[2] Cf. *ibid.*, p. 29.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) La révélation du silence : *Robinson*

a. L'isomorphisme des relations sociales et des rapports insulaires

Dans *Robinson*, tout se passe comme si le récit devait montrer l'identité des relations sociales, familiales et affectives qui se développent sur l'île et de celles qui prévalent en Angleterre, pays natal de l'héroïne. La narratrice, par de fréquentes analepses, trace des parallèles entre son expérience insulaire et sa vie passée. Il est frappant de constater que les autres naufragés entretiennent avec elle des relations identiques à celles qu'elle entretenait avant son départ et son accident avec les membres de sa famille. January Marlow se trouve ainsi située au carrefour de deux réseaux isomorphes.

Le premier selon la chronologie de l'histoire, mais aussi le moins apparent dans le texte, la relie à son fils Brian, âgé d'au moins seize ans au moment de l'accident[1], à ses deux sœurs, Agnès et Julia, et à leurs maris respectifs, Ian Brodie, médecin, et Curly Lonsdale, bookmaker.

January craint pour son fils et l'influence de Ian Brodie et celle, antagoniste, de Curly Lonsdale. Le père de l'enfant étant mort et la narratrice ne s'étant pas remariée, ces deux hommes sont les seuls modèles masculins que connaisse Brian. Le premier est décrit comme un catholique intransigeant, notamment hostile au culte marial qu'il assimile au paganisme[2]. Pourvu d'une certaine culture théologique mais peu capable de rationaliser ses opinions, "assombri par ses émotions bégayantes au sujet de la religion", il est aussi "mesquin par tempérament", au point que la narratrice le qualifie de "pitoyable minimaliste"[3]. Elle rapporte une anecdote montrant le désir de Ian de l'espionner ainsi que son fils. Ce personnage fait preuve d'une curiosité excessive dénonçant son besoin de contrôler l'existence de sa belle-sœur, de se poser en

---

[1] Cf. *Robinson*, p. 22 ; *R*, p. 17.
[2] Cf. *ibid.*, pp. 99-101 ; *R*, pp. 78-80.
[3] *Robinson*, p. 101 ; *R*, p. 80.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

gardien de la morale et en garant de la vertu[1]. La narratrice relie son moralisme excessif à son impuissance sexuelle et le déclare explicitement antipathique[2]. Dans son récit, elle exprime la crainte qu'il se soit chargé de son fils après son accident :

> L'une des choses qui me tracassaient, [...] c'était la question de savoir qui s'était chargé de Brian, depuis mon décès présumé ; Agnès et Ian Brodie, ou Julia et Curly ? En fin de compte, j'espérais que c'était Curly, que jamais je n'avais pu, moi-même, prendre en sympathie.[3]

Or, ce passage suit immédiatement une analepse relatant le récit fait par Brian encore enfant à sa mère d'un après-midi pendant lequel elle l'avait confié à Curly. L'enfant se montre là fasciné par le "nouveau monde exotique auquel il [vient] de goûter" : un monde d'hommes où l'on exhibe fièrement des liasses de billets, où l'on joue au poker en fumant et buvant, où l'on parle un langage relâché, où la "photo d'une pin-up", rapporte innocemment Brian, est exposée "sur le piano"[4]. A l'opposé de Ian, Curly, qualifié d'"assez abominable" par la narratrice dans le même passage, représente la transgression des valeurs. Cette société masculine qu'elle déteste séduit son fils qui décidera, au moment du décès présumé de sa mère, de s'installer chez Julia et Curly.

La succession des deux passages montre clairement qu'au principe de l'opposition entre Curly et Ian gît la question de l'éducation de l'enfant. Aucun des deux modèles masculins antagonistes ne satisfait la narratrice, mais ce sont les seuls qui s'offrent à elle. Le monde semble clos autour de ces trois couples de personnages. La disparition de la mère met le fils au carrefour des deux couples antagonistes, celui qui représente la débauche, l'athéisme et la vitalité sexuelle[5] et celui qui représente l'ordre

---

1 *Ibid.*, pp. 102 et 213-214 ; *R*, pp. 80 et 172.

2 *Ibid.*, pp. 100-101 ; *R*, pp. 79-80.

3 *Ibid.*, p. 70. "One of the things that worried me [...] was who had taken charge of Brian since I had been presumed dead; Agnes and Ian Brodie, or Julia and Curly? On the whole, I hoped it was Curly, whom I could never, myself, take to." *R*, pp. 54-55.

4 *Ibid.*, p. 69 ; *R*, p. 54.

5 L'athéisme car Curly et Julia se sont mariés "civilement" (*Robinson*, p. 21, *R*, p. 16), la vitalité sexuelle car Curly est "l'un de ces hommes qui séduisent, en bretelles, les filles de leur logeuse" (*Robinson*, p. 68, *R*, p. 53) et "pour

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

moral, le sentiment excessif des valeurs religieuses et l'impuissance sexuelle. Cette clôture symbolique, qui tient au fait que le récit ne mentionne aucun autre personnage dans la vie sociale de l'héroïne, imite la clôture de l'île qui place Miguel, le fils adoptif de Robinson, au centre de relations similaires à celles que subit Brian.

Miguel est orphelin et est élevé seul par Robinson qui l'a recueilli, situation analogue à celle de Brian seul avec sa mère. Après l'accident qui introduit trois « naufragés » sur l'île, l'enfant âgé de neuf ans se trouve fasciné par Tom Wells, personnage explicitement rapporté à Curly Lonsdale :

> Miguel dansa autour de Wells [...]. Je me rendis compte, à cet instant, que Tom Wells ressemblait beaucoup à mon beau-frère, le bookmaker, Curly Lonsdale. Wells avait le même âge à peu près que Curly, une cinquantaine d'années. Pareil à Curly, Tom Wells avait une bouche flasque dans une face carrée, bouffie, et gesticulait sans arrêt avec ses mains carrées, aux doigts écartés. Le gargouillis trop intime de sa voix était le même que celui de Curly.[1]

De plus, la profession de Wells, marchand de porte-bonheurs et, sous le pseudonyme de Dr Benignus, escroc pratiquant la divination, en fait l'homologue du bookmaker Lonsdale. Tous deux vivent de la crédulité de leurs contemporains, ou, du moins, de leur croyance naïve à la chance. Or, Robinson est lui-même comparé avec insistance à Ian Brodie :

> Durant ces premières semaines dans l'île, j'étais de plus en plus frappée par des similitudes entre Ian Brodie et Robinson.[2]

Julia, il n'y a que les hommes, les hommes et encore les hommes" (*Robinson*, p. 20, *R*, p. 16).

[1] *Robinson*, p. 68. "Miguel danced round Wells [...]. At that moment I realized that Tom Wells bore a strong resemblance to my brother-in-law, the bookie, Curly Lonsdale. He was about the same age as Curly, about fifty. Like Curly, Tom Wells had a loose mouth in a square puffy face, and would gesture continually with his square hands, fingers outspread. The over-intimate gurgle in the voice was the same as Curly's." *R*, p. 53.

[2] *Ibid.*, pp. 100-101. "During these first weeks on the island I was increasingly struck by similarities between Robinson and Ian Brodie." *R*, p. 80.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Comme Ian Brodie, il se méfie des femmes, condamne le culte marial, manifeste "son désir de maintenir son autorité" sur son environnement, semble surtout prêt à empêcher l'"éventualité d'une affaire de cœur entre Jimmie et [January]" (p. 101). Miguel est donc comme Brian pris entre deux pôles antagonistes. Entre ces deux pôles de l'excès, la narratrice est, comme dans le cas de son fils, en position de représenter l'équilibre, la mesure, la distance juste entre un rigorisme qui pousse au retrait de la vie et un relâchement qui, supprimant tout raffinement, lui ôte sa valeur. Pour Miguel comme pour Brian, la narratrice, qui est le seul personnage féminin développé du roman, peut occuper cette place de modérateur. Comme si la femme ne pouvait jouer son rôle de mère et d'éducatrice qu'à travers un monde d'hommes, en mettant en regard, depuis sa position médiane[1], les différents modèles identificatoires offerts aux enfants mâles.

Une dernière analogie rapproche la situation de Brian et celle de Miguel : la disparition momentanée de Robinson et la mise en scène de sa mort constituent l'équivalent de l'accident et du décès présumé de January. Les deux départs laissent les enfants seuls et les obligent à choisir, parmi les adultes présents, auquel ou auxquels se confier. Mais ce dernier rapprochement est en même temps le signe de l'écart qui caractérise l'île par rapport à l'Angleterre. La disparition de Robinson laisse Miguel en présence d'un triangle dont le troisième sommet est Jimmie, personnage sans homologue dans l'environnement londonien de la narratrice. L'île reproduit le monde mais avec un personnage supplémentaire dont la présence suffit pour déclencher l'aventure insulaire proprement dite. L'écart insulaire procède de et par cet excès.

---

[1] La femme en position médiane est déjà presque médiatrice : c'est le titre qu'attribuent parfois les catholiques à la Vierge Marie. Les développements du roman sur le culte marial confirment l'importance de cette situation d'entre-deux. Cf. infra, pp. 436-438.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. L'excès insulaire

La présence de Jimmie semble bien être en effet le principal motif qui pousse Robinson à mettre en scène sa propre disparition. Indifférent et même "hostile" aux femmes (p. 37), Robinson craint une relation amoureuse entre Jimmie et January[1]. Ses propos à son retour indiquent que c'est la raison essentielle qui l'a mené à simuler sa propre mort :

> — [...] Il fallait s'attendre à ce qu'une femme telle que vous, en l'occurrence, se détachât très vite d'un homme tel que Jimmie.
> — C'était là la raison! m'écriai-je. [...]
> Il reprit : "Je ne veux pas que vous pensiez que je n'avais rien d'autre en tête, au moment où j'ai résolu de partir, que vos relations avec Jimmie."[2]

Ainsi, la présence de Jimmie, un personnage *en trop*, fait basculer la robinsonnade collective dans une aventure où January manque de trouver la mort. Ce personnage surnuméraire, extérieur aux deux schémas de relations isomorphes qui faisaient de la micro-société de l'île l'équivalent de l'environnement familial de l'héroïne, est le signe que ce territoire se distingue du continent par l'excès.

Il en va de même des analogies entre Ian Brodie et Robinson et entre Lonsdale et Wells. La narratrice remarque que, si l'"ardeur anti-mariale de Robinson" rappelle celle de son beau-frère, chez l'ermite, il s'agit d'une "obsession d'une telle envergure qu'à cause d'elle il avait quitté l'Eglise" (p. 101). Le personnage « continental », quant à lui, n'est capable que de "rationalisations spasmodiques" d'un sentiment diffus et demeure dans l'institution dont il se contente de dénoncer les excès dans des lettres aux journaux

---

[1] Voir *ibid.*, p. 101 ; *R*, p. 80. Or, cette liaison, envisagée par l'héroïne, aurait effectivement pu naître : voir *Robinson*, pp. 82 et 115-116 et *R*, pp. 65 et 91-92.

[2] *Ibid.*, p. 206.
'[...] It was to be expected that a woman like you would, in the circumstances, withdraw very rapidly from a man like Jimmie.'
'That was the reason!' I said. [...]
He said, 'I don't want you to think that I had nothing else in mind but your relationship with Jimmie when I decided to leave." *R*, 166.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

catholiques (p. 99). L'insulaire fait bien plus : il institue un système de pensée, érige sa méfiance à l'égard du féminin en éléments de réflexion théologique[1] et quitte l'Eglise après ses études au séminaire. A l'attitude hésitante et mesquine de Ian s'oppose la résolution et la réflexion prolongées de Robinson, auteur d'un livre sur les *Dangers de la doctrine mariale* (p. 98).

On retrouve la même analogie et le même effet d'amplification entre les attitudes de Lonsdale et de Wells. Les deux personnages représentent explicitement la vulgarité[2], l'amour des plaisirs faciles, le goût des jeux de hasard et le paganisme (pour Wells) ou l'athéisme (pour Lonsdale). Mais, alors que le beau-frère de l'héroïne exerce une profession licite, Wells vit d'escroqueries perpétrées sous le nom de Dr Benignus, médium. Si leurs activités reposent toutes deux sur la croyance de leurs clients en leur bonne fortune, elles se distinguent cependant par plus d'un trait. Cette croyance est simplement exploitée par Lonsdale, sans faire l'objet de discours de sa part. Les scènes du roman où il apparaît ne le représentent jamais exerçant son métier ou en parlant. Le récit indique sa profession une fois et ne rappelle ensuite que rarement l'information. D'autre part, la narratrice estime qu'il a "toujours opéré à deux doigts de la légalité" (p. 172), mais ne le considère pas pour autant comme un escroc. Au contraire, le texte revient souvent sur les activités, légales ou non, de Wells[3]. A l'occasion de la deuxième de ces scènes, le roman développe une réflexion sur la chance. Wells offre plusieurs porte-bonheur à Miguel et lui promet : "Ça te portera chance" (p. 66). Or, l'enfant ne comprend pas ce mot : Robinson ne le lui a pas appris. La chance, catégorie païenne, s'oppose à la grâce, catégorie chrétienne qui seule compte pour Robinson. Or, Wells définit la chance comme "une longue vie et le

---

1 Pour la narratrice, les deux attitudes sont liées : "Encore aujourd'hui, j'ai la vague intuition que l'impuissance de Ian est liée en quelque manière à ses soupçons concernant la Sainte Vierge, soupçon qu'il qualifiait de zèle envers la Vraie Foi — expression utilisée, je l'ai remarqué, par Robinson dans son ouvrage publié." *Ibid.*, p. 100 ; *R*, p. 80. Cela s'explique aisément si l'on considère que Marie — mère du genre humain selon l'esprit — constitue un pôle identificatoire pour la femme. La remise en cause du culte marial par les hommes est une manière de le dénier et de réduire la représentation du féminin à son anti-type Eve — mère du genre humain selon la chair.

2 Voir *Robinson*, pp. 60-69 ; *R*, pp. 48-53.

3 Voir *Robinson*, pp. 34-36, 66-79 et 215-216 ; *R*, pp. 26-28, 51-62, 173-174.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

bonheur" (pp. 66-67). La définition est profane et la croyance affichée par Wells dans l'efficacité de ses médaillons et figurines inscrit dans le roman la représentation de la superstition et du paganisme. Ce qui demeurait largement implicite dans le cas de Lonsdale devient tout à fait explicite au sujet de Tom Wells.

Enfin, January associe Curly à la mort au début du roman, mais à l'occasion d'un épisode bref et plutôt ludique :

> Je vis ce bookmaker à l'enterrement de Grand-Mère ; au début, je le pris pour le croque-mort.
> "Je l'ai pris pour le croque-mort, chuchotai-je à Agnès.
> — Oh! ta gueule", me répondit Agnès.[1]

Or, Wells représente, à la fin du roman, une menace de mort réelle pour l'héroïne, qu'il poursuit dans l'île armé d'un couteau. De plus, January s'est alors convaincue de la culpabilité de Wells dans la disparition de Robinson : ce personnage n'est pas seulement associé à la mort ; il en est l'agent supposé dans le cas de la mort présumée de l'ermite, l'agent virtuel quand il tente d'agresser l'héroïne.

Tous les éléments constitutifs du personnage « continental » sont amplifiés sur l'île. L'excès semble au principe de la vie insulaire. Les personnages de l'île présentent les mêmes caractéristiques que les Londoniens, mais exagérés ; les relations qu'ils entretiennent entre eux sont analogues, mais une différence surgit, au principe de laquelle gît un excès : le personnage surnuméraire de Jimmie et donc la possibilité d'une liaison entre lui et l'héroïne. L'île reproduit donc le continent, mais introduit une différence. Sur l'île, le désir s'exacerbe, les caractères s'affirment, les positions se radicalisent.

Mais l'île est avant tout le lieu qui se tient en retrait du monde, le lieu où les personnages se retirent et même disparaissent. C'est pourquoi il faut maintenant étudier l'analogie que construit le texte entre Robinson et la narratrice : tous deux sont des personnages qui se retirent, disparaissent et passent pour

---

[1] *Ibid.*, p. 21.
"I saw the bookie at Grandmother's funeral; I mistook him for the undertaker at first.
'I mistook him for the undertaker', I whispered to Agnes.
'Oh, shut up,' said Agnes." *R*, p. 16.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

mort. Il semble bien que l'excès insulaire soit aussi étroitement lié à ce retrait.

2) La recherche de la "Vraie Foi"

a. Le retrait du monde

L'avion qui s'est écrasé sur l'île de Robinson emmenait l'héroïne du roman aux Açores. Bien que le texte ne le mentionne pas explicitement, le lecteur comprend qu'elle avait envisagé un voyage de longue durée. D'une part, elle avait d'abord projeté de s'embarquer sur un bateau bananier, puis s'était résignée à prendre l'avion, "coûteux" (p. 12), précise-t-elle, mais aussi plus rapide. Dans ses rêves, ajoute-t-elle, l'avion était le bananier (*ibid.*). D'autre part, elle devait écrire un livre sur les îles :

> J'avais reçu commande d'écrire sur des îles [...]. J'étais censée écrire sur trois îles. Je connaissais déjà bien deux des îles que j'avais choisies : Zanzibar et Tirée. Je m'étais dit que l'une des Açores compléterait un attrayant trio.[1]

Ces deux indices montrent que, si le voyage de January n'était pas destiné à la conduire sur le lieu d'une retraite, au sens religieux du terme, il procédait néanmoins d'un désir de s'installer durablement sur une île, après un voyage assez long, et d'y vivre loin de son cercle de relations habituel pour s'adonner à l'écriture.

En mode mineur, January répète le geste de Robinson qui s'est retiré volontairement sur son île pour y vivre et compléter, retravailler, réécrire, son livre sur les *Dangers de la doctrine mariale* (pp. 98 et 156). Mais surtout, c'est le second retrait de Robinson, son installation dans une grotte à l'insu des rescapés de l'accident, qui déclenche l'aventure centrale du roman et conduit

---

[1] *Ibid.*, p. 95. "I had been commissioned to write about islands [...]. I was supposed to be doing Three islands. Two of my chosen islands I already knew well: Zanzibar and Tiree. I had thought one of the Azores would complete an attractive trio." *R*, p. 75.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'héroïne à frôler la mort. C'est donc une série de départs et de disparitions qui enclenche le récit.

Ici sont liées les deux questions du retrait du monde et de l'écriture. Robinson, comme January, ont voulu s'isoler pour écrire : bien que le texte ne le présente jamais écrivant, le personnage d'intellectuel qu'il compose, la description de sa bibliothèque et la mention de son ouvrage en font l'homologue, sur le plan du rapport à l'écriture, de January. C'est Robinson, de plus, qui incite la narratrice à entamer le journal où elle consigne l'essentiel de son aventure. Or, ce journal fournit le premier des signes matériels rappelant l'existence de l'île cités dans le roman :

> Si vous me demandiez quel souvenir j'ai de l'île, quel effet cela faisait d'être échouée là-bas, par mésaventure, durant près de trois mois, je répondrais qu'il s'agissait d'un laps de temps et d'un paysage imaginaires, si je ne disposais de ces signes visibles pour en évoquer la réalité matérielle : mon journal, la chatte, les coupures de presse, la curiosité de mes amis [...].[1]

Bien plus, ce journal est ce qui lui permet de s'orienter dans la pensée et dans la vie :

> C'est principalement mon journal qui me fournit mes points de repère.[2]

C'est encore ce journal qui est au principe de l'écriture littéraire :

> A l'époque, Robinson estimait que le fait de tenir un journal m'occuperait l'esprit, et je caressais le projet d'enjoliver plus tard ce journal, peut-être, pour en faire un roman.[3]

---

[1] *Robinson*, p. 9. "If you ask me how I remember the island, what it was like to be stranded there by misadventure for nearly three months, I would answer that it was a time and landscape of the mind if I did not have the visible signs to summon its materiality: my journal, the cat, the newspaper cuttings, the curiosity of my friends [...]". *R*, p. 7.

[2] *Ibid.* "Most of all, it is the journal that gives me my bearings". *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 10. "Robinson thought at the time that keeping a journal would be an occupation for my mind, and I fancied that I might later dress it up for a novel." *R*, p. 8.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Si on ajoute que ce journal est encore ce qui a failli provoquer la mort de l'héroïne, thème qui revient avec insistance dans les deux premières pages du texte, on identifie ici une structure d'ordre initiatique. Le retrait sur l'île coïncide avec une entreprise d'écriture, c'est-à-dire une tentative d'élucidation de son rapport au monde qui débouche sur une mort et une renaissance symboliques. Dans le cas de January, cette mort est dédoublée. Dans le premier paragraphe du roman, la narratrice estime que ses sœurs, depuis son retour, la considèrent comme "ressuscitée d'entre les morts". Elle est ensuite menacée de mort par Wells dans un souterrain dont les parois sulfureuses évoquent l'entrée des enfers. Robinson, présumé mort alors qu'il s'est réfugié dans une grotte, et January subissent de deux manières différentes une mort symbolique qui les ouvrira à une connaissance ou du moins une perception nouvelle du monde. Ainsi à la fin du roman, la narratrice s'estime devenue "non pas exactement vieille, mais tatillonne et adulte" (p. 218) et Robinson quitte son île qui sombre dans l'océan, quittant sa solitude pour revenir, au moins momentanément, parmi les hommes.

L'île se révèle comme le lieu où l'on se retire pour clarifier son rapport au monde et devient celui d'une initiation. Robinson y retravaille le livre dans lequel il a consigné le système de pensée qui lui permet de faire le lien entre sa méfiance à l'égard du féminin et sa théologie. Si January veut écrire sur les îles et finalement écrit sur l'île de Robinson, c'est non seulement pour répondre à une commande, mais aussi parce que le thème insulaire fait écho à une préoccupation personnelle qui s'exprime au début du roman :

> Quand Robinson nous eut rejoints, Jimmie s'adressa à moi :
> "Ha! fit-il. Aucun homme n'est une île.
> — Certains le sont, répliquai-je. Leur unique terrain de rencontre est dissimulé sous la mer. Si les mots ont un sens, et si les îles existent, alors, certaines gens sont des îles.
> — C'est juste, dit Robinson.
> — Se peut", concéda Jimmie.[1]

---

[1] *Ibid.*, p. 28.
"When Robinson joined us, Jimmie addressed me:
'Ha!' he said. 'No man is an island.'

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Ce passage fait écho à la fameuse prière *Nunc lento sonitu dicunt, morieris* de John Donne, que cite Jimmie et contre laquelle January et Robinson s'inscrivent en faux :

> Aucun homme n'est une île, complet de soi-même ; chaque homme est une partie du continent, un élément du tout [...]. La mort de tout homme me diminue, parce que je suis impliqué dans l'humanité ; ne cherche donc jamais à savoir pour qui sonne le glas, il sonne pour toi.[1]

Pour la narratrice, au contraire de ce que défendait le poète et prédicateur anglican, l'isolement, l'individualité existent et nous sommes tous distincts sous le regard de Dieu. Nous n'appartenons pas tous au même corps, ou du moins ce corps supposé qui ferait l'unité de tous les hommes nous demeure inconnu, dissimulé "sous la mer". Au contraire, Donne écrivait en tête de la même *devotion* :

> L'Eglise est catholique, universelle, ainsi sont toutes ses actions [...]. Quand elle baptise un enfant, cette action me concerne, car cet enfant est ainsi relié à cette tête qui est également ma tête et greffé sur ce même corps dont je suis un membre. Et quand elle enterre un homme, cette action me concerne : toute l'humanité est issue d'un seul auteur, et n'est qu'un seul volume ; quand un homme meurt, aucun chapitre n'est arraché au livre, au contraire il est traduit dans une meilleure langue, et chaque chapitre doit être ainsi traduit.[2]

'Some are,' I said. 'Their only ground of meeting is concealed under the sea. If words mean anything, and islands exist, then some people are islands.'
'That's a point,' said Robinson.
'Is so,' said Jimmie, 'mayhaps.'*R*, p. 22.

1 "No man is an *Island*, intire of it selfe ; every man is a peece of the *Continent*, a part of the *maine* [...]. Any man's *death* diminishes *me*, because I am involved in *Mankinde*, and therefore never send to know for whom the *bell* tolls, it tolls for *thee*." John Donne, *Selected Prose*, ed. by H. Gardner and T. Healy, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 101 (notre traduction).

2 "The *Church* is *Catholicke*, *universall*, so are all her *Actions* [...]. When she *baptizes a child*, that action concernes mee; for that child is thereby connected to that *Head* which is my *Head* too, and engraffed into that *body*, whereof I am a *member*. And when she *buries a Man*, that action concernes me: all *Mankinde* is of one *Author*, and is one *volume*; when one Man dies, one *Chapter* is not *torne* out of the *booke*, but *translated* into a better *Language*, and every *chapter* must be so *translated*." *Ibid.*, pp. 100-101 (notre traduction).

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le grand corps auquel nous appartenons tous et dont January nie l'existence ou du moins la visibilité est l'Eglise. Mais surtout, ici, tous les thèmes de la naissance, de la mort et de l'écriture sont mêlés. Tout se passe comme si leur coprésence dans *Robinson* ne faisait que développer la dense réflexion de Donne dans ce passage qui semble contenir en germe l'essentiel des questions posées ici par Muriel Spark. Un autre élément, plus anecdotique, confirmerait ce lien intertextuel : il est possible que le roman mentionne les Açores pour la simple raison que John Donne s'y est lui-même rendu[1]. Le texte de *Robinson* affirme, contre l'anglican Donne, la nécessité de la recherche à laquelle se livrent Robinson et January, catholiques, qui est, à travers l'écriture et au risque de la mort, celle d'une Eglise universelle — ce que veut précisément dire catholique — perdue alors que Donne croyait l'avoir trouvée.

Se retirer du monde, que la retraite ait un sens religieux, pour Robinson, ou profane, pour January, correspond au même besoin de retrouver ce principe unificateur et fondateur de la "Vraie Foi" recherchée par Robinson[2]. Ainsi se manifeste le vrai principe de la différence insulaire : il s'agit de la perte du repère de la foi, perte sensible sur le continent, rendue nettement visible et posant un problème crucial sur l'île. Et si le roman s'accompagne d'une carte de l'île de Robinson, montrant sa forme d'homme couché, n'est-ce pas aussi pour évoquer le plan d'une église, orientée à l'est, le "cap" figurant le chœur, les "bras" le transept, la maison de Robinson, au centre, se situant approximativement au niveau de la nef ?[3] Comme si l'île était le seul lieu où trouver la vraie foi, comme si elle était la nouvelle et la seule Eglise, retrouvée par Robinson dans sa solitude après qu'il a quitté l'Eglise catholique romaine. Sur le territoire insulaire, où tous les questionnements subissent un effet d'amplification, Dieu est devenu objet de spéculation et la foi est

---

1 En 1597, alors qu'il s'est joint à l'expédition militaire commandée par Walter Raleigh.

2 Cf. supra, p. 304, n. 1.

3 Une critique pourtant attachée à commenter la signification religieuse de l'œuvre de Spark ne veut reconnaître dans l'île que la forme humaine qui oppose les *Headlands* cultivées au volcan et au sous-sol sulfureux, opposition qu'elle identifie à celle de l'intelligence active et des "instincts sexuel et agressif". Pour juste qu'elle soit, cette lecture demeure partielle et réductrice. Cf. R. Whittaker, *The Faith and Fiction of Muriel Spark*, London, MacMillan, 1982, pp. 27-29.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

mise à l'épreuve bien plus radicalement que sur le continent. Cette mise en cause, qui est aussi l'occasion de retrouver l'unité perdue de la vraie religion, est sans doute l'objet véritable du *Robinson* de Muriel Spark[1].

b. Le silence de Dieu

Une donnée biographique confirme l'importance de cette interrogation. *Robinson*, commencé en 1956, paraît en 1958, peu de temps après la conversion de Muriel Spark au catholicisme[2], conversion que l'auteur considère comme un tournant important de sa vie mais ne commente pas dans son autobiographie, affirmant seulement que la foi catholique "correspondait à ce qu'[elle] avait toujours senti, su et cru"[3]. Le roman paraît surtout un an après le premier ouvrage de Spark, une édition de la correspondance du cardinal J.H. Newman, comme elle protestant converti au catholicisme, et dont la lecture des œuvres l'a fortement marquée[4]. Le roman semble donc poser dans le champ littéraire et par les moyens de la littérature une question déjà abordée autrement par Muriel Spark. Il semble signer l'entrée, l'inscription dans la littérature d'une méditation de l'auteur sur la foi qui s'était jusqu'alors exprimée en dehors.

Cette interrogation prend dans le roman la forme d'une confrontation du catholicisme, du protestantisme et du paganisme. Si January et Jimmie sont catholiques, sans contestation possible, si Wells incarne le paganisme, Robinson, par son refus du culte marial, par sa marginalisation à l'extérieur de l'Eglise, par certaines pratiques rituelles[5], figure un protestant. La scène close de l'île

---

1 Sur ce point, cf. R. Whittaker, *op. cit.*, pp. 48-49.

2 Cf. M. Spark, *Curriculum Vitae*, London, Constable, 1992, pp. 202-203. M. Spark est "reçue dans l'Eglise" le premier mai 1954. Dans *Robinson*, l'accident d'avion qui fait pénétrer January dans l'île, Eglise et église symboliques, a lieu le 10 mai 1954 (*Robinson*, p. 12).

3 *Curriculum Vitae, op. cit.*, pp. 202-203.

4 Cf. D. Stanford and M. Spark, *Letters of John Henry Newman. A Selection*, London, Peter Owen, 1957.

5 Cf. *Robinson*, p. 58 ; *R*, p. 45.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

permet une confrontation qui ne se résoudra qu'avec le départ des « naufragés ».

January subit la tentation du paganisme dans l'île de Robinson. Dès le début du roman, le territoire insulaire s'affirme comme le lieu de la remise en cause de la foi :

> Je me souviens que cette nuit-là [...], je quittai la maison de Robinson pour descendre le sentier de montagne, parmi les eucalyptus, en direction de la côte. La nuit était chaude, exempte de brume, une nuit de pleine lune. J'éprouvais le désir d'ouvrir tout grands les bras pour adorer la lune. "Mais, pensai-je, je suis chrétienne." Je n'en ressentais pas moins cette vive attirance, à la fois effrayante et douce, envers la lune, et rentrai quelque peu troublée à la maison.[1]

Or, il ne s'agit pas simplement d'une anecdote, mais d'une remise en cause radicale, qui perdure jusqu'à la fin de la réclusion des personnages :

> J'étais la seule femme de l'île ; or on dit que l'esprit de paganisme souffle fortement chez les femmes, en tout temps ; à plus forte raison dans une île, et quelle île! [...] Il me frappe aujourd'hui combien mes perceptions, durant toute cette période, se teintaient d'un caractère pré-ancestral, et que nous étions les objets d'un enchantement, de forces primitives du sang qui devaient nous animer tous.[2]

Pourtant, cette tentation ne revient plus explicitement par la suite, excepté par le biais du personnage de Wells et de ses porte-bonheur que Robinson qualifie d'"objets maléfiques" (p. 76). Par ailleurs, il apparaît indirectement avec la question du culte marial. Ian Brodie, « double » continental de Robinson, considère que ce culte identifie la "Mère de Dieu à une déesse païenne" (p. 99).

---

[1] *Ibid.*, p. 11. "I recall that night [...], I left Robinson's house and climbed down the mountain track among the blue gum trees to the coast. It was a warm night, free from mist, full of moon. I had a desire to throw wide my arms and worship the moon. 'But,' I thought to myself, 'I am a Christian.' Still I had this sweet and dreadful urge towards the moon, and I went back indoors slightly disturbed." *R*, p. 8.

[2] *Ibid.*, pp. 11-12. "I was the only woman on the island, and it is said the pagan mind runs strong in women at any time, let alone on an island, and such an island. [...] I consider now how my perceptions during that whole period were touched with a pre-ancestral quality, how there was an enchantment, a primitive blood-force which probably moved us all." *R*, p. 9.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson, sans aller jusqu'à soutenir cette thèse, a bâti un "système [dans lequel] la mariologie était identifiée à la mythologie de la terre-mère, l'une et l'autre identifiées à la superstition, et la superstition, au mal"[1].

Or, ce thème de la terre-mère affleure par plusieurs indices dans le roman, venant renforcer la tentation du paganisme qui s'y manifeste. Le volcan "crie" et "soupire" (p. 142) quand on jette un objet dans le cratère. Tout le lexique employé par les personnages à ce propos, et par Robinson en premier lieu, humanise le volcan[2]. Autre élément géographique remarquable : les sources d'eau vive qui apparaissent spontanément, au rythme de deux ou trois par mois, sur la montagne de l'île. L'eau jaillit d'un aride "paysage lunaire", et comme pour accentuer ce contraste, une source nouvellement remarquée par Robinson sort d'un cactus (pp. 80-81). Phénomènes naturels sans doute, mais si impressionnants que Robinson s'empresse de prendre une photographie du cactus dégorgeant d'eau et tient à faire entendre le cri du volcan à ses hôtes. La nature de l'île semble animée et confronte les personnages à la question cruciale abordée par la narratrice au début du roman : faut-il voir là les manifestations de divinités païennes ou celles de la Grâce de Dieu ? Ou plutôt, si la nature manifeste la Grâce, comment reconnaître ses signes avec certitude et ne pas tomber dans la superstition et de là dans le paganisme ? La question se pose d'autant plus au sujet des sources si l'on se souvient qu'une métaphore courante en théologie parle de la "fontaine éternelle de la Grâce de Dieu". Les sources changeantes de la montagne symboliseraient-elles donc à la fois le renouvellement permanent de la Grâce et l'incapacité des hommes à l'identifier, à la reconnaître, à lui assigner un lieu ?

La question est au centre des interrogations théologiques du personnage de Robinson qui éprouve, selon la narratrice, "une peur innée envers toute manifestation matérielle de la Grâce"[3]. Cette crainte, quand elle le conduit à refuser l'usage du rosaire, implique un refus de la prière de Grâce qui constitue un déni de la foi catholique. "L'homme propose et Dieu dispose", déclare-t-il à la

---

[1] *Ibid.*, p. 101 ; *R*, p. 80.
[2] Voir pp. 94 et 142 ; *R*, pp. 74-75 et 113-114.
[3] *Ibid.*, p. 124 ; *R*, p. 99.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

narratrice[1]. Sans être protestant, Robinson adopte ici une position qui évoque celle du protestantisme : s'il est exclu de prier pour demander la Grâce de Dieu, ce ne peut être qu'en raison d'une prédestination dont nous ignorerions les signes visibles. La grâce est accordée aux élus indépendamment des œuvres, selon une décision de Dieu sur laquelle les hommes n'ont aucune prise et qu'ils ne peuvent pas connaître. La "peur innée" de Robinson, si elle procède de cette théologie, s'inscrit en faux contre la certitude du Robinson Crusoé de Daniel Defoe de lire dans chaque événement particulier, à la fin de ses aventures, un signe de la Providence[2]. Son refus des "manifestations matérielles de la Grâce" contredit l'assurance du personnage mythique dont il porte le nom de suivre, après sa conversion, le chemin de son salut. Dans *Robinson*, Dieu s'est retiré du monde et n'y laisse pas de signes interprétables.

Le personnage de Robinson est encore au centre de cette question car ce sont justement sa disparition puis son retour qui permettent au roman de constituer une réflexion sur les manifestations de Dieu dans le monde. Le départ de Robinson est analogue au retrait des signes visibles de Dieu sur terre, sa réapparition n'est pas synonyme de leur présence : elle en pose le problème. En effet, la mise en scène macabre de la mort de l'ermite n'est pas sans évoquer, vu le contexte religieux du roman, la montée au Golgotha et la mort du Christ. La veste du disparu, sur laquelle la narratrice remarque une "tache rouge vif"[3], peut être un équivalent du manteau d'écarlate dont Jésus est brièvement revêtu avant la crucifixion. Les autres vêtements maculés de sang dispersés sur la montagne, chacun appartenant ou ayant servi à Jimmie et à January, rappellent les paroles de Matthieu : "Après qu'ils l'eurent crucifié, ils partagèrent entre eux ses vêtements, les jetant au sort"[4]. L'inversion de la référence — les habits sont ceux des meurtriers supposés et non de la victime, ils ont été dérobés par le martyr et non par les bourreaux — n'infirme pas sa pertinence. Robinson est ainsi érigé en personnage christique. Ce

---

1 *Ibid.*, p. 95 ; *R*, p. 75.
2 Cf. supra, pp. 108-110.
3 *Robinson*, p. 126 ; *R*, p. 101.
4 Matthieu, XXVII, 35.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

que confirment les propos de la narratrice, même si elle prend soin d'éviter de le rapporter explicitement au Christ :

> Qu'il eût reçu la mort des mains de l'un de ceux dont il était le bienfaiteur me paraissait constituer l'essence même de sa tragédie. Et sous cet intéressant éclairage, il revêtait le caractère héroïque d'une victime païenne, préchrétienne, de l'expiation.[1]

Héros de l'expiation, tué, du moins le croit-on, par l'un de ceux qu'il a sauvés, revenant enfin parmi les hommes comme s'il était ressuscité, Robinson est l'analogue du Christ. Quand Jimmie érige un monument à sa mémoire, Miguel croit que la "présence réelle de Robinson [s'est] métamorphosée en ce monument" (p. 163). Comme si, à l'instar de l'hostie, le mémorial contenait réellement la substance de chair et de sang du disparu. Or, Robinson ne commente pas ses actions et tait ses mobiles. Non seulement il se retire du microcosme insulaire, mais encore il dissimule sa retraite en mettant en scène un meurtre fictif et, à son retour, refuse de s'en expliquer. Il a sauvé les « naufragés » après la *chute* de l'avion et les sauve une nouvelle fois à son retour, arrivant à temps pour éviter un combat dangereux entre Jimmie Waterford et Tom Wells. Il compose ainsi la figure paradoxale d'un rédempteur sans message, d'un dieu présent et absent, proche et lointain à la fois, dont la volonté ne s'exprime pas.

Une autre scène du roman confirme cette interprétation. Essayant les lunettes de Robinson, January voit soudain le bureau où elle se trouve "chavirer" et "tourbillonner", les livres tomber des étagères, un tableau se détacher du mur. Un tremblement de terre s'est déclenché au moment même où elle chaussait les lunettes "parce qu'[elle] venai[t] de songer au caractère spécial de Robinson"[2]. L'héroïne n'a donc pu porter ces verres qu'un instant : le séisme l'empêche de connaître les vues de l'ermite disparu. La figuration de celui-ci en rédempteur est accusée par le titre du tableau tombé : il s'agit d'un *Martyre*.

---

[1] *Robinson*, p. 164. "That he should have met his end at the hands of one of his beneficiaries seemed to me the essence of his tragedy. And in this interesting light he took on the heroic character of a pagan pre-Christian victim of expiation." *R*, p. 131.

[2] *Robinson*, p. 166.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

January n'accorde aucune signification religieuse à ce phénomène qui semble se réduire à une coïncidence, mais le parallèle avec le tremblement de terre de *Robinson Crusoé* est frappant. Les trois secousses qui font un instant croire au naufragé de Defoe que la voûte de sa grotte va s'effondrer comptent parmi les derniers avertissements que la Providence lui adresse. Au moment du séisme, le personnage ne les reconnaît pas pour tels ; ce n'est qu'ensuite, après sa fièvre, que Robinson identifie l'origine divine du tremblement de terre :

> Il en fut de même du tremblement de terre, quoique rien en soi ne saurait être plus terrible, ni conduire plus immédiatement à l'idée de la puissance invisible qui seule gouverne de si grandes choses ; néanmoins, à peine la première frayeur passée, l'impression qu'il avait faite sur moi s'en alla aussi : je n'avais pas plus le sentiment de Dieu ou de ses jugements et encore moins que ma présente affliction était l'œuvre de ses mains, que si j'avais été dans l'état le plus prospère de la vie.[1]

On peut donc comprendre le tremblement de terre du *Robinson* de Muriel Spark comme un nouveau signe du doute apparu dans la conscience religieuse sur les manifestations de Dieu. *A posteriori*, Robinson Crusoé reconnaît dans le séisme la main de Dieu, ainsi que le montre le passage qui suit immédiatement ses considérations sur le tremblement de terre : "Ces réflexions m'oppressèrent dès le deuxième ou le troisième jour de mon indisposition, et dans la violence de la fièvre et des âpres reproches de ma conscience, elles m'arrachèrent quelques paroles qui ressemblaient à une prière adressée à Dieu"[2]. Et surtout, après la fin de ses aventures, le narrateur a pleinement pris conscience de la signification spirituelle des événements qu'il a subis ou dont il a été le témoin. Mais January ne reconnaît jamais un sens religieux à aucun événement. Les signes de Dieu sont devenus indécelables ou

---

[1] D. Defoe, *Vie et aventures..., op. cit.*, p. 91. Cf. la scène du séisme pp. 81-82. "Even the Earthquake, tho' nothing could be more terrible in its Nature, or more immediately directing to the Invisible Power which alone directs such Things, yet no sooner was the first Fright over, but the Impression it had made went off also. I had no more Sense of God or his Judgments, much less of the present Affliction of my circumstances being from his Hand, than if I had been in the most prosperous Condition of Life." *RC*, p. 72.

[2] *Ibid.*, p. 91.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

incompréhensibles. Le roman, comme le journal de January, s'en tient aux faits, selon les instructions de Robinson lui-même. Il n'interprète pas ; toute signification religieuse des faits est implicite, au moins suspendue, et peut-être supprimée.

Pourtant, il semble bien que la main de Dieu agisse dans le monde. Le retour de Robinson coupe court à un combat à l'issue incertaine entre Tom Wells et Jimmie. Robinson, analogue en cela à Dieu, semble diriger la vie de la communauté insulaire infailliblement sans agir directement sur les insulaires. En se retirant et en laissant à leur interprétation des signes à la signification incertaine, il les oblige à s'interroger sur l'existence et les fins éventuelles d'une volonté à l'œuvre dans le monde. Il a sauvé deux fois les « naufragés » sans que ceux-ci, ni le lecteur, puissent savoir quel est l'agent ultime de leur salut. Est-ce la chance, comme le pense Tom Wells[1], ou la Providence divine ?

La chance est disqualifiée à la fin du roman : Tom Wells est accusé et condamné à l'*Old Bailey* pour avoir fait chanter des lecteurs de son magazine qui avaient confié leurs secrets au "docteur Benignus". Il est condamné à sept ans de prison : le chiffre symbolise, pour les catholiques, la plénitude, l'achèvement, la perfection[2], comme si la justice des hommes avait rendu un jugement parfait, châtiant le superstitieux Wells par où il a péché. Ce renversement est exprimé par le juge : la peine est lourde car la "bénignité est bien le dernier mot [qui puisse s'appliquer à son cas]" (p. 216). Reprenant le nom de l'escroc pour prononcer la sentence, le tribunal l'utilise contre lui. Le seul pécheur du roman se trouve puni, comme si la justice divine avait agi à travers celle des hommes, mais la narratrice n'en tire aucune leçon et n'interprète pas le jugement.

Si la main de Dieu agit toujours en secret, il revient toujours au lecteur d'interpréter ses interventions. C'est pourquoi Robinson déclare à January, après son retour :

---

[1] Cf. *Robinson*, pp. 60-61.

[2] Hormis les "sept dons du Saint-Esprit", sept est aussi le nombre des qualités du messie (Isaïe, XI, 2-3). C'est aussi un chiffre très présent dans l'Evangile de Jean et dans l'Apocalypse.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> [...] mes actes sont au-delà du domaine de l'évidence. Il importe, à coup sûr, que vous vous rendiez compte de cela, mais non que vous compreniez mes actes.[1]

Si l'insulaire s'est fait ou prétend se faire l'agent de la volonté divine, ces paroles ne peuvent signifier qu'une chose : la volonté de Dieu est muette, elle s'accomplit sans s'expliquer. Or, immédiatement après, Robinson justifie ses actes par sa qualité d'insulaire. Cette raison renvoie le lecteur à l'allusion à John Donne au début du roman. L'insularité symbolise l'impossibilité de réunir les confessions distinctes dans une Eglise universelle et unique. Robinson, figure du protestantisme, possède, dit-il, un "système philosophique" propre, une "morale personnelle", selon les termes de la narratrice. Or, estime-t-elle, "la morale personnelle n'existe pas" (p. 201). De fait, pour Robinson comme pour Wells, une justice immanente semble se manifester. Son retour a lieu exactement au moment où il le devait pour éviter que sa disparition n'ait des conséquences graves. Le récit ne fournit aucune explication : est-ce par hasard ou non que Robinson est revenu au moment du combat entre Jimmie et Tom Wells ? La réponse demeure indécidable. Mais sa mise en scène macabre ne semble pas pour autant dénuée de toute conséquence. L'engloutissement de son île dans l'océan, dont le récit suit immédiatement celui de la condamnation de Wells, évoque un châtiment divin : ayant cru à l'insularité, à la possibilité d'une "morale personnelle", à la légitimité d'une Eglise particulière, il est châtié par la submersion de son refuge.

La confrontation des croyances aboutit au retour de January en Angleterre, à la condamnation du païen Tom Wells, à la disparition de l'île où Robinson avait cru pouvoir vivre selon son propre "système philosophique" (p. 201). Cela signifie-t-il que l'héroïne rejoint une Eglise unique enfin trouvée ? Il semble que cela soit le cas et que les derniers mots du roman — "aussitôt, tout devient possible" — indiquent cette réconciliation finale. Réconciliation qui passe par la critique de Robinson en tant que

---

[1] *Robinson*, p. 201. "[...] my actions are beyond the obvious range. It surely needs only that you should realize this, not that you should understand my actions." *R*, p. 161.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"figure protestante"[1] et par la réappropriation de son histoire, à travers la réutilisation de sa thématique par une conscience catholique. Analyse des relations sociales et méditation religieuse se rejoignent dans une version du mythe qui est, comme Robinson Crusoé, l'histoire de la formation d'une conscience. Contre Robinson (le personnage de Robinson), mais avec lui et grâce à lui, January Marlow trouve enfin son identité. Avec *Foe* par contre les préoccupations de la robinsonnade se modifient : l'interrogation sur les rapports sociaux devient questionnement des relations de pouvoir, la méditation religieuse se transforme en réflexion métaphysique dans un récit qui conserve plus systématiquement les éléments textuels de son hypotexte.

[1] M. B. Green, *op. cit.*, p. 180.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

3) *Foe* : la nostalgie d'un ordre perdu

a. La question du pouvoir

Il est facile de lire dans l'épisode insulaire de *Foe* une figuration de l'Afrique du Sud sous le régime de l'apartheid. L'île située hors des routes maritimes, peuplée, avant l'arrivée de la narratrice, d'un maître blanc et d'un esclave noir, où le maître dispose seul du pouvoir et de la parole, évoque en effet nécessairement l'Etat sud-africain isolé par un long embargo économique et culturel, régi par un néo-colonialisme blanc et dont la population noire était entièrement privée de droits. L'analogie entre la fiction et la situation politique réelle du pays de J.M. Coetzee en 1986 est évidente, mais elle s'arrête là : elle ne peut quasiment rien expliquer d'autre du roman. A peine pourrait-on ajouter que la langue tranchée de Vendredi symbolise la répression exercée à l'encontre des Noirs et que le règne de Robinson sur l'île, après l'arrivée de Susan Barton, figure deux dominations distinctes, et toutes deux alors dénoncées ensemble par la littérature nationale : domination de l'homme sur la femme et du Blanc sur le Noir[1]. Ce double asservissement est certes un motif présent dans la littérature sud-africaine des années 1980, mais il est impossible d'en faire un thème central de *Foe*.

Néanmoins, l'analogie entre la fiction et le contexte politique de sa rédaction, établie par la critique[2], doit être discutée. J.M. Coetzee lui-même a tenu à souligner dans un entretien que son roman n'était pas sans lien avec la situation politique de son pays :

> *Foe* ne représente un retrait de la situation sud-africaine que dans une perspective à courte vue. Ce n'est

---

1 Cf. A. Brink, *A Chain of Voices*, London, Faber and Faber, 1982, dans lequel les deux personnages d'Hester, la femme blanche, et de Galant, l'esclave noir, incarnent les victimes, devenues solidaires à la fin du roman, des deux modes de domination.

2 Voir D. Penner, *Countries of the Mind. The Fiction of J.M. Coetzee*, New-York, Westport, Connecticut and London, Greenwood Press, 1989, pp. 113, 124 et 129-130.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> pas un retrait par rapport au thème du colonialisme ou de la question du pouvoir. Ce que vous appelez « la nature et les procédés de la fiction » peut aussi être appelé la question : *qui écrit* ? Qui s'empare de la position du pouvoir, stylo en main ?[1]

Selon les termes de Coetzee lui-même, l'une des questions que soulève *Foe* est donc bien celle du pouvoir. Mais celle-ci ne se relie ici qu'indirectement à la situation sud-africaine, à travers la question du pouvoir de l'écriture et sans doute, plus généralement, de la parole. Elle doit donc être reformulée ainsi : comment, dans le roman, le pouvoir de la parole se manifeste-t-il ? Cette question est bien posée par Susan Van Zanten Gallagher :

> La réécriture de *Robinson Crusoé* par Coetzee travaille à [...] dévoiler le silence et l'oppression qui sont au cœur de l'histoire classique et à suggérer le pouvoir du discours. *Foe* accorde une attention particulière au rôle de l'écrivain joué par Daniel Defoe dans l'élaboration de *Robinson Crusoé* et virtuellement par J.M. Coetzee dans l'élaboration d'histoires concernant l'Afrique du Sud. [2]

En effet, dans la robinsonnade, se demander qui écrit, qui possède le pouvoir de raconter, c'est d'abord s'interroger sur l'auteur du texte originel. La figure centrale de Daniel Foe et l'insistance de Susan Barton à voir écrire son histoire authentique alors qu'elle sera finalement exclue de *Robinson Crusoé* indiquent bien que la question du pouvoir dans *Foe* recoupe celle de la responsabilité de l'auteur. Qui est l'auteur d'une histoire ? Que dit-il de la vérité de l'histoire qu'il raconte ? Deux questions qui en

---

1 "*Foe* is a retreat from the South African situation in a narrow temporal perspective. It is not a retreat from the subject of colonialism or from questions of power. What you call 'the nature and processes of fiction' may also be called the question of *who writes*? Who takes up the position of power, pen in hand?" Entretien avec T. Morphet, *Tri-Quarterly*, n° spécial *From South Africa*, Evanston, Northwestern U.P., 1987, cité par D. Penner, *op. cit.*, pp. 129-130. Notre traduction.

2 "Coetzee's re-vision of *Robinson Crusoe* works [...] to uncover the silence and oppression at the heart of the classic story and to suggest the power of discourse. *Foe* pays particular attention to the role of the storyteller played by Daniel Defoe in constructing *Robinson Crusoe* and potentially by J.M. Coetzee in constructing stories about South Africa." S. Van Zanten Gallagher, *A Story of South Africa. J.M. Coetzee's fiction in context*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard U.P., 1991, p. 171.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

supposent une troisième : à quelle condition toute parole peut-elle énoncer la vérité ?

Paradoxalement, pour répondre à cette dernière question, c'est une île déserte où le langage est mutilé, quasiment inexistant, que choisit J.M. Coetzee. De l'île, il n'y a que peu à raconter, estime Daniel Foe :

> L'île par elle-même ne constitue pas une histoire [...]. Nous ne pouvons lui donner vie qu'en l'insérant dans le cadre d'une histoire plus vaste. Par elle-même, elle ne vaut pas mieux qu'un esquif qui prend l'eau et dérive jour après jour dans un océan désert jusqu'au jour où, humblement, sans faire de vagues, il coule. L'île [...] est beaucoup trop uniforme. Elle est à l'image d'une miche de pain. Elle nous permettra certainement de rester en vie, si la lecture nous manque jusqu'à l'inanition ; mais qui va la choisir s'il est possible de déguster des friandises et pâtisseries plus savoureuses ?[1]

En effet, l'histoire de l'île est brève, elle tient dans le mince "mémoire" de Susan Barton qui occupe la première section de *Foe* : le reste de son histoire a été oublié. Quand la narratrice y échoue, Robinson vit sur cette île sans nom avec son esclave Vendredi. Désireuse de connaître "l'histoire de l'île", pour une raison qu'elle n'explique jamais et qui semble aller de soi, elle demande à Robinson de la lui raconter. Mais l'ermite s'y refuse, ou bien il se contredit. Or, cet oubli de l'histoire va de pair avec la mutilation de la langue, en deux sens. D'abord, l'anglais qu'utilise Robinson avec Vendredi est diminué, réduit à un petit nombre de verbes et de substantifs. Ensuite, la langue de Vendredi a été coupée, de sorte que la situation de l'esclave muet métaphorise exactement l'histoire de l'île : son passé est impossible à dire car la langue qui pouvait en témoigner est supprimée.

---

[1] *Foe*, t. f., p. 140. "The island is not a story in itself [...]. We can bring it to life only by setting it within a larger story. By itself it is no better than a waterlogged boat crifting day after day in an empty ocean till one day, humbly and without commotion, it sinks. The island lacks light and shade. It is too much the same throughout. It is like a loaf of bread. It will keep us alive, certainly, if we are starved of reading; but who will prefer it when there are tastier confections and pastries to be had?" *Foe*, p. 117.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

b. Cruso et le pouvoir du silence

Dès les premières pages du roman, l'île se présente à Susan Barton comme un territoire dont l'histoire est perdue. Au lendemain de son naufrage, dès qu'elle se trouve seule dans la hutte de Cruso, elle cherche son journal :

> Ce que je désirais trouver par-dessus tout n'était pas là. Cruso ne tenait pas de journal [...] parce que lui manquait l'inclination à le faire, ou que, s'il avait jamais eu cette inclination, il l'avait perdue. J'examinai les pieux qui soutenaient le toit, et les pieds du lit, mais je n'y trouvai aucune entaille, pas la moindre encoche pour indiquer qu'il dénombrait ses années de bannissement ou les cycles de la lune.[1]

Dès cette première quête insatisfaite, Susan Barton affronte son désir aux deux éléments perdus : la mémoire de l'île et la mesure du temps. Au contraire du Robinson de Daniel Defoe, qui tient scrupuleusement son journal et établit un calendrier, celui-ci a perdu tout désir de raconter l'histoire, et ainsi en est sorti. L'histoire, au double sens de succession d'événements, et de récit ordonné de ces événements, est exclue de l'île.

En effet, dans *Robinson Crusoé*, le temps est rythmé sur l'île comme dans le monde, il est scandé par un calendrier qui organise des semaines au dimanche respecté, il est différencié par la durée propre à chaque tâche. En apprenant à cultiver le blé, Robinson achève sa maîtrise du temps : il s'accorde au rythme des saisons et crée dans l'année insulaire le repère symbolique de la moisson. Au contraire, Cruso n'a pas de calendrier, refuse d'organiser le temps, rejette tout changement :

---

[1] *Foe*, t. f., p. 20. "What I chiefly hoped to find was not there. Cruso kept no journal [...], because he lacked the inclination to keep one, or, if he ever possessed the inclination, had lost it. I searched the poles that supported the roof, and the legs of the bed, but found no carvings, not even notches to indicate that he counted the years of his banishment or the cycles of the moon". *Foe*, p. 16.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> La vérité était bien simple : Cruso ne supportait aucun changement sur son île.[1]

C'est sans doute pourquoi le naufragé refuse systématiquement de raconter l'histoire de l'île. Le récit de Susan rapproche les deux sens du mot histoire dans ce passage :

> Lorsque j'eus épuisé mes questions à Cruso [...], il ne resta d'autre sujet de conversation que le temps qu'il faisait. Cruso n'avait rien à raconter sur sa vie de commerçant et de planteur, avant le naufrage. Il ne s'intéressait pas à ce qui m'avait amenée à Bahia, ni à ce que j'avais fait là-bas [...]. C'était comme s'il avait voulu que son histoire commence au moment de son arrivée sur l'île, que la mienne commence au moment de mon arrivée, et que notre histoire commune se termine également sur l'île.[2]

Il apparaît bien ici que Cruso ne s'intéresse pas à l'histoire extérieure — les événements survenus, en anglais *history* — parce qu'il veut réduire l'histoire — le récit, *story* — à la vie insulaire, ou, ce qui revient au même, qu'il ne s'intéresse pas aux récits extérieurs pour réduire l'histoire réelle à ce qui se passe sur l'île, c'est-à-dire rien ou presque. Dans le texte anglais, le terme "*story*" seul est avancé, comme si l'histoire (*history*) se réduisait aux histoires (*stories*). Ainsi, affirmer que l'île n'a pas d'histoire, c'est aussi constater que l'absence d'une temporalité historique est liée à l'absence de récit historique. Le refus d'énoncer l'histoire de l'île redouble et répète celui de faire entrer de l'histoire dans l'île. Ne pas dire l'histoire, c'est refuser qu'il y en ait une. Les événements sont inséparables de leur énonciation. Cruso se tait pour qu'il n'advienne rien, et rien n'advient parce qu'il se tait. Le "comme si" de la narratrice est superflu : le silence de Cruso a pour principal effet de supprimer l'histoire qui précède et qui suit l'île.

---

[1] *Foe*, t. f., p. 33. "The simple truth was, Cruso would brook no change on his island." *Foe*, p. 31.

[2] *Foe*, t. f, pp. 41-42. "When I had exhausted my questions to Cruso [...], there was nothing left to talk of save the weather. Cruso had no stories to tell of the live he had lived as a trader and planter before the shipwreck. He did not care how I came to be in Bahia or what I did there [...]. It was as though he wished his story to begin with his arrival on the island, and mine to begin with my arrival, and the story of us together to end on the island too". *Foe*, p. 34.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Il ne se passe rien et le temps s'écoule sans différence. En témoignent les indications temporelles de la narratrice, rares, qui ne fournissent aucun repère, qui ne permettent pas d'établir une chronologie :

> "plus tard" (p. 20), "quand les nuits se firent froides" (p. 23), "parfois" (p. 23), "un soir" (p. 25), "un jour" (p. 37).

Le temps de l'île est indifférencié, ce n'est pas celui de l'événementialité mais celui de l'indéfinie répétition. Tout se passe comme si le même jour revenait, toujours semblable, indéfiniment. La narratrice commente : "Le temps passait, et l'ennui croissait" (p. 41). Susan, dans son désir de voir écrire l'histoire de l'île, suggère à Cruso des moyens d'écriture : fabriquer du papier et de l'encre, ou graver des signes sur du bois ou des pierres. Mais Cruso refuse de se donner ces moyens, supprimant l'écrit aussi bien que la parole pour faire disparaître l'histoire.

Interrogé par la narratrice sur son passé, soit Cruso demeure muet, soit il raconte des histoires différentes et contradictoires. La narratrice, dans son mémoire, avoue à Daniel Foe son impuissance à reconstituer l'histoire de son compagnon d'infortune d'après ses propres récits :

> Ce serait volontiers que je vous relaterais maintenant l'histoire de Cruso, cet homme singulier, telle que je l'ai recueillie de ses lèvres. Mais les histoires qu'il m'a contées sont si diverses, et si difficiles à concilier, que je fus à la longue forcée d'en conclure que l'âge et l'isolement avaient été funestes à sa mémoire, et qu'il ne savait plus distinguer à coup sûr la vérité de la fantaisie.[1]

L'histoire de l'île échappe donc irrémédiablement à Susan Barton. Cette histoire qui n'en est pas une se creuse de mystères pour elle, qui s'interroge : pourquoi Cruso fabrique-t-il des

---

[1] *Foe*, t. f., pp. 14-15. "I would gladly now recount to you the history of this singular Cruso, as I heard it from his own lips. But he stories he told me were so various, and so hard to reconcile one with another, that I was more and more driven to conclude age and isolation had taken their toll on his memory, and he no longer knew for sure what was truth, what fancy." *Foe*, pp. 11-12.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

terrasses ? Comment et pourquoi la langue de Vendredi a-t-elle été coupée ? Pourquoi Vendredi est-il resté soumis à Robinson pendant toutes ses années d'esclavage ? Pourquoi Cruso et Vendredi ne l'ont-ils pas désirée alors qu'elle était encore belle ? Enfin, mystère le plus important : que signifie ce geste de Vendredi, qu'elle a surpris éparpillant des pétales sur l'océan ? Etait-ce un hommage au navire sur lequel il est arrivé et dont l'épave se trouve peut-être en-dessous ?[1]

> Tandis que je l'observais, [Vendredi] traversa la plate-forme rocheuse qui s'étendait au bas de la falaise, lança sa bûche sur l'eau, profonde à cet emplacement, et s'y installa à califourchon. [...] Après avoir pagayé sur quelques centaines d'aunes, s'éloignant de la plate-forme pour gagner le lieu où la couche d'algues était le plus fournie, il plongea la main dans un sac pendu à son cou et en sortit des poignées de flocons blancs qu'il se mit à éparpiller sur l'eau.
> [...]
> Curieuse de savoir ce qu'il avait jeté sur les vagues, [...] je fouillai sous sa paillasse et découvris un petit sac muni d'une coulisse ; le retournant, je trouvai quelques pétales et boutons blancs cueillis aux ronces qui fleurissaient à cette époque en certains endroits de l'île.[2]

Plus tard, la narratrice acquiert la conviction que ce geste constituait un rituel destiné aux compagnons de Vendredi morts dans le naufrage et qu'il indiquait donc l'emplacement de l'épave. C'est donc depuis son origine que l'histoire est oubliée ; l'hommage aux disparus ne permet pas de reconstituer ses commencements. L'événement fondateur, l'arrivée de Cruso et de Vendredi, est occulté. Le navire est englouti et Cruso refuse d'indiquer où il se trouve. Le geste de Vendredi ne le désigne pas explicitement, et s'il

---

1 Cf. *Foe*, t. f., pp. 99-103 et D. Penner, *op. cit.*, p. 119.

2 *Foe*, t. f., pp. 37-38. "While I watched, [Friday] crossed the shelf of rock that stretched out from the cliff face, launched his log upon the water — which was deep at that place — and straddled it. [...] After paddling out some hundred yards from the shelf into the thickest of the seaweed, he reached into a bag that hung about his neck and brought out handfuls of white flakes which he began to scatter over the water.
[...]
Curious to find what he had been casting on the waves, [...] I searched under his mat and discovered a little bag with a drawstring, and turning it out found some few white petals and buds from the brambles that were at the time flowering on parts of the island." *Foe*, p. 31.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

constitue effectivement un hommage à l'épave, il pose alors une autre question : que contient celle-ci, que signifie-t-elle, pour être ainsi honorée par l'esclave et occultée par le maître ? La suppression de l'histoire comme succession des événements est ainsi figurée par ce rituel de Vendredi, hommage équivoque à une origine disparue.

C'est aussi en Vendredi, dont on devine le rôle capital, que s'incarne la perte de l'histoire comme récit, et, plus radicalement, celle de la parole. Car l'île raréfie et mutile la parole. Le régime linguistique qui a cours sur ce territoire se révèle au moment où l'héroïne envoie Vendredi remplir une corvée de bois. Quand elle prononce le mot "bois" (*wood*), en désignant le foyer, Vendredi se lève docilement mais arrête là son geste. Alors Cruso demande du "bois à brûler" (*firewood*) et Vendredi s'exécute. Il connaît la seconde expression, mais ne comprend pas le signe "bois". Robinson, au contraire du personnage de Defoe, ne lui a pas enseigné l'anglais, ni sa syntaxe, ni son lexique, mais seulement quelques mots, quelques signes épars et qui composent une langue mutilée. Vendredi, commente Susan Barton, ne comprend pas que "le bois à brûler [est] une sorte de bois, de même que le bois de pin [est] une sorte de bois, de même que le bois de peuplier"[1]. Le mot "bois", détaché de tout syntagme et séparé de son paradigme, ne rencontre aucun signifié : ce n'est plus un signe. En n'enseignant à Vendredi que des mots sans possibilité de sélection ni de combinaison, Cruso impose à l'île une langue mutilée. Une langue dans laquelle les signes demeurent indépendants et ne peuvent pas renvoyer les uns aux autres. Le nombre des signes insulaires est compté : "Nous ne sommes pas en Angleterre ; nous n'avons pas besoin d'une grande abondance de mots", estime Robinson[2].

Si la corvée de bois renvoie ici à celle de Caliban dans la *Tempête*[3] il faut voir que la condition de Vendredi, par rapport à la langue et à la civilisation anglaises est différente de celle de l'esclave de Prospero. Car le magicien de Shakespeare avait tenté

---

[1] *Foe*, t. f., p. 26. "I found it strange that Friday should not understand that firewood was a kind of wood, as pinewood is a kind of wood, or poplarwood". *Foe*, p. 21.

[2] *Ibid.*

[3] Cf. acte I, scène 2.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'éduquer son serviteur et lui avait appris sa langue. Quant au Vendredi de Defoe, il apprend des rudiments d'anglais dès sa rencontre avec Robinson, qui prend un soin particulier à lui enseigner non seulement sa langue, mais aussi et surtout les principes de la religion chrétienne et des habitudes alimentaires symboliques l'intégrant à la civilisation, le renoncement à la chair humaine et son remplacement par le pain étant les premières étapes dans l'acculturation de Vendredi[1].

Au contraire, dans *Foe*, la mutilation du langage se recoupe de son expression métaphorique avec la langue coupée de Vendredi. Ce qui ne fait que renforcer la perte de l'histoire : d'une part, Vendredi, muet, ne peut témoigner à la place de Cruso, d'autre part, la perte de sa langue est un mystère supplémentaire que Cruso refuse d'élucider. Vendredi incarne ainsi la disparition de l'histoire comme récit, qui redouble l'oubli de l'histoire réelle. Comment et pourquoi sa langue a-t-elle été coupée ? Cruso avance plusieurs hypothèses :

> Les marchands d'esclaves, qui sont des Maures, considèrent peut-être la langue comme une friandise, dit-il. Ou peut-être se sont-ils lassés d'écouter les gémissements désolés de Vendredi [...]. Peut-être voulaient-ils l'empêcher de raconter un jour son histoire [...]. Ils coupaient peut-être la langue de tous les cannibales qu'ils prenaient, à titre de punition. Comment saurons-nous jamais la vérité ?[2]

Hypothèses auxquelles Susan Barton ajoute bientôt la sienne : c'est peut-être Cruso lui-même qui a mutilé son esclave, de sorte qu'il impose le silence à la vie insulaire (p. 43). Comme si rien ne se passait parce que rien ne s'énonçait, comme si la parole précédait l'action et la déterminait, et non l'inverse, comme si la possibilité même d'un procès historique disparaissait avec le refus d'énoncer l'histoire. Car c'est Cruso, le "vrai roi" de l'île, selon Susan Barton (p. 45), gardant toujours, dit-elle, les "lèvres serrées" (p. 42), qui

---

1 Cf. *Vie et aventures..., op. cit.*, pp. 200-202.

2 *Foe*, t. f., p. 28. "Perhaps the slavers, who are Moors, hold the tongue to be a delicacy," he said. "Or perhaps they grew weary of listening to Friday's wails of grief [...]. Perhaps they wanted to prevent him from ever telling his story [...]. Perhaps they cut out the tongue of every cannibal they took, as a punishment. How will we ever know the truth?" *Foe*, p. 23.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

impose à ses deux compagnons cette vie au degré zéro de l'humanité. Privation insupportable pour la narratrice, pour qui les bruits naturels de l'île ne compensent pas la perte de la parole :

> [...] comment, accoutumé à la richesse de la parole humaine, pourrait-on se contenter de croassements, de pépiements, de glapissements, de l'aboiement des phoques et de la plainte du vent ?[1]

L'île où échoue Susan Barton a ainsi régressé à un état de nature proche de l'animalité. Le seul labeur de Robinson est de niveler les collines et d'élever des murets afin de bâtir des terrasses. Mais c'est une tâche absurde et stérile, puisque les naufragés n'ont pas de graines à semer. Ce travail ne sert qu'à imprimer à l'île la trace des naufragés, mais une trace indéchiffrable dans laquelle de futurs voyageurs ne verront, pense Susan Barton, que les "ruines d'une ville cannibale" (p. 66). Territoire des cannibales ou des animaux, l'île prive ses occupants des caractères de l'humanité. Quand Vendredi recueille l'héroïne sur la plage, il l'observe comme "un phoque ou un marsouin" (p. 8) ; les naufragés, ne possédant pas de lampe, vont se coucher à la tombée de la nuit, "comme des bêtes" (p. 33) ; la hutte de Cruso sent la tannerie car il y entasse les dépouilles des singes qu'il massacre. Car parmi les nombreux animaux qui peuplent l'île, les seuls qui retiennent l'attention sont les petits singes qui en occupent une extrémité, que Cruso chasse et qu'il dit, contre toute vraisemblance, nuisibles et menaçants. Les primates semblent figurer les restes dérisoires d'une humanité reniée, les derniers vestiges de la civilisation que Cruso n'est pas parvenu à éradiquer et qui laissent planer la menace de son retour.[2]

Pourtant, la parole subsiste sur l'île, et elle s'y révèle efficiente. Comparée à la parole qui a cours dans le reste du monde, celle qu'impose Cruso sur son territoire permet une communication rudimentaire mais réelle, elle fonctionne comme instrument de pouvoir au service du maître, elle garantit l'ordre intangible qui

---

[1] *Foe*, t. f., p. 10. "[...] who, accustomed to the fullness of human speech, can be content with caws and chirps and screeches, and the barking of seals, and the moan of the wind?" *Foe*, p. 8.

[2] Cf. *Foe*, t. f., p. 25.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

semble avoir régné sur l'île durant toute la réclusion de Robinson et de son esclave. Au contraire, à l'extérieur, la parole semble avoir perdu plusieurs de ses fonctions. En effet, le récit que fait Susan Barton à Cruso de sa vie à Bahia et de sa tentative de retour en Angleterre raconte des événements déliés les uns des autres, sans enchaînement logique, composant une vie morcelée, livrée au hasard, sans causalité, dans laquelle la parole ne touche jamais son destinataire.

c. Le chaos du monde et l'impuissance du langage

Susan se présente à Cruso en ces termes, les seuls par lesquels le lecteur ait une connaissance quelconque de sa vie avant le naufrage :

> Mon nom est Susan Barton, et je suis une femme seule. [...] Il y a deux ans, ma fille unique a été enlevée et emportée dans le Nouveau Monde par un Anglais [...]. Je pris le même chemin dans l'espoir de la retrouver. Arrivée à Bahia, je me heurtai à des dénégations puis, comme je persistais, à de la brutalité et à des menaces. Les officiers de la Couronne ne me furent d'aucune aide ; selon eux, il s'agissait d'une affaire entre Anglais. Je pris un logement, je fis des travaux de couture, je cherchai, j'attendis, mais je ne trouvai pas trace de mon enfant. Comme je finissais par désespérer et que j'arrivais au bout de mes ressources, je m'enbarquai pour Lisbonne sur un navire marchand.
> A dix jours du port, [...] l'équipage se mutina. Ils se ruèrent dans la cabine de leur capitaine et l'abattirent impitoyablement alors même qu'il plaidait pour sa vie. [...] Ils me mirent dans une barque, déposant près de moi le cadavre du capitaine, et nous envoyèrent à la dérive.[1]

---

[1] *Foe*, t. f., p. 13. "My name is Susan Barton, and I am a woman alone [...]. Two years ago my only daughter was abducted and conveyed to the New World by an Englishman [...]. I followed in search of her. Arriving in Bahia, I was met with denials and, when I persisted, with rudeness and threats. The officers of the Crown afforded me no aid, saying in was a matter between the English. I lived in lodgings, and took in sewing, and searched, and waited, but saw no trace of my child. So, despairing at last, and my means giving out, I embarked for Lisbon on a merchantman. Ten days out from port, [...] the crew mutinied. Bursting into their captain's cabin, they slew him heartlessly even while he pleaded for his life. [...] They put me in a boat with the captain's corpse beside me, and set us adrift." *Foe*, pp. 10-11.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La vie de Susan se confond avec l'errance. Cela se lit dans ce court récit de ses voyages, où Susan dévoile à Cruso tout ce que le lecteur apprendra de son passé jusqu'à la fin du roman, excepté quelques informations sur le capitaine et Bahia : son nom, sa généalogie, la perte supposée de sa fille. Intégrée en quelques lignes au récit de ses errances, la vie de Susan se confond avec lui. La narratrice le confirmera plus loin sous la forme d'une dénégation, en s'adressant à Daniel Foe :

> Il se peut que je passe à vos yeux pour une histoire parce que j'ai commencé sans préambule le récit que j'ai donné de moi-même [...]. Mais ma vie n'a pas commencé au milieu des vagues. Il y a eu avant les eaux de la mer une vie dont on peut remonter le cours, jusqu'à ma quête désolée au Brésil, et de là jusqu'aux années où ma fille était encore avec moi, et ainsi de suite jusqu'au jour de ma naissance. Tout cela constitue une histoire que je ne souhaite pas raconter.[1]

Susan se confond avec son histoire — au moins pour Daniel Foe, destinataire premier de son "mémoire" — comme si ses voyages avaient effacé ce qui les précédait. Ainsi le court récit de Susan constitue-t-il sa biographie. Or, ce récit raconte tout l'enchaînement des événements comme s'ils n'étaient reliés entre eux par rien d'autre que la succession chronologique. Les relations causales sont presque absentes : rien n'explique l'enlèvement, ni pourquoi Susan recherche sa fille à Bahia et non ailleurs (pour quelle raison le "Nouveau Monde" se réduirait-il pour elle à Bahia ?), la mutinerie semble sans cause, Susan ignore pourquoi elle est débarquée... Les événements semblent s'imposer d'eux-mêmes sans que la narratrice puisse comprendre leurs relations. L'asyndète ("Je pris un logement, je fis des travaux de couture, je cherchai, j'attendis") indique une succession de moments détachés les uns des autres, séparés par des intervalles de temps indéterminés, sans lien entre eux. Le temps même paraît distendu : combien de temps cherche-t-

---

[1] *Foe*, t. f, p. 156. "I may impress you as a story because I began my account of myself without preamble [...] but my life did not begin in the waves. There was a life before the water which stretched back to my desolate searchings in Brazil, thence to the years when my daughter was still with me, and so on back to the day I was born. All of which makes up a story I do not choose to tell." *Foe*, p. 131.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

elle, combien de temps attend-elle ? Si bien que même le classique *post hoc ergo propter hoc* ne semble plus certain.

Les seules causalités que Susan exprime concernent ses propres actes, et jamais ceux des autres : "Je pris le même chemin dans l'espoir de la retrouver" ; "Comme je finissais par désespérer et que j'arrivais au bout de mes ressources, je m'embarquais". De plus, le "comme" diminue le poids de la relation causale au profit de la succession temporelle qu'il suppose. Dans ce récit, rien n'ordonne les événements ; ils se succèdent sans qu'aucune causalité ne paraisse régler leur apparition. Le hasard semble intervenir, mais là où Susan pense le voir jouer, c'est peut-être une cause déterminée qui se dissimule sous l'apparence du fortuit :

> Le hasard voulut — ou peut-être la mutinerie avait-elle été combinée de la sorte — que je fusse mise à dériver en vue de cette île.[1]

Si ce n'est pas le hasard qui dirige l'existence de Susan Barton, du moins le langage est-il incapable de reconnaître une causalité à l'œuvre. Le monde représenté ainsi est chaotique. Or, dans ce chaos, tout savoir est impossible. Durant tous ses voyages, de Londres à Bahia, puis de Bahia à l'île, Susan n'apprend rien : à Bahia, elle ne retrouve pas même une trace de sa fille, n'obtient aucune preuve qu'elle ait séjourné au Brésil, ni même aucune information sur elle. Elle se "heurte" à des refus comme si chaque interlocuteur refusait de lui communiquer son savoir. Les seules paroles qui lui sont adressées sont des "dénégations". Les termes mêmes qui réfèrent à ce que sait Susan n'expriment que l'ignorance ("je ne sais pourquoi", p. 13) et le doute ("peut-être", "je crois", p. 14). Dans ce fragment, le langage semble inopérant. Susan n'obtient pas de réponse et le capitaine du navire est tué alors qu'il "plaide" pour sa vie. Le langage semble avoir perdu ses fonctions cognitive et conative. Personne ne semble connaître la fille de Susan : le référent du message a disparu. Quand elle persiste, on cesse de parler pour menacer : le rapport avec le destinataire du message est coupé. On n'entend pas Susan, tout comme les mutins n'entendent pas le capitaine : le destinataire ne tient pas compte du message ou fait

---

[1] *Foe*, t. f, p. 14. "As chance would have it — or perhaps the mutiny had been so ordered — I was set adrift in sight of this island." *Foe*, p. 11.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

comme s'il ne s'adressait pas à lui : "Les officiers de la Couronne ne me furent d'aucune aide ; selon eux, il s'agissait d'une affaire entre Anglais".

Avec ce passage, qui rassemble tout ce que le lecteur peut connaître de la vie passée de Susan, l'ensemble de la biographie de la narratrice se trouve placé sous le signe d'une quête dont le principal instrument, le langage, est frappé d'incapacité, le signe d'une errance vouée au hasard, qui se termine par une exclusion du monde sur l'île. Cette exclusion, explicite dans la traduction française ("chassée du navire"), apparaît plus clairement encore dans le texte anglais, qui reprend les mots de Susan se présentant à Vendredi à son arrivée sur la plage :

> "Why they chose to cast me away, I do not know" ; "Castaway", I said with my thick dry tongue. "I am cast away. I am all alone".[1]

C'est littéralement "jetée au loin" que Susan aborde l'île de Cruso. Tout se passe comme si la quête impossible dont elle raconte l'échec avait consacré son exclusion du monde.

Dans ce schéma, il n'y a pas de place pour la Providence qui se manifestait dans *Robinson Crusoé*. *Foe* jette Susan dans une solitude irrémédiable. Cette solitude est à entendre sur un plan quasi-métaphysique. Ni Providence, ni destin, ni transcendance d'aucune sorte, le monde est voué au hasard, comme Susan en prend conscience en rédigeant son mémoire, demandant à Daniel Foe :

> Dans un monde régi par le hasard, y a-t-il un meilleur et un pire ?[2]

Il n'existe ni "meilleur", ni "pire", ni "conduite" à tenir, toutes les directions sont équivalentes. Le monde de Susan est chaotique : on ne s'y oriente pas, on ne saurait y avoir un but. Hors de l'île le monde est chaos et la vie est errance. Le capitaine du navire portugais, tué pour une raison mystérieuse et abandonné aux flots, fournit le modèle hyperbolique de cette errance. Susan rêve qu'il

---

[1] *Foe*, pp. 10 et 5.
[2] *Foe*, t. f., p. 37. "In a world of chance, is there a better and a worse?" *Foe*, p. 30.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dérive sur sa barque vers la banquise, condamné à errer "jusqu'au jour de notre résurrection", (p. 23). Dans un monde de chaos, où les causes et les effets sont indiscernables et se produisent hors de toute perception et de tout contrôle, où la conduite de leur vie échappe aux hommes, le hasard régit le sort des hommes pour l'éternité. La Providence n'existe plus.

Or, cette métaphysique du chaos est intimement liée, chez J.M. Coetzee, au thème du pouvoir. Le pouvoir existe, les maîtres dominent les esclaves, parce que le monde n'est pas régi par les lois fixes d'une volonté divine. C'est Cruso lui-même qui le déclare à Susan :

> — Si la Providence devait veiller sur nous tous, dit Cruso, qui resterait-il pour cueillir le coton et couper la canne à sucre ? Pour que les affaires du monde prospèrent, il convient que la Providence soit tantôt éveillée, tantôt endormie, à la façon des créatures inférieures.[1]

Foe superpose pensée politique et pensée métaphysique. La domination politique est un effet du chaos régnant sur le monde. La robinsonnade permet de le mettre en évidence car l'île s'oppose au monde. Au chaos et à la violence qui y règnent, l'île se soustrait. C'est le territoire de l'ordre : sans histoire et sans histoires, il ne s'y passe rien. Même le pouvoir ne s'y exerce pas comme sur le continent. Cruso n'exerce aucune violence à l'encontre de Vendredi. Dans une large mesure, l'esclave est même libre de ses mouvements. Si Susan peut se demander pourquoi Vendredi ne s'est jamais révolté contre son maître et en particulier pourquoi il ne l'a jamais attaqué pendant son sommeil, c'est que Cruso n'a jamais attaché Vendredi ni ne s'est jamais méfié de lui, en vertu d'une connivence secrète mais puissante. La violence ne s'exerce sur l'île que sur les singes qui symbolisent l'humanité reniée, pas entre les naufragés. L'île est si loin de figurer l'Afrique du Sud de l'apartheid qu'elle illustre au contraire une vie proche d'un état de nature dans lequel les relations humaines ne seraient pas marquées

---

[1] *Foe*, t. f., p. 29. "If Providence were to watch over all of us,' said Cruso, 'who would be left to pick the cotton and cut the sugar-cane? For the business of the world to prosper, Providence must sometimes wake and sometimes sleep, as lower creatures do." *Foe*, p. 23.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

par la violence du pouvoir. Reprenant son discours sur la Providence, Cruso indique cela même à Susan :

> Vous pensez que je me moque de la Providence. Mais c'est peut-être par l'effet de la Providence que Vendredi se trouve sur cette île, sous les ordres d'un maître clément, et non au Brésil, sous le fouet du planteur, ou en Afrique, où les forêts regorgent de cannibales. Peut-être est-il pour le mieux, bien que cela ne nous apparaisse pas, qu'il soit ici, que je sois ici, et que maintenant vous soyez vous-même ici.[1]

Peut-être l'île constitue-t-elle le meilleur des mondes possibles pour les naufragés. Si la marche du monde ne dépend que du hasard, on ne peut décider de ce qui est bien et mal : sur quels critères juger des circonstances défavorables alors que les événements auraient pu être tout différents, peut-être meilleurs, mais peut-être aussi bien pires ? Susan Barton demandant plus loin si, dans un monde régi par le hasard, il existe un meilleur et un pire, ne fait que poser la question à laquelle Robinson a déjà répondu. Le meilleur et le pire, s'ils existent, sont indistincts, non reconnaissables. Cela vaut en particulier pour les rapports de pouvoir : il est impossible de savoir, face à une situation donnée, si cette situation est « bonne » ou « mauvaise » car il est impossible de savoir quels autres possibles auraient pu advenir si elle n'avait pas prévalu. Vendredi bénéficie peut-être effectivement d'un privilège en vivant sur l'île ; il y mène en tous cas une existence plus libre avec Cruso que par la suite avec Susan Barton à Londres, enfermé dans la maison de Daniel Foe[2].

Une certitude demeure toutefois : il y a toujours un maître. Toutes les relations entre personnages dans *Foe* sont soit des rapports maître-esclave, soit des luttes pour le pouvoir. Cruso et Susan sont les deux maîtres successifs de Vendredi ; Susan se soumet à Cruso sur l'île, reconnaissant qu'il est le "vrai roi" de son

---

[1] *Foe*, t. f., p. 29. "You think I mock Providence. But perhaps it is the doing of Providence that Friday finds himself on an island under a lenient master, rather than in Brazil, under the planter's lash, or in Africa, where the forests teem with cannibals. Perhaps it is for the best, though we do not see it so, that he should be here, and that I should be here, and now that you should be here." *Foe*, pp. 23-24.

[2] De cette existence recluse, Susan dira : "It is a terrible fall, I know, from the freedom of the island where he could roam all day". *Foe*, p. 56.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

territoire ; les rapports entre Susan et Daniel Foe sont marqués depuis leur rencontre par un enjeu essentiel : tous deux veulent s'arroger le pouvoir de raconter l'histoire de l'île.

Ainsi s'explique en particulier la relation sexuelle entre ces deux derniers personnages, qui non dénuée d'une certaine violence, met en scène une lutte pour le pouvoir. Susan, se comparant à une Muse, livre à l'écrivain, l'acte terminé, l'explication suivante : "Les visites de la Muse sont toujours rudes [...]. Elle doit user de tout son pouvoir pour engendrer sa progéniture."[1]. L'enjeu de la relation — la maîtrise de l'histoire — est explicite[2]. Tous les rapports humains sont donc des rapports de pouvoir, mais il est impossible de décider si un maître est meilleur qu'un autre et il est parfois impossible de reconnaître le détenteur véritable du pouvoir. L'acte sexuel lui-même montre la réversibilité de la relation maître-esclave : Foe en prend l'initiative, commençant par mordre Susan jusqu'au sang, avant d'être finalement dominé par elle. Peu après cette scène, un dialogue entre les deux personnages rend plus explicite la dépendance du « maître » à l'égard de l'« esclave ». Susan se dit asservie et tyrannisée par Vendredi, qui est devenu son serviteur, et raconte une anecdote pour le faire comprendre à l'écrivain :

> Il était une fois un homme qui eut pitié d'un vieillard qui attendait au bord de l'eau, et proposa de le porter de l'autre côté. L'ayant fait parvenir sain et sauf malgré la crue, il s'agenouilla pour le déposer sur l'autre berge. Mais le vieux refusa de descendre de ses épaules : loin de là, il serra les genoux autour du cou de celui qui l'avait délivré, lui battit les flancs et, en bref, en fit une bête de somme. [...] Vendredi est le tyran que je porte sur mes épaules. Quand je marche, je suis avec lui, quand je mange, je suis avec lui, il me regarde quand je dors. Si je ne puis me libérer de lui j'étoufferai certainement ![3]

---

[1] *Foe*, t. f., p. 167. "It is always a hard ride when the Muse pays her visits [...]. She must do whatever lies in her power to father her offspring." *Foe*, p. 140.

[2] Cf. le commentaire de T. Dovey sur cet épisode, *The Novels of J.M. Coetzee. Lacanian allegories*, Craighall (Afrique du Sud), Ad. Donker publisher, 1988, pp. 382-385.

[3] *Foe*, t. f., p. 176. "There was once a fellow who took pity on an old man waiting at the riverside, and offered to carry him across. Having borne him safely through the flood, he knelt to set him down on the other side. But the old man would not leave his shoulders: no, he tightened his knees about his deliverer's neck and beat him on his flanks and, to be short, turned him into a beast of burden. [...] Friday is the tyrant riding on my shoulders. I walk

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le pouvoir est partout et partout réversible, et puisqu'il intervient dans tous les rapports humains, il se dissimule sous toutes les formes qu'ils peuvent prendre[1]. Ce que dit *Foe* du pouvoir est plus complexe que ne le laisserait penser la figure d'une île métaphorisant l'Afrique du Sud moderne. Le pouvoir est aussi celui de l'écriture. Ainsi que le dit Daniel Foe dans cette réplique, l'écrivain possède le pouvoir de faire vivre ses personnages selon ses "desseins" :

> Regardons en face notre plus grande peur : la crainte d'avoir été, tous tant que nous sommes, appelés dans ce monde depuis un ordre d'existence différent (que nous avons maintenant oublié) par un magicien inconnu de nous [...]. Nous savons, vous et moi, chacun à notre manière, à quel point l'écriture est une occupation divagante ; et il en est sûrement de même pour la magie. Assis à notre table, nous regardons à la fenêtre, et voici que passe un nuage ressemblant à un chameau ; à peine avons-nous le temps de nous en apercevoir, que notre fantaisie nous a déjà transportés jusqu'aux sables de l'Afrique [...]. Un autre nuage, en forme de navire, vogue devant nous ; en un clin d'oeil, nous voilà abandonnés sur une île déserte et plongés dans le désespoir. Avons-nous des raisons de croire que les vies qu'il nous est donné de vivre se déroulent selon un dessein plus arrêté que ces aventures fantasques ?[2]

L'auteur détient le pouvoir de la parole. Comme celle de Robinson, sa parole est efficiente : elle crée un ordre de réalité plus élevé que le réel. C'est sans doute pourquoi Susan Barton de retour

---

with him, I eat with him, he watches me while I sleep. If I cannot be free of him I will stifle!" *Foe*, pp. 147-148.

1 Sur la dialectique maître-esclave, voir le travail de T. Dovey, qui montre l'impact de la lecture de Hegel et en particulier de la *Phénoménologie de l'esprit* sur les romans de Coetzee, *op. cit.*, pp. 22 sq.

2 T. f, p. 161. "Let us confront our worst fear, which is that we have all of us been called into the world from a different order (which we have now forgotten) by a conjurer unknown to us, as you say I have conjured up your daughter and her companion [...]. You and I know, in our different ways, how rambling an occupation writing is; and conjuring is surely much the same. We sit staring out of the window, and a cloud shaped like a camel passes by, and before we know it our fantasy has whisked us away to the sands of Africa [...]. A new cloud floats past in the form of a sailing-ship, and in a trice we are cast ashore all woebegone on a desert isle. Have we cause to believe that the lives it is given us to live proceed with any more design than these whimsical adventures ?" *Foe*, p.135.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

en Angleterre, occupant la maison de l'écrivain à Stoke Newington, compare la maison de Foe à une île :

> [...] cette vie [que Vendredi et moi menons] se distingue de moins en moins de la vie que nous menions sur l'île de Cruso. Je me réveille parfois sans savoir où je suis. Le monde est plein d'îles, dit un jour Cruso. Ces mots me paraissent plus vrais de jour en jour.[1]

Plus loin, elle constate plusieurs points communs entre l'écrivain et Cruso lui-même :

> Puis [Foe] se coucha sur moi, et j'aurais pu me croire de nouveau dans les bras de Cruso ; car c'étaient des hommes d'un âge semblable, et le bas de leur corps était pesant, bien qu'ils n'eussent été gras ni l'un ni l'autre ; et ils se ressemblaient aussi dans leur façon d'agir avec une femme.[2]

L'auteur possède le pouvoir de narrer. Autre point commun entre Foe et Cruso : à l'instar du naufragé qui maintenait secrète l'histoire de l'île, l'écrivain, devant Susan Barton du moins, la maintient virtuelle. Foe n'écrit pas, tout comme Cruso refusait de raconter. Dans le dernier chapitre du roman seulement, le lecteur apprend que Daniel Foe est devenu "Daniel Defoe, auteur", mais le récit fait l'ellipse du temps de la rédaction. *Robinson Crusoé* a donc été publié et la requête de Susan Barton satisfaite (l'histoire de l'île est publiée), mais la narratrice a été trahie : l'histoire racontée n'est pas l'authentique, ses protagonistes sont métamorphosés (Cruso changé en Crusoe, Vendredi doué de la parole) elle-même en a été exclue, le récit n'a pu être écrit qu'en travestissant la vérité et en occultant sa "muse".

Foe oppose donc le hasard à la Providence qui structurait *Robinson Crusoé* et la complexité des relations de pouvoir à la

---

[1] *Foe*, t. f., p. 85. "[...] the life [Friday and I] lead grows less and less distinct from the life we led on Cruso's island. Sometimes I wake up not knowing where I am. The world is full of islands, said Cruso once. His words ring truer every day." *Foe*, p. 71.

[2] *Foe*, t. f., p. 166. "Then [Foe] was upon me, and I might have thought myself in Cruso's arms again; for they were men of the same time of life, and heavy in the lower body, though neither was stout; and their way with a woman too was much the same." *Foe*, p. 139.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

simplicité des rapports sociaux apparents dans le roman de Defoe[1]. Mais, finalement, c'est pour interroger le mythe de Robinson depuis sa genèse : ce qui précède et détermine l'écriture du roman. La métaphysique du hasard et la question du pouvoir ne prennent véritablement sens que dans le rapport qui les lie à la question de l'écriture. Qu'est-ce qu'écrire ou, plus précisément, qu'est-ce que réécrire est la question qui gît au principe du roman de Coetzee. Question qui est au cœur de la problématique du mythe littéraire et qui informe au moins souterrainement l'ensemble des robinsonnades de notre corpus.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1 Robinson était de droit le maître de Vendredi qu'il avait sauvé d'une mort certaine, acculturé et christianisé. Au contraire, Susan Barton s'interroge sur la vraie nature de ses rapports avec Vendredi, veut le libérer, y renonce et finit par considérer qu'il est le maître de leur relation.

Conclusion

La rupture des liens à l'époque post-moderne

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson Crusoé mettait en évidence, à travers les oppositions de l'île au continent, de la stabilité à l'errance, du labeur solitaire à l'échange marchand, la difficulté des nouveaux rapports socio-économiques à l'aube du XVIIIème siècle. L'individu, qui doit prendre place dans la nouvelle société, se trouve confronté à un dilemme : le refus du rôle qui lui est assigné par la Providence ou la résignation à la volonté de celle-ci. La première solution implique une transgression, le départ sur mer, sanctionnée par des châtiments dont le naufrage n'est que l'exemple le plus marquant ; la seconde, conséquence directe de la première, prend la forme d'une pénitence sans fin prévisible. Entre les deux, la conduite adéquate, c'est-à-dire pertinente socialement et juste vis-à-vis du devoir, demeure sans exemple dans le récit, à part les allusions furtives au capitaine portugais et à l'associé brésilien du héros, avant et après l'épisode insulaire. Or, l'île fournit à Robinson la possibilité de conjoindre le labeur et l'observation du devoir grâce à la solitude qui lui permet de s'appliquer à son *calling* sans s'enrichir et donc sans succomber à la tentation de s'"élever plus promptement que la nature des choses ne l'[admet]"[1]. Il importe ici, pour la clarté du propos, de reproduire le tableau qui concluait notre lecture de *Robinson Crusoé* :

[1] D. Defoe, *Vie et aventures...*, *op. cit.*, p. 39.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

	Code socio-économique	Code éthique	Code spirituel
La faute initiale	Commerce et échange destinés au profit (l'expédition brésilienne)	Robinson jeune, esclave de ses désirs	Vie "naturelle" (Oubli de Dieu, départ de la maison familiale)
La fin rédemptrice (terme et finalité réunis)	Le régime normal des échanges (l'associé brésilien, le capitaine portugais)	Robinson au dénouement, ayant atteint la vertu dans la coïncidence de ses désirs et de la volonté divine	Existence chrétienne dans le devoir (le père, le marin de Yarmouth)
La pénitence expiatoire	Production sans échange destinée à la subsistance (la vie insulaire)	Robinson sur l'île, soumettant ses désirs à la volonté de la Providence	Régénération (expiation dans la solitude de l'île)

Ce tableau structural fait apparaître la nature du mythe. Masquée sous la nécessité de travailler pour survivre sur l'île grâce à ses seules ressources, c'est la chance de s'appliquer vertueusement à son labeur qui est offerte à Robinson. L'éthique du *calling* est ici préservée du dilemme qui la menace nécessairement sur le continent. Comment le mythe réussit-il à rendre possible cette opération ? En posant, à l'aube des Lumières, au moment de la mutation historique et idéologique exceptionnelle de la naissance de la modernité, les deux questions essentielles — et étroitement imbriquées — du lien social et de la religion[1]. Ces deux attaches maintenaient symboliquement le héros isolé auprès d'autrui et de Dieu : le naufrage les rompait d'un même coup et les épreuves subies sur l'île avaient pour fonction de les rétablir ensemble et d'en affirmer la force et la nécessité. Se dégageait, au carrefour de ces deux liens, l'individu moderne, occupé à construire un devenir incertain. Par le récit, tenaient ensemble une pensée des rapports sociaux et économiques entre les hommes et une pensée du rapport ontologique entre l'homme et Dieu. Pensée mythique car elle repose sur la croyance que ce double rapport établi sur l'île est

[1] Cf. M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, sur le lien fondamental entre nature des rapports sociaux et religion, et sur "l'épuisement" (p. ii) de la fonction religieuse à partir des Lumières.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

transposable au continent ; or, le dilemme de l'éthique du *calling* montre que cette transposition est impossible.

S'il existe effectivement encore, après la seconde guerre mondiale, un mythe littéraire de Robinson, c'est parce que les réécritures de *Robinson Crusoé* continuent sinon à exercer la même fonction, du moins à y référer, à l'aide des mêmes moyens. La robinsonnade, de Golding à Coetzee et Compère, articule toujours dans un récit des significations sociales, économiques, politiques et un contenu religieux ou métaphysique qui expliquent et justifient, ou bien critiquent et dénoncent, en tout cas interrogent, la condition de l'homme dans le monde, face à autrui, face à un fondement transcendant, face à lui-même. Or, ce qu'on observe dans la robinsonnade depuis William Golding, dans la seconde moitié du XXème siècle, époque qu'on s'accorde à baptiser post-moderne, c'est justement la rupture du double lien instauré par le roman de Daniel Defoe et caractéristique de la modernité. Postulé par le récit, il y est en même temps nié ou au moins mis en cause.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

On peut schématiser cette évolution du mythe en appliquant le tableau qui en expose la structure aux réécritures considérées ici. L'exemple du *Vendredi* de Tournier est sans doute le plus évident : simple inversion axiologique du roman de Defoe, suivant de près le déroulement de son histoire, on doit y retrouver sans difficulté la structure du mythe. Qu'en est-il en fait ?

	Code socio-économique	Code du « je »	Code métaphysique
L'illusion initiale	Maintien illusoire d'autrui, administration de l'île	Affirmation du « je » ("Seigneur et Maître", p. 57)	Robinson puritain
Le terme de l'initiation	Gémellité, c'est-à-dire substitution aux rapports sociaux des rapports de soi à soi ("L'éternité sereine des Dioscures", p. 247)	Déshumanisation ("extase solaire", p. 254)	*Amor fati* nietzschéen ("l'acceptation riante des dons immédiats de ce jour", p. 217)[1]
L'"autre île" initiatrice	Initiation sous la conduite de Vendredi à une vie asociale	Recherche de soi ("Qui est *je* ?", p. 88)	Développement d'une philosophie de l'immanence (pp. 68-70, p. 100)

On observe que la structure du mythe subsiste ; de plus ce tableau fait apparaître en quoi consiste l'inversion opérée par Tournier. La déshumanisation[2] finale de Robinson dans un roman dénué de perspective téléologique se substitue à l'accomplissement de son prédécesseur dans la réussite sociale et la promesse du Salut. La structure narrative du second récit demeure par contre semblable à celle du premier : une série d'oppositions entre une illusion (et non plus une faute) initiale et des facteurs de

---

1 Sur les rapports entre la philosophie de Robinson à la fin de *Vendredi* et le concept nietzschéen de l'*amor fati*, cf. supra, pp. 171-179.

2 L'expression "un Robinson de plus en plus *déshumanisé*" (les italiques étant de Tournier) apparaît assez tôt dans le récit, *VLP*, p. 117.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

changement permettant de la lever ; au centre du tableau le terme de l'intrigue apparaît comme le résultat de ces oppositions. Il semble que ce soit grâce à cette permanence de la structure que le mythe littéraire se maintienne aujourd'hui. Les "hypertextes" se coulent dans la structure du mythe qui continue à informer notre imaginaire, mais en critiquent le sens au moyen des instruments propres de la littérature. Mais s'il est facile de le montrer à propos de *Vendredi*, en va-t-il de même pour des textes qui s'éloignent plus du récit originel ? Il semble que si cette structure s'applique également à un roman tel que le *Robinson* de Muriel Spark, qui ne reprend que quelques éléments diégétiques de l'histoire de *Robinson Crusoé* (le nom de Robinson, le naufrage, l'île), l'hypothèse sera validée et pourra prendre valeur de conclusion. Que constate-t-on alors ?

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

	Code social : rapports hommes-femmes	Code du « je »	Code religieux
Méconnaissance initiale	Difficulté à se situer entre ses deux sœurs, l'une "dissolue", l'autre "lourdaude" et mariée tard à un homme impuissant (p. 20)	Instabilité (fuite de l'école pour un mariage précoce, veuvage, conversion religieuse)	Tentation du paganisme (dévotion à la lune, p. 11)
Terme de l'initiation	January affirmant son identité de femme ("Je croirais volontiers que vous étiez dans votre élément avec trois hommes qui faisaient les jolis cœurs auprès de vous, sans aucune autre femme dans les parages, dit Ian Brodie. C'était délicieux, répondis-je." pp. 213-214)	Renaissance ("tout devient possible". p. 218)	Affirmation du catholicisme
Epreuve insulaire	January seule femme dans un monde d'hommes	Mort symbolique (passage dans le tunnel "à travers la poussière sulfureuse", p. 194)	Confrontation avec le paganisme (Tom Wells) et avec la figure du protestantisme (Robinson)

Ce tableau montre que, même dans le cas de la robinsonnade dont l'histoire s'éloigne le plus de celle de *Robinson Crusoé* et semble ne plus faire appel qu'à quelques éléments épars du mythe, la structure thématique du roman de Defoe subsiste encore. Il y a donc perpétuation de la structure malgré l'effacement des autres liens unissant la réécriture à l'hypotexte.

Cela confirme que l'unité du mythe littéraire provient avant tout de la permanence de cette structure qui place le « je » au centre d'un réseau de relations qui noue la pensée des rapports à autrui et celle des rapports à Dieu ou à un fondement transcendant. Il faut donc maintenant étudier comment les robinsonnades

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

contemporaines construisent, problématisent ou interrogent l'individu, en quoi elles reproduisent ou mettent en cause le sujet pensé par *Robinson Crusoé*.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Jean-Paul Engélibert

Mythe littéraire et modernité.
Les réécritures de *Robinson Crusoé* dans les littératures de langues française et anglaise, 1954-1986

Tome 2

Thèse pour le doctorat nouveau régime en littérature comparée

Septembre 1996

Jury :
Jean-Michel Racault, directeur de recherches
Pierre Brunel
Yves Chevrel
Gwenhaël Ponnau
Bernard Terramorsi

Université de la Réunion,
faculté des lettres et des sciences sociales

Troisième partie

Le travail littéraire du mythe

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Introduction

On a montré que, dans toutes les robinsonnades considérées ici, réflexion sur les rapports sociaux et méditations religieuse ou métaphysique constituaient les deux axes thématiques essentiels de l'écriture. A leur carrefour, se pose la question de l'individu, du sujet, du « je ». Le récit de Defoe pose une différence entre le « je » de Robinson-personnage et celui de Robinson-narrateur pour la résorber progressivement jusqu'à la superposition des deux instances à la fin du récit. Le premier évolue de la méconnaissance à la reconnaissance de la signification spirituelle de ses aventures ; le second écrit bien sûr armé du savoir que lui a apporté cette reconnaissance. Dans ce passage du statut de personnage à celui de narrateur s'élabore un « je » dont l'autonomie se trouve au centre d'un réseau de relations définissant le mythe de Robinson.

L'individu moderne émergeait donc dans *Robinson Crusoé* à la croisée des questionnements socio-économiques et religieux. Aujourd'hui, quel sujet, quel « je » s'élabore dans la robinsonnade ? Le mythe de l'individu souverain et réconcilié avec lui-même peut-il encore être répété ? Si la question à laquelle répond *Robinson Crusoé* est bien celle de l'individu moderne et si la structure du mythe est bien celle qui fait se rejoindre dans le problème de l'éthique les préoccupations de la sotériologie et celles de la régulation des échanges sociaux, alors la question du "travail littéraire du mythe" ne peut être que celle-ci : comment les textes « post-modernes » travaillent-ils la notion d'individu ? En d'autres termes, le « je » du narrateur ou le personnage de Robinson y apparaissent-ils toujours dans le plein rayonnement de leur autonomie et de leur épanouissement enfin conquis ? Sous quelle figure le sujet dont *Robinson Crusoé* construisait l'unité à travers la réconciliation finale du personnage et du narrateur est-il réélaboré

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

et repensé ? Quelle autonomie, quelle unité, quelle identité du sujet se font jour dans les robinsonnades depuis William Golding ?

Le thème récurrent dans ces textes de la mort de Robinson nous indique la voie d'une réponse. Si *Robinson Crusoé* manifestait la foi de l'âge classique et des Lumières en le sujet de la pensée, les robinsonnades de la seconde moitié du vingtième siècle signent la perte de confiance en un « je » dont l'identité devient sujette au doute, dont la permanence n'est plus évidente, dont l'unité même est problématique. Même dans les deux robinsonnades « utopiques » de ce corpus, où l'épanouissement de Robinson ne fait pas de doute, la question de savoir *qui est Robinson* se pose. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la prise de distance à l'égard du héros mythique est affirmée dès le titre, par l'absence de référence à son nom. Elle est encore manifestée par le passage du récit autodiégétique au récit à la troisième personne. Mais surtout, le thème de la "déshumanisation" du héros modifie radicalement le sens du mythe. D'autant plus que l'identité de Robinson est encore mise en question par un "redoublement discursif"[1] qui perturbe la distinction habituelle entre personnage et narrateur : le *log-book* répète à la première personne des discours déjà tenus par le narrateur à la troisième en sorte que la différence qui semble d'abord bien établie entre discours du narrateur et discours du personnage se trouble. Du fait de ce brouillage de la narration, le protagoniste de *Vendredi* non seulement n'est plus le héros de Defoe, mais, sur un autre plan, il n'est plus un héros de roman « traditionnel » mais une instance à la définition bien plus problématique.

De manière plus discrète, plus indirecte mais peut-être plus décisive que la critique thématique de *Robinson Crusoé* à partir de la philosophie nietzschéenne, ce corrélat énonciatif de la déshumanisation de Robinson constitue un travail proprement littéraire du mythe qui dénonce l'idéologie du sujet présente dans

---

[1] L'expression est de M. Koopman-Thurlings qui consacre un article entier à cette particularité de la narration dans les romans de Tournier : "Le Redoublement discursif", in A. Bouloumié et M. de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 279-293.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson Crusoé et y substitue une interrogation radicale sur la nature du « je ».

D'une manière différente, *Robinson 86* pose une question du même ordre : qui est Robinson ? Dans ce roman, le nom éponyme du mythe n'est qu'un pseudonyme. Le narrateur devant garder son identité secrète se cache derrière le nom qui était inscrit sur la page de garde de la Bible qu'il a trouvée sur l'île. "Robinson" n'est plus le nom du héros mythique mais le nom derrière lequel se cache sa véritable identité qui demeure inconnue du lecteur — Jonathan, le prénom sous lequel le narrateur se présente, étant également un pseudonyme. Ce changement de nom du héros ne symbolise pas seulement une prise de distance critique par rapport au mythe, mais manifeste surtout une perte d'identité et peut-être la perte de la notion d'identité individuelle. En effet, dans ce roman qui s'émancipe en partie du code de lecture réaliste, le protagoniste apparaît comme un être scindé en plusieurs instances. Sur l'île, il se divise en quatre "virtualités" dont chacune possède sa propre personnalité. Là où *Robinson Crusoé* construisait l'identité de son héros et narrateur, *Robinson 86* met en évidence sa scission en instances distinctes. La réécriture du mythe s'articule ici fortement à une mise en question de la définition et de l'unité du « je » qu'élaborait justement le roman de Defoe.

Cette interrogation n'est pas le seul fait des robinsonnades « utopiques ». Les réécritures « entropiques » questionnent également le sujet. Mais, chez J.G. Ballard et Paul Theroux, la remise en cause de l'individu tel que le construisait le mythe apparaît à travers le motif de la mort de Robinson, ou plutôt du personnage qui est son équivalent dans ces deux romans. En effet, au terme de ces textes, le naufragé meurt (réellement dans le *Royaume des moustiques*, symboliquement dans l'*Ile de béton*), condamné par le processus entropique auquel il appartient et qui le définit. Le mythe est ici associé aux thèmes de la mort et du deuil. Comment manifester plus fortement l'impossibilité de ces réécritures de reproduire le personnage de Robinson dans la figure originelle qui le menait vers l'autonomie et l'unité finale d'un moi réconcilié ? Les protagonistes du *Royaume des moustiques* et de l'*Ile de béton* sont soumis à l'entropie qui gouverne l'univers diégétique et les conduit à la dépossession d'eux-mêmes et à la mort.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La mort est aussi très présente dans les deux robinsonnades de William Golding. *Chris Martin* commence avec la mort de Christopher et se termine par la méditation silencieuse de Campbell, l'homme qui a recueilli son cadavre, sur son éventuelle "survie"[1] — le terme demeurant ambigü : réfère-t-il à la durée de la survie de Chris après que son bateau a coulé ou renvoie-t-il à la possibilité d'une vie dans l'au-delà ? La mort d'un enfant anonyme dans l'incendie, puis celles de Simon et de Porcinet, puis la chasse criminelle dont Ralph est la victime désignée rythment *Sa Majesté des mouches*. De plus, dans ce dernier texte, la vie insulaire métaphorise une guerre atomique qui ravage la planète au moment même où l'histoire se déroule. La mort des naufragés, c'est-à-dire des héritiers de Robinson, semble s'accompagner de la fin de la civilisation moderne dont Robinson était le symbole.

La mort suit ici le Mal qui semble avoir envahi le monde : les enfants sacralisent en *Lord of the flies* une figure de Satan et Christopher Martin, qui a accumulé les péchés durant son existence, refuse de se repentir sur l'îlot de sa pénitence. Le navire du héros, un destroyer baptisé *Wildebeeste*, en est comme l'emblème : engin de destruction (*to destroy*), son nom évoque le "monstre" que les enfants de *Sa Majesté des mouches* désignent par le mot *beast*.[2] C'est pourquoi le thème omniprésent de la mort s'articule ici à la recherche d'une éthique. Ces deux robinsonnades tentent de définir les conditions d'émergence d'un savoir du bien et du mal, mais l'élaboration d'un tel discours, possible dans *Robinson Crusoé*, ne semble plus l'être dans l'univers de William Golding. L'éthique n'est plus ici que la fin lointaine et peut-être inaccessible du roman ; elle se situe à l'horizon du texte car elle demeure impossible à formuler.

En effet, la narration en focalisation interne de *Chris Martin* ne laissant connaître au lecteur que le point de vue du héros n'ouvre pas la possibilité de développer un discours autre que le sien. La recherche d'une éthique doit s'effectuer depuis le point de vue du protagoniste. Or, celui-ci est le héraut de la gourmandise, d'une avidité[3] qui le pousse à proclamer que rien n'est plus

---

1 "[Was there] any—surviving? Or is that all?" demande Campbell en considérant le corps. *PM*, p. 208.

2 Cf. *PM*, p. 51.

3 Cf. infra, p. 406, n. 2. Voir également supra, p. 296.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

précieux que son existence[1], qu'il ne croit qu'au "fil de [sa] vie"[2], qu'autrui n'est toujours qu'un moyen et jamais une fin[3]. A l'intérieur de ce discours, comment faire apparaître une éthique ? C'est la question que pose le roman. Il semble qu'il n'indique pas d'autre solution qu'un renoncement absolu au moi qu'oblige à considérer la mort de Christopher. Si *Robinson Crusoé* élaborait la figure du sujet moderne à travers la redécouverte par le héros de l'éthique du *calling*, la seconde robinsonnade de Golding met en cause ce sujet en prononçant la mort d'un héros dont le moi ignore la possibilité d'une morale. Golding paraît indiquer que l'individu moderne n'existe plus et qu'il est désormais impossible de le représenter autrement que dans son agonie. Mais le récit s'articule toujours depuis son point de vue comme s'il n'y avait pas encore d'autre lieu d'où écrire. D'où l'aporie d'une écriture qui cherche une éthique sans pouvoir l'énoncer.

Il s'agit là d'une posture post-moderne, non seulement au sens chronologique du terme, mais également au sens où Lyotard définit le post-moderne comme le deuil de l'idée (moderne) selon laquelle "l'histoire humaine [est] l'histoire universelle de l'émancipation" des hommes. A ce deuil s'associe "une sorte de chagrin", écrit Lyotard.[4] Or, "chagrin" est le terme qu'emploie répétitivement Golding pour qualifier sa première robinsonnade :

> Le sujet de *Sa Majesté des mouches* est le chagrin, le chagrin à l'état pur, le chagrin, rien que lui.[5]

Le sentiment qui baigne l'époque post-moderne est celui qui fait le sujet de *Sa Majesté des mouches*. Or, il est frappant de

---

1 Parmi les premiers mots de Christopher dans le roman se trouve l'expression la plus claire de cette idée : "I won't die. I can't die. Not me—Precious." *PM*, p. 14.

2 *CM*, p. 225.

3 Quelle que soit la finalité des actes de Christopher, il n'envisage jamais autrui que comme moyen. En témoigne cette question qu'il pose à la fin du roman à l'"hallucination" en laquelle on peut reconnaître le Dieu chrétien : "Pourtant, suppose que je me sois enfui de la cave en passant par-dessus les corps des gens usés et vaincus, suppose je les aie brisés pour bâtir des marches sur la route qui m'éloignait de toi ; alors, pourquoi faut-il que tu me tortures ? Si je les ai mangés, qui m'a donné une bouche ?" *CM*, p. 226.

4 *Le Post-moderne expliqué..., op. cit.*, p. 43.

5 *Cible mouvante, op. cit.*, p. 214. "The theme of *Lord of the Flies* is grief, sheer grief, grief, grief, grief." *A Moving Target, op. cit.*, p. 163.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

constater que la voie que Lyotard indique pour dépasser ce "chagrin" ressemble beaucoup à celle qu'empruntent les deux robinsonnades de Golding :

> Une [...] manière de faire le deuil de l'émancipation universelle promise par la modernité, serait de « travailler », au sens freudien, non seulement la perte de cet objet, mais la perte du sujet à qui cet horizon était promis. Il ne s'agirait pas seulement que nous reconnaissions notre finitude, mais que nous élaborions le statut du nous, la question du sujet. Je veux dire : échapper et à la reconduite sans révision du sujet moderne et à sa répétition parodique ou cynique (la tyrannie).[1]

Travailler la "perte du sujet", c'est exactement ce que fait *Chris Martin* en interrogeant la mort du héros de la robinsonnade. Elaborer le "statut du nous", c'est ce qu'entreprend *Sa Majesté des mouches* à travers l'analyse des deux formes de société que sont la communauté « démocratique » dirigée par Ralph et celle de la tribu « tyrannique » de Jack. La critique du mythe de la modernité s'articule ici en deux romans qui semblent former les deux volets d'un diptyque.

Il ne semble *a priori* pas évident, par contre, que cette critique soit l'ambition du *Robinson* de Muriel Spark. Pourtant, le « sujet » de ce roman est la construction de l'identité de son héroïne et narratrice à travers les relations qu'elle entretient avec les autres membres de la micro-société qui se forme sur l'île où elle a échoué. La constitution du sujet est bien la question centrale que pose *Robinson*. Ici, l'expérience religieuse dont on a vu plus haut l'importance et la construction de soi vont de pair : January Marlow cherche à élaborer une identité féminine singulière dans un monde d'hommes en même temps et de manière indissociable qu'elle veut affirmer son catholicisme contre le protestantisme de Robinson et le paganisme de Tom Wells. C'est là tout l'enjeu de la querelle religieuse qui l'oppose à l'ermite : devenir femme, c'est se concevoir comme héritière de Marie contre les hommes qui refusent le culte marial. L'élaboration du sujet s'effectue ici contre le mythe d'origine protestante inventé par Defoe.

---

[1] *Le Post-moderne expliqué..., op. cit.*, p. 44.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

D'autre part, le thème de la mort est aussi très présent dans ce texte. La disparition du personnage de Robinson, accompagnée d'une mise en scène macabre qui laisse penser aux autres occupants de l'île que l'ermite a été assassiné, occupe le cœur de l'intrigue. Ainsi le problème du « je » s'articule-t-il encore ici à la mort du personnage éponyme du mythe. Car la conquête de soi de January ne prend sens que dans un rapport ambivalent au mythe littéraire. Le mythe lui est à la fois un obstacle et un adjuvant : Robinson est hostile au féminin, mais il confie à January un cahier sur lequel elle prend des notes qui serviront de base à la rédaction du roman que nous lisons. C'est dire que le personnage mythique refuse l'identité féminine qu'elle veut imposer mais en même temps lui donne le moyen de l'élaborer dans l'écriture. On ne peut voir là qu'une mise en abyme de cette disposition singulière du mythe qui offre aux réécritures du texte fondateur les moyens de le critiquer tout en en répétant l'histoire. Le lien le plus fort entre *Robinson* et l'univers de la robinsonnade se trouve là : dans cette critique implicite du mythe dont le roman de Muriel Spark calque la structure.

Or, *Robinson* présente une similitude fondamentale avec *Foe*. Dans l'un et l'autre texte une narratrice homodiégétique procède à un récit rétrospectif dont le but est de lui faire découvrir ou recouvrer son identité ou, comme l'écrit Susan Barton, sa "substance" :

> Je n'ai rien rapporté de l'île de Cruso, pas une plume, pas un dé à coudre de sable. Je n'ai gardé que mes sandales. Quand je réfléchis à mon histoire, j'ai l'impression de n'avoir existé que comme celle qui vint, celle qui fut témoin, celle qui voulait partir : un être sans substance, un fantôme côtoyant le corps véritable de Cruso. [...] Rendez-moi la substance que j'ai perdue, M. Foe : voilà ma prière.[1]

C'est dans et par la réécriture du mythe que l'une et l'autre héroïnes s'estiment capables de retrouver leur "substance", comme

---

[1] *Foe*, t. f., p. 62. "I brought back not a feather, not a thimbleful of sand, from Cruso's island. All I have is my sandals. When I reflect on my story I seem to exist only as the one who came, the one who witnessed, the one who longed to be gone: a being without substance, a ghost beside the true body of Cruso. [...] Return to me the substance I have lost, Mr Foe : that is my entreaty." *Foe*, p. 51.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

si le mythe à la fois les en dépossédait et leur permettait d'en reprendre possession. Le sujet ne peut s'élaborer qu'au lieu même de sa perte : c'est ce paradoxe que *Foe* permet d'analyser. Or ce paradoxe est lié, comme chez Muriel Spark, au rapport ambivalent qui se noue entre hypotexte et hypertexte et que le titre même du roman de Coetzee manifeste : *foe* signifie ennemi, adversaire, et désigne Defoe[1], pourtant sous ce titre s'élabore une nouvelle version du mythe.

Dans l'ensemble des textes de notre corpus, c'est ce double travail du texte qu'il importe maintenant d'analyser. Comment s'élabore l'identité du sujet dans des romans qui critiquent ou mettent en cause la notion moderne d'individu portée par le mythe de Robinson ? Quel est le travail littéraire spécifique qui permet au mythe de se réactualiser et se renouveler à travers ses réécritures successives ? Quelle connaissance nouvelle du mythe littéraire en général peut apporter l'étude de la robinsonnade sous cette perspective ? Voilà les questions qui demeurent désormais à poser.

[1] Dont le patronyme authentique était Foe : l'écrivain s'est gratifié lui-même d'une particule vers l'âge de trente ans.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre I

Le sujet en question

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) Personnage mythique et narration dans *Vendredi et les Limbes du Pacifique*

La "déshumanisation" de Robinson[1] trouve un équivalent au niveau de la narration dans le passage opéré par Michel Tournier du récit à la première personne au récit à la troisième personne. *Vendredi*, à l'évidence, comme l'a souligné Gérard Genette, se distingue de *Robinson Crusoé* d'abord par cette "transvocalisation"[2]. Celle-ci manifeste une distance critique par rapport au discours du personnage et narrateur de Defoe et autorise le narrateur tourniérien à procéder à des jugements sur son héros qui auraient *a priori* été, sinon impossibles, du moins plus difficiles à énoncer dans un récit autodiégétique.

Ainsi l'épisode du bouc rencontré par le Robinson de Tournier dès sa première exploration de l'île prend-il clairement une valeur axiologique :

> C'était le premier être vivant que Robinson avait rencontré sur l'île. Il l'avait tué.[3]

Le sens de condamnation que prend cette dernière phrase grâce à la complicité entre narrateur et lecteur instaurée par la troisième personne n'est pas identique à celui des jugements que porte fréquemment, chez Defoe, Robinson-narrateur sur Robinson-personnage. Dans *Vendredi*, par un mécanisme proche de celui de l'ironie, le narrateur crée implicitement une valeur commune avec son lecteur tout en excluant son personnage du partage de cette valeur. Dans l'hypotexte, Robinson devenu narrateur de ses propres

---

1 Cf. supra, pp. 153 sq.
2 Cf. *Palimpsestes, op. cit.*, p. 420.
3 *VLP*, p. 17.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

aventures exerce certes une certaine ironie à l'encontre du personnage qu'il a été et dont il retrace l'évolution. Mais ses commentaires rétrospectifs supposent sa propre transformation — sa conversion et sa prise de conscience de la grâce que Dieu lui a accordée — au cours de sa réclusion insulaire et affirment, par delà la distinction des deux instances de la narration, l'identité d'un seul et même homme. Ainsi, Robinson raconte quatre fois son naufrage, et ces quatre récits mettent en évidence, en deçà de la complexité des rapports entre personnage et narrateur, la continuité qui mène de l'un à l'autre. D'abord narré selon le point de vue du personnage, le naufrage est perçu comme une péripétie dramatique sans signification spirituelle :

> J'étais alors à terre et en sûreté sur la rive ; je commençai à regarder le ciel et à remercier Dieu de ce que ma vie était sauvée, dans un cas où, quelques minutes auparavant, il y avait à peine lieu d'espérer. Je crois qu'il serait impossible d'exprimer au vif ce que sont les extases et les transports d'une âme arrachée, pour ainsi dire, du plus profond de la tombe.[1]

Ici, le narrateur transcrit le sentiment du personnage qui vient d'échouer sur la plage. Il ponctue l'observation d'une remarque au présent sur la difficulté de dire les "transports" qui l'animaient alors. Il semble que la « distance » entre le sujet de l'action et celui de la narration soit très importante puisque le second ne parvient pas à exprimer les émotions du premier. En fait, la consécution du passé et du présent manifeste déjà la continuité du « je » sujet de l'action et de la narration. Ce n'est pas le temps écoulé entre le moment du naufrage et celui de l'écriture qui empêche de décrire les "extases" du personnage mais la nature même des émotions éprouvées alors qui outrepasse le dicible. C'est le même individu qui se définit dans le temps en tant que personnage en devenir, en tant que personnage devenant le narrateur. La comparaison des différents récits du naufrage éclaire cette évolution. Avant de retranscrire son journal, le narrateur

---

[1] *Vie et aventures...*, *op. cit.*, p. 47. "I was now landed, and safe on Shore, and began to look up and thank God that my Life was sav'd in a Case wherein there was some Minutes before scarce any room to hope. I believe it is impossible to express to the Life what the Extasies and Transports of the Soul are, when it is so sav'd, as I may say, out of the very Grave [...]." *RC*, p. 38.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

explique qu'il ne l'entreprit qu'après ses premiers travaux d'installation sur l'île, car "dans les commencements", il avait l'"esprit dans un trop grand trouble" :

> Par exemple, il aurait fallu que je parlasse ainsi : « Le 30 septembre, après avoir gagné le rivage ; après avoir échappé à la mort, au lieu de remercier Dieu de ma délivrance, ayant rendu d'abord une grande quantité d'eau salée, et m'étant assez bien remis, je courus çà et là sur le rivage, tordant mes mains, frappant mon front et ma face, invectivant contre ma misère, et criant : « Je suis perdu! perdu!...»[1]

Ce fragment de « journal imaginaire » traduit le trouble éprouvé au moment du naufrage en prêtant la parole au personnage peu après son arrivée sur l'île. Il construit la continuité de la conscience de Robinson en faisant de lui un narrateur second avant même le commencement de la rédaction de son journal. Le troisième récit du naufrage est narré depuis le point de vue du personnage racontant lui-même son histoire : il appartient au journal que le narrateur premier insère dans son livre. Le quatrième et dernier délivre le point de vue du narrateur : "Il est vrai qu'aussitôt que j'eus pris terre [...] je tombai dans une sorte d'extase et de ravissement d'âme [...], mais cet élancement passa comme un éclair"[2]. Ces quatre récits construisent un temps continu auquel appartiennent ensemble personnage et narrateur. Chronologie de l'histoire et temps de la narration s'inscrivent sur le même axe qu'on peut schématiser ainsi : le troisième récit (le journal : point de vue du personnage raconté par lui-même) est le premier rédigé, suivi, dans l'ordre de la narration, par le premier (point de vue du personnage raconté par le narrateur), puis le deuxième (journal imaginaire), puis le quatrième (point de vue du narrateur). Ainsi, à travers le passage de récits n'accordant pas de valeur spirituelle au naufrage au dernier qui y reconnait l'action de

---

[1] *Ibid.*, p. 70. "For Example, I must have said thus. *Sept.* the 30th. After I got to Shore and had escap'd drowning, instead of being thankful to God for my Deliverance, having first vomited with the great Quantity of salt Water which was gotten into my Stomach, and recovering my self a little, I ran about the Shore, wringing my Hands and beating my Head and Face, exclaiming at my Misery, and crying out, I was undone, undone [...]." *RC*, p. 56.

[2] *Ibid.*, p. 90.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

la Providence, se construit l'identité singulière de Robinson devenant narrateur de sa propre histoire. Les jugements rétrospectifs du narrateur sur les pensées du personnage supposent donc l'unité des deux instances en deçà de leur distinction formelle.

La distinction entre narrateur et personnage dans *Vendredi* obéit à un principe fondamentalement différent : les deux instances sont disjointes et ne se rejoindront jamais. L'usage de la troisième personne par Tournier soumet d'emblée le personnage au jugement du narrateur. Robinson perd la capacité de définir lui-même le sens de ses actions qui seront toujours, jusqu'à la fin du roman, interprétées par un narrateur omniscient. C'est un narrateur hétérodiégétique qui détermine l'axiologie du roman ; or, s'agissant de Robinson Crusoé, personnage « toujours-déjà » connu, la transvocalisation signale la réécriture, la reprise, par un nouveau narrateur d'une histoire qu'on sait avoir été d'abord racontée par son propre protagoniste :

> Robinson n'est plus un sujet qui vit des expériences qu'il peut raconter dans et par rapport au monde « réel » ; il est l'objet d'un récit qui se réfère à un autre récit ; il est un personnage signe-référentiel pris à un autre texte. La présence du narrateur troisième personne, manifestation formelle de l'acte de la récriture, annonce le jeu intertextuel basé sur une histoire déjà existante qui se laisse re-raconter.[1]

C'est pourquoi Tournier peut dire dans le *Vent Paraclet* que ses "livres doivent être reconnus — relus — dès la première lecture"[2] Le choix de la troisième personne permet de ne considérer le personnage ni comme un être « réel » ni comme un ordinaire personnage de roman mais comme personnage mythique : son histoire est déjà connue et le récit se donne d'emblée comme secondaire. Le lecteur de Tournier connaît l'histoire de *Robinson Crusoé* et sait dès le premier paragraphe du prologue qu'il entre dans une robinsonnade : le nom de Robinson clôt un incipit qui, par le thème de la tempête, annonce déjà le naufrage. La prédiction des aventures du héros par les tarots achève d'une part d'inscrire le

---

1 L. Salkin-Sbiroli, *op. cit.*, p. 133.

2 M. Tournier, *Le Vent paraclet, op. cit.*, p. 189.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

roman dans le genre, d'autre part de constituer les événements à venir en destin. Devenues nécessaires par leur préfiguration dans les cartes, les péripéties du roman deviennent les doubles de leur prédiction. Elles sont immédiatement données comme secondes, comme les éléments d'une structure indéfiniment réitérable, comme les épisodes d'un mythe. Comme le dit Alain Buisine à propos de Jules Verne, la robinsonnade affirme sa "secondarité" :

> Ce qui différencie de plus en plus toute robinsonnade de *Robinson Crusoé* lui-même, c'est qu'elle est seconde, et cette secondarité devient son sujet même : elle raconte qu'elle vient après, elle avoue qu'elle a déjà été précédée, devancée.[1]

Ainsi la transvocalisation contribue-t-elle à construire un Robinson qui n'est plus l'individu de Defoe s'élaborant dans son récit mais un héros toujours-déjà romanesque, dont l'histoire est racontée par un narrateur qui "veille à [sa] métamorphose en participant au passé éloigné de ses origines [...] aussi bien qu'au présent perdurable et immobile qui est son point d'arrivée"[2]. Achevant son histoire hors du temps des hommes, le narrateur isole son héros de notre temporalité. Il le situe dans un présent perpétuel qui demeure, pour le lecteur, hors d'atteinte. Le mythe, qui se déroule toujours *in illo tempore*, est proche. Le temps suspendu de Speranza situe Robinson dans un monde aussi étranger à l'expérience commune que le temps des origines du mythe.

Le roman rejoint donc le mythe par un procédé de narration qui a pour effet d'affirmer à la fois la secondarité du récit (en se donnant pour une version parmi d'autres du mythe) et son exemplarité : la fiction se donnant pour fiction « philosophique », elle acquiert l'autorité d'un discours devant être interprété. On retrouve là deux caractéristiques du mythe, symboliquement présentes. L'absence d'auteur d'abord, à laquelle équivaut la multiplicité des auteurs d'une histoire dont les multiples versions reprennent toujours les mêmes éléments. L'autorité d'une parole "faisant baigner le présent dans le sacré" ensuite, si on considère que l'effacement du temps dans l'éternel retour équivaut aux temps

---

[1] Cité par M.-H. Weber-Cabrol, *op. cit.*, p. 11.

[2] L. Salkin-Sbiroli, *op. cit.*, p. 134.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

primordiaux du mythe et que la philosophie nietzschéenne de l'*amor fati* fournit un équivalent moderne et laïcisé du sacré. La philosophie prend ici un rôle ailleurs dévolu à la religion en tant qu'elle fonde le discours romanesque en l'autorisant de la vérité qu'elle détient. La philosophie s'arroge la fonction du sacré, fonder la vérité symbolique du récit, en substituant l'autorité d'une parole démonstrative qui repose sur l'usage de la raison à l'autorité de la parole de la foi.

Mais la philosophie n'est pas la religion et on voit ici en quoi, tout en rejoignant le mythe, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* s'en écarte et par quel abus de langage on parle, à son propos, de "retour au mythe". Le texte se construit certes à partir du mythe de Robinson, mais aussi contre lui. Il se couvre symboliquement de certaines caractéristiques du mythe, mais travaille parallèlement dans une autre direction. Car la philosophie nietzschéenne est certes affirmation, mais elle est aussi *critique* et en cela elle s'oppose au mythe dont la fonction est de justifier structures sociales et idéologies. La fiction de *Vendredi* n'est nietzschéenne que grâce au versant critique qui fait de l'accomplissement radieux du Robinson solaire l'opposé des marins du *Whitebird*. La solitude de l'ermite, choisie et assumée, montre le dérisoire des activités sociales d'hommes voués à la "relativité des fins"[1]. Toute l'axiologie du roman est liée à la philosophie de l'*amor fati* qui l'inspire. En se substituant au sacré en tant que discours fondateur, la philosophie nietzschéenne contribue à introduire une dimension critique radicale dans le mythe : toutes les activités sociales sont mesurées à l'aune de l'épanouissement du Robinson solaire, l'accomplissement éventuel d'un individu non "déshumanisé" ne peut plus qu'être comparé à celui de Robinson.

Avec cette substitution, le texte se constitue à partir du mythe, mais aussi contre lui. Car au lieu de justifier, comme *Robinson Crusoé*, un sujet qui se définit par les rapports sociaux auxquels il s'intègre et un rapport au sacré qu'il apprend à reconnaître, *Vendredi* fait communier Robinson avec les éléments et ne justifie plus rien que l'altérité irréductible de l'"autre île". Le

---

[1] Cf. supra, p. 169.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

mythe ne fait plus "baigner le présent dans le sacré" pour remplir sa fonction d'"intégrateur social", pour reprendre les termes de Philippe Sellier, mais plonge le héros dans la félicité d'un présent perpétuel fondé sur l'« asocialité » qui accompagne sa "déshumanisation"[1]. Il s'agit là d'un travail proprement littéraire effectué sur le mythe.

Or, ce travail littéraire du texte sur le mythe est double. Il constitue d'abord le personnage de Robinson en héros mythique pour ensuite le dénoncer comme porteur de valeurs fausses, et surtout pour dénoncer son identité même de personnage.

Prolongeant les réflexions de Lynn Salkin-Sbiroli sur la narration tourniérienne, Mariska Koopman-Thurlings remarque un "redoublement discursif" entre les propos du narrateur et ceux du personnage. Le *log-book*, loin de contenir seulement des méditations philosophiques, comprend aussi beaucoup d'interprétations "comparables aux métadiscours du narrateur"[2], de sorte qu'il répète et développe le discours tenu à la troisième personne. Ainsi la fonction du *log-book* n'est-elle pas seulement de faire place aux réflexions de Robinson pour mettre en évidence, dans l'évolution de son propre langage, sa métamorphose. Elle est encore moins, malgré les apparences, de « donner la parole » au personnage. Elle est surtout de redoubler un discours interprétatif déjà tenu par le narrateur et ainsi de saturer l'interprétation de l'histoire en imposant au lecteur le sens de sa lecture.[3]

En effet, l'apparition du journal au chapitre trois n'empêche pas le narrateur de se livrer à des commentaires sur ce que pense Robinson et sur le sens de son aventure, commentaires repris peu après à la première personne par le héros. La fabrication de la clepsydre offre un bon exemple de ce procédé :

---

[1] Rappelons cette formule de Robinson anticipant, lors de l'épisode de l'île administrée, le règne de l'autre île : "Il viendra fatalement un temps où un Robinson de plus en plus *déshumanisé* ne pourra plus être le gouverneur et l'architecte d'une cité de plus en plus *humanisée*." *VLP*, p. 117.

[2] M. Koopman-Thurlings, art. cit., p. 290.

[3] Cette prolifération de discours théoriques qui fournissent au lecteur une interprétation « autorisée » de l'œuvre ne va d'ailleurs pas sans quelque pesanteur, mais il n'entre pas dans notre propos d'émettre des jugements de valeur sur l'esthétique du roman, seulement d'expliquer son fonctionnement.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Cette clepsydre fut pour Robinson la source d'un immense réconfort. Lorsqu'il entendait — le jour ou la nuit — le bruit régulier des gouttes tombant dans le bassin, il avait le sentiment orgueilleux que le temps ne glissait plus malgré lui dans un abîme obscur, mais qu'il se trouvait désormais régularisé, maîtrisé, bref domestiqué lui aussi, comme toute l'île allait le devenir, peu à peu, par la force d'âme d'un seul homme.
>
> *
>
> *Log-Book.* — Désormais, que je veille ou que je dorme, que j'écrive ou que je fasse la cuisine, mon temps est sous-tendu par un tic-tac machinal, objectif, irréfutable, exact, contrôlable.[1]

Plus loin, à propos de la grotte où descend Robinson, le *log-book* continue à répéter les propositions du narrateur :

> Il était suspendu dans une éternité heureuse. Speranza était un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures s'appelait Robinson. Quelle n'était pas sa paix, logé ainsi au plus secret de l'intimité rocheuse de cette île inconnue!
> [...]
> La grotte ne m'apporte pas seulement le fondement imperturbable sur lequel je peux désormais asseoir ma pauvre vie. Elle est un retour vers l'innocence perdue que chaque homme pleure secrètement. Elle réunit miraculeusement la paix des douces ténèbres matricielles et la paix sépulcrale, l'en deçà et l'au-delà de la vie.[2]

Mariska Koopman-Thurlings ajoute au sujet de ce passage que le personnage commence ici à fournir des "explications d'ordre didactique" à l'instar du narrateur[3]. La confusion entre les deux instances permet par deux fois au protagoniste de parler de lui-même à la troisième personne : "Alors Robinson est Speranza", "Il [le galion] est devenu l'hallucination de Robinson", peut-on lire dans le *log-book*.[4] Les deux instances se superposent au mépris de la vraisemblance : le "je ne suis guère versé en philosophie" de Robinson (p. 95) a l'allure d'une prétérition forcée. Le personnage semble envahi par la voix d'un narrateur omniprésent même

---

[1] *VLP*, pp. 66-67.
[2] *VLP*, pp. 106 et 112.
[3] Art. cit., p. 291.
[4] *VLP*, pp. 98-99.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

lorsqu'il feint de laisser parler son héros. Malgré les apparences, Robinson perd ici le pouvoir d'interpréter son aventure : elle est interprétée avant lui par un narrateur dont la parole précède la sienne. "Le mutisme du protagoniste permet au narrateur de s'emparer de lui et de lui imposer sa voix"[1]. Les exemples sont largement multipliables jusqu'à la fin du roman : le récit du lever de soleil par lequel Robinson s'ouvre à sa "fécondation" est ainsi mené deux fois. A la troisième personne d'abord :

> Une chaude caresse enveloppa son visage. Ses paupières devinrent incandescentes. Il comprit que le soleil s'était levé, mais il retarda encore un peu le moment d'ouvrir les yeux. Il était attentif à la montée en lui d'une allégresse nouvelle. Une vague chaleureuse le recouvrait. Après la misère de l'aube, la lumière fauve fécondait souverainement toutes choses. Il ouvrit les yeux à demi. Entre ses cils, des poignées de paillettes luminescentes étincelèrent.[2]

Le second récit, à la première personne, s'attarde sur cette "allégresse nouvelle" en détaillant la scène :

> Suspendue au-dessus des dunes du levant, une chapelle ardente rougeoyait où se préparaient mystérieusement les fastes de l'héliophanie. J'ai mis un genou à terre et je me suis recueilli, attentif à la métamorphose de la nausée qui m'habitait en une attente mystique à laquelle participaient les animaux, les plantes et même les pierres. Quand j'ai levé les yeux la chapelle ardente avait éclaté, et c'était maintenant un grand reposoir qui encombrait la moitié du ciel de sa masse ruisselante d'or et de pourpre.[3]

D'un fragment à l'autre, le lexique a changé, mais c'est bien la même scène de contemplation qui se répète. Et curieusement, à la perception du lever de soleil par le sens du toucher (qu'indiquent la "chaude caresse" et la "vague chaleureuse") se substitue une perception presque purement visuelle. Non seulement le discours du personnage n'apporte que peu d'informations nouvelles par rapport à celui du narrateur, mais celles-ci ne se rapportent pas à l'« intériorité » qu'on pourrait attendre que Robinson manifeste ;

---

1 M. Koopman-Thurlings, art. cit., p. 292.
2 *VLP*, p. 203.
3 *VLP*, pp. 215-216.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

au contraire elles suppriment la sensualité du premier passage au profit d'une impression visuelle et de métaphores religieuses ("chapelle ardente", "grand reposoir") évoquant un certain panthéisme. Ce qui est charnel dans le premier (Robinson "attentif à la montée en lui d'une allégresse nouvelle") est désincarné dans le second (Robinson "attentif à la métamorphose de la nausée [...] en une attente mystique"). Le discours du narrateur précède et recouvre celui de Robinson qui n'y ajoute que des métaphores se rapportant non à lui-même mais à la « philosophie » du roman.

Cette affirmation de la vérité découverte par Robinson — celle de "l'autre île" —, deux fois énoncée, inverse le sens du mythe de Robinson Crusoé. En effet, non seulement le « je » de Robinson disparaît sous la parole du narrateur, mais encore cette parole ne justifie rien d'autre que l'altérité irréductible de Speranza. Le récit joue d'une ambivalence à l'égard de son personnage : il narre l'accomplissement radieux d'un héros « mythique », mais devenant autre, d'un héros immédiatement reconnaissable et reconnu, mais seulement pour être métamorphosé. Or, tout mythe justifie une réalité socio-idéologique. En visant une existence autre, en procédant à la métamorphose de Robinson en être déshumanisé et désocialisé, *Vendredi* se définit comme un texte essentiellement critique. Le mythe n'y est repris que pour être perverti. Peut-être est-ce en cela qu'on peut parler de mythe *littéraire* à son propos, à condition de reprendre et peut-être de modifier légèrement la définition qu'on en avait donnée jusqu'ici.

On a déjà vu que trois critères définissent le mythe littéraire[1] : le récit doit fournir un schème de pensée atemporel qui permet de comprendre le présent et le fait baigner dans le sacré, sa logique narrative est "celle de l'imaginaire" qui rend psychologie et vraisemblance inutiles et sa structure "serrée"[2] n'abandonne aucun élément du texte au hasard mais au contraire rend chacun nécessaire à l'économie de l'ensemble. Or, *Vendredi et les Limbes du Pacifique* n'obéit à strictement parler qu'au deuxième de ces critères. Si la métamorphose finale de Robinson relève

---

1 Cf. supra, pp. 8 et 74-76.
2 *Ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

effectivement d'une "logique de l'imaginaire", on ne peut dire que par analogie que le roman fait "baigner le présent dans le sacré" et la répétition par le personnage de Tournier des propos du narrateur dilate la structure du récit : l'absence de ces redondances dans *Vendredi ou la Vie sauvage* manifeste avec évidence leur inutilité structurale. Il faudrait donc assouplir ces critères qui ne sont vrais, dans le cas de *Vendredi*, que par analogie — la philosophie se substituant au sacré pour fonder la vérité symbolique du récit — ou par métaphore — la répétition d'éléments structuraux dilatant le texte tout en mimant la densité du mythe puisqu'elle n'ajoute aucune nouvelle pièce à la structure. Le roman pourrait ainsi conserver le mythe sans référence au sacré et malgré une structure narrative plus lâche[1]. Ce qui serait, peut-être, la marque du travail proprement littéraire du mythe.

Le travail de la réécriture, qui se manifeste avec le plus d'évidence dans la transvocalisation, conserve donc dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* la structure du mythe de Robinson, mais pour en infléchir le sens dans deux directions. D'abord l'émergence du sujet moderne qu'on décelait dans *Robinson Crusoé* est ici niée ; le sujet s'efface sous la parole d'un narrateur omniscient qui raconte et valorise la déshumanisation du héros mythique. Ensuite, l'appel à une philosophie d'inspiration nietzschéenne pour fonder en raison la signification symbolique du texte ainsi que le "redoublement discursif" auquel il donne lieu modifient le rapport entre mythe et roman : le mythe s'inscrit dans le roman, mais celui-ci exhibe sa nature propre par les ajouts structuralement inutiles qu'il s'autorise.

Ces phénomènes se trouvent repris et amplifiés dans le roman de Gaston Compère, dans lequel on peut repérer un intertexte tourniérien assez important.[2] Une autre stratégie narrative, aussi

---

[1] Sur l'évolution du mythe au roman, voir Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, pp. 301-315.

[2] Les romans de Compère et Hervé ont été conçus en réaction au *Vendredi* de Tournier. Les deux auteurs en ont témoigné directement. A. Hervé se dit "admiratif et intimidé devant le livre de Michel Tournier" (G. Brisac, "Alain Hervé et son délectable Robinson", *Le Monde*, vendredi 24 mai 1985, p. 19). Gaston Compère s'est expliqué sur la genèse de *Robinson 86* : "Le sujet de

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

voire plus complexe que celle de Tournier, vise au même résultat : par une multiplication des instances de la narration, renvoyer le personnage de Robinson à son origine « mythique » pour ensuite le métamorphoser. Mais chez Compère, cette métamorphose prend une autre figure : celle de la démultiplication du personnage en plusieurs "virtualités".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson m'est venu très tôt, à la suite du Robinson de Tournier, roman qui à l'époque avait eu le don de m'irriter, assez sottement je le crains. Une certaine sagesse m'est venue depuis." G. Compère, *La Raison fertile. Quatre chants de la baleine*, Louvain-la-Neuve, P. U. de Louvain, 1990, p. 59.

2) La construction d'un sujet divisé et étranger à lui-même dans *Robinson 86*

Qui est Robinson dans *Robinson 86* ? La question semble provocatrice ; elle se pose pourtant avec insistance. Le narrateur du roman multiplie les masques et les doubles. L'arrivée sur l'île, c'est-à-dire l'épisode proprement robinsonien du texte, celui qui prend en charge directement le contenu du mythe, commence par une scène étrange dans laquelle le héros et le narrateur s'évanouissent. Or, ce passage se donne paradoxalement à lire comme celui de l'"émergence à l'être" du personnage qui prétend être l'authentique Robinson. Le narrateur cède ici la place au "traducteur" qui, dans une longue parenthèse, rapporte ce qu'il croit déchiffrer du manuscrit originel. Le héros, lui, se divise en trois puis quatre personnages "virtuels" qui mènent une existence quasi-autonome. Le « vrai » Robinson, qui cesse provisoirement d'être le narrateur de ses aventures, se perd dans cette différence à lui-même et trouve en même temps une identité plus vraie dans cette dispersion du moi en plusieurs instances. L'arrivée sur Allothi, le débarquement dans l'ailleurs de l'espace insulaire coïncide avec l'émergence d'un être multiple et étranger à lui-même.

Comme dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, cet infléchissement du sens du mythe s'accompagne d'un brouillage de la narration. Chez Tournier, le « je » du personnage s'efface sous la présence constante du narrateur ; chez Compère, la scission du personnage contamine la narration : l'acte de l'écriture semble convoquer les "virtualités" du personnage dont l'une, en particulier, assure par moments la narration. Ce roman ne présente donc pas seulement ce qu'il faut bien appeler des « personnages virtuels » mais également un « narrateur virtuel ». Celui-ci n'apparaît que furtivement dans le récit, à l'occasion de quelques scènes qui ne peuvent se comprendre qu'en admettant que le protagoniste cède alors la narration à une "virtualité" que l'acte d'écriture appelle à l'existence. Robinson se constitue ici non seulement en personnage à la fois un et multiple mais aussi en narrateur à la fois un et multiple. Dans cette confusion généralisée de l'identité, le sujet se

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

perd et le mythe de Robinson n'est plus celui de la formation du sujet mais celui de sa dispersion.

a. Un Robinson multiple

Pour Jonathan, l'extraction du monde des hommes et l'accès à une vertu et une félicité impossibles sur le continent correspondent à ce que le narrateur nomme "l'émergence à l'être"[1]. L'expression apparaît deux fois dans le texte : la première fois dans "l'avant-propos" du "traducteur" (p. 7), où elle désigne l'enjeu de la traduction du manuscrit original, la seconde dans le récit de Jonathan (p. 230) pour désigner l'enjeu de son séjour en Allothi. Or, c'est dans le premier de ces deux passages que le texte se fait le plus explicite pour indiquer ce qui apparaîtra en même temps comme l'enjeu ultime de l'expérience insulaire et comme celui de son récit par Jonathan devenu narrateur :

> Il me plairait assez de reprendre l'expression, qui n'est pas sans me faire sourire, d'un de mes anciens professeurs : *l'émergence à l'être*. Eh bien oui, l'émergence à l'être d'une seule virtualité me fait parfois considérer ce *miracle* non point comme le fruit incroyablement heureux du hasard mais comme le résultat d'une décision surnaturelle.[2]

Sur Allothi, les "virtualités" qui adviennent à l'existence sont les identités multiples de Jonathan, des facettes du personnage qui prennent leur autonomie par rapport à lui, pour acquérir une existence presque indépendante. En effet, dès son arrivée sur l'île, Jonathan se scinde en trois instances distinctes. La conscience du personnage se divise en trois individualités qui portent les noms de

---

[1] *R86*, p. 7. Le contenu philosophique du roman incite à relier l'expression à sa définition en philosophie. L'*Encyclopédie philosophique universelle* donne de l'émergence la définition suivante : "Terme très général qui exprime, en biologie, le surgissement de propriétés nouvelles, non nécessairement prévisibles, à partir d'une situation antérieure. L'émergence peut se manifester par l'apparition, dans une structure biologique, de qualités inattendues, appartenant au tout, sans appartenir aux parties [...]. Ainsi peut-on parler, en épistémologie, de l'émergence d'un concept". J.-J. Matras et G. Chapouthier, art. "émergence", *Encyclopédie philosophique universelle, Notions,* T. 1, p. 771.

[2] *R86*, pp. 7-8.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

baptême du héros : Jonathan, Nathaniel et Christopher[1]. Plus loin, une quatrième "virtualité" apparaîtra, que le narrateur nomme Dorothy MacFarlane[2]. Chacune de ces parties du personnage se distingue des autres comme un fragment ou un aspect de sa personne. Il est intéressant de citer *in extenso*, malgré sa longueur, le passage dans lequel les trois premières "virtualités" de Jonathan apparaissent.

> *(Qu'il soit permis au traducteur de donner ici son sentiment sur une page dont la traduction est pratiquement impossible pour des raisons matérielles : cette page est à la fois souillée et déchirée, et à tel point que parfois ne se fait que se deviner un sens qui, cependant, me paraît de la première importance. Il semble que s'y fasse jour l'idée que Robinson se voit non seulement double mais triple. A chacun de ses hommes en lui, il donne un des noms qu'il reçut au baptême. L'homme qui l'emporte est de loin celui qui porte le nom de Jonathan ; c'est le nom de celui qui écrit, après ce qu'il appellerait volontiers la trahison de Defoe. C'est en quelque sorte le nom du Robinson traditionnel. Nathaniel est pur fantôme, l'homme qui a retourné la réalité comme un gant pour découvrir que le gant ne dissimule pas de main, que la réalité cache un vide dont on peut se demander ce qu'il faut en penser : est-il néant, ou réalité qui dépasse tout ce que notre esprit est capable d'entendre ? Quant à Christopher, ce pédant, il occupe la place du spectateur qui se veut objectif. Ce n'est point là le nom de l'homme qui observe l'observateur, ce qui pourrait se concevoir. Mais de celui qui se regarde dans une ambiguïté bizarre. Son unicité est toujours au moins tentée de se détruire : il est dans cet homme un être marginal qui, sans cesse dans un flou insaisissable, et par là, en ce qui me regarde (excusez-moi) irritant, apparaît et disparaît, comme, par un ciel nuageux, un rayon de lumière sur vos mains, quand vous marchez dans la forêt.)*[3]

Le "traducteur" fictif expose donc ici le sens supposé de ce qu'il devine au lieu de lire, comme si l'instant originel de l'émergence à l'être de ces personnages virtuels n'était pas transmissible, et que, cette expérience, quelle qu'en soit la cause, ne pouvait se partager ; comme si elle devait rester hors du monde. Jonathan serait selon ce passage "l'homme qui écrit", le "Robinson

---

[1] *R86*, p. 148.
[2] Cf. *ibid*, p. 187.
[3] *Ibid.*, p. 148.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

traditionnel". Le récit à la première personne confirme cette interprétation : Jonathan y représente l'homme qui agit et qui répond aux besoins du corps[1], par opposition aux êtres ambigüs que sont Nathaniel et Christopher. Le premier est "pur fantôme", le second un homme possédant en lui un être qui "apparaît et disparaît". Leur statut pose problème et n'est jamais explicité par le texte. Ils paraissent se réduire à des êtres de pensée, des projections du moi divisé de Jonathan, mais le narrateur leur prête également une existence physique :

> [...] une vapeur dans laquelle déjà Nathaniel s'enfonce cependant que Jonathan ne l'a pas encore quittée pour aller s'asseoir sur un roc, [...] le grand homme qui se voit commis à observer ces deux-là, et qui n'est guère différent d'eux en fin de compte, accepte [...] de porter le troisième nom dont l'ont affublé Edward Robinson et Kate Massinger lors de son baptême fatal : Christopher.[2]

Ce sont à la fois des êtres appartenant à l'imagination de Jonathan et des personnages distincts de lui, manifestant leur autonomie par leur déplacement dans l'espace. Tout se passe comme si l'identité du narrateur se scindait, éclatait en personnalités multiples possédant une certaine indépendance. Une quatrième de ces « facettes » du héros, Dorothy, apparaît plus loin, au moment où il entreprend d'explorer un souterrain qu'il compare aux Enfers. Elle aussi est une entité virtuelle, mais cette fois elle surgit sous la plume de Jonathan et sans intervention du "traducteur" :

> Dorothy. Dorothy. Du cœur noir de mon enfance, j'appelai en moi la petite Dorothy MacFarlane.[3]

Comme Nathaniel et Christopher, elle existe « en lui » tout en manifestant une présence autonome et extérieure : "je me sentais pur d'avoir saisi la main de Dorothy", peut ainsi écrire Jonathan. En outre, chacun de ces personnages paraît symboliser un aspect distinct de Jonathan. Les indices textuels indiquant à quoi réfèrent

---

[1] Cf. *ibid*, pp. 151-152.
[2] *Ibid.*, pp. 147-148.
[3] *Ibid.*, p. 187.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

précisément ces figures symboliques étant peu nombreux, c'est surtout l'onomastique qui permet de l'établir. Jonathan, l'homme qui vient de la société corrompue, le "Robinson traditionnel", réfère au Jonathan biblique. Ce prénom est lié, dans *Robinson 86,* au désir et à la débauche. Or, "il y a en moi de hideux ménages homosexuels d'ancêtres plus ou moins enragés", affirme Jonathan juste après avoir parlé de sa naissance en insistant sur le nom du médecin accoucheur : David Somebody (p. 19). Ces indices ne peuvent que renvoyer à l'amitié très ambiguë qui lie David et Jonathan dans l'Ancien Testament.[1] Ce prénom symbolise ici le mal parce que c'est celui de l'homme qui a vécu dans une société que le roman dit vouée au démon, d'autre part parce qu'il réfère à un personnage biblique dont l'histoire renvoie au désir sexuel, c'est-à-dire, selon l'idéologie du texte, au mal.

L'onomastique de Nathaniel est aussi chrétienne. Ce "pur fantôme", celui que "Dieu a donné" selon la signification de son nom en hébreu, fait écho à Nathanaël, l'apôtre qui n'existe pas ou, plus exactement, dont le nom ne figure pas sur les listes[2]. Or, Nathaniel, apparaissant au début du séjour insulaire, est l'envers de Jonathan, c'est l'« homme » qui vit les rêves du personnage. Après quelques semaines ou quelques mois sur l'île, le narrateur raconte qu'en rêve il subit l'assaut sexuel d'un bouc. Le rêveur castre alors l'animal[3].

---

[1] Cf. I, Samuel, XVIII à XX et II, Samuel, I.

[2] Cf. Matthieu, X, 3. Nathanaël est reconnu par le Christ, mais disparaît ensuite des textes, si bien que l'exégèse s'interroge sur sa véritable identité et est tentée de l'identifier à Barthélémy. On sait également comment André Gide a utilisé ce prénom dans les *Nourritures terrestres* : "Nathanaël" y désigne le lecteur idéal que le narrateur n'a "pas encore rencontré", l'être imaginaire et toujours virtuel vers lequel le texte se projette, l'horizon inaccessible de son sens.

[3] *R86*, p. 195. Cet épisode reprend, en y ajoutant une forte connotation sexuelle, un épisode de *Robinson Crusoé* : celui du bouc agonisant dans la caverne, épisode signifiant la fin de la pénitence du héros. Le bouc symbolisant le diable s'éteint comme la vertu de Robinson s'affirme (*Vie et aventures...*, pp. 174-175 et *RC*, pp. 138-139). Mais ici, le mal est associé aux désirs et à la revendication sexuelle de l'autre. Un indice intertextuel relie explicitement les scènes des deux romans : Jonathan aperçoit en rêve dans l'obscurité "deux points luminescents, d'un rose blême, non point des yeux, mais l'anus et le gland". On se souvient que Robinson voyait "deux grands yeux brillants" qui "étincelaient comme deux étoiles" ("two broad shining Eyes [...] which twinkl'd like two Stars"). Mais cette scène manifeste aussi une intertextualité certaine avec *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où Robinson se compare au bouc Andoar, être "tellurique" et lubrique qui deviendra aérien, sous l'impulsion de Vendredi, tout comme Robinson

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Or, par la suite, Nathaniel affirme avoir *réellement* subi cette agression :

> — Quelle épreuve ! je ne m'en remettrai jamais.
> mais moi : — Tu ne l'as subie qu'en rêve.
> mais lui : — Peux-tu me dire à quel degré des rêves tu te trouves ? et à quel degré tu me mets ? Et qui peut assurer que le degré où j'étais n'était pas celui de la vie véritable ?[1]

Par opposition à Jonathan, l'homme de la vie ordinaire, qui est le seul à avoir existé dans la société, Nathaniel est l'homme de la "vie véritable" qui se situe dans les rêves, qui aperçoit au-delà des apparences le "vide" ou la réalité inconnaissable que cachent les phénomènes observables[2]. Que Nathaniel existe ainsi à un niveau de réalité "plus élevé" que Jonathan est confirmé par cette réflexion du narrateur au moment de prendre la mer sur le *Jonas* :

> Mais, à cet instant, je me sentais très étranger à moi-même. C'est Nathaniel qui regardait la mer de ses yeux décolorés, de ses yeux d'absence. Et je pensais, vaguement, qu'étranger à moi-même — mais est-ce cela que je devrais vraiment écrire ? — ce n'était qu'alors qu'en vérité j'étais moi-même.[3]

Nathaniel est le Jonathan véritable, qui n'a pu émerger à l'existence que sur l'île. A l'arrivée sur Allothi, il est le premier à s'y "enfoncer" sans hésitation, "cependant que Jonathan [va] s'asseoir sur un roc, les yeux sur l'épave échouée" (p. 148). Mais, dès la naissance de Jonathan, Nathaniel était déjà son être véritable et

---

abandonnera la sexualité génitale pour devenir l'être "solaire" de la fin du roman. Cf. M.Tournier, *VLP*, pp. 194 à 209 et p. 227.

[1] *R86*, p. 195.

[2] A cet égard, il n'est pas interdit de penser que Nathaniel, qui a "retourné la réalité comme un gant" (p. 148), évoque Feste, le fou de *La Nuit des rois*. En effet, celui-ci expose l'inanité du langage en utilisant la même métaphore du gant : "Pour un homme d'esprit, une phrase est un gant de chevreau : ah! elle est vite retournée de l'endroit à l'envers!" ("A sentence is but a cheveril glove to a good wit: how quickly the wrong side may be turned outward!") D'autre part, exposer l'envers du langage, exprimer l'envers de la conscience commune, est le rôle du fou shakespearien. Ce n'est pas sans rapport avec la fonction de Nathaniel dans *Robinson 86* : symboliser l'envers de l'expérience commune. Shakespeare, *Twelth Night* (1602), traduction F. Carrère et C. Chemin, Paris, Aubier-Montaigne, s.d., pp. 160-161.

[3] *R86*, p. 59.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

virtuel ; il était destiné à devenir le véritable Jonathan. C'est l'interprétation que donne le narrateur de son "destin" : tout fut décidé lors de son "baptême fatal" (*ibid.*). Avant sa naissance, le médecin de sa mère avait annoncé à celle-ci des jumeaux. Les parents avaient décidé de nommer le premier Nathaniel, le second Jonathan. Or, un seul naquit : "On attendit le second. Il ne vint pas" (p. 18). Pour consoler la mère, dont le père s'appelait Jonathan, ce prénom fut choisi au détriment de Nathaniel.

> Jonathan. Nathaniel s'appela Jonathan [...]. Moi : Jonathan. Alors que Jonathan, c'est l'autre, c'est ce frère qui n'a pas voulu de l'existence, ce frère rêvé dans quelque coin secret d'un utérus fertile et mélancolique, à moins qu'échappé de manière furtive, rêvant dans quelque coin mystérieux de cet autre utérus qu'est la planète.[1]

Cette substitution d'identité réserve la part d'être qui se révèlera réelle — celle du rêve et de l'expérience de l'île — à Nathaniel : celui qui n'existe pas. Celui-ci s'oppose à l'homme de l'existence ordinaire, qui vit parmi les autres hommes, se comporte comme eux et partage leurs désirs, qui est en proie aux démons et dont l'existence est par là même "diminuée" : Jonathan. L'île a permis l'émergence de l'être virtuel qu'est Nathaniel : l'être immatériel de l'innocence par opposition à l'être corporel de désir qu'est Jonathan, le "Robinson traditionnel". Le narrateur estime qu'il "n'est d'autre péché originel que celui d'être en vie"[2]. Justement, Nathaniel est celui qui n'est pas né : celui qui a, dès le commencement, échappé au mal, celui qui est, par nature, innocent.

Or, le texte présente justement cet être virtuel sous une figure innocente par excellence : celle du Messie, mais un Messie paradoxal. L'annonce du médecin fait de lui un être "attendu" mais qui n'a pas voulu répondre à cette attente. Or, ce médecin se prénomme David, et on sait que l'Ancien Testament nomme le Messie "Fils de David"[3]. Celui qui n'est pas venu au monde n'a pas

---

[1] *Ibid.*, p. 18.

[2] *Ibid.*, p. 193.

[3] Le "frère" de Nathaniel, Jonathan, affirme désirer "le rôle d'un Messie noir" (p. 207), comme dans une inversion satanique du rôle dévolu à son frère non advenu à l'existence. Cette opposition correspond à celle qui parcourt le roman entre l'être corporel voué au mal et l'être immatériel qui en est exempt. La présence de ces indices en quelques pages du roman

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

vocation à libérer les hommes de leurs péchés, mais son émergence insulaire libèrera Jonathan des siens et fera advenir pour lui seul le règne de Dieu — non sur terre, mais sur Allothi. L'émergence à l'être deviendra alors surgissement d'un être semblable à Dieu : comment ne pas lire la « ternarité » Jonathan-Nathaniel-Christopher comme l'équivalent de la Trinité ? L'île est le lieu où l'homme peut devenir semblable à Dieu sinon Dieu lui-même comme le narrateur le proclame :

> J'étais Dieu, et en Dieu, mystère rayonnant. Dieu, ô mon soleil ![1]

La métaphore du soleil renvoie ici à la félicité du Robinson de Tournier ouvert à l'"astre majeur". Jonathan vit grâce à l'épanouissement de ses "virtualités" un accomplissement radieux à l'égal de celui-ci. Le clivage du héros en plusieurs instances joue à cet égard le même rôle que la déshumanisation de l'homme rendu aux éléments dans *Vendredi*. Que cette expérience rende Jonathan semblable à Dieu se confirme avec la formule d'Aristote qui s'impose au personnage et surtout par l'incarnation du sens de cette phrase dans son corps même :

> Je ne me retrouvai que le jour où me revint brusquement à l'esprit cette phrase, que je tenais évidemment d'Aristote : Dieu est une pensée qui se pense elle-même, où cette phrase se fit subitement chair, et, le long des nerfs, courut comme un frisson d'immortalité.[2]

La virtualité faussement annoncée par le médecin se déploie sur l'île où, loin du monde et de ses tentations, le personnage gagne dans le déploiement de ses existences virtuelles l'identité à soi, la pensée de soi-même qui s'incarne en lui et ainsi l'égale à Dieu. Mais l'identité à soi de ce nouveau Robinson n'est pas celle qui s'opérait dans *Robinson Crusoé* entre le personnage et le narrateur de Defoe. Elle suppose la différence qui sépare Jonathan de lui-même en le scindant en plusieurs instances dont les existences distinctes sont simultanées. Comme dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la

---

confirme que le nom de Jonathan a été prédestiné par le nom même du médecin, comme la vie qui lui est attachée l'a été par sa prédiction.

[1] *R86*, p. 155.

[2] *Ibid.*, p. 156.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

félicité insulaire du héros semble ne pouvoir être racontée qu'au prix d'un brouillage de la narration qui affecte la distinction habituelle entre personnage et narrateur. Mais, alors que chez Tournier, la voix du narrateur recouvrait celle du personnage, ici, celle du personnage multiple qu'est le héros finit par contaminer celle du narrateur.

b. Un narrateur double

La virtualité de Jonathan qui lui permettra d'atteindre la béatitude qu'il désire est Christopher, décrit par le "traducteur" comme le "pédant", qui "se regarde dans une ambiguïté bizarre" et "apparaît et disparaît, comme, par un ciel nuageux, un rayon de lumière sur vos mains, quand vous marchez dans la forêt" (p. 148). Ce personnage à l'identité intermittente et fuyante domine Jonathan pendant le séjour insulaire, alors qu'il ne s'est jamais manifesté auparavant. Le narrateur parle de "triomphe" de Christopher à propos de son propre "règne" sur Allothi (p. 238). Christopher symbolise l'ascèse par l'étude et la réduction de la vie à la réflexion littéraire et philosophique[1]. Comme si le *Christum ferens* médiéval devenait ici la part de Jonathan qui porte le savoir humain sur ses épaules, les œuvres de l'esprit ayant supplanté l'enfant-Dieu.

Or Christopher, cet être qui veut servir le savoir comme Saint Christophe servait Dieu, ne se manifeste pas seulement dans le récit de Jonathan, mais également dans l'écriture, dans la narration elle-même, comme si l'acte de la narration le rappelait à l'existence, comme s'il participait, avec Jonathan, à la narration de son histoire. L'émergence de Christopher semble liée non seulement à l'île, mais aussi au discours. Les indices textuels qui permettent de l'établir sont peu nombreux mais décisifs. En particulier, le récit de l'arrivée sur l'île cité plus haut laisse entendre que la page "souillée et déchirée", difficilement lisible et remplacée par un résumé du traducteur, était rédigée par Christopher. Tout se passe comme si l'arrivée sur l'île coïncidait avec sa domination, non seulement sur ce que vit le personnage, mais encore sur ce qu'écrit le narrateur.

[1] Christopher lit Virgile (p. 215), Horace, (p. 241), Sénèque et Lucain (p. 248) et Marc-Aurèle (p. 251), entre autres...

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

En effet, seule cette interprétation explique la phrase qui suit immédiatement la longue parenthèse du traducteur citée plus haut :

> Je crois qu'il est grand temps que je renvoie ce pédant de Christopher à ses élucubrations.[1]

Le récit de l'arrivée sur l'île convoque à nouveau Christopher qui ressurgit en Jonathan-narrateur, parasitant la narration comme il avait surgi dans l'existence de Jonathan-personnage sur Allothi. En effet, la formule est incompréhensible si on n'admet pas que Christopher s'est substitué à Jonathan en tant que narrateur au moment de la rédaction de cette page que Jonathan a, pour cette raison, rendue illisible après coup. Le fait que Christopher soit un avatar insulaire du personnage n'empêche donc pas qu'il se manifeste encore dans l'écriture, comme si l'acte de la narration le rappelait à l'existence. Pour tenter de retrouver son identité propre, Jonathan doit donc "renvoyer" Christopher à "ses élucubrations". Cela expliquerait le singulier brouillage des voix du roman, par lequel le personnage et le narrateur, pourtant distincts dans le temps, semblent parfois coïncider. L'écriture renvoyant le narrateur au moment de l'aventure vécue, elle convoque à nouveau la pluralité d'êtres qui habitaient ou composaient alors Jonathan. Le temps de l'aventure — le récit — et le temps de l'écriture — la narration — se superposent jusqu'au point où, dans cet épisode, ils se confondent. Contrairement à *Robinson Crusoé*, où Robinson-personnage et Robinson-narrateur sont toujours distincts pour dissocier l'appréciation des événements au moment de leur déroulement et leur interprétation ultérieure dans la narration, *Robinson 86* confond les deux moments ; l'expérience de l'île et l'expérience de l'écriture se confondent alors et le lecteur ne distingue plus ce qui appartient à la première et ce qui appartient à la seconde.

Cela implique deux conséquences. Premièrement, ce "brouillage" Jonathan-Christopher manifeste un conflit entre les différentes facettes, non du personnage, mais du narrateur. On peut donc se demander quel rôle jouent sur l'ensemble du récit les

---

[1] *R86*, p. 148.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

différentes virtualités de Jonathan. La distinction temporelle personnage-narrateur étant souvent peu perceptible, il faut s'interroger sur l'identité réelle du narrateur aux divers moments du récit, et donc sur l'interprétation qu'il donne des événements de la diégèse. Cette confusion oblige à mettre en doute la pertinence de la lecture : comment lire lorsque l'identité du narrateur semble fluctuante ? Le texte lui-même met en garde contre une lecture trop confiante :

> [...] rien ne me réjouit tant que d'obéir en moi à ce démon qui adore parler et dont je ne puis pas assurer que, transformée en signes d'encre par ma plume *inspirée*, la parole dise la vérité.[1]

Seconde conséquence de cette confusion : l'écriture rappelle à l'existence une "virtualité" de Jonathan née sur l'île, comme si la narration redoublait l'expérience insulaire et l'égalait. Comme si ce qui a été vécu sur l'île redevenait réel dans l'instant de la narration, ce qui est confirmé par les dernières phrases du roman :

> Mais pour l'instant l'écriture me prend tout ce qu'il me reste de ferveur. Elle et l'île sont inextricablement liées. Ecrire unit les mondes, fond les espaces. Je suis ici, je suis ailleurs.[2]

L'écriture et l'île sont liées parce que la pratique de l'écriture est en soi une expérience à laquelle le narrateur s'abandonne, ce pourquoi elle ravive en lui la félicité de son existence plurielle sur Allothi :

> Mais comment résister à cette voix en moi qui violemment m'interpelle et m'enjoint de m'abandonner, autant que faire se peut, à cette ivresse que ne manquèrent pas de *me* donner l'étude de la pensée humaine et la réflexion personnelle lentement et patiemment consignée sur le papier par l'encre et la plume [...].[3]

---

[1] *R86*, p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 309.
[3] *Ibid.*, p. 240.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Christopher figurant cet abandon à l'ivresse de l'étude, il est logique que son existence se manifeste dans la narration puisque l'écriture est réactualisation du savoir. On ne peut que penser que "cette voix en [Jonathan]" qui le pousse à la réflexion est celle de Christopher. C'est sans doute pourquoi la narration ne respecte pas l'ordre chronologique de l'histoire, mais s'achève par le récit d'Allothi et l'évocation — au présent — de l'écriture. Le récit semble plutôt suivre le rythme de l'expérience première de l'émergence des "virtualités" du personnage et se termine en confondant l'écriture et la vie insulaire, la narration et l'histoire narrée. Dans le présent de la phrase finale se rejoignent expérience de l'écriture et expérience de l'île. "Je suis ici, je suis ailleurs" : le narrateur se superpose ici par l'écriture au personnage dont il écrit l'histoire. En concluant son récit par le terme français qui traduit *Allothi*, il rejoint symboliquement l'île.[1]

Dans *Robinson 86* donc, Robinson se découvre multiple sur l'île où il aborde. Le sujet se scinde en plusieurs « personnages » dont la synthèse ne se fera jamais. L'île devient le territoire qui révèle la division virtuelle du sujet, le lieu qui appelle à l'existence des aspects de lui-même que le continent ne permettait pas de percevoir. Le sens du mythe de Robinson s'en trouve profondément modifié. En lieu et place d'une réconciliation du sujet avec lui-même, *Robinson 86* manifeste l'irréductible « pluriel » qui habite l'individu. Irréductible car il ne touche pas seulement le personnage mais aussi le narrateur et même le "traducteur" fictif. Le passage essentiel du roman qui raconte le naufrage de Jonathan le montre nettement : l'écriture, en ravivant l'expérience de l'île, ranime en Jonathan l'être virtuel qu'est Christopher advenu à l'existence sur Allothi. L'unité du « je » n'est donc plus assurée par la narration, elle-même contaminée par l'éclatement du sujet en instances multiples et flottantes.

---

1 Cette expérience est même redoublée par celle du "traducteur" fictif qui, dans son avant-propos, s'égale à Jonathan : "[...] le héros du récit ne m'était pas étranger, [...] j'ai aimé plus que tout la façon dont l'auteur fait cohabiter dans sa peau jusqu'à quatre personnages : je me sens double moi-même, sans doute triple, peut-être quadruple." *R86*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La fiction philosophique qu'est *Robinson 86* développe cette thématique essentiellement à l'aide des discours du narrateur. Elle se manifeste donc le plus souvent à travers des propos explicites. En cela, *Robinson 86* constitue probablement tout autant une réflexion sur le mythe qu'une nouvelle version de celui-ci. Ce n'est pas contradictoire : "le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel", écrit Lévi-Strauss[1]. Réflexion théorique qui convoque dans la narration le personnage « virtuel » qui symbolise l'amour du savoir, *Robinson 86* est en même temps une réactualisation du mythe de Robinson.

Ces conclusions tendent à étayer l'hypothèse sur le mythe littéraire émise à propos de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. *Robinson 86* est une robinsonnade, le mythe de Robinson s'y réactualise et s'y renouvelle. Pourtant, il n'y a pas dans ce roman de référence au sacré remplissant une fonction d'intégration sociale et le récit ne présente pas une "structure serrée" : digressions et épisodes secondaires y abondent. Par contre, la division du narrateur et personnage en plusieurs êtres, échappant totalement au code de lecture réaliste auquel se soumet par ailleurs le texte, relève d'une logique de l'imaginaire selon laquelle tout développement narratif est possible. Comme *Vendredi*, *Robinson 86* montre que le propre du mythe littéraire est sa capacité à se perpétuer malgré les altérations les plus profondes de sa forme.

Dans les romans de Ballard et Theroux, la réinterprétation du mythe de Robinson s'opère d'une manière différente. L'unité et l'autonomie du sujet y sont aussi radicalement mis en cause, mais à travers une autre thématique. C'est la mort, réelle ou symbolique, du personnage de Robinson — ou de son équivalent chez Theroux — que ces textes nous invitent à lire.

---

[1] *Anthropologie structurale, op. cit.*, p. 249.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre II

La mort du héros

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Comme les Robinsons des robinsonnades « utopiques » que sont *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Robinson 86*, les protagonistes des robinsonnades « entropiques » sont des personnages en quête d'ailleurs et ce sont eux-mêmes des personnages « autres » par rapport au héros originel. Mais les deux robinsonnades « entropiques » de notre corpus se caractérisent par le thème de la quête d'un ailleurs qui n'existe plus. Cette thématique renverse celle des robinsonnades « utopiques » dont les protagonistes découvrent, dans l'île où ils abordent, un monde absolument différent de celui qu'ils ont quitté. Dans l'*Ile de béton* et le *Royaume des moustiques*, les îles désertes sont métaphoriques : un terrain vague en pleine ville chez Ballard, un hameau au cœur d'une jungle tropicale chez Theroux. Cette transformation par rapport au scénario canonique de la robinsonnade n'est pas innocente. Les remblais qui séparent l'île de béton du reste de Londres peuvent être franchis ; les kilomètres de jungle qui isolent Jeronimo de la civilisation peuvent être parcourus. Malgré leur isolement relatif, ces deux lieux de solitude ne constituent pas des « ailleurs » radicalement séparés de la société des hommes. Loin de permettre l'émergence d'une existence autre, ils sont eux-même englobés dans le devenir du monde qui les entoure. L'évolution entropique de celui-ci, vers un désordre toujours accru, les affecte. La quête d'ailleurs à laquelle se livrent les personnages bute sur cet écueil : le monde autre qu'ils recherchent n'existe plus.

A cette différence s'ajoute une seconde. Au contraire du "Robinson traditionnel", pour reprendre l'expression du narrateur de Gaston Compère, qui s'accomplissait à travers son aventure insulaire, Allie Fox et Robert Maitland trouvent la mort — fût-elle symbolique dans le cas du second — au terme de l'histoire. Le personnage équivalant à Robinson ne peut plus s'épanouir sur l'île, mais au contraire les épreuves qu'il y traverse finissent par le détruire. Le sens du mythe semble ici s'inverser : loin de construire un sujet autonome comme *Robinson Crusoé*, loin d'interroger son identité et son unité comme *Vendredi* et *Robinson 86*, ces romans paraissent mettre en question, à travers le récit de la mort du héros, son existence même.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) Le travail du deuil dans le *Royaume des moustiques*

Tout le *Royaume des moustiques* s'organise autour du thème du deuil du père. Dès le deuxième chapitre, le narrateur est témoin d'une scène nocturne. Caché dans un fossé, il regarde passer une "procession" d'hommes portant une "immense croix noire" et "un corps d'homme, une chose molle, la tête convulsée vers l'arrière, les bras et les jambes ballottant de chaque côté" (pp. 22-23). Certain que cette "chose" est un cadavre, le narrateur l'identifie immédiatement à son père :

> [...] je me souvins que je cherchais mon père. Le souvenir et la vision survinrent au même instant et je pensai : cet homme distordu est mon vieux.[1]

Cette scène onirique, cauchemardesque — les hommes portent des flambeaux, ils se livrent à une cérémonie mystérieuse qui consiste à crucifier le cadavre présumé dans un champ, ils semblent ensuite poursuivre l'enfant à travers la campagne : toutes actions d'autant plus inquiétantes qu'elles semblent dénuées de motivation — se redouble d'un vrai cauchemar du narrateur. Rentré chez lui, l'enfant trouvant difficilement le sommeil, en rêve, prend la place du père :

> [...] dans le rêve que je finis par avoir au moment le plus froid de la nuit, j'emmenais Mère, les jumelles et Jerry à travers des champs en flammes sous un soleil blessé et un ciel couleur de sang, tous nos vêtements en loques [...]. Ils dépendaient de moi, et tout ce que je savais, mais j'avais peur de le leur dire parce qu'il était trop tard, était que je les emmenais dans la mauvaise direction.[2]

---

[1] "[...] I remembered that I was looking for my father. The recollection and the sight came at the same instant and I thought: that dead twisted person is my old man." *MC*, p. 23.

[2] "[...] in the dream I finally had in the coldest part of the night I was leading Mother and the twins and Jerry through burning fields under a wounded sun and a sky the colour of blood, all our clothes in rags [...]. They were depending on me, and only I knew, but was afraid to tell them because it was too late, that I was taking them the wrong way." *MC*, p. 25.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Comme le père au doigt tronqué qui indiquait la mauvaise direction à son fils[1], le fils qui se croit orphelin mène sa famille à sa perte en tentant de la sauver. Ce rêve met en abyme le roman entier dont la fin met en scène la mort réelle du père et le retour des Fox vers la civilisation.

Ainsi le thème du deuil est-il posé dès le début du roman et va le traverser de part en part. Au réveil du rêveur, le visage du père s'encadre dans le cauchemar : se penchant sur l'enfant, il lui apparaît alors que le rêve n'est pas encore tout à fait terminé :

> Dans le ciel rouge-noir et blessé apparut le visage moqueur de Père, après que nous avions marché et marché, demandant : « Où est-tu allé, petit ? »
> Je me recouvris les yeux. J'étais encore dans le rêve et j'avais mal, Mère et les gosses derrière moi, le désastre devant et aucune échappatoire.
> « Où es-tu... ? »
> Je me levai et vis son visage.[2]

Le visage du père inflige un démenti à la terreur et au désir du fils — le supplanter, mener la famille, mère en tête, à sa place. On ne peut que penser que ce rêve manifeste un désir œdipien de meurtre du père dans lequel le paysage effrayant et le sentiment d'errance constituent les châtiments que s'inflige le rêveur en raison de la culpabilité inconsciente qu'il éprouve. Le meurtre du père a eu lieu imaginairement dès la première scène et ce sont ses conséquences — le désir œdipien réalisé — que le cauchemar représente. Le rêve fait donc retour sur une première scène onirique, celle de la vision nocturne, et la poursuit. Mais le visage du père s'encadrant dans cette vision interdit à cette élaboration imaginaire de se continuer. Le père fait irruption dans le rêve et en bloque l'évolution.

Il semble qu'ici un travail de deuil ait commencé à s'opérer. Le rêveur admet la mort de son père dont il prend la place en s'instituant spontanément chef de famille. L'objectif du deuil, selon

---

[1] Cf. supra, pp. 220-221.

[2] "In the bruised red-black sky was the mocking face of Father, after we had walked and walked, saying, 'Where have you been, sonny?'
I covered my eyes. I was still in the dream and aching, Mother and the kids behind me, disaster ahead and no escape.
'Where have you—?'
I woke and saw his face." *MC*, p. 25.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Freud, est de retirer l'investissement affectif de la personne disparue pour le reporter sur d'autres. Ici, le narrateur, en prenant en charge sa mère, son frère et ses sœurs commence à transférer sur eux l'amour qu'il portait à son père : c'est bien d'un travail de deuil au sens freudien dont il s'agit dans ce rêve.[1]

Mais le texte ménage une confusion entre rêve et réalité ; l'enfant inscrit l'apparition de son père dans le ciel du rêve, puis se couvre les yeux et ne se rend à la réalité de la veille qu'à la seconde occurrence de la question : "Où es-tu allé ?" La question peut s'entendre en deux sens puisqu'elle peut porter sur l'endroit où l'enfant s'est rendu avant de s'endormir comme sur l'endroit où il se rendait dans le rêve. Il est même certain que le second sens est le plus important car Allie Fox sait de quel spectacle réel son fils a été témoin et donc où il s'est rendu pendant la nuit : la fin du chapitre l'affirme par une remarque sur l'épouvantail dressé la nuit précédente à la lueur des flambeaux et confondu par l'enfant avec un cadavre[2]. Or, si cette question porte sur la destination de la famille Fox dans le rêve, il faut voir dans cette scène le principe même de la quête d'ailleurs qui la mènera de Hatfield, Massachussetts à Jeronimo puis à la lagune du Brasseur.

La fuite de la civilisation et la quête d'un ailleurs encore non-corrompu par la société américaine hégémonique proviennent du premier travail de deuil du narrateur — ce rêve qui le représente orphelin, mais émancipé de la présence du père dont il a commis le meurtre symbolique et devenu chef de famille. Or, dire meurtre du père, puisque nous sommes dans une robinsonnade familiale, c'est dire meurtre de Robinson. Si le personnage éprouve, au sens

---

[1] Freud donne une définition circonstanciée du travail du deuil. "En quoi consiste alors le travail qu'opère le deuil ? [...] l'examen de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus, et édicte dès lors l'exigence de retirer toute libido de ses connexions avec cet objet. Là-contre s'élève une rébellion compréhensible [...]. Cette rébellion peut être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité, et à maintenir l'objet par une psychose de souhait hallucinatoire [...]. Mais la tâche assignée par la réalité ne peut être aussitôt accomplie. En fait, elle est exécutée en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et pendant cela l'existence de l'objet perdu est continuée psychiquement. Chacun des souvenirs et des attentes, pris un à un, dans lesquels la libido était rattachée à l'objet, est mis en position, surinvesti, et sur chacun est effectué le détachement de la libido." S. Freud, "Deuil et mélancolie" (1917), *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, pp. 262-263.

[2] Cf. *MC*, p. 27.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

strictement freudien, le deuil du père, on peut dire métaphoriquement que le texte manifeste le deuil du personnage mythique. Ces deux deuils, celui du narrateur et personnage de la fiction et celui, général et abstrait, du mythe, vont orienter tout le travail du texte dans la réélaboration du roman de Wyss. Mais, comme l'annonce l'interruption brutale du rêve qui ne voulait pourtant pas se terminer, ce deuil va se révéler impossible à conclure.

A la fin du *Royaume des moustiques*, Allie Fox meurt et son décès suscite les commentaires suivants du narrateur :

> Il n'y avait rien ici. Des débris de noix de coco, des déchets de la mer, des cases sur pilotis, des pélicans, une vache... un autre désert. Père n'était pas là, mais sa voix résonnait encore au-dessus de nous.
> Le chagrin est un sentiment plus tardif, qui vient quand la tristesse s'apaise et rend le souvenir pesant et désespéré [...]. Nous avions traversé un incendie ; nous brûlions encore. Non, il n'était pas là. Mais la douleur était si forte que je ne pouvais pas faire son deuil.[1]

La présence du père s'impose toujours malgré sa mort : le son de sa voix "au-dessus" des personnages évoque la "psychose de souhait hallucinatoire" par laquelle, écrit Freud[2], le sujet du deuil maintient artificiellement en vie l'objet d'amour perdu. Présence envahissante qui interdit au deuil de s'accomplir, comme l'explicite la dernière phrase citée. Le père est mort, comme le croyait le narrateur au début du roman. La phrase "Nous avions traversé un incendie ; nous brûlions encore" fait écho au rêve qui inscrivait le thème du deuil dans le texte. Or, comme le rêve était interrompu par la voix du père penché sur son fils pour l'interroger, l'accomplissement du deuil est ici empêché par cette même voix qui résonne "au-dessus" des personnages. "La tâche assignée par la réalité ne peut être aussitôt accomplie" par le travail du deuil, écrit

---

1 "There was nothing here. Coconut litter, sea garbage, huts on stilts, pelicans, a cow — another wilderness. Father was not here, but his voice still rang over us.
Grief is a later feeling, as the sadness sifts down and makes your memory heavy and hopeless [...]. We had come through a fire, we still burned. No, he was not here. But the pain was so strong I could not mourn him." *MC*, p. 384.

2 In "Deuil et mélancolie", art. cit., p. 263.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Freud[1]. Non seulement elle ne l'est pas, mais de plus, à la fin du récit, elle ne semble pas commencée. Mais la douleur du personnage de la fiction n'épuise pas le sens du roman.

Métaphoriquement, ce deuil impossible est aussi et surtout celui de la quête d'Allie Fox, c'est-à-dire celui de l'univers de la robinsonnade familiale. La répétition : *"Father was not here", "No, he was not here"* fait écho au *"There was nothing here"* qui entame le paragraphe cité plus haut. Le lieu diégétique de la robinsonnade est un lieu vide, le lieu du rien. En la personne du père, c'est toute la quête de la robinsonnade qui disparaît et en même temps se maintient comme objet perdu. L'univers diégétique — "un autre désert" — rappelle la lagune du Brasseur où Allie Fox avait installé sa famille. Dans les termes du narrateur, ce dernier refuge des Fox était "nulle part, c'était le fond, l'impasse" (p. 317). Le texte ne peut sortir de ce paysage. A la fin de l'aventure, il n'y a plus rien, mais le lieu de la robinsonnade demeure.

Le contraste est frappant avec la fin de l'hypotexte. *Les Robinsons suisses* s'achèvent sur le tableau d'une famille unie dans une colonie prospère. L'île, écrit le narrateur, "compte à l'heure qu'il est, plus de deux mille habitants. C'est une ville déjà florissante, une de ces villes neuves où tout est vie, effort, activité, où les mauvaises passions n'ont point encore pénétré".[2] Ici au contraire, l'ailleurs est vidé de sa substance, mort, disparu, mais subsiste en tant que lieu vide : le seul lieu possible de la réécriture.

Le motif du deuil du père met en abyme le travail de la réécriture qui équivaut ici à un travail de deuil du mythe de Robinson. Quand la famille Fox descend le fleuve vers la côte des moustiques, le père agonisant au fond de la barque, c'est la mère qui tient le gouvernail. Le narrateur, qui rêvait de conduire sa famille en lieu sûr et se reprochait déjà — au chapitre II — de se tromper de voie, demeure passif. Le narrateur a effectivement failli : il n'a emmené sa famille nulle part, il ne l'a pas sauvée. Comment ne pas lire ici la mise en abyme d'une faillite de la narration ? La transvocalisation qui a fait passer la parole de M. Starck, héros des *Robinsons suisses*, au fils d'Allie Fox n'a pas

---

[1] *Ibid.*, p. 263.

[2] *Le Robinson suisse, op. cit.*, p. 461.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

permis de sortir de l'univers robinsonien. Celui-ci est toujours présent, mais épuisé, comme le lieu d'une quête qui n'a plus de sens que sa propre nostalgie. La réécriture achoppe sur le deuil interminable de Robinson, comme si elle était le symptôme d'une situation d'entre-deux, d'une situation dans laquelle il est impossible d' « en finir » avec le mythe et également impossible de le répéter. En transposant le mythe, elle le répète : en le transformant elle en perpétue le souvenir.

Marquée par cette double limitation, la réécriture ne peut que réarticuler un mythe dont elle sait qu'il n'explique ni ne justifie plus la société de la fin du vingtième siècle. Le texte « tue » Robinson en la personne d'Allie Fox et il faut y voir une tentative de tuer le mythe. Mais il en persiste une "voix" qui résonne dans le ciel et par laquelle le mythe continue à « parler ». A travers ses réécritures, c'est-à-dire dans ce qui fait sa littérarité, le mythe se reproduit en se transformant.

La même impossibilité se retrouve chez Ballard où, malgré la transposition diégétique de l'île à Londres, du dix-septième au vingtième siècle, malgré la transvocalisation qui attribue la narration à un narrateur hétéro-diégétique, et surtout malgré la mort symbolique de Robinson, se perpétue la mémoire du mythe.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

2) Entropie et destruction du personnage

On a pu parler de "destruction du personnage"[1] à propos des romans de J.G. Ballard et, entre autres, au sujet de l'*Ile de béton*[2]. Cette "destruction" s'observe ici dès l'incipit du roman. Dans le bref récit de son accident, Maitland est réduit au rôle d'objet de la technologie[3]. Grammaticalement, le personnage n'est sujet de quasiment aucune action ; seuls occupent la position de sujet la voiture et l'explosion d'un pneu. Maitland n'est qu'une pièce d'un dispositif, un élément parmi d'autres d'un véhicule au mouvement autonome :

> La voiture se lançait d'un bord à l'autre des voies désertes, elle secouait ses mains comme celles d'une marionnette.[4]

Cette perte de contrôle est aussi une perte de conscience, provoquée par la crevaison elle-même, avant que la voiture ne dévie. L'accident touche l'homme et la machine simultanément, il est intérieur, psychique, en même temps que matériel et mécanique :

> Le souffle de l'explosion, réfléchi par le parapet de béton, sembla détoner à l'intérieur du crâne de Robert Maitland.[5]

Dès ce moment, la conscience du personnage se réduit à un chaos de sensations fragmentaires, qu'il ne peut ordonner, même *a posteriori* :

> Dans ces premières minutes, alors qu'il revenait à lui, Robert Maitland ne pouvait se souvenir, de l'accident, de

---

1 L'expression est de H. Auffret-Boucé dans son article "Science-fiction bien tempérée ou l'art de la fugue", *Etudes anglaises*, vol. 36, n° 2-3, Paris, Didier, 1983, pp. 181-196.

2 L'article cité de H. Auffret-Boucé traite de *Crash!* et de *L'Ile de béton.*

3 Le passage qui suit reprend un fragment de notre étude "Les Entropies urbaines de J.G. Ballard...", art. cit.

4 *L'Ile de béton.* "The car veered from side to side across the empty traffic lanes, jerking his hands like a puppet's." *CI*, p. 7.

5 *Ibid.* "The exploding air reflected from the concrete parapet seemed to detonate inside Robert Maitland's skull." *CI*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> guère plus que du son de l'explosion du pneu, de la lumière aveuglante alors que la voiture émergeait du tunnel, et de la morsure du pare-brise fracassé sur son visage.[1]

Objet de l'accident mécanique, Maitland est dépossédé de lui-même dès le début du récit. La chute dans l'île équivaut à une perte de soi. Ce thème, annoncé dès l'incipit, se développe dans tout le roman. Atteint par la fièvre, alors qu'il se croit encore seul dans le terrain vague, Maitland confond l'île avec l'habitacle de son véhicule :

> Il se rendit compte que ces traces courbes étaient exactement semblables à celles que laisse un essuie-glace. Il jeta un regard affolé à l'île et aux remblais de l'autoroute déserte. Etait-il encore prisonnier de sa voiture ? L'île entière était-elle une extension de la Jaguar, son pare-brise et ses fenêtres métamorphosés en remblais par son délire ? Peut-être les essuie-glaces fonctionnaient-ils encore, allaient et venaient, alors que lui, la poitrine écrasée allongée en travers du volant, traçait quelque message incohérent sur le verre embué...[2]

L'île et l'automobile possèdent la même fonction : faire perdre perdre conscience de lui-même au naufragé. A la fin du même chapitre, toujours touché par la fièvre, Maitland se défait symboliquement de son propre corps :

> Il entreprit de se dépouiller de portions de son corps en commençant par oublier sa hanche blessée, puis ses

---

[1] *Ibid.* "In these first minutes as he recovered, Robert Maitland could remember little more of the crash than the sound of the exploding tyre, the swerving sunlight as the car emerged from the tunnel of an overpass, and the shattered windshield stinging his face." *CI*, p. 8.

[2] *Ibid.* "He realized that the rounded smears were exactly like those of a windshield wiper. He looked round wildly at the island and its deserted motorway embankments. Was he still trapped inside his car? Was the entire island an extension of the Jaguar, its windshield and windows transformed by his delirium into these embankments? Perhaps the windshield wipers had jammed and were flicking to and fro as he lay forward on his crushed chest across the steering wheel, tracing some incoherent message on the steaming glass..." *CI*, p. 67.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> deux jambes, puis il effaça toute conscience de sa poitrine et de son diaphragme meurtris.[1]

La perte de soi engendrée par l'accident se poursuit à la faveur des déambulations du héros dans le terrain vague. L'île absorbe, à la fin de cette scène, le corps de ce Robinson au cours d'une parodie d'eucharistie. Maitland, en imagination, dépose chaque partie de son corps en un endroit différent du terrain vague en prononçant une formule qui prend un sens rituel :

> [...] il s'identifia à l'île. Ces lieux de souffrance et d'épreuve se confondaient maintenant avec des morceaux de son corps. [...] Il laisserait sa jambe droite au lieu précis de l'accident et ses mains blessées empalées sur la grille d'acier. Il déposerait sa poitrine où il s'était assis contre le mur de ciment. A chaque endroit, un petit rituel signifierait le transfert d'obligations de lui-même à l'île.
> Il parla à haute voix ; un prêtre célébrant l'eucharistie de son propre corps :
> « Je suis cette île... »
> Une lumière vibrait dans l'air.[2]

Mais le récit n'accorde à l'eucharistie qu'un sens très peu catholique. Si pour les chrétiens l'eucharistie rappelle le sacrifice du Christ en célébrant l'incarnation, ici quel peut être le sens de la cérémonie à laquelle se livre le naufragé ? Maitland se dépouille d'un corps morcelé et blessé et de l'identité divisée qu'il représente pour s'en remettre à l'île qui devient comptable de lui. S'il offre son corps à l'île, est-ce pour signifier qu'il s'est sacrifié pour elle comme le Christ s'est humilié pour les hommes ? Certes, il lui fait don de son corps, mais c'est pour procéder à un "transfert d'obligations". Il

---

[1] *Ibid.* "He began to shuck off sections of his body, forgetting first his injured hip, then both his legs, erasing all awareness of his bruised chest and diaphragm." *CI*, p. 70.

[2] *Ibid.* "Identifying the island with himself [...]. These places of pain and ordeal were now confused with pieces of his body. [...] He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hands impaled upon the steel fence. He would place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island.
He spoke aloud, a priest officiating at the eucharist of his own body.
'I am the island'.
The air shed its light."
CI, p. 71.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

semble se donner à l'île pour obtenir en retour un don symétrique. Identifié au territoire de son exil et de sa souffrance, il ne peut reprendre possession de lui-même qu'à travers ce paradoxe : c'est seulement alors qu'il a fait don de son corps à l'île, qu'il l'a ainsi mis à distance de lui-même, qu'il peut se le réapproprier par la médiation de l'île qui l'emprisonne et le torture. Le chapitre suivant cette cérémonie s'achève sur la rencontre de Proctor et l'évanouissement de Maitland sous les coups du clochard. Après cette scène, Maitland prendra progressivement le contrôle de l'île jusqu'au moment où il s'y retrouve seul, l'ayant entièrement dominée. Il s'agit d'une conséquence de l'entropie : le devenir nécessaire de l'île exige qu'on s'y conforme. Le cosmos urbain de Ballard requiert de ses personnages un comportement qui consiste à faire corps avec le mouvement entropique[1]. L'identification de Maitland à l'île est nécessaire et est le prix de sa régénération. C'est pourquoi Maitland guérit de sa fièvre après avoir s'être sacrifié à l'île : désormais elle et lui ne sont plus qu'une seule et même substance et sont pris dans le même devenir. Ce n'est que lorsqu'il est devenu lui-même déchet, rebut, lorsqu'il s'est assimilé au dépotoir qu'est le terrain vague, qu'il affirme sa maîtrise sur celui-ci, s'y retrouve seul et décide d'y rester : il est enfin en accord avec le monde.

Il y a bien là, selon l'expression d'Hélène Auffret-Boucé, "destruction du personnage", non seulement parce que Maitland se dépouille symboliquement de son corps — ce qui ne serait que destruction de Maitland et de lui seul — mais surtout parce que ce processus d'identification enclenche une fabrication de doubles successifs auxquels l'identité de Maitland finit par se réduire. Le roman "détruit" la notion même de personnage en le réduisant à un élément dans un dispositif de réduplication virtuellement infinie. Le personnage devient là une pièce d'une mécanique narrative qui se donne pour telle : un système de dédoublements, de

[1] Cette logique a déjà été brièvement indiquée par L.-V. Thomas dans son étude sur la mort dans les romans et nouvelles de Ballard. "[...] le héros, comme celui de *Crash*, se lance dans une fuite en avant en épousant la logique interne du système technico-scientifique [...] Nous sommes aux confins du réel et de l'imaginaire, au cœur du « paysage intérieur » que le personnage élabore pour donner un sens à sa vie." L.-V. Thomas, "La Mort dans l'œuvre de J.G. Ballard", in G. Ernst (dir.), *La Mort dans le texte,* Lyon, PUL, 1988, p. 198.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

reproductions, de répétitions. En effet, si Maitland s'identifie d'abord à l'île, il s'identifie ensuite à Proctor qu'il rencontre au chapitre suivant son "eucharistie". Toujours décrit comme un animal dont l'île serait le milieu naturel, le clochard, avatar du Caliban de la *Tempête* entretient avec son île une intimité physique, à l'instar du personnage de Shakespeare :

> L'herbe épaisse était le milieu naturel de Proctor. Ses mains balafrées en reconnaissaient toutes les tiges, elles lisaient tous les courants qui frémissaient autour de lui.[1]

A la fin du roman, Maitland, étendu "en sécurité"[2] seul et invisible dans l'herbe, offre un équivalent de cette harmonie avec l'espace de l'île. Mais cet équilibre possède son revers : Proctor est mort dès son premier contact avec l'extérieur, et on sait que l'île elle-même est condamnée à disparaître. Maitland, enfin parvenu à s'identifier à cette enclave urbaine, ne peut plus qu'en subir le sort. Maître de l'île mais virtuellement tué par cette maîtrise même, Maitland est littéralement anéanti : promis au néant et à l'oubli comme cette enclave, déchet de la cité dévorante. Le texte répète l'anéantissement de Maitland à travers celui de la série de ses doubles. Il n'y a plus de personnage, mais la répétition d'une même adhésion au processus entropique. Or, cette répétition ne peut s'arrêter. Le « héros » "s'enferme à jamais dans les limites de la fiction : de l'île de béton, Maitland n'est pas près de sortir [...]. La fiction se refermant sur elle-même se condamne à une infinie redite"[3].

Mais qu'est-ce qui est redit ? Pour Hélène Auffret-Boucé, le texte "multiplie les variations sur le thème du naufrage dans l'île"[4]. Certes, la tentative d'évasion qui se termine par une seconde chute dans l'île, l'identification au terrain vague, puis l'arrivée dans le refuge de Jane Sheppard sont autant de redites du naufrage initial.

---

[1] *L'Ile de béton*. "For Proctor [...] the deep grass was his vital medium. His scarred hands felt the flexing stems, reading their currents as they seethed around him." *CI*, p. 128. Quant à Caliban, il parle de son île avec amour et en montrant qu'il la connaît parfaitement à Stephano et Trinculo, *La Tempête*, acte II, scène 2.

[2] "*secure*", *CI*, p. 176.

[3] H. Auffret-Boucé, art. cit., p. 186.

[4] Art. cit., p. 193.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Mais il faut aussi remarquer que la mort est associée à ces accidents. Le texte se construit sur la répétition de morts symboliques et de cérémonies funéraires :

1. l'accident de l'incipit, analogue du naufrage classique de la robinsonnade, comprenant mort et renaissance symboliques du héros ;
2. le second accident au chapitre II : blessé par un tréteau heurté par une voiture, Maitland est projeté dans le terrain vague "à travers les ténèbres"[1], comme dans une répétition funèbre de l'incipit (*backward* insiste le texte pour indiquer la direction du mouvement du corps et le processus de répétition dans lequel entre alors le texte, qui revient symboliquement en arrière, à sa première scène) ;
3. l'empoisonnement involontaire quand Maitland boit le liquide de refroidissement de sa voiture, l'ayant pris pour de l'eau[2] ;
4. le sacrifice de "l'eucharistie de son propre corps" par lequel le héros accepte son naufrage en s'abandonnant à l'île et se dépossède de lui-même ;
5. la perte de conscience au cours de l'assaut pendant lequel il est battu par Proctor[3], nouvelle répétition des « naufrages » des chapitres I et II ;
6. l'empoisonnement volontaire administré par Jane, qui, par jeu, fait boire au blessé de la paraffine qu'il vomit aussitôt ; son corps sans forces est alors nettoyé et emporté par Proctor qui l'abandonne sur l'herbe comme un cadavre (le titre anglais du chapitre est *A Taste of Poison*)[4] ; cet épisode fait évidemment contrepoint à l'épisode 3 ;
7. la visite de la crypte préparée par Proctor au début de laquelle Maitland dit au clochard : "Tu attends que je meure..."[5], pensant que ce tombeau lui est destiné ;
8. la mort de Proctor, symétrique de l'accident initial : le clochard se suspend à un trapèze pendant le long d'un des parapets qui bordent l'île utilisé par des ouvriers des Ponts et Chaussées pour exécuter

---

1 "flung backward through the dark air", *CI*, p. 22.
2 *IB*, p. 34 ; *CI*, p. 33.
3 *IB*, p. 77 ; *CI*., pp. 76-77.
4 *IB*, pp. 119-120 ; *CI*, pp. 118-119.
5 *IB*, pp. 166-167 ; *CI*, p. 160.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

des travaux ; il tente ainsi d'offrir un "moyen d'évasion" (p. 179) au héros ; il est enlevé vers la route (en écho à Maitland qui avait dévalé la pente) quand les cables sont remontés, heurte un pylône, meurt sans avoir été aperçu par les ouvriers ; Maitland est témoin de toute la scène comme Proctor l'avait été de son accident ;
9. l'enterrement de Proctor dans la crypte qu'il avait préparée, écho de l'épisode 7 ; scène qui achève d'identifier les deux personnages puisque le tombeau avait été aménagé pour Maitland et que le clochard est inhumé au milieu d'accessoires arrachés à la voiture du héros.

Symboliquement mort dès l'incipit, Maitland ne cesse de mourir de nouveau dans des épisodes répétant le naufrage par lequel l'aventure débute et ce processus ne s'achève qu'avec son identification avec Proctor enterré — identification réaffirmée par l'avant-dernier paragraphe du texte :

> Il se sentait au bord du vertige à cause de la faim, mais calme et possédant le contrôle de lui-même. Il irait chercher de la nourriture à la grille — et, peut-être, il ferait un geste envers le vieux clochard en laissant une part à côté de sa tombe.[1]

Le texte se clôt sur la continuation de la vie dans l'île, un « héros » partageant son repas avec le cadavre de son double, comme si la répétition ne pouvait s'arrêter et se poursuivait par-delà la mort même des protagonistes. C'est pourquoi les dernières lignes du roman constituent une fin « ouverte » :

> Dans quelques heures ce serait le crépuscule. Maitland pensa à Catherine et à son fils. Il les verrait bientôt. Quand il aurait mangé, ce serait le moment de se reposer et de préparer son évasion de cette île.[2]

---

1 "He felt light-headed from hunger, but calm and in control of himself. He would collect food from the perimeter fence — and, perhaps, as a gesture in the direction of the old tramp, leave a token portion beside his grave." *CI*, p. 176.

2 "In a few hours it would be dusk. Maitland thought of Catherine and his son. He would be seeing them soon. When he had eaten it would be time to rest, and to plan his escape from the island." *CI*, p. 176.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Malgré la dernière phrase sur l'"évasion", le roman se termine sur l'île et rien n'indique véritablement que Maitland en sortira : la préparation de la sortie n'est pas encore effectuée et c'est un verbe au conditionnel qui l'annonce. De plus, rien n'est à préparer, puisqu'il suffit d'escalader le remblai pour sortir et que Maitland est capable de cet effort. Et s'il comptait vraiment sortir, pourquoi ne s'est-il pas montré aux policiers dont la voiture vient alors de passer au ralenti ? Le roman se termine dans l'ambiguïté de cette clausule. La structure de répétition de l'*Ile de béton* rendait nécessaire ce type de fin : à l'infini, Maitland doit pouvoir réitérer le naufrage et sa propre mort insulaire. La "destruction du personnage" qu'Hélène Auffret-Boucé dégage de cette structure narrative se fait le corollaire du thème de la mort[1].

Dans l'interminable mort de ce "pseudo-Robinson dont les signes sont vides de sens"[2], il faut voir l'équivalent du deuil impossible du narrateur du *Royaume des moustiques*. Les deux robinsonnades « entropiques » répètent la mort de Robinson comme s'il s'agissait de la seule façon de faire vivre le mythe. En cela elles se définissent encore comme le revers des robinsonnades « utopiques » qui métamorphosaient le personnage de Robinson. Les romans de Tournier et Compère renouvelaient le mythe en le critiquant, en proposant, à travers une interrogation sur l'identité, sur le « je » du protagoniste, une pensée critique de la notion moderne d'individu que développait *Robinson Crusoé*. Ceux de Ballard et Theroux tentent de faire table rase du mythe, mais en maintenant le personnage éponyme dans une existence équivoque.

Dans un univers diégétique voué à l'entropie, le sujet ne semble plus avoir d'autre avenir possible que la mort. Le mythe de Robinson ne se conserve qu'au prix de l'inversion rigoureuse de son sens. A l'accomplissement du premier Robinson s'oppose ici la mort du héros sur le lieu même dont le mythe faisait le territoire de sa régénération. La structure du mythe est maintenue : au centre d'une réflexion sur les rapports sociaux (qui définit la société moderne comme une civilisation hégémonique réduisant à néant

---

[1] Thème dont on connait par ailleurs l'importance dans l'œuvre de Ballard, cf. L.-V. Thomas, art. cit.

[2] H. Auffret-Boucé, art. cit., p. 193.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

tous les espaces d'altérité) et d'une interrogation d'ordre philosophique (qui voit dans l'entropie et la mort de Dieu les caractéristiques du monde moderne), se situe un questionnement sur le sujet. Mais ici, au lieu de se construire dans ce double rapport au monde, il s'y détruit. Dans un monde entropique où les relations sociales sont difficiles voire impossibles et où une tendance au chaos affecte toute réalité, le sujet de la robinsonnade ne progresse plus que vers sa propre mort.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre III

L'impossible question éthique chez William Golding

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Textes nourris d'un sentiment religieux qui n'arrive plus à s'exprimer, *Sa Majesté des mouches* et *Chris Martin* se donnent explicitement comme des réflexions sur le Bien et le Mal. En témoigne le texte de la fameuse conférence dans laquelle William Golding déclare que *Sa Majesté des mouches* est une "fable" :

> L'homme est un être déchu. Il est enchaîné par le péché originel. Sa nature est pécheresse et son état périlleux. J'accepte cette théologie et j'admets cette banalité ; mais ce qui est banal est vrai et un truisme peut devenir plus qu'un truisme quand il s'agit d'une croyance soutenue avec passion. J'ai cherché dans mon expérience une forme adéquate pour développer cette thèse et je l'ai trouvée dans le jeu des enfants. [...] J'ai décidé d'assumer la convention littéraire de garçons sur une île, mais en en faisant d'authentiques garçons et non des coupures de papier sans vie et en essayant de montrer en quoi la forme de la société qu'ils construiraient dépendrait de leur nature malade et déchue.[1]

Ces lignes inscrivent nettement l'œuvre dans une perspective morale. C'est d'ailleurs le plus souvent comme une fable sur le mal que *Sa Majesté des mouches* a été reçu, et même si cette interprétation s'avère insuffisante,[2] il faut prendre en compte cette dimension pour analyser ce roman et la seconde robinsonnade de Golding. Mais comment concilier cette déclaration de l'auteur avec notre lecture de ces deux textes ? D'abord en constatant que cette position est largement infirmée par un des derniers passages de la même conférence :

> Je ne crois plus que l'auteur ait une sorte de *patria potestas* sur les enfants de son cerveau. Dès qu'ils sont imprimés, ils ont atteint leur majorité et l'auteur n'a

---

1 W. Golding, *The Hot Gates*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 88, notre traduction. "Man is a fallen being. He is gripped by original sin. His nature is sinful and his state perilous. I accept the theology and admit the triteness ; but what is trite is true ; and a truism can become more than a truism when it is a belief passionately held. I looked round me for some convenient form in which this thesis might be worked out, and found it in the play of children. [...] I decided to take the literary convention of boys on an island, only make them real boys instead of paper cutouts with no life in them ; and try to show how the shape of the society they evolved would be conditioned by their diseased, their fallen nature."

2 Cf. supra, p. 254.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> plus d'autorité sur eux, il ne les connaît plus et peut-être les connaît-il moins que le critique qui les découvre seulement et les regarde non pas tels que l'auteur espérait qu'ils soient mais tels qu'ils sont réellement.[1]

Sa Majesté des mouches n'est peut-être donc une "fable", reconnaît Golding, que pour son auteur, et parce qu'en le concevant il a espéré que son roman en soit une. Il faut relativiser la portée de l'explication morale donnée par Golding de sa propre œuvre : la fin de sa conférence indique clairement que l'auteur n'est pas un critique et que son discours sur ses "enfants" n'est pas objectif alors que le regard du critique les examine "tels qu'ils sont". Comment se démarquer plus fortement de l'exégèse qu'on vient de prononcer ? Il ne faut donc pas croire naïvement à cette réduction du roman à l'allégorie morale. D'autant plus que, repris dans d'autres textes, le même thème n'est pas toujours repris dans des termes aussi nets. Dans la "notice bibliographique" qui accompagne l'édition française de *Sa Majesté des mouches*, Golding écrit à propos de lui-même :

> Ses observations sur la nature humaine l'ont amené à conclure qu'il nous faut mieux connaître ses composantes [...] si nous ne voulons pas voir condamnées à l'échec toutes les tentatives d'organisation sociale et internationale. [...] Le salut de l'humanité réside en chacun de nous, non pas dans un système, une croyance, ou à l'intérieur d'une frontière donnée. L'ennemi n'est pas au-dehors, mais en dedans.[2]

On doit constater que le problème moral est exprimé ici avec beaucoup plus de nuance. Le salut ne dépend pas d'une "croyance" ; les termes de "théologie" et de "nature déchue" sont absents. L'"ennemi" n'est pas nommé. Ici, tout laisse penser que William Golding veut laisser en suspens la nature du mal, renonce à l'identifier, refuse de réduire son œuvre à la « clé » de la fable. Car, si la préoccupation éthique, c'est-à-dire la recherche d'un savoir sur le bien et le mal, se situe bien au cœur de ses deux robinsonnades,

---

[1] W. Golding, *The Hot Gates, op. cit.*, p. 100. "I no longer believe that the author has a sort of *patria potestas* over his brainchildren. Once they are printed they have reached their majority and the author has no more authority over them, knows no more about them, perhaps knows less about them than the critic who comes fresh to them, and sees them not as the author hoped they would be, but as what they are."

[2] *SMM*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

la morale qui s'en dégage semble très problématique. En effet, la robinsonnade, devenue "allégorie du mal"[1], ne peut plus laisser place aux discours du bien et de la justice. Simon, pourtant personnage « christique », est néanmoins incapable d'apporter la révélation aux autres enfants[2] ; *Chris Martin* est entièrement focalisé sur le personnage du pécheur refusant le repentir qu'est Christopher et n'accorde la parole à Nathaniel, qui incarne la bonté et la générosité, que l'espace de quelques lignes. Tout se passe ici comme si les avatars de Robinson étaient voués au mal. Mieux : la parole ne peut plus s'articuler que depuis le mal. La voix qui, comme Robinson devenu narrateur de ses propres aventures une fois réformé grâce à sa pénitence insulaire, pouvait énoncer les règles d'une vie juste, n'existe plus.

Néanmoins, il serait abusif de réduire les robinsonnades de William Golding à l'expression d'un mal radical qui caractériserait la société post-moderne marquée par la mort de Dieu. Ces deux romans, comme *Robinson Crusoé*, sont profondément informés par la recherche d'une éthique. Recherche d'autant plus difficile à mener qu'il semble qu'il n'y ait plus de voix pour l'énoncer. Par quel moyen le discours sur le bien peut-il se faire jour dans *Sa Majesté des mouches* et *Chris Martin* ? Une lecture attentive de ce dernier roman, qui trouvera des échos dans *Sa Majesté des mouches*, peut faire apparaître l'ouverture du roman sur une éthique conçue comme horizon du texte, comme sa fin lointaine et peut-être inaccessible, comme un questionnement qui ne peut trouver de réponse que dans la narration elle-même[3].

Car ici, le problème éthique du « je » est inséparable de celui de la narration. La quasi-totalité de *Chris Martin* est focalisée sur Pincher. Tout le récit est organisé de manière à présenter au lecteur la fin de l'empire du moi, l'agonie d'un monde où l'identité est stable et certaine. "Je suis ce que j'ai toujours été!" clame Pincher[4]. La phrase est fausse : Pincher est mort, il n'est plus l'homme qu'il a été. Mais elle révèle l'avidité de Christopher, son désir forcené de

---

[1] Cf. H. Cixous, art. cit.

[2] Descendant de la montagne où il a vu le parachutiste mort, il n'a pas le temps d'annoncer aux enfants sa découverte avant d'être tué. Il est incapable de communiquer ce qu'il sait.

[3] Sur ce thème dans *Sa Majesté des mouches*, cf. F. Regard, *op. cit.*, pp. 84-94.

[4] *CM*, p. 89.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

vivre, c'est-à-dire son essence, ce qu'il a toujours été. Dans les paroles mêmes de Christopher, la réversibilité de l'être se fait jour. Comme l'indique Danielle Escudié, la "grande question", pour lui, est "d'être ou de ne pas être"[1]. Toute son histoire est celle de l'homme qui refuse d'abdiquer la souveraineté de son moi, fût-ce devant l'évidence de la mort et du néant, fût-ce devant Dieu. Or, si la souveraineté du moi est à la racine du mal et puisque le récit est focalisé sur Pincher, comment la narration peut-elle ouvrir la possibilité d'une autre parole, d'une parole dont l'origine ne soit pas le moi ? Une telle parole pourrait seule correspondre à une éthique, c'est-à-dire délivrer un savoir sur la morale. Mais comment le récit peut-il l'énoncer ?

Il faut pour cela un renversement que l'"hallucination" de Christopher a pour fonction d'opérer. Comme la tête de la truie se mettant à parler dans *Sa Majesté des mouches*, l'"hallucination", en prenant la parole, rompt le régime narratif du roman et y introduit une dimension supplémentaire. Apparition d'une transcendance, c'est aussi le surgissement d'une parole autre, sans origine déterminable, inexplicable, d'une parole extérieure au dispositif narratif général. C'est l'aveu, par le narrateur, que ce dispositif est partiel, qu'il ne rend pas compte de la vérité de l'expérience du monde et qu'il doit s'y creuser une faille. La narration doit se ménager une brèche par où la maîtrise du système énonciatif du roman s'échappe. "Je n'aurais jamais pu inventer ça" s'exclame Christopher devant l'hallucination dont il ne peut même pas saisir l'ensemble des traits (p. 223) : signe de l'extériorité absolue de cette apparition par rapport à l'univers fictionnel du récit, signe que le narrateur se dessaisit de son récit dont il brise le fonctionnement instauré depuis son incipit.

L'hallucination joue par rapport à la narration le même rôle que l'"éclair noir" par rapport à l'univers diégétique imaginé par Pincher. Venue d'un ailleurs indéterminable, extérieure à la logique du texte, elle est le point de fuite, l'abîme, qui signale l'abandon par le narrateur de sa position de maîtrise. Le narrateur renonce à avoir le « dernier mot ». Qui parle alors ? Il est impossible de le savoir. Le texte n'appelle pas autrement qu'"hallucination"

---

[1] *Op. cit.*, pp. 350-351.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'émetteur de cette voix sans origine. Cette apparition n'apporte pas de vérité, elle ne révèle rien, elle apporte simplement la ruine du dispositif. A la seule question que pose Christopher, sur l'origine du mal, l'hallucination répond seulement : "Il n'y a pas de réponse dans ton vocabulaire" (p. 226). Agonie du moi, recherche éthique et narration sont liés.

On se souvient du "code éthique" dégagé dans *Robinson Crusoé*[1]. Sur l'île, Robinson soumet ses désirs à la volonté de Dieu ; d'esclave de ses désirs avant sa conversion, il est devenu libre dans l'exercice de la vertu. L'épanouissement du héros coïncide avec sa connaissance nouvelle de la morale : il est devenu possible quand Robinson a renoncé à son désir d'enrichissement rapide contraire aux vœux de son père et plus généralement à l'éthique du *calling*. Dans les réécritures auxquelles se livre Golding, cette coïncidence n'a plus d'objet. En effet, le refuge insulaire de Pincher se décompose quand le héros refuse la grâce de Dieu. La « survie » imaginaire du héros s'achève dès lors qu'il a exprimé son refus définitif de toute morale (p. 226). La question de la possibilité d'énoncer une éthique gît bien au principe de la réécriture du mythe : il semble qu'il n'y ait plus de lieu pour la dire et que cette vérité soit justement l'objet même de *Chris Martin*.

[1] Cf. supra, pp. 112-113.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) *Pincher Martin* : l'ambiguïté du nom

Pincher Martin, le titre original de la seconde robinsonnade de William Golding, exige d'être commenté. Il désigne le protagoniste de l'histoire par le surnom, *Pincher*, que lui ont attribué ses camarades du pont inférieur du navire sur lequel il sert (p. 109). Contrairement au titre français *Chris Martin*, il ne réfère ni au prénom du personnage, ni *a fortiori* au *Christum ferens* médiéval auquel renvoie le nom de Christopher, encore moins au Christ, à qui, pour un lecteur français, l'apocope Chris fait nécessairement référence. *Pincher* signifie "celui qui pince", du verbe *to pinch*, pincer. Au sens figuré, le terme désigne un pingre, un ladre, un grigou et par extension un voleur ou plutôt un chapardeur. Ces deux sens conviennent à Christopher, dont les mains sont figurées en pinces de homard (par exemple, pp. 230-231) et dont toute l'essence est contenue dans la gourmandise (p. 138).

Mais ces significations n'épuisent pas le sens qui gît sous le surnom de *Pincher*. L'ambivalence, l'équivoque, l'ambiguïté du roman sont déjà indiquées par ce titre polysémique. *Pincher* dérive du substantif *pinch* qui peut aussi bien signifier vol, rapine, qu'arrestation, emprisonnement. Un autre sens, archaïque, de *pinch* est la douleur ou le tourment provoqué par l'appréhension de la mort, le remords, la honte ou un autre sentiment pénible. Ce dernier sens est d'autant plus intéressant pour nous que le terme — verbe et substantif — est employé deux fois en cinq vers dans cette acception par Prospero dans la *Tempête*, texte que Golding connaît nécessairement[1]. Or, Christopher, s'il ne nourrit aucun remords, est pétri d'angoisse devant la mort. Golding, qui cite le *Roi*

---

[1] S'adressant à Alonso et Sébastien au cinquième acte, Prospero leur déclare : "Thou art pinched for't now, Sebastian... Flesh and blood,/You, brother mine, that entertained ambition,/Expelled remorse, and nature—who, with Sebastian,/(Whose inward pinches therefore are most strong)/Would here have killed your king". *The Tempest*, V, 1, v. 74-78. Nous reproduisons ici la traduction de ce fragment par Pierre Leyris : "[...] Ce qui, Sébastien, te torture à cette heure./ Toi, ma chair et mon sang, mon frère, qui t'ouvris/ A l'ambition, chassant nature et conscience,/Et qui, tel Sébastien — dont les tourments intimes/Sont d'autant plus cuisants — voulus tuer ton roi [...]". Ed. bilingue par P. Leyris, Paris, Flammarion, GF, 1991. Torture et tourment : le champ sémantique de *pinch* chez Shakespeare s'applique très bien à l'être de souffrance qu'est Pincher Martin.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Lear à la fin de son roman[1], s'est très certainement souvenu des vers de la *Tempête*.

D'autre part, *a pinch* est aussi un moment de souffrance, de besoin, un moment difficile et, sens encore distinct, le point critique, l'élément crucial d'un problème. Pincher Martin est aussi le personnage qui souffre et qui révèle le point crucial de l'existence.

La souffrance, le tourment, l'angoisse de la mort sont donc déjà signifiés par le nom de Pincher, tout autant que l'avidité[2]. Il faut aussi remarquer un des sens du verbe *to pinch* : faire mal en serrant, ce qui se dit le plus souvent des chaussures. Le proverbe *to know where the shoe pinches* signifie connaître par expérience les inconvénients d'une situation ou la cause d'un problème. "Savoir où le bât blesse" en est un bon équivalent français. Christopher, dont le premier souci « après sa mort » est d'enlever ses bottes, sait d'emblée *where the shoes pinch* : s'il les ôte, c'est justement pour feindre de l'ignorer, c'est le premier acte de la construction de l'univers imaginaire de sa survie. L'égoïste, le voleur, le ladre, est aussi l'être qui vit dans la douleur inéluctablement causée par l'avidité. Le héraut de la gourmandise est en même temps et pour cette raison même le héros de la souffrance. C'est pourquoi Christopher peut se comparer à Prométhée, personnage mythique supplicié pour avoir voulu satisfaire les désirs terrestres (pp. 216 et 220)[3]. La seconde robinsonnade de Golding représente l'individu pris dans cette « condition humaine » inacceptable : la nécessité de vivre une existence de désir inassouvi et de souffrance, de frustration et de douleur. Condition intenable puisque nul au-delà ne justifie plus cette souffrance.

---

[1] Toute la scène où Pincher décide de sombrer dans la folie pour ne pas reconnaître la mort évoque l'acte III, scène 2 de *King Lear* et en particulier les deux premières tirades où Lear s'adresse aux éléments.

[2] Pincher a été retenu par son metteur en scène pour jouer le rôle de la Gourmandise dans une pièce sur les sept péchés capitaux. Or, le terme anglais qui désigne la gourmandise, *greed*, signifie également avidité. D. Escudié choisit de privilégier ce dernier sens, plus général, dans son étude. Cf. *op. cit.*, pp. 341-344.

[3] La référence n'est pas fortuite : Prométhée symbolise, pour les Grecs, exactement ce que représente Pincher. "Le feu dérobé symbolise l'intellect réduit à n'être que le moyen de satisfaction des désirs multipliés, dont l'exaltation est contraire au sens évolutif de la vie. L'intellect révolté a préféré la terre à l'esprit : il a déchaîné les désirs terrestres et ce déchaînement n'est qu'un enchaînement à la terre." P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* (1952), Paris, 1966, p. 237.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'auteur a lui-même souligné l'absence de Dieu dans l'univers imaginaire de Christopher, en fournissant une interprétation chrétienne à son roman :

> Christopher Hadley Martin ne croyait en rien excepté en l'importance de sa propre vie, non de Dieu. Parce qu'il avait été créé à l'image de Dieu, il avait une liberté de choix dont il s'est servi pour centrer le monde sur lui-même. Il ne croyait pas au purgatoire et donc quand il est mort, celui-ci ne s'est pas présenté à lui en termes ouvertement théologiques. La voracité qui avait été le ressort principal de sa nature l'a obligé à refuser l'acte désintéressé de mourir. Il a continué à exister séparément dans un monde constitué de sa propre nature meurtrière.[1]

Mais peut-on accepter sans réserve cette explication ? Le rocher représenterait le purgatoire que Christopher, par manque de foi, serait incapable de reconnaître et qui aurait pris une forme accordée à l'univers imaginaire du pécheur. Celui-ci serait donc châtié à la fin du roman pour son endurcissement dans le péché, Dieu se manifestant enfin directement sous la forme de l'"éclair noir", seule existence que l'athée qu'est Pincher peut lui accorder. Ce commentaire qui réduit Chris Martin à une simple allégorie laisse dans l'ombre plusieurs points. D'abord, en vertu de quelle théologie Christopher peut-il se représenter le purgatoire avec son propre imaginaire ? Dans la doctrine chrétienne, le purgatoire existe, il se définit comme l'état de l'âme du pécheur qui peut encore accepter le salut offert par Dieu. Mais, si l'on admet cette existence, comment penser que cet état se présente différemment pour les croyants et pour les athées ? Pourquoi Dieu ne se manifeste-t-il pas plus tôt ni plus ouvertement à Christopher ? L'existence de Dieu ne peut-elle pas s'imposer dans son évidence à toutes les âmes ? Certes, Christopher est libre de refuser le salut,

---

[1] "Christopher Hadley Martin had no belief in anything but the importance of his own life, no God. Because he was created in the image of God he had a freedom of choice which he used to centre the world on himself. He did not believe in purgatory and therefore when he died it was not presented to him in overtly theological terms. The greed for life which had been the mainspring of his nature forced him to refuse the selfless act of dying. He continued to exist separately in a world composed of his own murderous nature." W. Golding, in *The Radio Times*, 21 mars 1958, cité par J.S. Ryan, art. cit., p. 149, notre traduction.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

mais dans ce cas, ne reconnaît-il pas Dieu au moins au moment de la damnation ? Enfin, et cette dernière question est la plus importante, pourquoi le narrateur de *Chris Martin* n'accorde-t-il pas à son lecteur plus d'information que n'en possède son héros ?

Si ce roman se réduisait réellement à une allégorie religieuse et morale ainsi que Golding l'indique, il se concluerait par l'énoncé d'une vérité universelle prononcée par un narrateur à l'autorité indiscutable ou au moins par un renvoi implicite à cette vérité. Or, à l'avant-dernier chapitre de *Chris Martin*, chapitre qui relate la « mort » du héros, c'est-à-dire l'écroulement de l'univers imaginaire de sa survie, ni Dieu, ni le purgatoire, ni la sentence finale ne sont nommés et le sort de Christopher demeure mystérieux. Damnation ou salut malgré le refus du personnage de reconnaître Dieu ? On peut hésiter même sur ce point-là : le sort final de Pincher n'est jamais précisé. Puisqu'aucun terme "ouvertement théologique" ne lui est donné, le lecteur peut et doit donner libre cours à son travail d'interprétation[1]. Le narrateur focalise son récit sur la conscience de Martin, comme s'il devait toujours tenir le lecteur dans le doute : le seul langage possible demeure justement celui de l'absence de foi. Aucun locuteur, dans le roman, ne prononce un discours chrétien. Comment cela est-il compatible avec l'allégorie chrétienne ?

Il faut en conclure que le « thème » du roman n'est pas la condamnation du pécheur, que sa fin n'est pas morale au sens où les souffrances de Pincher viendraient sanctionner son manque de foi et ses fautes passées. Le récit est entièrement focalisé sur Christopher. Juste avant l'écroulement de son univers imaginaire, il demande à "l'hallucination" : "Si je les ai mangés, qui m'a donné une bouche ?" La réplique, "Il n'y a pas de réponse dans ton vocabulaire" (p. 226), renvoie le lecteur au dispositif de la focalisation interne. La voix, extérieure à ce dispositif, venue d'ailleurs et comme sans origine, absolument transcendante au récit, insiste sur l'impossibilité d'intégrer un vocabulaire chrétien, des notions chrétiennes explicites, des termes "ouvertement

---

[1] S.J. Boyd pose la question : "Was Chris in the end accorded the sternest of divine justice or was he tormented and beaten by divine love and mercy? [...] Was he saved or damned?" *The Novels of William Golding*, Brighton, The Harvester Press, 1988, p. 47. D. Escudié s'interroge aussi explicitement sur ce sujet, cf. *op. cit.*, p. 351.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

théologiques", dans le roman. Il faut voir là, plus qu'une allégorie religieuse, plus qu'une réflexion sotériologique, une mise en abyme de la narration. Le récit en focalisation interne aboutit à son terme et doit s'ouvrir sur un autre type de récit qui lui est transcendant. Pour comprendre ce jeu avec la narration, il faut revenir au principe même de la construction du texte et examiner le détail de l'élaboration narrative de *Chris Martin*.

2) L'élaboration narrative de *Chris Martin*

La seconde robinsonnade de Golding est construite de manière très rigoureuse à partir d'un postulat certes invraisemblable, mais très précis. Le roman commence par la noyade de Pincher qui meurt dès la deuxième page du texte. Tout le reste du récit se déroule « dans la conscience » du héros à l'instant de sa mort. Refusant de disparaître, le protagoniste s'invente une survie imaginaire. Mais la réalité de la mort prend finalement le dessus et l'illusion doit être rompue. La critique relève une source possible de cet argument : la nouvelle d'Ambrose Bierce "*An Occurrence at Owl Creek Bridge*"[1]. Mais l'impossibilité logique de son sujet n'est pas la seule originalité de *Chris Martin* ; la seconde en est le mode de narration. L'épisode du décès est le dernier — le chapitre final mis à part — à ne pas être narré du point de vue de Christopher, mais d'un point de vue omniscient.

> Mais l'homme restait suspendu derrière l'immense tumulte, détaché de son corps ballotté par les eaux. Les images lumineuses qui passaient pêle-mêle devant lui étaient plongées dans la clarté, mais il n'y faisait pas attention. S'il avait pu contrôler les muscles de son visage ou bien si un visage avait pu être modelé afin de s'adapter à l'attitude de sa conscience, suspendue entre la vie et la mort, ce visage eût été déformé par un rictus. Mais en réalité, les mâchoires distendues n'étaient pas serrées et la bouche était pleine à ras bord [...]. La gorge, si loin de l'homme au rictus, vomit de l'eau et en absorba aussitôt. Les morceaux d'eau solidifiée ne lui faisaient

[1] Cette nouvelle a été traduite et publiée en français dans le recueil éponyme *La Rivière du hibou*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1977. Les rapports intertextuels entre *Chris Martin* et ce récit sont analysés dans B.S. Oldsey et S. Weintraub, *The Art of William Golding* (1965), Bloomington and London, Indiana U.P., 1968, pp. 76-77.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> plus mal. Il n'y avait plus de visage, mais il y avait un rictus.[1]

Le "rictus" (*snarl*) de la conscience supplante le "visage" (*face*) réel : voilà l'instant de la mort de Christopher. A partir de ce moment, la conscience tente d'occulter cet événement et de construire fictivement un monde où elle pourra croire qu'il n'a pas eu lieu, ce qui constitue une impossibilité logique mais permet, si on admet ce point de départ, un développement narratif fondé sur des contraintes rigoureuses. Premièrement, tout le récit doit être subordonné au point de vue du personnage pour les besoins du « suspense ». En effet, l'épisode du décès ne permet pas au lecteur de comprendre que le héros est mort : pour cela, il faut posséder d'autres indices qui ne sont délivrés que plus loin. Ce n'est qu'à la deuxième lecture que ce passage est réellement interprétable. A la première lecture du roman, le passage à la focalisation interne ne peut pas être reconnu pour ce qu'il est en fait : le moyen d'examiner la conscience de Christopher à l'instant de mourir.

Deuxièmement, le roman se construit à partir de cet épisode sur l'« oubli » volontaire de la mort, "état d'amnésie partielle, en apparence invisible dans la fiction [mais qui] se révèle être le fil conducteur de la construction"[2]. Tout *Pincher Martin* repose en effet sur ce postulat : le héros s'efforce d' « oublier » sa propre mort et pour y parvenir tente d'élaborer un monde diégétique d'où doivent être absents tout élément "susceptible de se dénoncer comme illusion surgie du passé" et "toute création incompatible avec la latence de la mort"[3]. C'est pourquoi Martin invente la solution de

---

[1] *CM*, p. 8. "But the man lay suspended behind the whole commotion, detached from his jerking body. The luminous pictures that were shuffled before him were drenched in light but he paid no attention to them. Could he have controlled the nerves of his face, or could a face have been fashioned to fit the attitude of his consciousness where it lay suspended between life and death that face would have worn a snarl. But the real jaw was contorted down and distant, the mouth was slopped full. The green tracer that flew from the centre began to spin into a disc. The throat at such a distance from the snarling man vomited water and drew it in again. The hard lumps of water no longer hurt. There was a kind of truce, observation of the body. There was no face but there was a snarl." *PM*, p. 8. Cf. le commentaire de M. Kinhead-Weekes et I. Gregor sur ce passage, in *William Golding. A Critical Study*, p. 131.

[2] F. Lever, art. cit., p. 49.

[3] *Ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'île déserte après avoir songé à un bateau susceptible de le recueillir (pp. 22-24) : il ne peut s'imaginer sauvé par un navire car cette fiction serait intenable, invraisemblable, elle dénoncerait d'elle-même sa facticité. Le rocher s'impose donc comme la seule solution possible : Christopher sait qu'il n'y a pas d'île dans cette partie de l'océan et doit imaginer un récif si petit qu'il ait pu demeurer invisible depuis son navire.

La machine narrative de Christopher est donc condamnée à produire de la fiction en respectant des données de départ précises et en intégrant au fur et à mesure les souvenirs fournis par la mémoire. Deux exigences contradictoires : il faut nourrir la fiction d'éléments nécessairement issus de la mémoire et occulter le souvenir de la mort. Dès sa deuxième page, le récit se construit sur ces contraintes extrêmement fortes. D'une part, tout ce qui compose l'univers diégétique provient de la mémoire de Christopher ; il lui faut donc y chercher les éléments qui construiront l'île. D'autre part, ces souvenirs, en se développant, deviendront de plus en plus élaborés et se dénonceront d'eux-mêmes comme des illusions. Un exemple suffit à le montrer : Christopher voit un homard nager, mais sa mémoire le lui représente tel qu'il a toujours vu les homards : rougi par la cuisson. La contradiction inhérente à sa vision est telle que le personnage ne peut pas ne pas se rendre compte *a posteriori* de son erreur. Il n'a plus alors que deux solutions : admettre que son univers est illusoire ou tenter d'effacer la représentation révélatrice. Mais cette deuxième solution n'est possible qu'au prix d'une syncope du récit : il faut suspendre la construction narrative. La diégèse sombre alors momentanément dans des "ténèbres" qui préfigurent son écroulement définitif :

> Tous les trésors de la mer, un homard, [...], mais...
> Il s'était mis debout. D'un œil furieux, il fixait l'endroit où les algues poussaient sous l'eau, près des trois rochers. Il cria :
> — Qui donc a jamais vu un homard comme celui-là nager dans la mer ? Un homard rouge ?
> Il perdit pied. Pendant un moment, il éprouva une sensation de chute ; et puis, ce fut un gouffre de ténèbres où il n'y eut plus personne.
> [...] C'était un gouffre de non-existence, un abîme s'ouvrant hors du monde ; et maintenant, le simple

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> effort d'exister était si épuisant qu'il pouvait seulement rester allongé et vivre.[1]

Le monde fictif de Pincher est d'emblée condamné à s'auto-détruire à mesure qu'il se construit. Comme la construction sociale des enfants de *Sa Majesté des mouches* régressait et progressait en même temps, le récit de Christopher se désagrège en se formant. L'ambivalence progression-régression glisse ici au niveau de la construction narrative elle-même.

L'exemple le plus évident en est l'élaboration du rocher. L'îlot est créé à partir de l'image mnésique d'une rangée de dents. Bien sûr, cette origine doit être occultée pour que la fiction reste crédible aux yeux mêmes du personnage. Pourtant, puisqu'elle existe, elle ressurgira nécessairement ; c'est la force de ce récit que de suivre rigoureusement les contraintes de sa propre construction. C'est à l'occasion de l'invention de la toponymie insulaire qu'elle réapparaît involontairement, provoquant alors l'affolement du protagoniste :

> — Les trois rochers là-bas, je les appellerai les Dents.
> Tout à coup, il étreignit la ceinture de sauvetage à deux mains, les muscles tendus pour vaincre les frémissements profonds qui le parcouraient.
> — Non! Pas les Dents!
> Les dents étaient ici, à l'intérieur de la bouche.[2]

Nécessaire pour objectiver la diégèse, le nom révèle le caractère fictif de la chose imaginée. Par la suite le souvenir des

---

[1] *CM*, p. 191.
"[...] all the spoils of the sea, a lobster, [...] but—
He was on his feet. He was glaring down at the place where the weed grew under water by the three rocks. He cried out.
'Whoever saw a lobster like that swimming in the sea? A red lobster?'
Something was taken away.For an instant he felt himself falling; and then there came a gap of darkness in which there was no one.
[...]
It was a gap of not-being, a well opening out of the world and now the effort of mere being was so exhausting that he could only lie sideways and live." *PM*, pp. 167-168.

[2] *CM*, p. 106.
" 'I shall call those three rocks out there the Teeth.'
All at once he was gripping the lifebelt with both hands and tensing his muscles to defeat the deep shudders that were sweeping through him.
'No! Not the Teeth!'
The teeth were here, inside his mouth." *PM*, pp. 90-91.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dents ne peut que se préciser et revenir menacer l'intégrité du monde imaginaire du naufragé :

> — Comment se fait-il que ce rocher me soit si familier ? Je n'y avais jamais mis les pieds avant...
> Familier, non pas à la manière d'une connaissance de guerre dont on devient si vite l'intime parce qu'on est obligé de vivre en contact étroit pendant des heures interminables, mais familier comme un parent qu'on voit rarement et qu'il ne faut cependant pas oublier tout au long des années, familier comme un ami d'enfance, une nourrice, une relation auréolée d'éternité.[1]

Plus loin, la reconnaissance par la conscience de Christopher de la vraie nature du rocher précipite la fin de sa « survie » :

> Sa langue caressait la barrière des dents jusqu'à l'endroit où se trouvaient les grosses dents et le trou. Il joignit les mains et retint sa respiration. Il regardait la mer fixement et ne voyait rien. Sa langue se souvenait. Elle explorait le trou entre les dents et recréait l'ancienne douleur. Elle toucha le bord supérieur de la muraille, descendit la pente de tranchée en tranchée, de douleur en douleur, jusqu'à la surface douce où se trouvait le Lion Rouge, juste au-dessus de la gencive... Il comprit ce qu'il y avait de si péniblement familier et obsédant dans un roc isolé pourrissant au milieu de la mer.[2]

Dès lors, le texte amalgamant la représentation des dents et celle du rocher, une seule solution demeure pour « oublier » ou dénier cette reconnaissance : la folie, qui, comme les autres éléments de la diégèse, se construira à partir d'une réminiscence :

---

[1] *Ibid.*, p. 143.
'How the hell is that this rock is so familiar? I've never been here before—'
Familiar, not as a wartime acquaintance whom one knows so quickly because because one is forced to live close to him for interminable stretches of hours but familiar as a relative, seldom seen, but to be reckoned with, year after year, familiar as a chilhood friend, a nurse, some acquaintance with a touch of eternity behind him [...]. *PM*, p. 125.

[2] *Ibid.*, p. 199. "His tongue felt along the barrier of his teeth—round to the side where the big ones were and the gap. He brought his hands together and held his breath. He stared at the sea and saw nothing. His tongue was remembering. It pried into the gap between the teeth and re-created the old, aching shape. It touched the rough edge of the cliff, traced the slope down, trench after aching trench, down towards the smooth surface where the Red Lion was, just above the gum—understood what was so hauntingly familiar and painful about an isolated and decaying rock in the middle of the sea." *PM*, p. 174.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Il y avait encore un rôle à jouer... Il y avait le Bedlamite, le Pauvre Tom, protégé contre la connaissance du signe de l'éclair noir.[1]

Ce souvenir est théâtral, il renvoie Christopher à un rôle qu'il a pu jouer, celui d'Edgar dans le *Roi Lear*, dissimulé sous la fausse identité du "Pauvre Tom de Bedlam"[2], c'est-à-dire en dément, pour échapper au complot ourdi par Edmond. Il faut noter que Christopher ne choisit pas le rôle de Lear qui est, lui, réellement fou, mais celui d'un homme possédant toute sa raison. Il choisit surtout un rôle à l'intérieur duquel se glisse un autre rôle : comment mieux dire que Christopher simule, feint, *joue* la folie ? La folie de Pincher met en abyme le dérèglement du texte, l'impasse à laquelle aboutit la construction narrative sur laquelle il repose. Tout *Chris Martin* se déconstruit à mesure qu'il se déroule. Le texte détruit sa propre cohérence en se développant en vertu des contraintes données au départ. La destruction du monde diégétique n'est que la conséquence nécessaire des prémisses de sa construction et en fin de compte l'image du développement d'un récit qui ne peut avancer qu'en se défaisant. C'est pourquoi Pincher est voué à la folie et son monde à l'anéantissement.

Mais la folie constitue aussi, dans la mesure même où elle accompagne cet anéantissement, le mouvement par lequel le narrateur signale l'aboutissement du dispositif d'auto-destruction de son propre texte. Culminant dans l'"hallucination" qui confronte Christopher à un Dieu créé à sa propre image, la folie débouche sur l'irruption dans le texte d'une voix étrangère, transcendante, extérieure et supérieure à la conscience du protagoniste : "je n'aurais jamais pu inventer ça" (p. 223), s'étonne-t-il, révélant soudain que tout le reste est invention, fiction, que seule cette apparition est réelle, ne provient pas de son imagination, échappe à son propre récit. Mais à quel ordre de réalité appartient-elle ? Cette voix n'est pas introduite par le narrateur. Le récit hésite dans tout ce passage entre la focalisation interne et la focalisation zéro sans

---

[1] *CM*, p. 203 (traduction modifiée). "There was still a part that could be played—there was the Bedlamite, Poor Tom, protected from knowledge of the sign of the black lightning." *PM*, pp. 177-178.

[2] Cf. *King Lear*, acte II, scène 3.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

jamais qu'y entre une intervention explicite du narrateur. Toute la scène de la confrontation entre l'"hallucination" et Pincher semble développer celle qui met face à face Simon et le monstre dans *Sa Majesté des mouches*.

Dans ce premier roman, le monstre prend la parole avec une "autonomie que le narrateur souligne en prêtant à la bête une voix"[1] :

> Une offrande pour le monstre. Et si le monstre venait la chercher ? La tête parut l'approuver, lui sembla-t-il. Sauve-toi, disait la tête doucement, rejoins les autres. Ce n'était qu'une plaisanterie, tu sais, pourquoi t'en faire ? Tu te trompais, c'est tout. Un petit mal de tête, ou une mauvaise digestion. Retourne là-bas, mon enfant, disait la tête silencieusement.[2]

L'apparition du monstre peut passer, déjà, pour une hallucination. Ses premiers mots sont intégrés sans guillemets au discours au style indirect libre de Simon. Comme dans *Chris Martin*, il est impossible de savoir qui parle. Le monstre parle-t-il de manière autonome ou Simon le croit-il seulement ? Frédéric Regard parle d'"affolement énonciatif" à propos de cette "juxtaposition d'un récit non-focalisé et d'un récit à focalisation interne"[3]. On note le même "affolement" dans *Chris Martin*, dans les scènes où Christopher doit suspendre l'élaboration de sa construction narrative car la facticité de son univers devient évidente à ses propres yeux. Le passage suivant en est un bon exemple :

> Il y avait une sensation de malaise profond plus loin dans le tunnel. Il y avait une séparation entre le moment présent, où qu'il fût, et l'instant de la terreur. La séparation lui permettait d'oublier ce qui avait provoqué cette terreur. Les ténèbres de la séparation étaient plus profondes que celles du sommeil.[4]

---

[1] F. Regard, *op. cit.*, p. 85.

[2] *SMM*, p. 168. "A gift for the beast. Might not the beast come for it? The head, he thought, appeared to agree with him. Run away, said the head silently, go back to the others. It was a joke, really—why should you bother? You were just wrong, that's all. A little headache, something you ate perhaps. Go back, child, said the head silently." *LF*, p. 152.

[3] *Op. cit.*, p. 86.

[4] *CM*, p. 191, traduction modifiée. "There was a feeling of deep sickness further down the tunnel. There was a separation between now, whenever now was, and the instant of terror. The separation enabled him to forget

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

La troisième phrase de ce fragment ne peut relever de la focalisation interne : le personnage ne peut commenter lui-même la fonction de la "séparation" ni l'"oubli" qu'il s'efforce de réaliser. Ici, le récit n'est plus focalisé, un narrateur omniscient vient perturber ponctuellement un récit le plus souvent focalisé sur un personnage. Est-ce à cause de cet "affolement énonciatif" que cette phrase a été omise dans la traduction française du roman, traduction très bonne par ailleurs ? Cette phrase signale-t-elle trop bien une perturbation qu'on ne veut pas voir ? Qu'y a-t-il donc de si dérangeant dans la narration goldingienne ?

Dans les deux robinsonnades de Golding, la narration est soumise à une perturbation fondamentale très singulière. Dans *Sa Majesté des mouches,* la seconde scène dans la clairière déplace l'hésitation du lecteur. Cette fois-ci entre guillemets, les propos de la bête n'ont plus d'origine dans la diégèse, ils ne peuvent plus être attribués à Simon. En effet,

> il est à noter que les expressions empruntées par cette voix ne sont pas celles de Simon : l'expression *no go* renvoie à une discussion entre Ralph et Piggy à laquelle Simon ne participe pas (p. 142). Quant à l'expression *why things are what they are*, elle reprend l'expression *what's what* (p. 86), mais aussi la phrase prononcée par Ralph, alors même que Simon est déjà face à la tête de truie, *what makes things break up like they do* (p. 154). Cette complexité du récit, le jeu d'échos introduit ici par la narration dans le cours de l'histoire, nous confirme que nous sommes bien en présence d'un dialogue intime, non pas entre Simon et la bête, mais entre *une forme de narration et une autre* [...] comme si la narration elle-même se dédoublait, [...] se livrant ainsi à son propre « examen de conscience ». Ainsi la phrase adressée à Simon, *you are a silly little boy, just an ignorant, silly little boy* (p. 157) s'adresserait-elle au narrateur lui-même qui passerait de son rôle de pédagogue à un *rôle d'élève*. Le texte ne laisse d'ailleurs aucun doute à ce sujet : non seulement la tête menace de devenir *waxy* (p. 159) — expression que les jumeaux utilisent en parlant de leur professeur [...] (p. 106) — mais, de surcroît, cette voix silencieuse ressemble à celle d'un maître d'école (*the Lord of the Flies spoke in the voice of a school-master*, p. 158).[1]

---

what had caused that terror. The darkness of separation was deeper than that of sleep." *PM*, pp. 169-170.

[1] F. Regard, *op. cit.*, pp. 87-88.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le narrateur laisse parler le monstre comme s'il lui abandonnait le sens du texte et se contentait de l'écouter. Nous retrouvons ici le même mouvement de dessaisissement qui se manifeste à la fin de *Chris Martin*. Le moment de la révélation de la vérité de l'expérience insulaire est un moment où le narrateur abandonne la maîtrise de son récit en laissant se produire une parole dont il ne peut préciser lui-même l'origine. Tout se passe comme si le narrateur ne pouvait pas énoncer la vérité, mais comme si elle se disait d'elle-même, prononcée par une instance qui n'est pas un personnage et qui échappe à toute détermination, dont on ne peut rien savoir. La seconde robinsonnade de Golding accentue ce phénomène : dès le surgissement de l'hallucination, la question n'est pas de savoir si elle est une projection de l'imagination de Pincher ou si elle possède une existence autonome. Elle manifeste son indépendance. La question est de savoir ce qu'est cette réalité qui surgit pour achever de détruire la machine narrative de Christopher. Or, le narrateur n'en dit rien. Sa description est focalisée sur Christopher et la voix de l'hallucination surgit dans le texte sans être introduite, sans être attribuée à un personnage, sans recevoir la moindre détermination :

> — En as-tu assez, Christopher ?
> Il considéra les lèvres. Aussi claires que les mots.
> [...]
> — Assez de quoi ?
> — De survivre, de tenir bon.[1]

L'instance qui achève de mettre fin à la survie de Christopher est une voix sans identité, un pur surgissement venant questionner le protagoniste comme si la narration se renversait en arrivant au terme de sa construction. Comme la tête de truie s'adresse au narrateur de *Sa Majesté des mouches* plus qu'à Simon, l'"hallucination" apostrophe au moins autant le narrateur de *Chris*

---

[1] *CM*, pp. 223-224.
" 'Have you had enough, Christopher?'
He looked at the lips. They were clear as the words.
[...]
'Enough of what?'
'Surviving. Hanging on.' " *PM*, pp. 194-195.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Martin que Christopher lui-même. A cet égard, le fait que celle-ci « représente » Dieu et celle-là Satan montre bien que leur fonction purement narrative est indépendante de la symbolique des romans.

Une transcendance se manifeste ici pour mettre en cause le dispositif narratif. L'hallucination met en abyme le fonctionnement du texte. A Christopher qui lui demande quelle est l'origine du mal, elle répond : "Il n'y a pas de réponse dans ton vocabulaire" (p. 226). La phrase fait écho à une réplique de Christopher deux pages plus haut : "Le sixième jour, il créa Dieu. Je ne vous permets donc pas d'utiliser un autre vocabulaire que le mien." (p. 224). Par l'allusion à l'injonction de Christopher, l'hallucination montre que le texte, focalisé sur son protagoniste, ne peut rien dire — du moins explicitement — du mal. Elle surgit dans le récit pour mettre en évidence son incapacité à dire la totalité de l'expérience humaine. Elle signale au narrateur la nécessité d'un autre régime narratif, d'un récit non-focalisé qui puisse intégrer un autre "vocabulaire". Comme la tête de truie de *Sa Majesté des mouches*, l'hallucination intervient d'ailleurs dans le texte sans guillemets, introduisant une répétition étrange dans son dialogue avec Christopher :

> — A quoi crois-tu ?
> [...]
> — Le fil de ma vie.
> — A tout prix.
> Répète après moi :
> — A tout prix.[1]

Comment expliquer l'absence de guillemets sur une ligne de dialogue — absence si troublante que les guillemets ont été ajoutés abusivement dans la traduction française (encore une altération du texte original dans un passage critique, comme si la traduction cherchait un sens plus immédiat, moins intriguant) ? L'"hallucination" semble prendre la parole comme si elle se situait au même niveau diégétique que le narrateur : au niveau

---

[1] *CM*, p. 225, traduction modifiée.
'What do you believe in?'
[...]
'The thread of my life.'
'At all costs.'
Repeat after me:
'At all costs.' *PM*, p. 196.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"extradiégétique", alors que sa première réplique adressée à Christopher appartient évidemment au niveau "intradiégétique"[1]. En faisant répéter au personnage les mots qu'elle vient d'énoncer, elle se substitue au narrateur et change de niveau narratif et donc de destinataire. "Répète après moi" : l'ordre s'adresse au moins autant au narrateur qu'au personnage et le texte va, en effet, reproduire la phrase en question, comme s'il obéissait à l'injonction de l'hallucination. Quelques lignes plus bas, cette mise en abyme de la narration est confirmée par une question de l'hallucination à Christopher qui s'écrie :

> — J'ai le droit de vivre si je peux!
> — Où est-ce écrit ?
> — Alors rien n'est écrit.[2]

La question ne peut nous renvoyer qu'au roman lui-même où le "droit de vivre" de Christopher n'est effectivement pas "écrit" puisque tout le récit est celui de sa mort. Elle conduit le personnage à admettre l'impossibilité de poursuivre sa construction narrative : "rien n'est écrit" ne signifie pas seulement que Christopher refuse un sort inéluctable, mais aussi qu'il n'y a plus rien à écrire dès lors que l'hallucination a confirmé le caractère fictif de la diégèse. Tout se passe comme si cette instance paradoxale avait supplanté le narrateur en s'installant au niveau extradiégétique, ce qui lui permet de l'interroger sur le récit lui-même : la question "Où est-ce écrit ?" force Christopher, et le narrateur avec lui, à constater que, dans le roman entier, le "droit de vivre" n'est inscrit nulle part. Or, immédiatement après ce dialogue, le monde imaginaire de Pincher, c'est-à-dire la diégèse du récit, est disloqué, comme si le narrateur se pliait à la nécessité énoncée par l'"hallucination". Christopher joue alors de nouveau la folie pour tenter de préserver ce monde :

> — Pauvre marin fou sur un rocher!
> Il gravit péniblement la Grand-Rue.
> — Déchaînez-vous, rugissez, éclatez!

---

[1] Ces termes sont bien sûr empruntés à G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.

[2] *CM*, p. 225.
'I have a right to live if I can.'
'Where is that written?'
'Then nothing is written.' *PM*, p. 196.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

— Que viennent le vent, la pluie, la grêle, les gouttes de sang.
— Tempêtes et tornades...
Il courait çà et là sur le Poste de Vigie, il trébuchait sur les pierres éparses.
— ... Ouragans et typhons...[1]

Cette fois, Pincher joue le rôle de Lear lui-même[2], mais la folie demeure inopérante : son univers diégétique se fissure et disparaît. Devenu destinataire de son propre texte, le narrateur a renoncé à la maîtrise du discours et a laissé émerger une instance extérieure et transcendante, l'"hallucination", qui n'exprime que la ruine du dispositif narratif sur lequel la robinsonnade était construite. Se profile ainsi, à l'horizon du texte, une éthique du renoncement : renoncement à la parole, renoncement à l'autorité discursive, renoncement à l'avidité qui caractérise le protagoniste du récit. Le narrateur se dessaisit de l'autorité sur son récit, laissant entendre que l'éthique ne se tient pas dans le discours, mais qu'au contraire le renoncement à la parole est peut-être la seule attitude véritablement morale. En perspective s'annonce le silence qui baigne le dernier chapitre du roman.

---

[1] *CM*, p. 226. La disposition typographique de la traduction française ne montre pas comme l'édition originale, qui joue des italiques et du centrage du texte, que Pincher cite des vers et interprète un rôle comme s'il se trouvait sur scène :
'Poor mad sailor on a rock!'
He clambered up the High Street.
Rage, roar, spout!
Let us have wind, rain, hail, gouts of blood,
Storms and tornadoes...
He ran about on the look-out, stumbling over scattered stones.
... Hurricanes and typhoons...
PM, p. 197.

[2] Il cite, très approximativement, les vers 1 et 2 du *Roi Lear*, acte III, scène 2 : "Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!/You cataracts and hurricanoes, spout". *King Lear*, K. Muir (ed.), London and New-York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1972, p. 99. La disposition typographique de l'édition anglaise de *Pincher Martin* ne rend que plus évident le fait que la citation de Pincher est inexacte.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

3) L'identité et le silence du narrateur

Explicitement, Christopher Martin est le héraut de l'avidité. C'est le sens obvie de son surnom : le chapardeur, celui qui multiplie les rapines. Une des analepses du roman le représente avec son metteur en scène, nommé Pete. Ce dernier lui attribue un rôle dans une pièce où les acteurs incarnent les sept péchés capitaux. Christopher se voit confier la gourmandise, personnifiée dans les paroles rapportées de Pete :

> — Chris, voici la gourmandise. La gourmandise, je vous présente Chris. Ils se connaissent.
> — Si ça peut te faire plaisir, Pete.
> — Je vais vous faire faire plus ample connaissance. Ce salaud peinturluré que voici prend tout ce qui lui tombe sous la main. Pas la nourriture, Chris, ce serait trop simple. Il prend la meilleure part, le meilleur siège, la plus grosse somme d'argent, les remarques les plus chaleureuses, la plus belle femme. Il est né la bouche et la braguette ouvertes, les deux mains tendues pour saisir. C'est un cas cosmique, celui du saligaud qui ne se contente pas de son fromage et qui mord dans celui des autres.[1]

"Cas cosmique" de désir, de gourmandise élargie à tous les biens réels et symboliques, d'avidité de posséder, Christopher est l'homme qui s'approprie tout et ne renonce à rien de ce qu'il peut obtenir. C'est ce personnage à travers le point de vue duquel tout le roman, le dernier chapitre mis à part, est narré, qu'il s'agit, littéralement, de mettre à mort. Or, son avidité rappelle l'interprétation que donnait Ian Watt de *Robinson Crusoé*. Insistant sur l'individualisme qui se manifeste dans le roman de Defoe, ce critique citait ce passage du début des *Serious Reflections* :

---

[1] *CM*, pp. 137-138.
"— Chris-Greed. Greed-Chris. Know each other.
— Anything to please you, Pete.
— Let me make you two better acquainted. This painted bastard here takes anything he can lay his hands on. Not food, Chris, that's far too simple. He takes the best part, the best seat, the most money, the best notice, the best woman. He was born with his mouth and his flies open and both hands out to grab. He's a cosmic case of the bugger who gets his penny and someone else's bun." *PM*, pp. 119-120.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Nos méditations sont toute solitude dans leur élaboration ; nos passions s'exercent toutes dans la retraite ; nous aimons, nous haïssons, nous convoitons, nous prenons notre plaisir, tout cela dans le privé et dans la solitude. Tout ce que nous en communiquons à autrui n'est que pour obtenir son assistance dans la poursuite de ce que nous désirons ; le but est en nous ; le plaisir, la contemplation sont toute solitude et retraite ; c'est pour nous mêmes que nous éprouvons plaisir ou douleur.[1]

Commentant ce passage, Ian Watt relie la solitude de l'homme moderne à son désir de posséder :

> Maint penseur stoïcien ou chrétien aurait pu dire : « Nous aimons, nous haïssons [...] dans le privé et dans la solitude ». Mais, « nous convoitons, nous prenons notre plaisir » est caractéristique d'une idéologie plus tardive. A la solitude de l'âme que tant d'auteurs ont exprimée, Defoe ajoute « tout ce que nous en communiquons à autrui n'est que pour obtenir son assistance dans la poursuite de ce que nous désirons ». Un intérêt personnel conçu rationnellement rend le langage dérisoire et suggère le silence.[2]

Le lien de la solitude, de la souffrance qui lui est associée et du désir de possession rappelle fortement les significations attachées au nom de Pincher. La "convoitise" dont parle Robinson semble bien être l'origine de l'"avidité" de Christopher. Ainsi, ce serait bien un élément essentiel du mythe de Robinson que développerait *Chris Martin* : l'individualisme bourgeois comme facteur de la formation de l'identité de l'homme moderne. Pincher,

---

1 *Réflexions sérieuses de Robinson Crusoé*, in *Vie et aventures, op. cit.*, p. 598. "Our meditations are all solitude in perfection; our passions are all exercised in retirement; we love, we hate, we covet, we enjoy, all in privacy and solitude. All that we communicate of those things to any other is but for assistance in the pursuit of our desires; the end is at home; the enjoyment, the contemplation, is all solitude and retirement; it is for ourselves we enjoy, and for ourselves we suffer." Cité par I. Watt in "Robinson Crusoe as a Myth", *RC, op. cit.*, p. 331.

2 "Many Stoic or Christian thinkers might have said 'We love, we hate... all in privacy and solitude.' But 'we covet, we enjoy' is characteristic of a later ideology. To the solitude of the soulwhich so many have expressed, Defoe adds 'all we communicate of those things to any other is but for their assistance in the pursuit of our desires.' A rationally conceived self-interest makes a mockery of speech, and suggests silence." I. Watt, "Robinson Crusoe as a Myth", in *RC*, p. 331.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'homme qui convoite et qui souffre, est en effet l'héritier de Robinson. Une figure qui tient à demeurer identique à elle-même, à conserver son identité. Par deux fois, Christopher l'affirme : "Je suis ce que j'ai toujours été!" (p. 89), "Je suis celui que j'étais" (p. 150). Il se parle sans cesse car "Parole est synonyme d'identité" (p. 133). Or le roman comprend deux figures du renoncement à l'identité à soi et à la parole : il s'agit de Nathaniel, le double antagoniste de Christopher, et de Campbell, l'homme qui a recueilli le cadavre de Martin sur une île des Hébrides et dont la méditation silencieuse clôt le livre sur une interrogation sans réponse. La critique du mythe s'articule autour d'elles.

Nathaniel possède un visage changeant ; la vie en lui s'exprime par le pouvoir de se redéfinir constamment : il est "aimé malgré lui pour son visage constamment modifié de l'intérieur, pour son sérieux profond, pour l'amour donné sans penser"[1]. Inverse parfait de Christopher, Nathaniel rappelle étrangement le Simon de *Sa Majesté des mouches*, qualifié de "très vivant" (p. 29) et dont les yeux sont "si brillants" que Ralph pouvait le croire "très gai" alors que l'éclat de son regard manifeste lui aussi un sérieux profond et un amour empreint de charité. La vie, dans les deux robinsonnades de Golding, semble se définir par la capacité du visage de se métamorphoser sans cesser de se montrer pour ce qu'il est. Si l'amour rend le visage changeant, c'est qu'il est renoncement à une identité fixe et stable, il est acceptation du devenir et d'autrui, il est l'accord profond avec l'ordre du monde dont la "gourmandise" de Christopher est comme l'antonyme. A l'inverse de Nathaniel, Christopher veut fixer son identité.

C'est dans ce but qu'il érige le "Nain" — grossier entassement de pierres à forme vaguement humaine devant signaler le récif aux navires susceptibles d'approcher, veut croire Christopher. Le monument a en fait pour fonction d'objectiver dans la « réalité » insulaire la survie du corps. Voulant construire "quelque chose qui ressemble à un homme" (p. 71), Pincher entasse des pierres les unes sur les autres. De manière significative, "par-dessus les autres, il mit une dernière pierre, aussi grosse que sa tête" (p. 76). Après avoir mentalement reconstitué l'unité de son corps, Christopher en

---

[1] *PM*, p. 119.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dresse l'effigie sur l'île et se dote d'un visage : une tête de pierre, comme si rien ne devait pouvoir l'altérer, comme s'il devait être immuable pour l'éternité.

Au contraire, Nathaniel semble ne tenir à rien. Son renoncement aux biens terrestres en fait un être d'une "gentillesse certaine" (p. 64), un être de charité, mais désarmé et faible. Retiré dans une existence toute intérieure, hors du monde, Nathaniel n'oppose aucune résistance à sa propre suppression, il est l'homme qui ne désire rien, mais s'offre presque au désir meurtrier de Christopher : il constitue "une cible humble et obéissante" (p. 59), considère ce dernier. Il se balance sur la rambarde de bastingage, victime facile d'une manœuvre éventuelle du bateau. Il s'ouvre à la mort comme Simon redescendant de la montagne au milieu de la danse des « sauvages » à la fin de *Sa Majesté des mouches*. Sa tentative de créer une "technique de mourir dans la béatitude" (p. 83) n'aboutit pas, il est impuissant à l'articuler, encore plus à la transmettre à Christopher. Danièle Escudié note que "Golding ne ménage pas son ironie [à Nathaniel] : Simon était seulement « simple » (*batty*) ; Nat est doux et honnête, dénué d'égoïsme (ce qui, dans le monde de Golding est la marque de la sainteté), mais il est humble jusqu'à la bêtise, il ne comprend pas l'ironie, bref, son manque d'appétit [...] ressemble fort à de la faiblesse."[1] Si la voie vers une nouvelle éthique exige le renoncement dont il est capable, Nathaniel demeure néanmoins impuissant à l'indiquer.

Il faut donc une autre figure du renoncement pour accomplir la critique du mythe de Robinson. Le dialogue entre Campbell et Davidson, dans le dernier chapitre du roman, permet de poursuivre et d'achever le mouvement du texte vers sa propre « destruction » commencé avec le surgissement de l'"hallucination". Le vieil homme a déposé le corps de Martin dans un vieil appentis qu'il considère avec un "regard malheureux" (p. 237), amalgamant la ruine du bâtiment à la mort de l'officier. Dès lors, le silence s'impose devant le spectacle qui s'offre à lui :

> Il détailla les pierres moussues, le toit affaissé couvert de lichen ; c'était, lui semblait-il, un langage profond et

[1] D. Escudié, *op. cit.*, p. 350.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> naturel que les hommes avaient le privilège de comprendre une seule et unique fois.
> Il n'y avait aucun bruit à l'intérieur.
> Même à l'extérieur, il n'y avait aucune conversation. Les seuls bruits étaient ceux que faisait l'eau en s'abattant sur la petite plage.
> Chut. Chut.[1]

Le spectacle du devenir, du flux universel, est rappelé par le mouvement des vagues qui emporte hommes et choses mêlés ; il intime le silence. Le passage s'achève sur une injonction répétée : "Chut. Chut." Comme si, le récit de la mort de Pincher arrivé à son terme, le narrateur demandait maintenant à ses personnages et au lecteur le silence qu'il a lui-même tenu sur le sort de son héros. Devant le mystère que contemple Campbell, il faut se taire, non seulement par le respect dû aux morts, mais pour se rendre réceptif au "langage profond et naturel" des choses mêmes. Se taire, c'est justement ce que fait le vieillard :

> — La moisson, la triste moisson. Vous ignorez tout de mes... comment dire ?... mes croyances officielles, monsieur Davidson ; mais, tous ces jours que je viens de vivre à côté de cette pauvre épave... monsieur Davidson. A votre avis, y avait-il une quelconque... survie ? Ou bien, est-ce tout ? Comme l'appentis ?
> — Vous vous inquiétez au sujet de Martin... s'il a souffert ou non...
> [...]
> M. Campbell soupira.
> — Oui, dit-il, c'est exactement ce que je voulais savoir.
> — Alors, ne vous en faites pas pour lui. Vous avez vu le corps. Il n'a même pas eu le temps d'ôter ses bottes.[2]

---

[1] *CM*, p. 236, traduction modifiée. "He surveyed the mossed stones, the caved-in and lichenous roof as though they were a profound and natural language that men were privileged to read only on a unique occasion.
There was no noise from inside.
Even on the drifter there was no conversation. The only noises were the sounds of the water falling over on the little beach.
Hush. Hush." *PM*, pp. 205-206.

[2] *CM*, pp. 238-239, traduction modifiée.
'The harvest. The sad harvest. You know nothing of my—shall I say—official beliefs, Mr Davidson; but living all these days next to that poor derelict—Mr Davidson. Would you say there was any—surviving? Or is that all? Like the lean-to?'
'If you're worried about Martin—whether he suffered or not—'
[...]
Mr Campbell sighed.
'Aye,' he said, 'I meant just that.'

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Confronté à Davidson, ce messie moderne qui recueille les corps mais ne se préoccupe pas de sauver les âmes et semble nier leur existence, Campbell ne peut formuler sa question : elle reste en suspens, s'achevant sur une comparaison *a priori* incongrue entre l'homme et l'appentis. La question du salut ne peut pas se poser. Le récit, le plus souvent en focalisation externe, ne peut que constater l'impossibilité de la formuler. Le narrateur s'interdit toute autre possibilité et arrive au même silence que le personnage. Devant le monde laïcisé qu'incarne Davidson, la parole s'épuise. Ce n'est pas seulement l'interrogation sur le salut de l'âme qui devient impossible à articuler, mais toute parole qui se suspend et s'achève dans un soupir. Le roman se termine sur la réplique abrupte de Davidson qui rend explicite ce que le lecteur pouvait déduire depuis le chapitre précédent : Martin est mort noyé et tout le texte n'a fait que représenter le monde imaginaire créé par sa volonté de survivre. Ces derniers mots dénoncent la construction narrative de tout le roman, avouent que la fiction n'est que fiction, rendent perceptible le principe organisateur du texte.

Or, le silence de Campbell sur ses croyances et plus généralement celui de la fin du roman sur le sort final du héros — sauvé ou damné ? — font écho au silence du narrateur sur la nature du monde dans lequel Christopher a survécu pendant six « jours ». Le narrateur, *in fine*, abandonne la parole à des personnages qui déconstruisent la narration. Toute la fiction d'abord narrée depuis le point de vue de Pincher est enfin renvoyée au néant par le questionnement muet de Campbell et la réponse lapidaire qu'y apporte Davidson. Le narrateur n'apporte aucun commentaire et abandonne toute autorité énonciative. En effet, la voix du narrateur n'énonce pas l'interprétation univoque de l'histoire qu'on pourrait attendre dans une "fable".[1] Curieusement, pour une "fable" ou une

---

'Then don't worry about him. You saw the body. He didn't even have time to kick off his seaboots.' *PM*, p. 208.

[1] En effet, c'est la définition même de la fable que de proposer une interprétation univoque de l'histoire narrée. Le fonctionnement narratif de ce type de textes obéit toujours aux mêmes règles qu'a analysées Susan Suleiman : "l'histoire appelle une interprétation univoque, laquelle à son tour implique une règle d'action applicable (au moins virtuellement) à la vie réelle du lecteur. L'interprétation et la règle peuvent être soit énoncées par

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

"allégorie"[1], le sens ultime de l'œuvre ne semble ni évident ni univoque. Le silence sur lequel elle se clôt est paradoxal dans un texte présenté comme un "roman à thèse". En effet, "le roman à thèse vise le sens unique, la clôture absolue"[2]. Or, il est évident que le silence de Campbell laisse ouvertes plusieurs interrogations.

Premièrement, le sens obvie de sa question à Davidson est : y a-t-il ou non une « vie après la mort » ? Deuxièmement, venant après le récit de la « survie » de Christopher, cette question paraît incongrue : le lecteur sait d'une part qu'après le décès — ou à l'instant où il se produit — il y a « au moins » le type d'existence qu'a connu Christopher et d'autre part qu'aucune réponse n'est possible (puisque l'"hallucination" elle-même n'en a pas donné). Même si Campbell peut figurer une certaine sagesse humaine, le lecteur en sait plus que lui : il sait ce qu'a enduré Pincher, il connaît la résistance du moi à l'idée de sa propre disparition. L'ignorance relative du vieillard nous pousse donc à nous interroger sur la fonction réelle de ce personnage. N'est-elle pas de confronter l'ignorance de l'homme profane qu'est Davidson à celle de l'homme qui se pose, sans y répondre, la question du salut ? Cette confrontation redouble le face-à-face Christopher-Nathaniel : ce dernier a prononcé une conférence sur une "technique de mourir dans la béatitude" dont le lecteur ne sait rien. Si là est la vraie fonction de la question de Campbell à Davidson, on ne pourrait alors y voir qu'une mise en abyme d'une narration qui renonce à répondre aux questions qu'elle pose.

Golding semble ainsi indiquer la voie d'une éthique du renoncement. Dans ses deux robinsonnades, il s'agit pour les personnages de renoncer à l'expression du moi — comme dans *Chris Martin* Nathaniel qui n'expose jamais en quoi consiste sa "technique

---

un narrateur qui « parle avec la voix de la vérité » (qui fait figure d'autorité absolue), soit suppléées, d'après des indices textuels et contextuels, par le lecteur. La seule condition requise, c'est que l'interprétation et la règle d'action soient inambiguës — en d'autres termes, que l'histoire elle-même se prête le moins possible à une lecture plurielle." *Le Roman à thèse*, Paris, PUF, 1983, p. 70. Pour une présentation rapide de la thèse contenue dans cet ouvrage, voir l'article du même auteur, "Le Récit exemplaire : parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*, n° 32, 1977, pp. 468-489. Il faut noter que l'effacement du narrateur dans *Chris Martin* est à l'opposé de la posture d'autorité absolue qu'indique S. Suleiman.

[1] F. Regard emploie ce terme à propos des romans de Golding, *op. cit.*, p. 123.

[2] S. Suleiman, *op. cit.*, p. 33.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

de la mort dans la béatitude" et Campbell qui se tait sur ses convictions religieuses ; comme dans *Sa Majesté des mouches* le personnage « christique » de Simon — et pour le narrateur de renoncer à l'expression d'une vérité univoque. Le narrateur n'interprète pas l'histoire qu'il raconte, mais laisse ses personnages en exprimer le sens incertain. Le moi de Pincher, qui ne voulait pas abandonner sa souveraineté, occupait tout le récit de *Chris Martin*. Le silence du narrateur en constitue la critique en acte : il faut se déposséder de la parole pour achever la critique du mythe par lequel a émergé l'individu moderne.

La solitude par laquelle le Robinson de Defoe expiait son péché est devenue chez Golding une torture qui symbolise la condition de l'homme post-moderne qui ne croit plus qu'à sa propre personne. Or, le protagoniste de *Chris Martin* meurt dès le début du roman, dont l'incipit *in medias res* assure la coïncidence du décès et de la possibilité même de la narration. S'il faut que Pincher meure pour que le roman ait lieu, c'est que la robinsonnade ne peut plus se mouvoir que dans l'instant qui sépare la vie de la mort. La robinsonnade ne fait ici que révéler page après page sa propre mort, qui ne peut s'accomplir que dans le récit toujours recommencé du mythe de l'individu moderne. L'affirmation cardinale des robinsonnades de Golding est que cet individu n'existe plus. Il ne peut être représenté que dans son agonie ; comme Pincher sa mort est déjà prononcée ; seule l'image de sa vie, à titre d'illusion, se maintient.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre IV

L'élaboration du « je » dans le mythe littéraire

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'Angleterre a produit dans les années 1950, écrit Martin B. Green, deux robinsonnades "sardoniques" attaquant le "mythe protestant de Defoe depuis un point de vue visiblement catholique"[1]. Le critique américain associe ici *Sa Majesté des mouches* et le *Robinson* de Muriel Spark, dont il voit une source commune dans l'identité d'"écrivains catholiques" (*Catholic writers*) de leurs auteurs. Green définit l'"écrivain catholique" comme un auteur qui "se sent cerné par la civilisation post-protestante" et défend "la culture, au sens où elle est résistance critique à la civilisation moderne". Selon lui, "l'histoire de Robinson, mythe du triomphe protestant et progressiste, était l'ennemi naturel" de l'écrivain catholique.[2] Pour partielles que soient ces définitions et du mythe de Robinson et des romans de Spark et de Golding, la remarque de Green présente l'intérêt de relier les deux œuvres et de montrer qu'elles pouvaient être perçues au moment de leur publication comme étroitement apparentées.

Sa Majesté des mouches, Chris Martin et *Robinson* ne sont pas liés seulement parce qu'ils critiquent un mythe protestant et progressiste, mais aussi parce qu'ils procèdent de la même perspective de réécriture du mythe. Dans le roman de Muriel Spark, comme dans ceux de William Golding, il n'y a pas de place pour une quête d'ailleurs ; l'île n'est jamais envisagée comme un territoire autre mais toujours comme le lieu de la répétition. Sur l'île ou sur le continent, c'est la même société qui se reproduit et la même humanité que l'on observe. L'île devient vite alors la scène d'une expérience narrative isolant un échantillon de cette population, un microcosme de la civilisation où peuvent être examinés à loisir ses traits fondamentaux. Cette perspective est aussi, dans une certaine mesure, celle de *Foe* où, logeant seule avec Vendredi dans la maison de Daniel Foe, Susan Barton assimile cette demeure à l'île de Cruso : "cette vie se distingue de moins en moins de la vie que nous [y] menions", constate-t-elle, avant d'ajouter que "le monde est plein d'îles".[3]

---

[1] M.B. Green, *The Robinson Crusoe Story*, *op. cit.*, p. 177.
[2] *Ibid.*, p. 178.
[3] *Foe*, t. f., p. 85.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Néanmoins, il existe d'autres connexions entre les deux romans de Muriel Spark et de J.M. Coetzee. Tout d'abord, il s'agit de deux robinsonnades collectives : cinq insulaires cohabitent dans *Robinson*, trois dans *Foe*. Toujours en ce qui concerne les personnages, dans les deux cas, un événement dramatique jette la ou les naufragés sur une île déjà occupée par deux personnages dont un Robinson. Le personnage mythique n'est donc plus le personnage principal de l'histoire, possibilité exploitée par un seul autre roman de notre corpus, *Le Royaume des moustiques*, encore s'agit-il dans ce dernier cas d'une robinsonnade familiale qui ne réfère pas directement à *Robinson Crusoé*.

Enfin, les romans de Spark et Coetzee sont les deux seules robinsonnades de notre corpus dont le protagoniste et narrateur est une femme[1]. Est-ce un hasard ? Il semble que non, au vu de l'ensemble des points communs que recèlent ces deux textes. Car ces récits partagent encore la caractéristique d'être narrés depuis un point de vue rétrospectif, après le retour de l'héroïne en Angleterre. L'île est alors devenue un territoire dont il importe de reconstituer l'histoire d'après les traces qui en subsistent. C'est un "paysage imaginaire" pour January Marlow, la narratrice de *Robinson*[2] ; un lieu dont le récit de Susan Barton, au début de *Foe*, ne parvient pas à dire la "substance de la vérité"[3].

L'écriture doit dans les deux textes affronter le défi de dire la vérité d'une île désormais hors d'atteinte. L'île de *Robinson* sombre dans l'océan quelque temps après l'aventure narrée, ce qui en fait une "île apocryphe" (p. 217) ; quant à la vérité de l'île de *Foe*, elle gît dans l'épave du navire sur lequel Robinson et Vendredi sont arrivés, suppose la narratrice. Symboliquement immergé dans les eaux qui bordent l'île, le sens de l'histoire est à rechercher, à reconstituer : il est à la fois présent et perdu, toujours là mais englouti. Cette quête d'un sens présent dans les abîmes marins[4] trouve son équivalent dans la rédaction en abyme de l'histoire de

---

1 Du moins en ce qui concerne l'essentiel du récit pour *Foe*, un second narrateur dont le sexe demeure indéterminé survenant dans les dernières pages du roman.

2 Cf. *Robinson*, p. 9.

3 Cf. *Foe*, t. f., p. 62.

4 Dans les "profondeurs", selon le terme de *Foe*, t. f., pp. 164-169 (*the deep*, dit le texte anglais, pp. 138-141).

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'île. Le mémoire de Susan Barton et le journal de January Marlow sont les deux hypotextes fictifs qu'il nous est donné de lire, intégralement pour le premier, en extraits pour le second, à partir desquels il devient possible d'écrire l'histoire de l'île/ Susan Barton confie son mémoire à l'écrivain Daniel Foe pour qu'il y puise la matière d'un livre où il exprimerait mieux qu'elle n'a su le faire l'authentique histoire de l'île. January Marlow entreprend son récit en relisant le journal de son séjour insulaire. Ainsi l'écriture se donne-t-elle ici immédiatement pour réécriture. L'histoire a déjà été écrite, mais il faut la réécrire pour en exprimer la vérité.

Plus important peut-être : la finalité de cette entreprise d'écriture est dans les deux cas la même. Il s'agit pour les deux héroïnes de trouver ou de retrouver leur identité. Il leur faut reconstituer l'histoire de l'île pour advenir à elle-mêmes. La quête du sens se transmue en quête de soi ; c'est là que ces textes s'articulent le plus fermement au mythe de Robinson : l'histoire de l'émergence de l'individu moderne devient le prétexte à une interrogation radicale sur le moi. Le sujet qui se construisait dans *Robinson Crusoé* n'est plus et les deux narratrices de Spark et de Coetzee tentent de le restaurer à travers la réécriture de leur histoire. Elles cherchent à conquérir un « moi » problématique, dont l'identité et l'unité ne vont pas de soi, à travers la remise en cause du mythe et sa reformulation. Cela suppose un jeu avec le mythe, un rapport agonistique avec lui qu'exprime le titre même de *Foe* qui désigne l'auteur de *Robinson Crusoé* comme son "ennemi" ou son "adversaire"[1].

---

[1] R. Caillois définit l'*agôn* comme la catégorie des jeux créant une compétition entre adversaires et dont les règles établissent l'égalité des chances de chaque concurrent pour la victoire. Cf. *Les Jeux et les hommes* (1967), Paris, Gallimard, Idées, 1977, pp. 47 à 57.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

I

La construction de l'identité féminine dans *Robinson*

1) Isolement et devenir-femme

L'enjeu essentiel du séjour insulaire de January Marlow semble être la conquête d'une identité féminine qui ne va pas de soi en Angleterre. Plusieurs analepses rapportant des scènes ayant eu lieu entre la naufragée et ses sœurs mettent en évidence la "puérilité" dont, à ses propres yeux, elle faisait preuve avant l'expérience de l'île. Comme son fils Brian, pris entre deux modèles d'identification masculins, January ne dispose que de deux modèles féminins : ses deux sœurs Julia et Agnes. Or, la fréquentation de ces deux femmes ne lui permet pas, et de loin, un apprentissage complet de l'identité féminine. Ce qu'elle expose au début de son récit :

> Rire bêtement d'anecdotes de notre enfance constituait le plus clair de mes relations avec mes sœurs ; et comme, ensuite, je m'étonnais de ma propre puérilité![1]

La narratrice, tôt mariée et vite veuve, ne faisant aucune allusion à ses parents, ses relations familiales se limitent apparemment à la fréquentation de ses deux sœurs. Elle occupe ainsi une position homologue à celle de son fils[2], avec deux modèles identificatoires antagonistes et qui, l'un comme l'autre, ne peuvent être suivis. D'un côté, Agnes l'aînée, "lourdaude" (p. 20), tenant rancune à l'héroïne de son mariage précoce, jalouse de la voir mère

---

[1] *Robinson*, p. 20. "Giggling over childhood anecdotes was the main thing with my sisters, and how, afterwards, I would wonder at my own childishness!" *R*, p. 15.

[2] Cf. supra, pp. 299-300.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

; de l'autre, Julia, qui "passait pour être une fille dissolue" (*ibid.*). D'une part, celle qui épousera un médecin prude et dont January soupçonnera l'impuissance sexuelle ; d'autre part, la future femme d'un bookmaker d'abord confondu avec un croque-mort[1]. La narratrice ne peut que refuser ces « modèles » qui représentent tous deux la négation de la vie. Et sa position est effectivement puérile puisqu'elle est identique à celle de son fils Brian dont les modèles sont ces deux hommes.

Or, sur l'île, les modèles féminins ont disparu. Si Miguel, le fils adoptif de Robinson, est l'homologue insulaire de Brian, January est la seule femme de l'île, ce qu'elle fait remarquer dès la troisième page de son récit (p. 11). A l'écart de la société, January commence sur l'île une nouvelle vie. Après la commotion, mort symbolique causée par l'accident, son retour à la conscience est explicitement considéré comme une nouvelle naissance :

> Il arrive que des gens me disent : « Si seulement vous n'aviez pas entrepris ce voyage... », « Quel dommage que vous n'ayez pas attrapé un avion précédent! » ou « Quand on pense que vous avez failli partir par bateau!... »
> J'ai tendance à rejeter l'idée sous-jacente à ces remarques, de la même façon que je rejette l'idée qu'il vaudrait mieux n'être jamais née.[2]

Cette naissance symbolique est attachée à l'île dès la première page du roman où la narratrice, relisant son journal, rapporte qu'elle l'a commencé en inscrivant à sa tête son nom et celui de l'île :

> Je constate que je commençai par inscrire mon nom, le lieu et la date, comme suit :
>
> January Marlow
> Robinson
> 20 mai 1954[3]

---

[1] Cf. *Robinson*, p. 21 ; *R*, p. 16.

[2] *Robinson*, p. 12. "Sometimes people say to me, 'if only you hadn't undertaken that journey...' 'What a pity you didn't catch an earlier plane...' or 'To think that you nearly went by sea!' I am inclined to reject the idea behind these remarks in the same way as I reject the idea that it is best to have never been born." *R*, p. 9.

[3] *Robinson*, p. 10. "I see that I began by writing my name, the place, and the date, as follows:

January Marlow,

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Or, quelques pages plus loin, nom, date et lieu de naissance sont à nouveau rapprochés, à l'occasion d'une question de Robinson à l'héroïne :

> « ... Et vous, comment vous appelez-vous ? demanda-t-il.
> — January Marlow.
> [...]
> — Vous m'avez dit votre mois et votre lieu de naissance. Quel est votre nom ? »[1]

Marlow étant aussi le nom d'une ville anglaise, nom et lieu se confondent. Ce dialogue fait écho à la scène précédente où, pour répondre aux deux questions de l'héroïne, "Où suis-je ?" et "Qui êtes-vous ?", Robinson répète cinq fois le seul mot "Robinson". Or, "January" ne renvoie pas seulement au mois de naissance de la narratrice mais aussi, à travers lui, à Janus, dieu des commencements et des passages, d'où, étymologiquement, vient "janvier". Janus est le dieu romain qui préside au lever du jour, qui est placé à la tête de tous les dieux, y compris Jupiter, dans les cérémonies. Ses attributions sont les entrées et les départs car ses deux visages lui permettent de contrôler les deux côtés d'une porte. Il veille aussi sur les voies de communication terrestres et maritimes. Comment indiquer plus clairement que le personnage qui inscrit ce nom en tête de son journal vit un passage et un commencement ?

Robinson met en scène une quête de soi, une quête d'identité, passage d'une identité à une autre et commencement d'une vie nouvelle. Or, cela ne peut prendre place que dans la micro-société insulaire où les points de repère du féminin, les deux sœurs de January, ont disparu. Après l'expérience de l'île, c'est le journal qui la retrace qui fournit à la narratrice ses "points de repère"[2]. L'île,

---

Robinson
May 20, 1954"

R, p. 7.

[1] *Robinson*, p. 15. "What is your name? he said. 'January Marlow.' [...] 'You have told me the month and place of your birth. What is your name?" *R*, p. 12.

[2] "C'est principalement mon journal qui me fournit mes points de repère. Mon journal évoque à mes yeux le tissu d'actions et de pensées caché parmi les faits notés", pense January après coup. *Robinson*, p. 9. "Most of all, it is my journal that gives me my bearings. It fetches before me the play of thought and action hidden amongst the recorded facts." *R*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dont le nom figure juste en dessous de celui de la narratrice dans ce journal, est le lieu de la construction d'une identité à travers une expérience avant tout religieuse. Ce n'est pas par hasard si elle confronte les croyances et les attitudes envers la religion[1], ni si la tentation du paganisme y surgit : dès la troisième page du roman, la narratrice évoque une nuit "chaude, exempte de brume" où elle a éprouvé le désir d'"adorer la lune" (p. 11). Quelques lignes plus bas, la narratrice ajoute qu'elle était la "seule femme de l'île" (*ibid.*). L'expérience primordiale de January réside dans l'affermissement de sa foi catholique à travers sa confrontation au protestantisme larvé de Robinson et à la superstition de Tom Wells. Cette affirmation ressemble beaucoup à l'expérience de la conversion de Muriel Spark ainsi qu'elle la relate :

> Le catholicisme [...]. C'est quelque chose de réellement Chrétien que je pense favorable à l'individualité, qui permet de trouver son propre point de vue personnel. Je trouve que je parle bien plus avec ma propre voix comme catholique [...]. Alors qu'avant ma conversion, je ne pouvais pas le faire, parce que je n'étais jamais sûre de ce que j'étais.[2]

L'identité conquise sur l'île est inséparablement celle d'une femme et celle d'une catholique. La narratrice a perdu tous ses bagages dans l'accident d'avion ; le premier objet dont elle exprime le regret est sa trousse à maquillage, objet féminin par excellence[3]. Le second est son rosaire, retrouvé dans le bureau de Robinson qui l'avait caché dans un tiroir[4]. Cette conjonction de la féminité et du culte catholique explique pourquoi la question du culte marial prend une importance décisive dans le roman.

En effet, l'opposition entre Robinson et January se construit à partir de l'ardeur anti-mariale de l'ermite qui le conduit, entre autres, à refuser l'usage du rosaire. Le rosaire est

---

1 Cf. supra, pp. 306-319.

2 "Catholicism [...]. It's really a Christian thing to me conducive to individuality, to finding one's own individual personal point of view. I find I speak far more with my own voice as a Catholic [...]. Whereas before my conversion, I couldn't do it, because I was never sure what I was." "My Conversion", entretien avec W. J. Weatherby, in *Twentieth Century*, s. l., août 1961, pp. 58-63.

3 Cf. *Robinson*, pp. 38 et 90.

4 *Ibid.*, pp. 110-111.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

traditionnellement utilisé par les catholiques pour prier Marie tout en méditant sur sa place dans les mystères du salut[1]. Or, si, comme on l'a vu plus haut, une des préoccupations du roman est une interrogation sur la nature de la "Vraie Foi" et la recherche d'une Eglise universelle, le rosaire est pour January l'instrument d'une méditation sur la place des femmes et plus particulièrement de sa propre place dans cette Eglise.

Pour Robinson le rosaire est un objet qui "risque aisément de corrompre la Foi" (p. 113). Cette attitude rappelle à la narratrice les propos de son beau-frère Ian Brodie disant que la "mariolâtrie ronge le cœur du chrétien" et en même temps son "expression positivement lubrique [...], sa manière outrageante de regarder une femme" (p. 114). Le refus de reconnaître la place de Marie dans le culte est en même temps un refus de la femme et un outrage à son égard. Le catholicisme fait couramment de Marie l'anti-type d'Eve. Il faudrait donc comprendre le rejet du culte marial par certains hommes comme une manière de ne considérer les femmes qu'en tant que filles d'Eve : en tant que descendantes de la première pécheresse et non, ce qu'elles sont également pour les chrétiens, en tant qu'héritières de la "médiatrice de la grâce"[2].

La quête d'identité de January recoupe une question théologique : être femme, pour elle, c'est être proche de Marie au sens où celle-ci est, selon une métaphore usuelle en théologie mariale, une "nouvelle Eve", c'est-à-dire le symbole de l'humanité rachetée. Pour January, la prière du rosaire est importante car elle la relie à cette identité féminine qui n'est pas celle de la faute mais

---

1 Les catholiques distinguent quinze mystères sur lesquels le rosaire permet de méditer : les cinq "mystères joyeux" (annonciation, visitation, nativité, purification, Jésus retrouvé au temple), les cinq "mystères douloureux" (jardin des oliviers, flagellation, couronnement d'épines, portement de croix, mort sur la croix) et les cinq "mystères glorieux" (résurrection, ascension, pentecôte, assomption, couronnement de la Vierge).

2 Pour la théologie moderne (depuis le XVIIème siècle), Marie est parfois "médiatrice de la grâce" et "co-rédemptrice". En effet la doctrine de la grâce veut que le salut intègre l'homme en tant que celui-ci s'ouvre à la grâce de Dieu, et la virginité de Marie constitue le symbole suprême de cette ouverture puisque Marie se préserve totalement pour se donner à Dieu comme mère. Absolument sainte, elle devient un modèle de la foi et de par cette exemplarité, elle intervient activement dans la rédemption, en tant qu'être humain solidaire de tous les hommes. Ce pour quoi elle peut être dite médiatrice et co-rédemptrice. Cf. P. Eicher, *Dictionnaire de théologie*, Paris, Editions du Cerf, 1988, art. "Marie".

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'image de l'ouverture absolue à la grâce de Dieu. Ainsi, pour elle, devenir catholique, devenir femme et devenir soi-même sont liés. En fabriquant un rosaire pendant l'absence de Robinson pour l'enseigner à Miguel, January prouve l'autonomie qu'elle a su conquérir. Ce qu'elle expose fermement à l'ermite dès son retour :

> Je dis : « J'ai enseigné le rosaire au petit. »
> Il dit : « Je ne pensais pas que vous feriez cela. »
> Je dis : « Il fallait s'y attendre. J'ai confectionné pour Miguel un très joli rosaire [...].
> — La religion de cet enfant n'était pas votre affaire, dit-il.
> — Exact, fis-je, c'était la vôtre. Mais je ne prends pas d'honoraires. »[1]

Gratuitement, c'est-à-dire par pur amour, par charité, January a enseigné la prière mariale à l'enfant et ainsi fait office de "médiatrice de la grâce". Elle a ainsi achevé de construire son identité de femme sous le symbole de la Vierge et contre la réduction de cette identité par les hommes à l'image d'Eve. Après un mariage et un veuvage précoces, January, de retour de l'île, pourra donc "ressusciter d'entre les morts" (p. 115).

Revenue en Angleterre, en effet, achevant son récit, la narratrice relie son ouverture à la vie à l'expérience de l'île :

> Et parfois, quand je marche dans la King's Road ou bois à petites gorgées mon espresso, le matin — me sentant non pas exactement vieille, mais tatillonne et adulte —, et quand par hasard je me souviens de l'île, aussitôt, tout devient possible.[2]

Or, cette ouverture à une existence nouvelle dans une identité féminine enfin assurée s'affirme dans un double rapport à l'île et à

---

[1] *Robinson*, pp. 206-207.
I said, 'I have taught the child the rosary.'
He said, 'I didn't think you would do that.'
I said, 'It was only to be expected. I made a very nice rosary for him [...].
'Miguel's religion was not your business,' he said.
'True', I said, 'it was yours. But I charge no fee.'
R, p. 166.

[2] *Robinson*, p. 218. "And sometimes when I am walking down the King's Road or sipping my espresso in the morning — feeling, not old exactly, but fussy and adult — and chance to remember the island, immediately all things are possible." *R*, p. 175.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'écriture qui ne s'explique que par rapport au mythe de Robinson Crusoé.

2) *Robinson* et le mythe de Robinson

A la fin du roman, le lecteur apprend que l'île de Robinson, deux ans après l'aventure de January, s'enfonce dans l'océan et que son unique occupant doit la quitter. Rapportant cette information, la narratrice rapproche l'île et l'écriture par deux paragraphes qu'il importe d'expliquer.

> Il s'agit bien, maintenant, d'une île apocryphe. C'est peut-être une ruse de l'esprit que de faire sombrer ses peurs et son exaspération passées dans les eaux de la mémoire ; à moins que ce ne soit une vérité de l'esprit. [...]
> Et maintenant, peut-être est-ce parce que l'île est en train de disparaître qu'elle s'élève aussi haut dans mes pensées. Au moment même où mon journal déroule à mes yeux les événements que je viens de raconter, ils se trouvent transformés, il se produit à coup sûr une métamorphose marine en sorte que l'île ressemble à un lieu de l'enfance, à la fois dangereux et lyrique.[1]

L'île qui porte le nom du personnage mythique devient "apocryphe" après sa disparition. Quel sens accorder à cet emploi métaphorique de l'adjectif ? Faut-il comprendre "apocryphe" dans le sens religieux de « non reconnu par l'Eglise », dans le sens général de « ce dont l'authenticité n'est pas établie avec certitude » ? Ce second sens ne s'applique ordinairement qu'à un écrit. L'île est-elle apocryphe au regard de l'Eglise ou à celui d'un lecteur profane ? Sacrée ou profane, ce qui importe dans les deux cas, c'est que l'île est considérée comme un livre. L'île écrite, l'île qui serait dans son essence écriture, disparaît après la fin de l'aventure qui s'y est déroulée, au terme du récit qui la dit ou plutôt

---

[1] *Robinson*, p. 217. "It is now, indeed, an apocryphal island. It may be a trick of the mind to sink one's past fear and exasperation in the waters of memory; it may be a truth of the mind. [...] And now, perhaps it is because the island is passing out of sight that it rises so high in my thoughts. Even while the journal brings before me the events of which I have written, they are transformed, there is undoubtedly a sea-change, so that the island resembles a locality of childhood, both dangerous and lyrical." *R*, pp. 174-175.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

qui la réécrit. Comme si le récit ne se consacrait pas à dire la mémoire de l'île, mais au contraire à faire "sombrer" dans les "les eaux de la mémoire" ce qui avait été d'abord écrit. Le parallèle avec *Foe* est frappant, puisque le roman de Coetzee raconte également la perte de l'histoire de l'île — histoire dont les seuls vestiges demeurent dans l'épave d'un navire englouti.[1]

Le récit tendrait donc à « liquider » l'histoire de l'île, à anéantir les "peurs" et l'"exaspération" qu'elle a suscitées. Est-ce une "ruse" ou une "vérité" de l'esprit ? Le questionnement de la narratrice manifeste au moins le désir et même le besoin d'immerger l'histoire sous une autre histoire. C'est la définition même de la réécriture : faire de l'île-livre un palimpseste, c'est-à-dire le support d'un écrit qui disparaîtra sous un autre écrit. Si cette opération est une "vérité de l'esprit", cela ne peut être qu'en tant que la réécriture fait advenir l'histoire à une vérité supérieure.

C'est sans doute pourquoi l'île "en train de disparaître [...] s'élève aussi haut dans [les] pensées" de la narratrice. Son journal relu, son récit achevé, les événements se sont "transformés", la réécriture a métamorphosé l'île en "lieu de l'enfance". Par l'opération d'une écriture qui efface ce qui la précède, l'île devient un "lieu imaginaire" (p. 217), fondateur comme l'enfance.

Peut-on voir dans ce "lieu" le *topos* qu'est le mythe de Robinson ? Peut-on rapporter l'île habitée par Robinson et qui porte son nom, l'île grâce à laquelle January est devenue elle-même, au mythe par lequel émerge l'individu moderne ? Alors on pourrait comprendre le livre de l'île comme le texte du mythe et la réécriture à laquelle se consacre la narratrice non seulement comme la transformation de son journal en roman mais surtout comme l'élaboration d'une nouvelle version du mythe. L'île sombre dans l'océan comme pour punir Robinson d'avoir conservé une "morale personnelle" (p. 201) et d'avoir œuvré pour que chacun devienne ou demeure « insulaire » : il a voulu prévenir une liaison entre January et Jimmie, et surtout lutté contre l'orthodoxie catholique, c'est-à-dire contre l'universalité de la conscience. La

[1] Cf. infra, pp. 462 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

disparition de son île lui administre la preuve que les hommes ne peuvent pas "être des îles"[1].

Tout se passe comme si le personnage dont le nom représente le mythe avait travaillé à empêcher la narratrice d'advenir à elle-même et avait échoué. Robinson, qui rappelle Crusoé par la proximité de ses convictions religieuses avec le protestantisme et par le lien établi entre son insularité et son individualité, a tenté d'empêcher January de "parler avec sa propre voix". Mais en même temps, c'est lui qui a permis à la narratrice de commencer à réécrire l'histoire de l'île en lui confiant un cahier où consigner son journal. De plus en lui enjoignant de "s'en tenir aux faits"[2], il lui a imposé la forme du récit : il l'a instituée narratrice. Robinson joue donc un double rôle par rapport à January. D'une part, il prévient une idylle avec Jimmie et tient éloigné d'elle son objet cultuel favori, son rosaire ; d'autre part, il lui offre avec le cahier le moyen de recouvrer ses facultés intellectuelles au plus vite. D'une part il s'interpose entre elle et les « instruments » de sa quête d'identité (Jimmie, qui pourrait la révéler à elle-même en temps que fille d'Eve, et le rosaire, qui lui permet finalement de se découvrir héritière de Marie), de l'autre ces obstacles mis à la découverte de soi poussent January dans une autre voie, celle de l'écriture, dans laquelle elle trouvera un accomplissement plus profond, jusqu'à transformer, réécrire, son journal en roman.

Cette ambivalence se retrouve dans le journal lui-même. D'abord envisagé comme bénéfique pour la « naufragée », il se retourne contre elle après la disparition de Robinson :

> A l'époque, Robinson estimait que le fait de tenir un journal m'occuperait l'esprit, et je caressais le projet d'enjoliver plus tard ce journal, peut-être, pour en faire un roman. Il se révéla que l'entreprise était des plus bizarres : je ne prévoyais pas, alors, comment ce journal se retournerait contre moi de telle sorte qu'ayant survécu à la catastrophe aérienne, à cause de lui je frôlerais de nouveau la mort.[3]

---

[1] Cf. supra, pp. 308-309.

[2] January reproduit quelques extraits de son journal dans son récit. Le premier s'achève ainsi : "Ces faits, je les tiens de Robinson. Il m'a donné le présent cahier. Il m'a dit : « tenez-vous en aux faits ; ça sera la conduite la plus saine »." *Robinson*, p. 22.

[3] *Robinson*, p. 10. "Robinson thought at the time that keeping a journal would be an occupation for my mind, and I fancied that I might later dress it

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

S'il faut voir dans le personnage de Robinson un symbole du mythe littéraire, on doit reconnaître alors dans le journal une mise en abyme de l'écriture. Ainsi le mythe se révèle-t-il être à la fois ce qui empêche d'advenir à soi-même et ce qui permet son propre dépassement à travers la réécriture qu'il provoque. Ce qu'une critique entend sur un plan psychologique, il faut l'entendre sur le plan de l'intertextualité :

> C'est à travers ses relations avec Robinson que January apprend le plus, bien qu'il se tienne délibérément à l'écart et affiche l'intention de n'entretenir de contact étroit avec aucun de ses visiteurs inattendus.[1]

Il suffit de transposer cette phrase en termes textuels pour éclairer la démarche de la réécriture de Muriel Spark. C'est à travers ses relations avec *Robinson Crusoé* que *Robinson* se construit bien que le second roman possède peu de liens intertextuels manifestes avec le premier. En effet, *Robinson* n'affirme son appartenance à la robinsonnade que par l'espace diégétique du récit, l'île, par le motif du naufrage, devenu accident d'avion, et par son titre[2]. Les liens intertextuels qui ancrent ce roman dans la descendance de *Robinson Crusoé* sont implicites : thématique « sociale » de la reproduction insulaire de la société anglaise, réflexion religieuse interrogeant la grâce, construction du sujet dans son double rapport à autrui et à Dieu. Le roman de

---

up for a novel. That was most peculiar, as things transpired, for I did not then anticipate how the journal would turn upon me, so that, having survived the plane disaster, I should nearly meet my death through it." *R*, p. 8.

[1] "It is through her relationship with Robinson that January learns most, although he is deliberately remote and clearly intends to have no close contacts with any of his unexpected visitors." J. Sproxton, *The Women of Muriel Spark,* Constable, London, 1992, p. 29.

[2] Encore que "Robinson" ne soit pas compris par les anglophones comme une référence au mythe littéraire, Robinson étant un patronyme très commun que les Anglais n'identifient pas à son héros : dans la langue anglaise usuelle, seul "Crusoe" renvoie sans doute possible au roman de Defoe. Ainsi le titre choisi par Jane Gardam pour son récit, *Crusoe's Daughter* (*op. cit.*), réfère immédiatement à Robinson, alors que celui de Muriel Spark ne l'évoque directement que pour les non-anglophones et seule la lecture du texte noue un lien entre ce Robinson et Robinson Crusoé.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Muriel Spark se tient au plus près du mythe littéraire tout en maintenant cette proximité thématique dans l'implicite.

Néanmoins, c'est dans sa confrontation avec le texte originel que la réécriture s'élabore et que s'affermit une nouvelle version du mythe. Cela suppose un rapport agonistique du roman à son hypotexte : il faut refuser celui-ci, comme January refuse la "morale personnelle" de Robinson, mais à partir de lui, faire advenir un texte, un sens différents, comme January construit sa nouvelle identité à partir de son aventure insulaire, dans la réécriture de l'histoire de l'île. Ce rapport agonistique au texte premier dans le but d'une élaboration du « je », afin de "parler avec sa propre voix" est aussi le rapport qu'entretient la robinsonnade de J.M. Coetzee avec *Robinson Crusoé* et ce qui unit le plus profondément les œuvres de la romancière anglaise et de l'auteur sud-africain par delà les différences de leurs récits.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

II

Déconstruction du mythe littéraire et subversion du « je » dans *Foe*

Foe narre la genèse de *Robinson Crusoé* à travers la transformation du mémoire de Susan Barton en roman. Or, cette transformation suppose la résolution d'un problème que se posent Susan Barton et Daniel Foe dans l'avant-dernier chapitre du roman : pour écrire l'histoire de l'île, il faut en connaître l'origine qui expliquera les mystères que Susan a identifiés[1]. Or, le commencement de l'histoire insulaire, le naufrage du navire de Robinson, est en soi un mystère que Daniel Foe nomme d'abord le "cœur" puis l'"œil" de l'histoire. Les deux personnages parviennent à la conclusion que s'ils n'élucident pas l'énigme de ce naufrage ils ne pourront pas reconstituer l'histoire. Or, comment l'élucider, puisque Robinson n'en a rien révélé, puisque Vendredi ne peut témoigner et puisque l'épave, seul vestige de cet épisode, a sombré et que Susan n'a pas pu la voir ? Il n'existe aucun moyen et pourtant *Robinson Crusoé* a été écrit : celui qui est devenu Daniel Defoe a reconstruit l'histoire de l'île. Mais *Robinson Crusoé* trahit le mémoire de Susan et le récit en est fictif. *Foe* montre ainsi la genèse du mythe de Robinson dans l'élaboration d'une fiction, c'est-à-dire dans le mensonge et la falsification. Ainsi *Foe* déconstruit le mythe, dévoile sa structure et montre son économie pour le subvertir.

Mais le travail de ce texte ne se limite pas à montrer que la vérité aussi bien "allégorique" qu'"historique" de *Robinson Crusoé* n'est qu'une illusion née de sa construction narrative. *Foe* interroge également le rapport qu'entretiennent le texte et son auteur en faisant intervenir dans la diégèse le personnage de Daniel Defoe avant la rédaction de son premier roman. D'autre part, le texte de

---

[1] Cf. supra, pp. 325-326.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Coetzee nourrit une relation intertextuelle importante avec l'œuvre de Defoe[1]. Les allusions, emprunts et références à divers textes de l'auteur de *Robinson Crusoé* y sont nombreux, des personnages issus de *Roxane* et d'autres œuvres pénètrent la diégèse, si bien que le roman fait cohabiter au même niveau diégétique[2] des personnages de statut différent : Susan Barton, personnage fictif sans origine intertextuelle[3], Daniel Foe, personnage « historique » inclus dans la diégèse, une seconde Susan Barton, qui se dit être la fille de la première et qui semble issue de *Roxane*, roman que Daniel Defoe n'a pas encore publié au moment où se déroule l'intrigue. Tout se passe comme si la présence dans la diégèse de l'écrivain réel devenu personnage de fiction perturbait la frontière du réel et du fictif en permettant de construire un récit dans lequel cohabitent des personnages de niveaux différents. Le roman interroge ainsi le statut des personnages comme pour remettre en cause le réalisme de *Robinson Crusoé* et le mythe qu'il a édifié.

"*Foe*", en anglais, signifie ennemi, adversaire : on ne saurait mieux indiquer d'abord le rapport agonistique de la réécriture à son hypotexte, ensuite que ce rapport s'incarne en premier lieu dans le personnage de l'écrivain. Daniel Foe est mis sur le même plan que les personnages qui peupleront ses œuvres par la suite : ils participent comme lui de la diégèse de *Foe*. Au milieu d'eux, paradoxalement, il n'apparaît pas comme le créateur d'un monde imaginaire, mais plutôt comme un élément parmi les autres du monde dans lequel vivent ses personnages. Susan Barton l'affirme nettement en s'adressant à lui : "ma fille est substantielle, et [...] je suis substantielle ; et vous êtes vous aussi, substantiel, ni plus ni

---

[1] Sur ces deux points, voir notre étude, J.-P. Engélibert, "Daniel Defoe as character", in L. Spaas and B. Stimpson (dir.), *Robinson Crusoe, Myths and Metamorphoses*, London, MacMillan, 1996, pp. 267-281, à laquelle certains développements ci-dessous sont empruntés.

[2] Il faut entendre ici le terme de niveau au sens de niveau narratif que G. Genette définit dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 238 : "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit." Genette distingue ainsi les niveaux extradiégétique (auquel le narrateur s'adresse directement au lecteur), diégétique ou intradiégétique (qui contient les événements racontés par ce récit premier) et métadiégétique (qui contient un éventuel récit second raconté par un narrateur appartenant au niveau diégétique).

[3] Du moins si l'on en croit la narratrice : en fait l'identité de ce personnage est plus complexe et on peut penser qu'il est issu de *Roxane*, le dernier roman de Defoe. Pour un repérage de l'intertexte de *Foe*, cf. infra, pp. 445-460.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

moins que n'importe lequel d'entre nous. Nous sommes tous vivants, nous sommes tous substantiels, nous demeurons tous dans le même monde"[1]. Créature plus que créateur, il semble que l'auteur ne soit pas au-dessus ou en dehors de son texte, mais dedans, immergé dans sa propre œuvre et sans existence hors d'elle. C'est le deuxième aspect du travail de *Foe* sur *Robinson Crusoé* : en dépossédant l'auteur de son œuvre, le roman accorde à celle-ci l'autonomie du mythe, qui n'a pas d'auteur. Autonome, se répandant comme sans origine et sans destination, offert à tout récepteur possible, c'est bien ce qu'il advient du flot issu de Vendredi qui, dans les dernières lignes de *Foe*, symbolise l'histoire de l'île enfin libérée :

> [...] un flot lent, sans respiration, sans interruption. Ce flot traverse son corps et s'écoule sur moi ; il traverse la cabine, il traverse l'épave ; baignant les falaises et les rivages de l'île, il se répand vers le nord et vers le sud, jusqu'aux extrémités de la terre. Doux et froid, obscur et sans fin, il déferle sur mes paupières, sur la peau de mon visage.[2]

L'histoire de l'île, enfin exprimée par Vendredi, baigne le narrateur de ce dernier chapitre. Un second narrateur qui n'apparaît, dans un dernier épisode à caractère fantastique, que pour « faire parler » l'esclave. Se pose alors la question de l'identité de ce « je » sans nom, ni sexe, ni âge, ni apparence physique déterminés qui survient à la fin du texte, qui « supplante » Susan Barton et qui seul parvient à obtenir de Vendredi une réponse. Le mythe élaborait le sujet moderne ; la réécriture qui le déconstruit questionne le sujet. C'est ce qu'il importe enfin d'examiner dans *Foe* : la question maintenue ouverte du rapport entre le mythe et le sujet qu'il mettait en scène, sujet dont il est aujourd'hui devenu difficile, voire impossible, de penser l'autonomie et l'unité.

---

[1] *Foe*, t. f., p. 182.

[2] *Foe*, t. f., p. 188. "[...] a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face." *Foe*, p. 157.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

1) La déconstruction du mythe

Le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe se présente comme une histoire vraie, qui prétend à la fois rendre compte de l'histoire réelle du héros et exprimer une vérité "allégorique"[1]. Sa réécriture dans *Foe* montre que le roman ne contient pas ces deux vérités qu'il revendique. D'une part, en se plaçant à la source de son roman, l'histoire de Susan Barton confisque à Defoe l'authenticité de son récit. La vraie histoire de l'île est inconnaissable. L'aventure de Robinson Crusoé est ravalée au rang de fiction. D'autre part, les circonstances particulières de l'aventure de Susan montrent qu'aucune transcendance ne règle le destin des hommes, que les actions sont contingentes et soumises au hasard. Cette histoire dénie ainsi à *Robinson Crusoé* sa "vérité allégorique" : il n'y a pas de Providence — ou du moins elle est "tantôt éveillée, tantôt endormie" (p. 29) —, la vie humaine ne suit aucun "dessein" (p. 161), et son cours se modifie sans raison[2]. L'itinéraire chute-expiation-rédemption qui structure le roman de Defoe ne correspond ni à l'histoire réelle ni à une vérité transcendante. Il est rabaissé au statut de schéma narratif. Le texte de *Foe* nous amène à penser que Defoe l'applique mécaniquement comme Daniel Foe désirait d'abord appliquer au récit de Susan Barton le schéma "perte-quête-retrouvailles" qu'il expose ainsi : "C'est ainsi que nous fabriquons un livre", explique-t-il — "d'abord la perte, puis la quête, et enfin les retrouvailles ; d'abord le début, puis le milieu, et ensuite la fin" — annulant l'allégorie au profit de la « trouvaille » ou même de la recette narrative[3].

En suspendant les deux vérités auxquelles prétendait *Robinson Crusoé*, *Foe* annule le prétexte autobiographique et la dimension religieuse du roman et semble le priver de toute "vérité".

---

1 Cf. supra, pp. 94-115.

2 C'est d'ailleurs Foe qui l'explique à Susan — contredisant ainsi l'œuvre à venir de celui qui s'appellera Daniel Defoe. Cf. *Foe*, t. f., p. 161.

3 *Foe*, t. f., p. 139. "It is thus that we make up a book [...] loss, then quest, then recovery; beginning, then middle, then end". *Foe*, p. 117.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Et pourtant, c'est grâce à l'existence de ce roman que le second narrateur fait « parler » Vendredi à la fin du récit. C'est seulement après que Daniel Foe est devenu "Daniel Defoe, auteur" (p. 185), ainsi que le signale une plaque à l'entrée de son domicile, et donc après la publication de *Robinson Crusoé*, que Vendredi peut exprimer la vérité de l'histoire. Quels sont donc les éléments de *Robinson Crusoé* qui permettent de retrouver sa source non-dite, de faire émerger la vérité qu'il contient tout en l'occultant ?

Il semble que ceux-ci soient précisément les mêmes que ceux qui ont autorisé *Robinson Crusoé* à engendrer le mythe de Robinson. Il est intéressant de reprendre ici l'analyse de Ian Watt. Partielle et discutable[1], elle présente néanmoins l'intérêt de montrer très précisément comment un épisode précis de *Robinson Crusoé,* le moment du naufrage, a permis au roman d'accéder au statut de mythe. C'est à partir de ce fragment que la réécriture de Coetzee opère un travail proprement littéraire qui réélabore et subvertit le mythe. Pour Watt, *Robinson Crusoé* correspond à trois traits importants de la société moderne. La fortune exceptionnelle du roman serait due au fait qu'il illustre les "idéologies" de l'exploitation rationnelle de la nature, de la dignité du travail et de l'avènement de l'*homo economicus*. En arrivant dans une île déserte pour l'exploiter et y fonder une colonie, le narrateur décrit une nature offerte à l'exploitation. En décrivant minutieusement le travail humain, Robinson crée le mythe de la "dignité du travail". Le héros s'attache aux tâches manuelles les plus diverses et accomplit l'ensemble des travaux d'une petite société rurale au moment où se développe en Angleterre la division du travail. Le roman fournit ainsi la contrepartie idéologique d'une réalité nouvelle en idéalisant le travail quand celui-ci se parcellise et perd son autonomie. De par son isolement, Robinson devient le prototype de l'*homo economicus* : l'homme d'une société "atomisée"[2] qui évalue tous les rapports sociaux en fonction d'intérêts rationnellement calculés. Robinson développe, illustre et défend l'idéologie du capitalisme naissant dont "la mystique avait besoin d'un évangile"[3].

---

[1] Cf. supra, pp. 69 sq.
[2] I. Watt, art. cit., p. 329.
[3] *Ibid.*, p. 321.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'application au travail et ses corollaires narratifs, la description attentive des tâches et le récit minutieux des procédés de production, forment le mythe moderne de l'individu isolé qui ne trouve son salut que dans le labeur. Bien sûr, on l'a vu, le mythe ne se constitue pas que de cet "évangile" du libéralisme. Mais l'intérêt de cette analyse pour la lecture de *Foe* réside surtout dans sa conclusion : la découverte de l'artifice narratif par lequel *Robinson Crusoé* se constitue en mythe. Watt remarque sans s'y attarder que ce mythe exigeait que le naufrage qui provoque l'expérience insulaire "soit présenté comme une péripétie tragique, bien qu'il soit en vérité le *deus ex machina* qui rend le message plausible"[1]. Les circonstances du naufrage et en particulier la présence d'outils dans l'épave permettent en effet de transformer une solitude irrémédiable en occasion idéale d'exploiter un territoire vierge. Crusoé devient par là le héros d'un capitalisme idéalisé : pourvu d'un capital (le "trésor de l'épave") qu'il n'a pas eu besoin de constituer mais qui lui est pour ainsi dire offert par la Providence même qui l'a fait échouer, d'une terre fertile que personne ne lui dispute, produisant pour sa propre consommation et sans crainte de concurrence. En d'autres termes et comme le dit Watt, la tempête qui le jette sur une île déserte est un *deus ex machina* qui truque l'expérience en donnant au héros tous les moyens nécessaires pour reproduire le capitalisme anglais à sa naissance. Si l'on considère la signification spirituelle du roman, on peut ajouter que, derrière le châtiment divin que représente la tempête, se profile déjà la rédemption finale du seul naufragé survivant, rédemption que le lecteur attend puisqu'il connaît déjà les commentaires pieux du narrateur de l'histoire. Le récit est donc truqué car ses prémisses en contiennent déjà la conclusion. Pour produire du mythe, il faut occulter cette opération. C'est le rôle du naufrage, artifice narratif qui camoufle la chance exceptionnelle offerte au "capitaliste"[2] Robinson sous le masque de la tragédie.

Le mythe, quel que soit le sens qu'on lui accorde, se constitue de cette dissimulation qui transforme une opportunité favorable

---

[1] *Ibid.*, p. 323. Nous traduisons le passage suivant : "The myth demanded that the storm be presented as a tragic peripety, although it is really the *deus ex machina* which makes its message plausible".

[2] *Ibid.*, p. 322.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

aux entreprises du héros en accident préjudiciable à celles-ci. Or, le mystère de l'île que recherche Susan Barton se tient justement dans l'épave du navire sur lequel elle suppose que sont arrivés Cruso et Vendredi. L'origine de l'histoire et donc, pense-t-elle, les éléments qui lui permettraient de la reconstituer, gisent dans cette épave. C'est là que le second narrateur, dans un court dernier chapitre qui s'inscrit dans le registre du fantastique[1], exprimera le "flot" de la bouche de Vendredi, *Foe* se terminant sur cette découverte de l'épave, c'est-à-dire de ce dont l'occultation dans *Robinson Crusoé* produit le mythe de l'homme moderne. *Foe* place cette singularité irreprésentable au cœur du récit mythique. On reconnaît là le rapport que décrit Roger Bozzetto entre récit mythique et récit fantastique :

> [Le mythe] se pose comme fondateur de sens [...]. Par contre le fantastique ne fonde rien : il se présente plutôt comme subversif par rapport à ce qui est prétendument fondé [...]. On peut même soutenir que là où le mythe colmate la coupure ou la marque du saut entre Nature et Culture, le fantastique met à nu ce même passage, traque la marque et débride la suture. Il montre qu'il ne s'agissait que d'un « rafistolage », qu'il n'y a aucune « solution de continuité », qu'il s'est produit un saut au-dessus d'un abîme.[2]

Entre *Robinson Crusoé* et *Foe* c'est ce même rapport qu'établit la recherche de l'épave à la fin du roman. Là où, chez Defoe, un *deus ex machina* permet l'instauration de la Culture sur l'île déserte en fournissant au naufragé tous les outils nécessaires à l'exploitation de ce qui devient son domaine, le Robinson de Coetzee demeure démuni. Contrairement à Crusoé, pour qui le retour à l'état de nature est transitoire, qui aménagera l'île et lui apportera la culture, finissant par y installer une colonie chrétienne, Cruso n'a rien aménagé, rien construit, rien cultivé. Susan Barton pointe le passage que *Robinson* occulte. En cherchant le mystère de l'histoire de Cruso dans l'épave, elle repère à l'origine de "l'histoire de l'île" le passage indicible — ou truqué —, le saut qui ne peut être dit qu'au

---

[1] Cf. infra, p. 465.

[2] R. Bozzetto, *L'Obscur Objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1992, pp. 134-135.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

prix d'un "rafistolage", l'abîme qui sépare Nature et Culture. La première interrogation de Susan quant à l'épave porte significativement sur les outils qu'elle contiendrait :

> Si nous pouvions plonger jusqu'à l'épave, même maintenant, dis-je, peut-être nous y procurerions-nous des outils de la plus grande utilité. Une scie, par exemple, ou une hache, deux objets qui nous manquent. Des planches, aussi : nous pourrions les détacher et les rapporter. N'y a-t-il pas moyen d'explorer l'épave ? Vendredi ne pourrait-il pas nager jusqu'à elle, ou bien y aller sur une bûche, puis plonger, une corde nouée autour de sa taille par mesure de sécurité ?[1]

Ces outils, *deus ex machina* de Defoe, n'existent pas dans le roman de Coetzee. Robinson n'a rien tiré de l'épave, qu'un couteau qu'il portait sur lui. Dans *Foe*, le passage de la Nature à la Culture est donc impossible.

Au contraire, la vie insulaire de Cruso est une existence à l'état de nature, dans lequel il a été rejeté, on le suppose, par le naufrage, et dont il ne peut sortir. Cruso n'a pas « socialisé » l'île : il n'a rien construit ni rien entrepris. Ses terrasses nient l'idée même de progrès. Elles ne seront jamais plantées et demeurent semblables à des tombeaux. Dans une lettre à Daniel Foe, Susan estime que les vestiges de leur vie insulaire passeront aux yeux des éventuels voyageurs pour les "ruines d'une ville cannibale" (p. 66). De plus, Cruso a éradiqué le langage et supprimé l'histoire. Il n'y a pas de procès historique dans *Foe* : l'île n'a ni calendrier, ni journal, il ne s'y passe rien. Le temps s'écoule dans une absence d'événements qui en rend tous les moments semblables (p. 41). Cruso n'a pas apporté la civilisation à Vendredi en le christianisant ; au contraire, c'est peut-être même lui qui a coupé sa langue, le ravalant ainsi en deçà de l'humain. Cruso a réduit la vie insulaire à une existence quasi-animale. Sur cette île sans outils, on se couche avec le soleil "comme des bêtes" (p. 33) car il n'y a ni lampe ni chandelle. "Nous dormons, nous mangeons, nous vivons. Nous

---

[1] *Foe*, t. f., p. 39. 'If we could dive to the wreck, even now,' I said, 'we might save from it tools of the greatest utility. A saw, for instance, or an axe, both of which we lack. Timbers too we might loosen and bring back. Is there no way to explore the wreck? Might Friday not swim out to it, or float out on a log, and then dive down, with a rope tied about his middle for safety?' *Foe*, p. 32.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

n'avons pas besoin d'outils", expose Cruso (p. 39), décrivant une existence plus proche de l'animal que de l'humain, une vie réduite aux fonctions vitales, qui s'assimile à l'idée ordinaire de l'état de nature.

Le récit de Susan Barton met donc en scène non un passage de la Nature à la Culture mais l'inverse. Robinson est *déjà* passé, avant le début du roman, d'une existence sociale dont il ne peut plus rien dire à l'état de nature. Quand Susan arrive sur l'île, le passage est déjà effectué et rien ne permettra de le raconter ; c'est justement ce que Susan cherche : l'origine de la vie insulaire. Mais celle-ci a déjà eu lieu et, le saut accompli, son souvenir s'est nécessairement perdu. Sa seule trace est la langue coupée de Vendredi. La coupure de la langue est le signe muet qui désigne le saut de la Culture à la Nature. A l'origine du récit, se trouve une singularité qui supprime la possibilité de l'histoire. Le passage a déjà été effectué, avant le récit ; le récit ne peut le dire : le mythe ne peut plus s'articuler au récit de l'origine. *Foe* démasque l'artifice narratif au fondement du mythe et montre qu'à l'origine de l'histoire mythique gît un mystère insoluble, mystère sur lequel la réécriture se construit.

Le récit mythique franchit un "abîme", pour reprendre le mot de R. Bozzetto, en dotant le naufragé de tous les outils nécessaires à l'installation d'une économie. A la fin du roman, Daniel Foe nomme "œil de l'histoire" cet abîme que *Robinson Crusoé* comblera par un "trucage" narratif qui sera à l'origine du mythe du sujet moderne. L'"œil de l'histoire" symbolise dès lors à la fois l'événement qui se trouve au principe de l'histoire réelle de l'île, et le "rafistolage" de *Robinson Crusoé*, l'opération narrative qui occulte cette réalité ; ce symbole ambigu condense l'origine de l'histoire (réelle) et celle du récit (mythique). Il s'agit de la "parole tue" qui est à l'origine de l'histoire, ainsi que l'indique Daniel Foe :

> — Dans toutes les histoires, je crois, il y a un silence, une vision cachée, une parole tue. Tant que nous n'avons pas prononcé ce qui était tu, nous ne sommes pas arrivés au cœur de l'histoire.[1]

---

[1] *Foe*, t. f., pp. 168-169. 'In every story there is a silence, some sight concealed, some word unspoken, I believe. Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story.' *Foe*, p. 141.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Foe traite *Robinson Crusoé* comme un texte mythique et le subvertit en désignant sa "parole tue", c'est-à-dire en montrant son économie. L'origine de l'histoire étant indicible, il s'agit pour l'écrivain Daniel Foe d'occulter ou d'éviter ce problème et de produire un récit dans lequel il n'apparaisse pas. Sans emprunter à la thèse de Watt — il n'est pas question dans le roman de Coetzee du mythe de l'*homo economicus*, mais plus généralement de *Robinson Crusoé* comme récit mythique —, *Foe* en reprend le point central : il fallait, pour que le récit acquière une puissance mythique, le "truquer". La description de l'isolement insulaire devait ouvrir la possibilité d'une histoire — l'instauration d'une culture — tout en rejetant son héros, en apparence, dans un néant d'histoire — l'état de nature. Le problème du personnage Daniel Foe est donc moins de faire parler Vendredi — d'accéder à l'origine de l'histoire réelle —, que de "prononcer ce qui était tu" : dire l'indicible passage de la Nature à la Culture, produire un récit de l'origine ; il s'agit moins d'exhumer l'origine réelle de l'histoire, origine par définition introuvable, que de produire un récit nécessairement fictif de l'origine, c'est-à-dire un mythe.

Ainsi l'"œil de l'histoire" est-il occulté dans *Robinson Crusoé* ; le mythe masque sa propre origine. L'aventure de Susan disparaît du roman de Defoe, Robinson y gagne un passé pré-insulaire qui remonte à sa naissance, Vendredi y retrouve la parole et acquiert un père. Toutes les péripéties du mémoire de Susan Barton sont soit escamotées soit expliquées. Le texte de *Robinson Crusoé* ne laisse aucun point obscur subsister : tous les éléments de l'histoire sont insérés dans une chaîne causale plausible. Le texte réaliste, qui pointe le réel, qui dénote le singulier, qui instaure une relation directe du texte à ce qu'il décrit[1] est le même qui masque le réel qui le rend possible. Le réalisme de Defoe repose sur l'occultation de l'origine. A l'origine du mythe se trouve un événement singulier dont la trace est muette et interdit de le retrouver.

Le mythe de Robinson est ainsi déconstruit. Son économie est montrée et son sens subverti. Est-ce à dire que la réécriture lui

[1] Cf.I. Watt, *op.cit*, p. 29 ("the immediacy and closeness of the text to what is being described").

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

dénie toute valeur ? Au contraire, *Foe* reconnaît à *Robinson Crusoé* le statut de mythe. Le roman de Coetzee montre qu'entre Daniel Defoe et son œuvre s'est instauré un rapport qui rapproche *Robinson* du mythe : c'est un récit qui s'est défait de son auteur. La fiction construite par Defoe s'assimile au mythe grâce à cette « absence » d'auteur. C'est toute l'importance de l'intertexte de *Foe* que de le mettre en évidence.

2) L'intertexte de *Foe* : être et être raconté

Le personnage de Daniel Foe permet, à l'évidence, d'ancrer le récit de Coetzee dans une réalité historique, mais la réécriture ne devient pas pour autant récit « historique » ; elle constitue plutôt un mythe de « l'auteur Daniel Defoe » qui va se superposer au mythe de Robinson. Plusieurs éléments de *Foe* rappellent la biographie de l'écrivain : l'usage de son nom, l'espace diégétique comprenant la maison de Stoke Newington où Defoe a vécu et la retraite londonienne où il a fini ses jours[1]. Néanmoins, ces allusions demeurent peu nombreuses et fragmentaires ; elles ne reconstituent pas la vie de l'écrivain ; elles ne forment en aucun cas une biographie.

Ces allusions ont donc surtout pour but de rappeler quelques traits parmi les plus connus de sa vie. Au simple choix de ceux-ci, on peut constater que la fiction convoque un personnage plus imaginaire que réel. On peut s'interroger sur la fonction de ce personnage dont le nom seul signifie déjà beaucoup pour le lecteur. En effet, qu'est-ce qu'un auteur ? La question a été posée par Michel Foucault. Le "nom d'auteur", répond-il, n'est pas un nom propre comme un autre : il se situe entre la désignation, qui est la fonction habituelle des noms propres, et la description[2]. A la

---

[1] D'autre part, les allusions aux dettes du personnage renvoient à une réalité bien connue, et le désespoir du personnage à la fin du roman évoque clairement le désarroi de Defoe à la fin de sa vie. *Foe* ne présente aucune autre référence directe à la vie de l'écrivain. Cf. P. Backscheider, *Daniel Defoe, his Life*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1989, notamment pp. 496-504 et 526-528.

[2] M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la société française de philosophie*, t. LXIV, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 75-104.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

différence des noms ordinaires, il n'est pas neutre mais véhicule des significations, il est chargé du sens attribué à la vie et à l'œuvre de celui qui l'a porté. Celui de Daniel Defoe, en particulier, renvoie à plusieurs significations.

En racontant la genèse de *Robinson Crusoé,* en s'interrogeant sur la paternité des histoires (p. 167) et en s'achevant sur le changement de nom du héros devenu "auteur" (p. 185)[1], *Foe* rappelle le mythe de Daniel Defoe tel que l'imagine la seconde moitié du XXème siècle : écrivain prolifique et pauvre, perpétuel créateur et perpétuelle victime de ses propres entreprises, inventeur du roman anglais et solitaire parmi ses contemporains.[2] C'est la figure de l'auteur moderne, tentant de vivre de sa plume et hanté par son œuvre, qui apparaît ici.

C'est pourquoi le roman renvoie à l'ensemble de l'œuvre de Daniel Defoe : il s'agit de situer le personnage de l'écrivain dans un intertexte plus que dans un contexte. Susan Barton se représente les manuscrits de l'auteur dans sa maison de Stoke Newington. Dans sa rêverie, elle évoque, explicitement ou non, plusieurs titres d'une œuvre qui est encore à écrire :

> Vos papiers sont rangés dans un coffre, près de la table. L'histoire de l'île de Cruso ira là, page après page, à mesure que vous l'écrirez, rejoignant un tas de papiers

---

1 T. Dovey a bien montré que le personnage de Daniel Foe correspond à la "fonction auteur" que définit M. Foucault. *Op. cit.*, pp. 333-334.

2 La biographie de P. Backscheider, *op. cit.*, par ailleurs très bien documentée, n'est pas sans céder au charme de cette figure pittoresque. Voir particulièrement p. xi : "Few men seem to be better subjects for a biography than Daniel Defoe. Author of one of the best-known books in all the world, he came from obscure parents and a persecuted religious minority to lead a life of adventure, difficulty, accomodation, error, and perseverance. He offers us the puzzle of genius without advantage and achievement without aid. His experiences might have embittered or warped him, but instead he became endlessly versatile, courageous, and resilient. His struggle to support himself and his large family could have drained his creativity and energy, yet in his fifty-ninth year he wrote *Robinson Crusoe*. [...] he was imprisoned as a bankrupt, convicted for sedition, acted as a double agent, created a spy network, infiltrated newspapers, and knew some of the famous and notorious people of his time; he participated in almost every British religious and political controversy for thirty years; he is seldom included in standard anthologies of English literature, and yet the idea that he is the father of the novel, of modern journalism, and of political propaganda cannot be dismissed lightly." Voir également la biographie de J. R. Moore, *Daniel Defoe, Citizen of the Modern World*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1958, pp. 2 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> divers : un recensement des mendiants de Londres, des décomptes de la mortalité au temps de la grande peste, des récits de voyages aux confins de l'Ecosse, la relation d'apparitions étranges et surprenantes, des bilans du commerce lainier, un mémoire portant sur la vie et les opinions de Dickory Cronke (qui est-ce ?) ; également, des récits de navigations vers le Nouveau Monde, des souvenirs de captivité chez les Maures, des chroniques des guerres aux Pays-Bas, les confessions de criminels illustres, et une multitude de récits de naufragés, dont la plupart, à ce que je devine, sont criblés de mensonges.[1]

L'histoire de Susan Barton se situe avant la publication de ces textes, excepté *Mme Veal*[2]. En y référant à l'état de manuscrits, le roman de Coetzee présente leur genèse. Mais surtout, Susan Barton ne voit pas ces manuscrits, elle les imagine au cours d'une rêverie où elle se représente le bureau de l'écrivain. Or, toutes les œuvres qu'elle fabule alors sont écrites ou le seront plus tard. Plus loin, ayant investi la maison, Susan Barton constate une grande ressemblance entre le décor qu'elle avait fantasmé et celui qu'elle voit, et demande à Daniel Foe :

> Est-ce que cela vous étonne autant que moi, cette correspondance entre les choses telles qu'elles sont et l'image que nous nous en faisons dans notre esprit ?[3]

Or, cette correspondance n'est que la première manifestation dans le récit d'une relation générale entre l'imaginaire et le réel.

---

[1] *Foe*, t. f., pp. 60-61. "Your papers are kept in a chest beside the table. The story of Cruso's island will go there page by page as you write it, to lie with the heap of other papers: a census of the beggars of London, bills of mortality from the time of the great plague, accounts of travels in the border country, reports of strange and surprising apparitions, records of the wool trade, a memorial of the life and opinions of Dickory Cronke (who is he?); also books of voyages to the New World, chronicles of the wars in the Low Countries, confessions of notorious lawbreakers, and a multitude of castaway narratives, most of them, I would guess, riddled with lies." *Foe*, p. 50. On peut reconnaître dans ce passage des allusions à plusieurs textes de Defoe dont *Le Journal de l'année de la peste*, *Mme Veal*, *Dickory Cronke*, *Robinson Crusoé*, *Jonathan Wild* et *John Sheppard*.

[2] Le court récit de Defoe *Relation fidèle de l'apparition d'une certaine Mme Veal* paraît en 1706, soit treize ans avant *Robinson Crusoé*, et Susan Barton en fait la lecture à Vendredi après avoir trouvé le volume chez l'écrivain, *Foe*, t. f., pp. 70-71.

[3] *Foe*, t. f., p. 78. "Does it surprise you as much as it does me, this correspondence between things as they are and the pictures we have of them in our minds?" *Foe*, p. 65.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Autre exemple : la description du personnage de Jack renvoie au début d'un autre roman de Defoe, *Colonel Jack*. Daniel Foe présente l'enfant par ces mots :

> J'ai trouvé Jack parmi les enfants perdus et orphelins qui dorment dans la fosse aux cendres, à la verrerie. D'après sa propre estimation, il a dix ans, mais c'est déjà un détrousseur notable.[1]

Cette phrase reprend les termes d'une des premières descriptions de Jack dans le roman de Defoe[2]. Il ne s'agit pas seulement de présenter ainsi, sur un mode ludique, une « source » du roman, mais surtout, en mettant dans la bouche du personnage de l'écrivain fictif une phrase que l'écrivain réel a effectivement rédigée, de confondre l'imaginaire et le réel. Cette confusion atteint son apogée avec l'apparition de la seconde Susan Barton, qui affirme être la fille de la première[3]. Elle demeure un motif d'interrogation jusqu'à la fin du roman : est-elle réellement la fille de la narratrice et, sinon, qui est-elle ? Susan refusant de la reconnaître pour son enfant la pense envoyée par Daniel Foe et imagine qu'elle n'est pas "substantielle", mais n'est qu'une créature de l'imagination de l'écrivain[4]. Or, le lecteur peut aussi le penser puisque cette seconde Susan Barton semble issue de *Roxane*, autre roman de Defoe, postérieur à *Robinson Crusoé*, qui raconte l'histoire d'une femme fuyant sa fille jadis abandonnée et désireuse de retrouver une mère qui refuse de la reconnaître. Dans *Foe*, la jeune fille est accompagnée d'une servante nommée Amy, prénom de la confidente de l'héroïne de *Roxane* — confidente qui sert d'intermédiaire entre Roxane et sa fille. De plus, Roxane n'est que le pseudonyme de cette femme qui se prénomme en réalité Susan. Ce prénom n'apparaît qu'une fois dans le roman de Defoe, dans un passage où la narratrice parle de sa fille :

---

1 *Foe*, t. f., p. 152. "I found Jack among the waifs and orphans who sleep in the ash-pits at the glassworks. He is ten years old, by his reckoning, but already a notable pick-pocket." *Foe*, p. 128.

2 "[...] I was a dirty Glass-Bottle House Boy, sleeping in the Ashes, and dealing always in the Street Dirt." D. Defoe, *Colonel Jack* (1722), London, Oxford U.P., 1965, p. 7.

3 Cf. *Foe*, t. f., pp. 86-94.

4 Cf. par exemple *Foe*, t. f., p. 108 ; *Foe*, p. 91.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> [...] Amy et Suzanne (car elle portait mon propre prénom) devinrent amies intimes.[1]

Enfin, ce qui achève de relier les deux romans, Roxane, comme Susan Barton, se dit issue d'une famille française ayant fui les persécutions religieuses. Susan Barton semble donc préfigurer la future héroïne de Defoe. Tout se passe comme si êtres de chair et êtres de papier vivaient dans le même monde et partageaient la même existence. Daniel Foe peut ainsi demander à Susan à propos de la fille qu'elle prétend avoir perdue à Bahia : "Est-elle substantielle ou est-elle elle aussi une histoire ?" (p. 152).

Les histoires ont progressivement contaminé le réel : tout se passe comme si les histoires engendraient les êtres. C'est encore le sens des mots de Susan Barton, évoquant à deux reprises Foe comme auteur : "Il entretient des régiments entiers dans les Flandres" (p. 108) et "Ses grenadiers sombrent dans un sommeil enchanté à chaque fois qu'il s'absente" (p. 78). Ces allusions aux *Mémoirs of Captain Carleton*[2] révèlent le sens de l'intertextualité : ce sont les textes qui amènent les êtres à l'existence. La figure de l'écrivain renvoie à ses écrits pour manifester qu'être, c'est être raconté. La genèse de *Robinson Crusoé* s'inscrit dans un intertexte aussi "substantiel" que son auteur. La figure de l'auteur n'est pas plus « réelle » que ses personnages.

Mais surtout, *Foe* met en cause plus radicalement la fonction de l'auteur : ce n'est pas lui qui peut approcher l'"œil" de l'histoire, le mystère qui gît à l'origine de l'histoire de l'île, mais seulement Vendredi, le seul personnage qui n'appartienne pas au "même monde" que lui, comme le révèle la fin du troisième chapitre. Susan

---

[1] *Lady Roxane*, traduction de F. Ledoux, in D. Defoe, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1969, p. 1498. "[...] Amy and Susan (for she was my own Name) began an intimate Acquaintance together". *Roxana* (1724), London, Oxford U.P., 1964.

[2] D. Defoe, *Memoirs of Captain Carleton* (1728). London, Gollancz Classics, 1970. Les deux premiers chapitres de cet ouvrage racontent l'expédition en Flandres du duc d'York, futur Jacques II, en 1678. Le chapitre II commence par le récit de la bataille de *Saint-Dennis* contre les français commandés par le duc de Luxembourg. Le narrateur cite huit noms d'officiers anglais tués dans cette bataille, dont un lieutenant Barton. Peut-on voir ici la source du patronyme de la narratrice de *Foe* ?

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Barton, s'adressant à Daniel Foe, admet alors que la jeune fille qui porte son nom est "substantielle" :

> — [...] elle est substantielle, de même que ma fille est substantielle, et que je suis substantielle ; et vous êtes, vous aussi, substantiel, ni plus ni moins que n'importe lequel d'entre nous. Nous sommes tous vivants, nous sommes tous substantiels, nous demeurons tous dans le même monde.
> — Vous avez omis Vendredi.[1]

La réponse de Daniel Foe manifeste que si auteur et personnages appartiennent au même monde, ce n'est pas le cas de Vendredi. Or, celui-ci n'ouvrira la bouche au chapitre suivant que grâce à un second narrateur, homodiégétique comme Susan Barton, mais qui, réussissant à « faire parler » l'esclave dans un épisode à caractère fantastique, affirme son appartenance au "même monde" que lui. Le « je » de la fin de *Foe* n'est pas celui de Susan Barton. Et c'est par et pour lui que la vérité du mythe s'écoule, comme un "flot", une énergie impersonnelle qui se disperse dans l'immensité, qui le baigne et le dépasse. L'histoire de l'île, ici, n'a plus d'auteur et plus de propriétaire : *Foe* fait s'évanouir le sujet pour rendre le mythe à lui-même. Remise en cause du sujet et interrogation de "l'œil de l'histoire" vont de pair.

3) L'œil de l'histoire et l'évanouissement du sujet

a. La "substance" perdue

L'île, territoire sans histoire, espace d'une parole mutilée, lieu d'une régression à l'état de nature, est pourtant le lieu dont il est impératif d'écrire l'histoire. Faute de cette histoire, Susan Barton s'estime dépossédée de sa propre substance. Dès son retour à Londres, elle désire faire écrire, non pas son aventure entière, qui excède de beaucoup l'île, mais exclusivement l'histoire de l'île. D'une

---

[1] *Foe*, t. f., pp. 181-182.
'[...] she is substantial, as my daughter is substantial and I am substantial; and you too are substantial, no less and no more than any of us. We are all alive, we are all substantial, we are all in the same world.'
'You have omitted Friday.' *Foe*, p. 152.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

façon qu'elle n'explicite jamais, tout se passe comme si sa "substance" ne dépendait que de l'île, comme si elle s'était formée sur l'île et s'était évanouie avec son sauvetage. Retrouver l'histoire oubliée de l'île reconstituerait cette substance perdue. La narratrice s'adresse à cette fin à un auteur reconnu, Daniel Foe, dont la compétence lui semble une garantie, et lui adresse la prière suivante :

> Rendez-moi la substance que j'ai perdue, M. Foe [...]. Pour dire la vérité avec toute sa substance, [...] il faut ce don qui permet de voir des vagues quand ce sont des prés qui s'étendent devant vous, et de sentir le soleil des tropiques alors qu'il fait froid ; et trouver au bout de ses doigts les mots qui peuvent s'emparer de la vision avant qu'elle ne s'évanouisse. Tout cela, je ne l'ai pas, tout cela, vous l'avez.[1]

Mais comment, si l'île figure la perte, si son histoire est oubliée, le récit peut-il dire la "substance de la vérité" et ainsi rendre Susan Barton à elle-même ? La formulation de cette demande le fait peut-être apparaître. Pour dire la substance de la vérité, il ne suffit pas de voir ce qui est visible, mais il faut le don de voir ce qui est lointain et invisible ; il ne suffit pas de ressentir le sensible, mais il faut éprouver ce qui échappe à nos sens et n'apparaît que sous forme de "vision" éphémère. Pour recouvrer sa substance, il faut sans doute de même, non pas faire le récit de sa vie, comme Susan Barton le fait dans son mémoire, mais formuler ce qui, de sa vie, échappe à l'histoire ; non pas raconter le visible et le proche, mais écrire l'invisible et le lointain qui échappent au récit. En d'autres termes, je ne suis pas ce que je raconte de mon existence, sinon Susan Barton n'aurait pas besoin de l'aide de Daniel Foe ; je suis inséparablement ce que je raconte et ce que je ne peux raconter, ce que je saisis de ma vie et ce qui m'en échappe et que seule la vision éphémère de l'écrivain peut saisir.

Susan Barton et Daniel Foe prennent conscience peu à peu de cette nécessité qui touche le sujet et, on le verra, l'écriture.

---

[1] *Foe*, t. f., p. 62. "Return to me the substance I have lost, Mr Foe [...]. To tell the truth in all its substance you must have [...] the knack of seeing waves when there are fields before your eyes, and of feeling the tropic sun when it is cold; and at your fingertips the words with which to capture the vision before it fades. I have none of these, while you have all." *Foe*, pp. 51-52.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

L'histoire de l'île comprend des mystères que l'écriture doit résoudre, pensent-ils. Il faut relire ici les propos déjà cités de l'écrivain :

> Dans toutes les histoires, je crois, il y a un silence, une vision cachée, une parole tue. Tant que nous n'avons pas prononcé ce qui était tu, nous ne sommes pas arrivés au cœur de l'histoire.[1]

Il faut donc raconter l'île parce qu'elle échappe à la parole, parce qu'elle constitue le silence de l'histoire, parce que ce sont ses mystères qui trouent le récit de Susan Barton. L'écriture doit résoudre les énigmes de l'île, c'est-à-dire essentiellement la perte de la langue de Vendredi et le dépôt de pétales sur l'océan. C'est par la résolution de ces énigmes que peut se réaliser la substance de Susan Barton. Evoquant l'écriture, Daniel Foe se reprend : au lieu du "cœur" de l'histoire il aurait dû dire "l'œil" :

> J'ai parlé du cœur de l'histoire, reprit Foe, mais j'aurais dû dire l'œil ; l'œil de l'histoire. Vendredi fait avancer sa bûche à la pagaie sur la pupille obscure — ou l'orbite morte — d'un œil qui le contemple depuis le fond de la mer. Il le traverse, et il en réchappe. Il nous laisse la tâche de descendre dans les profondeurs de cet œil. Faute de quoi, comme lui, nous voguons à la surface et revenons à terre sans avoir gagné en sagesse, pour y reprendre nos vies anciennes, et dormir sans rêves, comme des nourrissons.[2]

Or, l'œil de l'histoire, l'origine du mythe de Robinson occultée par le récit mythique lui-même, se lit en anglais *the eye of the story*. Par le jeu de l'homophonie, l'élément constitutif du mythe égale ici le « je » de l'histoire : *the I of the story*. Les énigmes de l'île constituent le mystère du « je » et résoudre celles-là devrait permettre de rendre celui-ci à Susan Barton. C'est dire que *Foe*

---

[1] *Foe*, t. f., p. 169. "In every story there is a silence, some sight concealed, some word unspoken, I believe. Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story." *Foe*, p. 141.

[2] *Foe*, t. f., p. 169. 'I said the heart of the story,' resumed Foe, 'but I should have said the eye, the eye of the story. Friday rows his log of wood across the dark pupil — or the dead socket — of an eye staring up at him from the floor of the sea. He rows across it and is safe. To us he leaves the task of descending into that eye. Otherwise, like him, we sail across the surface and come ashore none the wiser, and resume our old lives, and sleep without dreaming, like babes.' *Foe*, p. 141.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

questionne en même temps le mythe littéraire et le sujet que le mythe constitue. Mais comment résoudre l'énigme puisque son seul témoin demeure muet ? L'objet de la quête est justement ce qui interdit la quête, ce qu'il faut dire est justement ce qui est impossible à dire.

Quant à la question du sujet, on reconnaît ici une élaboration du « je » homologue à celle développée par Jacques Lacan. Le sujet s'enracine dans l'Autre, il se constitue dans et par sa négativité, au travers du langage qui lui préexiste et qui s'impose à lui. La critique a déjà pu montrer que les romans de J.M. Coetzee constituent des allégories de la formation du sujet lacanien[1]. On peut reconnaître dans le début de *Foe* un récit du "stade du miroir", expérience dans laquelle Lacan a d'abord vu la genèse du sujet dans l'Autre[2] : la première confrontation de Susan Barton avec Vendredi la mime.

Celle-ci a lieu, selon Lacan, alors que l'enfant est encore "plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage"[3]. C'est la situation de l'héroïne, incapable de se mouvoir, gisant, sur le rivage, après la naissance symbolique à laquelle équivaut son arrivée à la nage, portée par le courant. Dépendante, épuisée, elle demande de l'eau à Vendredi. A ce stade, l'enfant, "*infans*", insiste Lacan, ne maîtrise pas encore le langage. La naufragée, à la "langue épaisse et sèche" (p. 7), qui peine à articuler et qui ne peut se faire comprendre de Vendredi, offre un équivalent de cette incapacité. Dans le miroir, ou dans l'autre à forme humaine qui remplit sa fonction, l'enfant appréhende pour la première fois l'image de la totalité de son corps et s'assume comme un tout. Il gesticule devant le miroir pour éprouver cette image. Vendredi joue précisément ce rôle de miroir pour Susan Barton. Avant d'aborder l'île, elle se décrit comme "une fleur de la mer, pareille à une anémone, pareille à une méduse" (p. 7) ; Vendredi lui apparaît d'abord comme un tout qu'elle identifie comme la forme humaine, "un homme nimbé d'un halo lumineux", dit-elle (*ibid.*). C'est seulement en le voyant qu'elle s'attribue un qualificatif

---

[1] Cf. T. Dovey, *The Novels of J.M. Coetzee. Lacanian Allegories*. Craighall (Afrique du Sud), Ad. Donker, 1988.

[2] Cf. J. Lacan, *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966, pp. 93-100.

[3] *Ibid.*, p. 94

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

humain : elle est "naufragée". Puis elle détaille les traits de l'homme et tend les mains vers lui comme pour attendre une réponse.

La fonction du miroir est de fournir le support d'une identification à l'autre. Le sujet y émerge dans une altérité à lui-même qui présente, selon Lacan, trois aspects : cette image anticipe la "maturation de la puissance" motrice de l'enfant, c'est une forme extérieure et constituante, et surtout elle fige et inverse le corps de l'enfant dans la symétrie du miroir. La description de Susan Barton rend manifeste ces trois rapports qu'elle entretient avec Vendredi. Celui-ci est debout et mobile devant elle qui gît sur le sol, il la constitue comme corps total dans l'altérité à elle-même, enfin il l'inverse en lui renvoyant l'image d'un homme et d'un Noir. De cette identification primordiale découle le destin commun de Susan et de Vendredi. Elle l'emmène avec elle hors de l'île et en fait son serviteur ; elle ne veut plus s'en séparer et le compare à son enfant (pp. 132-133), puis à son ombre (p. 138). Plus encore, elle l'imite : elle joue le même air que lui à la flûte (p. 114), puis danse à sa manière (p. 122). Elle se conforme peu à peu à son image au point qu'en Angleterre on les prend pour un couple de bohémiens.

Enfin, et surtout, le mystère de l'île se concentre dans l'histoire inconnaissable de Vendredi. Le « je » de l'histoire devient le mutisme de l'esclave. C'est pourquoi il faut écrire l'histoire de l'île, et c'est en même temps pourquoi cette tâche est impossible. Car le sujet ne se constitue que de cette perte originaire. Ainsi que le formule Bertrand Ogilvie commentant Lacan :

> Tout commence par une perte et se poursuit ironiquement dans un développement qui cherche à combler par une fuite en avant (à travers [...] la prolifération du langage) ce « manque » qui en est en réalité la cause.[1]

Ce manque constitue évidemment le moteur de l'écriture et permet à Susan Barton de devenir la "Muse" (p. 150) de Daniel Foe. L'écrivain rédigera donc l'histoire de l'île, qui deviendra *Robinson Crusoé*. Mais Susan Barton sera absente de cette histoire-là, à l'origine de laquelle elle se trouve pourtant. Le roman de Daniel Defoe, qui devenant "auteur", s'attribue une particule, ne racontera

---

[1] B. Ogilvie. *Lacan. La Formation du concept de sujet.* Paris, PUF, 1987, p. 113.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

pas l'histoire authentique de l'île ; il inventera une réalité plus pittoresque. Paradoxalement, cela ne signifie pas la perte définitive de l'histoire de l'île. Au contraire, ce que montre le dernier chapitre de *Foe*, sous la forme d'un étrange retour à l'île, c'est que l'écriture, à se constituer d'un manque, ne manque pas nécessairement sa vérité. C'est, parallèlement à la question du « je », celle de l'"œil" du mythe littéraire que pose *Foe*.

b. Fantastique et vérité du mythe

Le dernier chapitre du roman rompt avec la quête de Susan Barton, comme si celle-ci était achevée avec l'écriture de *Robinson Crusoé*. Ce texte court (pp. 183-188) et complexe raconte l'émergence de l'histoire de l'île, comme en réponse à l'histoire qui précède. Mais c'est un second narrateur qui seul parvient à tirer de Vendredi l'histoire de l'île, et d'une manière qui exclut radicalement celle-ci du langage. Elle surgit sous deux « formes » successives : les bruits de l'île d'abord, qui surgissent de la bouche de Vendredi, un "flot" ensuite, qui s'en exhale. L'histoire n'apparaît donc pas sous forme de signes, mais comme une réalité brute et inintelligible. Ainsi rendue présente, elle échappe à toute interprétation. Cette impossibilité clôt la quête de l'histoire de Robinson, des sources du mythe, mais sans rendre celles-ci compréhensibles. Le mystère qui se situe à l'origine du roman n'est pas éclairci. Or, à ce moment où le texte fait retour sur lui-même, il bascule dans le fantastique. Au moment où survient un narrateur annoncé comme celui qui doit faire émerger la vérité, celle-ci ne surgit qu'en demeurant insaisissable. Car le fantastique est justement le genre qui traque le mythe[1] et qui se définit comme un "scandale, une déchirure, une irruption insolite (de l'irreprésentable), presque insupportable dans le monde réel"[2]. "L'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition"[3], c'est toute la

---

1 Cf. supra, p. 451.

2 R. Caillois, "De la féérie à la science-fiction", in *Anthologie du fantastique*, T. 1, Gallimard, Paris, 1977, p. 8.

3 *Ibid.*, p. 9.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

régression du dernier chapitre de *Foe*, qui pousse le récit réaliste à sa limite.

Ce chapitre, en effet, appartient entièrement au fantastique. Le "scandale" de la raison qui s'y manifeste est au moins triple. Le temps, l'espace et la vie des personnages sont comme suspendus. Le temps et l'espace n'obéissent plus aux lois de la physique, qui étaient pourtant respectées dans le reste du récit. La distinction entre la vie et la mort semble inopérante : les personnages semblent à la fois vivants et morts.

La temporalité de ce fragment de récit ne correspond pas au déroulement "normal" du temps. Seul passage rédigé au présent et non daté dans l'ensemble du roman, il ne renvoie pas à une action accomplie avant l'énonciation, mais semble indiquer une action strictement contemporaine à celle-ci. Le temps de l'action est indiqué par la succession des gestes du narrateur ou de Vendredi : "je finis par trouver Vendredi" (p. 184), "au bout d'un temps très long, si long qu'il se peut même que j'aie dormi, il s'agite" (*ibid.*), "si je cesse de bouger, ne serait-ce qu'un instant, je commence à m'enfoncer" (p. 187). Pourtant, ces actions se succèdent dans un espace où semblent co-exister plusieurs strates temporelles. Dans la cale du navire, stagne "la même eau qu'hier, que l'année dernière, qu'il y a trois cents ans" (*ibid.*). Les pétales "pleuvent" autour du narrateur comme s'il était revenu au moment où Vendredi les essaimait. Or, quand le narrateur trouve l'esclave au fond de la cale, il est "à demi enseveli dans le sable" (*ibid.*), comme s'il y était resté immobile depuis très longtemps. La temporalité est ici subvertie : le temps dans lequel s'inscrit le narrateur diffère du temps auquel appartiennent les autres personnages. Ce "scandale" de la raison, l'altération de la temporalité, rappelle un des thèmes récurrents du fantastique[1].

De même, l'espace est subverti. Dès sa première visite, le narrateur déchire le rideau "dès la première traction" (p. 183), la trop grande facilité du geste en montrant l'invraisemblance. Dans l'alcôve, ses allumettes "refusent de prendre", le cœur de Vendredi semble battre "en un lieu lointain" (pp. 183-184) : l'espace

---

[1] Nous renvoyons sur ce point au recensement des "impossibilités flagrantes et absolues et de leurs figurations fantastiques" que dresse R. Caillois, art. cit, pp. 19 à 21.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

diégétique obéit à des lois impossibles. Il est mouvant ("je commence à m'enfoncer", p. 187), rien n'y résiste ("il me suffit de donner un coup d'épaule pour faire céder la muraille d'eau", p. 187), la parole n'y a pas cours ("ce lieu n'est pas fait pour les mots", p. 188). Le lieu où plonge la lecture est un espace d'indétermination (tout y est mou, glissant, flottant, rien n'y est fixe) et de silence. C'est un lieu où on peut être alors qu'on se trouve déjà ailleurs, comme Susan et Vendredi. Le courant qui surgit de la bouche de Vendredi sort "sans respiration" (p. 188), spontanément, d'un corps inerte.

Ce chapitre supprime également la séparation entre la vie et la mort. Le narrateur admet comme une évidence que Susan, Foe et Vendredi ne réagissent à aucun geste et semble les considérer comme des cadavres. La première description du couple demeure ambiguë : les deux visages semblent momifiés[1] et pourtant le narrateur s'attend à voir les deux corps se décomposer. Cette ambiguïté est radicalisée avec Vendredi : la première fois, sa peau est chaude et son coeur bat, la seconde, il se tourne, comme s'il comprenait la demande du narrateur — alors qu'il gît inerte à fond de cale. La vie et la mort semblent ne plus avoir de sens. Ce que confirmerait une remarque du narrateur en entrant dans la cabine où se trouvent le capitaine et Susan : "ce n'est pas un établissement de bains à la campagne". La phrase se réfère à un conte mentionné plus haut dans le texte, qui figure le séjour des morts comme un éternel dimanche dans un établissement de bains à la campagne (p. 136). La cabine du bateau n'est pas le lieu des morts, comme si rien n'excluait que les autres lieux traversés par le narrateur le soient. Pourtant, même à l'intérieur de la cabine, "l'eau est immobile et morte" et Susan flotte inanimée avec "son capitaine mort" (p. 187).

Comment expliquer ce passage ? Il semble qu'ici le narrateur parcoure *Foe* à rebours. Sa première phrase reprend le début du chapitre III du roman, en substituant seulement le présent à l'imparfait : "L'escalier est sombre et misérable", contre "L'escalier

---

[1] "Ils sont couchés dans le lit côte à côte, sans se toucher. La peau, sèche comme du papier, est tendue sur les os. Leurs lèvres se sont recroquevillées, révélant leurs dents, de sorte qu'ils semblent sourire. Leurs yeux sont fermés". *Foe*, t. f., p. 183.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

était sombre et misérable"[1]. Le narrateur entre dans la mansarde de Daniel Foe, espace diégétique dans lequel se déroule tout le chapitre III. Parvenu dans l'alcôve de la chambre, il ouvre la bouche de Vendredi et écoute ce qu'émet spontanément son corps : les "bruits de l'île" (p. 185) qui surgissent d'entre ses lèvres qu'il suffisait d'écarter.

> [...] je parviens à entendre un mugissement très lointain, très faible : comme elle disait, le mugissement des vagues dans un coquillage ; et par là-dessus, comme une corde de violon effleurée une ou deux fois, la plainte du vent et le cri d'un oiseau.
> Je me rapproche encore, prêtant l'oreille à d'autres bruits : le gazouillis des moineaux, le choc d'une pioche, l'appel d'une voix. De sa bouche, sans un souffle, surgissent les bruits de l'île.[2]

Susan Barton avait indiqué plus haut à Daniel Foe que le but de l'écriture devait être d'ouvrir la bouche de Vendredi :

> Il nous incombe de descendre dans la bouche (puisque nous parlons par images). Il nous incombe d'ouvrir la bouche de Vendredi et d'entendre ce qu'elle contient : du silence peut-être, ou un mugissement, comme le mugissement d'un coquillage tenu contre l'oreille.[3]

Même si Vendredi ne parle pas, à travers lui, se révèle la vérité de l'île. Mais les sons restent très faibles, et surtout ne sont que des bruits désordonnés et sans signification. Ce n'est pas l'histoire de l'île. La seconde tentative prend une direction différente. Le narrateur remonte le cours de *Foe* et revient, non plus au troisième chapitre, mais au premier et n'interroge plus Vendredi directement mais par l'intermédiaire du mémoire de Susan Barton. Si le premier essai du narrateur répondait à la

---

[1] *Foe*, t. f., pp. 183 et 135. "The staircase is dark and mean", p. 153 ; "The staircase was dark and mean", p. 113.

[2] *Foe*, t. f., pp. 184-185. "[...] I begin to hear the faintest faraway roar: as she said, the roar of waves in a seashell; and over that, as if once or twice a violin-string were touched, the whine of the wind and the cry of a bird. Closer I press, listening for other sounds: the chirp of sparrows, the thud of a mattock, the call of a voice. From his mouth, without a breath, issue the sounds of the island." *Foe*, p. 154.

[3] *Foe*, t. f., p.169. "It is for us to descend into the mouth (since we speak in figures). It is for us to open Friday's mouth and hear what it holds: silence, perhaps, or a roar, like the roar of a seashell held to the ear". *Foe*, p. 142.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

démarche de Daniel Foe (faire parler Vendredi), le second répond à la tentative de Susan de saisir par l'écriture la réalité de l'île. Les deux "visites" consécutives du narrateur au domicile de Foe peuvent donc se lire comme une régression *ad originem* : à l'origine de l'histoire de Susan, au texte qui en témoigne (le mémoire), à sa source (l'histoire dont Vendredi a été acteur et témoin) ; ici s'effectue véritablement une régression vers "l'œil" de l'histoire.

C'est pourquoi le narrateur répète les premiers mots du mémoire, c'est-à-dire l'incipit du roman :

> Approchant la chandelle, je lis les premiers mots tracés d'une écriture haute et arrondie : "Cher M. Foe, il me fut enfin impossible de continuer à ramer."
> Poussant un soupir, je me laisse glisser par-dessus bord, et c'est à peine si je fais une éclaboussure. Entraînée par le courant, la barque s'éloigne, dansant sur les vagues, poussée vers le sud, vers le royaume des baleines et des glaces éternelles. Autour de moi flottent les pétales éparpillés par Vendredi [...].
> Poussant un soupir, faisant à peine une éclaboussure, je plonge la tête sous l'eau. Je descends en m'agrippant aux panneaux d'écoutille, des pétales pleuvant autour de moi comme des flocons de neige[1].

La répétition de ces mots permet au narrateur de revenir physiquement à la source de toute l'histoire : à l'épave au-dessus de laquelle Vendredi lançait des pétales et, à l'intérieur de celle-ci, jusqu'à Vendredi lui-même, dont il libère un "flot" infini, inarticulé et insaisissable :

> Sa bouche s'ouvre. De l'intérieur de lui-même sort un flot lent, sans respiration, sans interruption. Ce flot traverse son corps et s'écoule sur moi ; il traverse la cabine, il traverse l'épave ; baignant les falaises et les rivages de l'île, il se répand vers le nord et vers le sud, jusqu'aux extrémités de la terre.[2]

---

[1] *Foe*, t. f., p.185-186. "Bringing the candle nearer, I read the first words of the tall, looping script: 'Dear Mr Foe, At last I could row no further.' With a sigh, making barely a splash, I slip overboard. Gripped by the current, the boat bobs away, drawn south toward the realm of the whales and eternal ice. Around me on the waters are the petals cast by Friday [...]. With a sigh, with barely a splash, I duck my head under the water. Hauling myself hand over hand down the trunks, I descend, petals floating around me like a rain of snowflakes". *Foe*, p. 155-156.

[2] *Foe*, t. f., p. 188. "His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Même revenu à l'origine du texte, le narrateur ne peut l'exprimer qu'ainsi : réalité brute et informe, pur flux, pure dynamique, réalité tangible et hors du langage. La vérité du mythe enfin délivrée baigne le narrateur mais sans se laisser saisir. Elle n'appartient pas au langage mais se condense dans ce pur mouvement. Or, sa libération n'est possible qu'après que Daniel Defoe a écrit *Robinson Crusoé*. La libération de l'histoire véritable n'est possible qu'après l'écriture du roman qui la masque. La vérité ne peut apparaître qu'après avoir été travestie par le mythe, et dans le mythe même qui l'a travestie. Il faut le récit mensonger de Daniel Defoe pour la faire advenir. Comme si *Robinson Crusoé* produisait un effet de vérité malgré sa lettre mensongère. Comme si le mythe était nécessaire à la libération de la « parole » de Vendredi. Comme si, également, le passage par le fantastique permettait de délivrer la vérité du mythe en faisant retour à la parole originelle. Car le fantastique "pose la question du désir de savoir comme désir pur et comme manque impossible à combler, bien que le savoir dont il est question soit toujours-déjà là, mais innommable, coupé peut-être de toute origination fiable"[1]. Mais se pose alors la question du sujet de ce savoir, du sujet de ce "manque" qui peut délivrer la « parole » de l'esclave mais sans parvenir à la saisir, sans la rendre formulable et interprétable.

c. Narrateur, lecteur et confusion des personnes

Se pose en effet la question de l'identité du second narrateur de *Foe*, ce personnage étrange dont tous les caractères sont indéterminés, dont le texte n'indique ni le sexe, ni l'âge, ni l'apparence physique. Ce personnage sans identité, sur qui aucune information n'est donnée, est annoncé, et même, par anticipation, interprété, par une question de Susan à Daniel Foe :

---

and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face." *Foe*, p. 157.

[1] R. Bozzetto, *op. cit.*, p. 51.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> Il n'est pas difficile, couché dans un lit, de dire ce qu'il faut faire, mais qui va plonger dans l'épave ? Sur l'île, je disais à Cruso que Vendredi devait le faire [...]. Mais si Vendredi ne peut nous dire ce qu'il voit, Vendredi est-il alors dans mon histoire davantage qu'une figuration (ou une préfiguration) d'un autre plongeur ?[1]

Or ce "plongeur", figuration de la "figuration" qu'est Vendredi, énonce ses actes, dans tout le dernier chapitre, au présent et sans donner de repère temporel qui permette de situer le récit par rapport au moment de l'énonciation. L'énonciation se superpose aux actions énoncées comme si les deux étaient contemporaines. Cette simultanéité est mimée par l'effet de la lecture du mémoire transportant le narrateur dans la diégèse du récit de Susan Barton : il suffit de dire, ou de lire, pour faire. Les paroles du narrateur effectuent les gestes qu'il énonce. Comment ne pas penser que ce « je » pour qui lire, c'est faire, équivaut au lecteur réel de *Foe* ?

Trois caractéristiques du narrateur permettent de l'identifier au lecteur. Son indétermination, qui ne permet de lui assigner aucun référent ; le présent de sa narration, qui coïncide exactement avec le temps de la lecture ; enfin l'acte de lecture auquel il se livre et qui double le nôtre, puisqu'il lit le mémoire que nous avons lu au début du roman. Comment ne pas voir là une représentation en abyme de notre lecture ? Comment ne pas reconnaître le travail de la lecture qui accomplit le texte qu'elle lit et qui se meut dans une diégèse fixe et hors du temps ? Comment ne pas identifier ce narrateur au lecteur qui remonte du texte à sa source, puis à la "parole tue", au silence, au manque qui le détermine ? Il remonte en effet de *Robinson Crusoé* au texte réel qui le cause et qu'il masque, puis de celui-ci au manque qui en est à l'origine : l'épave. Nous suivons symboliquement le même parcours, de *Foe* à sa source, *Robinson Crusoé*, dont nous lisons la genèse imaginaire, puis à son fondement caché, l'épave, dont l'insistance de Susan Barton nous signale le rôle originaire.

Cette équivalence entre narrateur et lecteur permet de comprendre ce chapitre comme le franchissement de la frontière

---

[1] *Foe*, t. f., pp. 169-170. "It is easy enough to lie in bed and say what must be done, but who will dive into the wreck ? On the island I told Cruso it should be Friday [...]. But if Friday cannot tell us what he sees, is Friday in my story more than a figuring (or prefiguring) of another diver?" *Foe*, p. 142.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

entre les niveaux diégétiques mis en place depuis le début du roman. Le second narrateur de *Foe* est en fait un narrateur premier au sens de la narratologie : le récit premier de *Foe* est ce dernier chapitre énigmatique et il faut lire les chapitres II et III comme un récit second à l'intérieur duquel s'inscrit le mémoire de Susan Barton, qui est un second récit second[1]. L'"œil de l'histoire" cherché par les protagonistes aurait constitué, s'ils étaient parvenus à faire parler Vendredi, un troisième récit second, mais, non formulé, il reste à l'horizon du texte son fondement extradiégétique. C'est pourquoi la seule instance capable de le découvrir est le narrateur premier dont les actions mettent en abyme la lecture réelle. Pourtant, ces deux niveaux extradiégétiques qui se rencontrent à la dernière page du texte sont distincts : l'"œil de l'histoire" est à la source de la diégèse (qui ne pourrait intégrer le récit de Vendredi que comme récit second), alors que l'acte de lecture est sa fin et ne peut s'intégrer au roman que comme récit premier. Ainsi le second narrateur de *Foe* opère une plongée, figurée par sa plongée dans l'épave, vers des niveaux métadiégétiques[2] successifs à la fin de laquelle il trouve un niveau ultime à la fois présent et absent du texte. Si on présente cette régression sous forme de tableau où apparaissent sur fond gris les niveaux diégétique et métadiégétiques (les trois récits narrés du roman), on voit la complexité de la narration de *Foe* :

Niveau extradiégétique 1 : Le lecteur réel représenté par le second narrateur mettant en abyme l'acte de lecture (chapitre IV)
Niveau diégétique : Le second narrateur répétant les débuts de chapitres précédents et pénétrant dans leur diégèse (chapitre IV)
Niveau métadiégétique 1 : Susan Barton et Daniel Foe commentant le mémoire (chapitres II et III)
Niveau métadiégétique 2 : Histoire de l'île racontée dans le mémoire de Susan Barton (chapitre I)
Niveau extradiégétique 2 : La véritable histoire de l'île cherchée par Susan Barton (la « parole » de Vendredi, figuration du « sens » virtuel du mythe)

[1] Ou, selon une autre terminologie, un méta-métarécit, les chapitres II et III constituant un métarécit. Cf. G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 239, n. 1.

[2] Nous employons ce terme au sens d'"univers du récit second" que lui donne Genette, *ibid.*, pp. 238-239.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Les deux univers extradiégétiques, celui de la lecture et celui de l'"œil de l'histoire", se rencontrent pour libérer un « sens », une signification toujours virtuelle et insaisissable du texte, au terme d'une "plongée" qui traverse tout le roman. C'est dire que *Foe* interroge tout autant la lecture que le mythe. Le mémoire de Susan Barton s'adressait par deux fois à un "vous" (pp. 12 et 55) que la suite du roman permettait d'identifier à Daniel Foe. En fait, déjà le lecteur réel était interpellé. Déjà le texte s'adressait à son lecteur et le mettait en position d'écouter le manque qui le constitue, à l'image de Susan Barton qui mettait Daniel Foe en demeure de satisfaire ce manque par l'écriture.

Lire, ce serait donc répondre à cet appel et effectuer le texte en libérant la "substance" de sa vérité. Mais cette substance ne se laisse pas arrêter, elle déferle sur le lecteur sans lui donner la possibilité d'être saisie. C'est un mouvement ininterrompu et infini. Atteindre à la vérité d'un texte littéraire, ce n'est donc pas la saisir et l'énoncer d'un lieu extérieur et souverain, mais libérer le texte et l'accomplir dans sa plénitude. C'est le déployer depuis son intérieur même et non le comprendre de l'extérieur. Le narrateur de *Foe* nous dit, et nous fait dire, qu'il n'y a pas de discours objectif sur un texte, mais que l'interprétation se situe dans le texte, en lui, comme un autre texte qui le prolonge. C'est ce sur quoi insistent ses pénétrations multiples : dans la chambre de l'auteur, dans le mémoire de Susan Barton, dans le navire, dans la cabine, entre les dents de Vendredi. Interpréter, c'est s'immerger dans le texte. En termes lacaniens, il n'y a pas de métalangage.

D'autre part, si l'interprétation est un acte de langage qui vient s'inscrire au sein d'un acte de langage précédent, si elle consiste à montrer le manque qui le fondait, en quoi dit-elle la vérité de ce texte ? Pourquoi peut-on dire que le flot infini surgissant de la bouche de Vendredi figure la « vérité » de *Robinson Crusoé* ? Il semble que ce soit en tant que la lecture instaure une réciprocité parfaite entre le texte et son lecteur. Car la réciprocité est la finalité du langage comme du désir. Ainsi que le formule Susan Barton :

> Nous qui vivons dans un monde de paroles, nous aspirons à recevoir une réponse à nos questions ! C'est comme notre désir, quand nous donnons un

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

> baiser à quelqu'un, de sentir les lèvres que nous baisons nous répondre.[1]

La vie insulaire, privée de langage, était monstrueuse car elle supprimait cette réciprocité, et le jeu qu'elle autorise. "La langue se situe du côté du jeu" (p. 101), insiste Susan Barton, et ce sont "les organes du jeu qui nous élèvent au-dessus des bêtes : les doigts avec lesquels nous touchons le clavecin ou la flûte, la langue avec laquelle nous badinons, mentons, séduisons" (p. 101). Ecrire, c'est de même badiner, mentir, séduire, comme le fait *Robinson Crusoé* avec la véritable histoire de l'île, comme le fait *Foe* avec *Robinson Crusoé*. Lire, ce serait répondre à l'appel de ce badinage, comme le fait le "plongeur" qui s'immerge dans le mémoire de Susan Barton. La vérité du texte surgit de cette réciprocité qui s'instaure dans le jeu infini du mensonge et de la séduction. C'est le jeu même de ce dévoilement, c'est le rapport agonistique qui réunit et sépare à la fois le texte et son lecteur, qui réunit et sépare le texte fondateur du mythe et sa réécriture.

Le roman de J.M. Coetzee établit donc une chaîne symbolique qui glisse du rapport de l'île à son histoire au rapport de Susan Barton à elle-même puis au rapport de la narratrice à l'écriture. Le point commun de tous ces rapports est de lier l'existence à l'incomplétude. Cela se manifeste en dernier lieu dans l'écriture, où Susan Barton disparaît, tout en croyant s'y retrouver ; elle ne figure pas dans *Robinson Crusoé*. D'autre part, la véritable histoire de l'île est masquée sous le mythe par le "trucage" narratif auquel se livre Daniel Foe. Toutefois l'écriture permet de dévoiler la vérité de l'histoire à travers la lecture, dans le rapport de réciprocité idéale qui unit le texte littéraire et son lecteur. Là où le sujet s'évanouit, il se retrouve : il disparaît dans la réécriture du mythe ; il recouvre sa substance dans le mouvement infini de la lecture.

---

[1] *Foe*, t. f., p. 94."[We] who live in a world of speech [want] to have our questions answered! It is like our desire, when we kiss someone, to feel the lips we kiss respond to us." *Foe*, p. 79.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Conclusion

Ce parcours des robinsonnades de l'époque post-moderne a permis de vérifier que la question du sujet était toujours bien au centre de la problématique des réécritures de *Robinson Crusoé*. Le mythe de Robinson ne semble subsister ici qu'au prix d'une inversion de son sens. Sa structure, qui situe le sujet en position centrale dans un réseau de relations qui noue ensemble les relations avec autrui et les rapports de l'homme à Dieu, demeure mais comme marquée d'un signe négatif : là où le sujet s'affirmait, il est aujourd'hui objet de questionnement, de doute, de scepticisme. La figure qui nouait les trois colonnes du tableau structural résumant la thématique de *Robinson Crusoé*[1] a changé.

Robinson est aujourd'hui "déshumanisé" chez Tournier, multiple et divisé en entités irréconciliables chez Compère, mis à mort chez Ballard, Theroux et Golding. Les deux robinsonnades « féminines » de notre corpus ne font pas exception à cette tendance. En effet, même si elles présentent l'élaboration du « je » des héroïnes et narratrices, c'est d'une construction de l'identité qui n'a plus rien à voir avec celle qui se donnait à lire chez Defoe dont il s'agit dans ces romans. Le personnage de Susan Barton, qui cherche à retrouver sa "substance" perdue au contact de Cruso au moyen de l'écriture est exemplaire de cet évanouissement du sujet : dans le texte même dont elle a donné la matière à Daniel Foe, *Robinson Crusoé*, elle sera absente. L'individu disparaît dans le mythe littéraire : là même où il croyait se découvrir.

Coetzee dit des personnages de ses romans précédents, qui ne sont pas insulaires, qu'ils vivent dans un monde sans réciprocité, "de sorte qu'il y a seulement un « je » et que le « tu » n'est pas sur

---

[1] Cf. supra, p. 112.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

la même base, que le « tu » est dégradé"[1]. Par conséquent le « je » se dégrade à son tour. Susan Barton exprime au mieux ce sentiment de perte de l'individualité en s'adressant à Daniel Foe :

> Au commencement, je pensais vous conter l'histoire de l'île et, cela fait, revenir à ma vie antérieure. Mais voici que ma vie entière devient de l'histoire et qu'il ne me reste rien qui m'appartienne. Je pensais que j'étais moi-même [...]. Mais je suis maintenant envahie par le doute. Il ne me reste rien que le doute. Je suis le doute même. Qui me prononce ? Suis-je moi aussi un fantôme ? A quel ordre est-ce que j'appartiens ? Et vous : qui êtes-vous ?[2]

Perte de l'identité, absence d'autonomie, doute radical : le « je » et le « tu » sont à repenser. Si cela est le « programme de recherche » qu'indiquent aujourd'hui les réécritures de *Robinson Crusoé*, on comprend mieux l'intérêt de l'époque post-moderne pour ce mythe. En effet, Jean-François Lyotard indique que le moment post-moderne est celui où le "nous", sujet du "grand récit"[3] de la libération universelle, ne peut plus prétendre à l'universalité. Ce moment se définit donc comme le "deuil de l'émancipation universelle promise par la modernité [...], non seulement la perte de cet objet, mais la perte du sujet à qui cet horizon était promis"[4]. Car le grand récit se définit par un "nous" qui englobe le "je" énonciateur et le "tu" destinataire de son message dans une communauté que l'énoncé a pour fonction de justifier. La modernité se fonde, selon Lyotard, sur le "nous" virtuellement universel qu'elle suppose en chargeant l'histoire d'inclure tous les "il" dans la communauté du "je" et du "tu". Ainsi *Robinson Crusoé*, avec la conversion de Vendredi et la création finale de la colonie insulaire, permet d'imaginer le règne universel et pacifique de la civilisation

---

1 "The situation [...] is that of 'living among people without reciprocity, so that there's only an 'I' and the 'You' is not on the same basis, the 'You' is a debased 'You' ". Cité par T. Dovey, *op. cit.*, p. 25.

2 *Foe*, t. f., p. 159. "In the beginning I thought I would tell you the story of the island and, being done with that, return to my former life. But now all my life grows to be story and there is nothing of my own left to me. I thought I was myself [...]. But now I am full of doubt. I am doubt itself. Who is speaking me? Am I a phantom too? To what order do I belong? And you: who are you?" *Foe*, p. 133.

3 Cf. supra, p. 19.

4 Comme nous le remarquions déjà à propos des robinsonnades de William Golding, cf. supra, p. 354.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

chrétienne comme fin de la colonisation. *Foe*, dans lequel il est dit que Vendredi n'appartient pas au "même monde" que les autres personnages, où le "je" de l'héroïne et narratrice disparaît, disqualifie tout le système des personnes. En cela la robinsonnade participe de la réflexion post-moderne qui vise à élaborer à nouveau la question du sujet, "élaboration [qui] ne peut conduire qu'à abandonner d'abord la structure communicationnelle (je/tu/il) que, consciemment ou non, les modernes ont accréditée comme modèle ontologique."[1]

On ne s'étonnera donc pas que les nouvelles versions du mythe de Robinson recourent au fantastique (*Foe*), se classent dans la science-fiction (*L'Ile de béton*) ou, sans se laisser ranger aussi simplement dans une catégorie, s'émancipent du code de lecture réaliste (*Robinson 86, Chris Martin*). Les littératures de l'imaginaire non seulement s'accordent par nature à la "logique de l'imaginaire" du mythe littéraire, mais de surcroît tentent de penser l'objet impensable qu'est devenu le sujet. Ainsi s'appliquent parfaitement à notre corpus des considérations que G. Genette tient à propos de "toute une littérature moderne".

> Le roman contemporain [...] n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la « personnalité ». Les formes les plus poussées de cette émancipation ne sont peut-être pas les plus perceptibles, du fait que les attributs classiques du « personnage » — nom propre, « caractère » physique et moral — y ont disparu, et avec eux les points de repère de la circulation grammaticale. C'est sans doute Borges qui nous offre l'exemple le plus spectaculaire de cette transgression — justement parce qu'elle s'inscrit ici dans un système narratif tout à fait traditionnel qui accentue le contraste —, dans le conte intitulé *la Forme de l'épée*, où le héros commence par raconter son aventure infâme en s'identifiant à sa victime, avant d'avouer qu'il est en fait *l'autre*, le lâche dénonciateur jusque là traité, avec le mépris qu'il faut, en « troisième personne ». [...] Le fantastique borgésien, emblématique en cela de toute une littérature moderne, est *sans acception de personne*.[2]

---

[1] J.-F. Lyotard, *Le Post-moderne expliqué..., op. cit.*, p. 44. Sur tout ce développement, voir aussi notre étude, "Réécrire *Robinson Crusoé* : mythe littéraire et deuil de la modernité", art. cit., particulièrement pp. 83-88.

[2] *Figures III, op. cit.*, p. 254.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Le texte est "sans acception de personne" : c'est aussi ce qu'affirment les robinsonnades « post-modernes » à travers la répétition et la réélaboration de l'histoire d'un naufragé déshumanisé, multiple, mis à mort ou cherchant son identité dans le "labyrinthe du doute"[1]. Or, si le mythe littéraire est un terrain d'étude privilégié pour aborder cette question, l'examen de la question du sujet à travers la robinsonnade permet en retour de mieux connaître le mythe littéraire.

A la lumière de l'étude de la robinsonnade, il devient possible en effet de reprendre les définitions du mythe littéraire qui avaient servi de point de départ à cette analyse. Les trois critères retenus par Philippe Sellier et reformulés par André Siganos[2] peuvent être maintenant reformulés ainsi.

1) Le mythe littéraire est un récit fermement structuré, dans son texte fondateur et dans toutes ses versions. On a vu que le tableau structural qui rend visible l'organisation de *Robinson Crusoé* est reproductible pour les autres robinsonnades. Il peut sans doute servir de cadre structural pour toute version du mythe, sans devoir enregistrer de grandes variations. Cela parce que le mythe prend en charge un « sens » large, confère une signification globale à l'existence ou pose une question générale, d'ordre ontologique, sur l'homme ou le monde. Les développements narratifs autour de cette signification apportée ou questionnée par l'histoire racontée peuvent être très divers, la structure ouvrant des possibles narratifs très variés.

2) C'est un récit d'inspiration sacrée (voir Daniel Defoe, Muriel Spark) ou métaphysique (comme chez Michel Tournier ou Gaston Compère) qui permet la réinterrogation des croyances et des mythes. Le mythe, d'inspiration sacrée, est fondateur de sens, le mythe littéraire ne l'est pas nécessairement. Le mythe littéraire peut développer le doute, l'interrogation, la critique : l'inversion axiologique du *Vendredi* de Tournier ou la fin de *Foe* dans laquelle la vérité du mythe est figurée par un flot insaisissable et infini qui défie toute interprétation le montrent au mieux. La fonction

---

[1] *Foe*, t. f., p. 162.

[2] Cf. supra, pp. 8 sq.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'intégration sociale du mythe, encore vraie pour *Robinson Crusoé*, qui en fournit un modèle, n'existe plus que soumise à ce questionnement, à cette pente critique.

3) C'est un récit développé à partir du "syntagme de base"[1] d'un hypotexte fondateur bien qu'il accepte la répétition de motifs structuraux. Ici, ce syntagme de base est la séquence d'appropriation géographique, technique et spirituelle de l'île, la séquence la plus longue et la plus développée du roman de Defoe. On a pu interpréter, à la faveur de l'analyse de la métamorphose finale du Robinson de Tournier, le double récit de l'"héliophanie" de *Vendredi* comme la répétition structuralement inutile d'un motif parfaitement explicité dès son premier récit. *A fortiori,* la suppression du *log-book* entier dans *Vendredi ou la Vie sauvage* n'altère pas profondément le sens du récit. C'est dire que le syntagme minimal du mythe assure à lui seul la cohésion sémantique du mythe littéraire. D'autre part, mais ce n'est que la conséquence logique de cette dernière proposition : le mythe littéraire peut s'enrichir d'éléments nouveaux apportés par ses versions successives. Ainsi la robinsonnade collective à la manière de Wyss ou de Ballantyne apporte-t-elle la possibilité de développements narratifs nouveaux : *Sa Majesté des mouches, Le Royaume des moustiques,* voire *l'Ile de béton* en sont issus. Or, ces ajouts ne modifient pas la logique structurale de la robinsonnade, ce qui est peut-être rendu possible par l'extrême souplesse narrative accordée au récit mythique par la "logique de l'imaginaire" qui le gouverne.

---

[1] *Ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Conclusion

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Au terme de cette enquête, il faut dresser l'inventaire des acquis qu'elle a permis de dégager. Ils se classent en trois ensembles. Le premier concerne la genèse et l'objet du mythe de Robinson, le second sa structure et son devenir de *Sa Majesté des mouches* à *Foe* et *Robinson 86*, le troisième la forme et la définition du mythe littéraire.

1) Naissance du mythe de Robinson

Le mythe littéraire constitue un objet d'étude privilégié en ceci que, contrairement au mythe « ethnoreligieux », on peut repérer son origine, observer sa naissance, interroger sa préhistoire. Or que s'est-il dégagé de l'examen de la genèse de *Robinson Crusoé* ? D'abord qu'un mythe littéraire ne se crée pas *ex nihilo* mais qu'il n'émerge que dans une histoire qui a préparé son apparition. Les littératures occidentales lient, depuis Homère et la légende de Philoctète, le décor de l'île déserte à trois thématiques principales : la marge, la plénitude, l'origine. Or, aux XVIIème et XVIIIème siècles, avant la publication du roman de Defoe, des œuvres aussi différentes que *La Tempête, The Isle of Pines* et le *Voyage* de Leguat condensent ces trois thèmes. En quoi donc *Robinson Crusoé* est-il nouveau ? Comment expliquer que c'est dans le texte de Defoe que ces thèmes se sont cristallisés pour produire le mythe que nous connaissons ?

En reconnaissant dans *Robinson Crusoé* une des premières expressions des nouveaux rapports sociaux qui apparaissent en Angleterre au début du XVIIIème siècle et de l'idéologie « individualiste » qui les accompagne : la réclusion du héros métaphorise l'isolement de l'homme moderne après la dissolution des liens sociaux traditionnels. En y reconnaissant aussi une allégorie religieuse qui permet, à travers la médiation de la casuistique et de la sotériologie puritaines, de relier les deux domaines alors récemment disjoints de la "vérité" et de la "vertu"[1].

---

[1] Cf. supra, p. 72.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson Crusoé n'est peut-être pas la première robinsonnade ; c'est la première à présenter cette solution aux interrogations du sujet de la modernité naissante, à lui offrir la voie du salut dans la réalisation de soi par l'ambition matérielle et sociale ; c'est la première à résoudre par l'opération d'un récit le dilemme de l'éthique protestante identifiée par Max Weber : où est la bonne mesure entre l'application solitaire et désintéressée au travail pour l'amour de Dieu et la quête du profit personnel dans l'échange marchand ? Comment trouver la bonne distance à l'un et à l'autre pôle de la vie ?

Le jeune Robinson qui cherche un profit facile et rapide dans des expéditions aventureuses surestime les vertus de l'échange et sous-estime celles du travail. Le fait que sa réclusion insulaire soit le châtiment qui le conduise à s'en repentir indique que sa solitude inverse ce point de vue : elle nie la valeur de l'échange pour valoriser exclusivement le labeur. Pour simplifier à outrance, on pourrait dire que Robinson ignore tour à tour valeur d'usage et valeur d'échange. Or l'éthique du *calling* exige la réunion des deux dans l'activité économique : sa rupture dans le naufrage suit l'oubli de la valeur d'usage et cause celui de la valeur d'échange. On a vu le sens allégorique de cette rupture qui éloigne de Dieu le pécheur, dont la pénitence sera d'autant plus longue qu'il aura méconnu les avertissements de la Providence. La pénitence de Robinson achevée, le héros n'incarne pas plus qu'auparavant l'éthique du *calling* : il ne fixe toujours pas dans un métier mais renoue dans les *Farther Adventures* avec une vie d'errance.

Au contraire la solution éthique que propose le roman à la déchirure moderne du social et du sacré n'apparaît qu'en creux, à travers des personnages secondaires, notamment l'associé de la plantation brésilienne, le marin portugais et le père du héros. Ceux-là réussissent à mener une existence chrétienne et prospère dans le respect du devoir. C'est par leur présence discrète que *Robinson Crusoé* ménage l'emplacement d'un rapport satisfaisant des hommes à la société, à Dieu et finalement à eux-mêmes. Cet emplacement demeure presque vide. Néanmoins, la possibilité de l'occuper existe et la téléologie qui structure le roman en fait à la fois le moyen

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

d'une existence heureuse et sa fin.[1] Cette position définit le sujet moderne, autonome mais en quête d'un lien social et d'une religion non problématiques.

En cela, *Robinson Crusoé* s'assimile exactement au mythe : le mythe littéraire se révèle posséder la même fonction sociale et le même type de structure que le mythe ethnoreligieux. Même fonction : le roman (*novel*), forme littéraire nouvelle alors en Angleterre, justifie et valorise l'autonomie de l'individu moderne et sert ainsi d'"intégrateur social". Même structure : *Robinson Crusoé* s'analyse comme un mythe dont tous les éléments entrent dans un tableau structural manifestant sa "trame narrative serrée".

2) Structure et métamorphoses du mythe

Un deuxième ensemble de résultats concerne les robinsonnades de la seconde moitié du XXème siècle. Comment, deux siècles et demi après l'événement que fut *Robinson Crusoé*, le mythe est-il réinvesti par les réécritures du roman de Defoe ? D'abord, une constante se manifeste : le double lien qui rattachait le premier Robinson à la société et à Dieu se trouve rompu. Devenues "essentiellement critiques"[2], les versions actuelles du mythe littéraire ne supposent plus de conciliation finale entre le degré d'accomplissement personnel du naufragé et l'état de la société ou le cours de l'histoire. *Robinson Crusoé* accomplissait l'histoire : la rédemption du héros accompagnait la révolution de 1688 et la colonisation de l'île suivait les principes d'ascétisme et de tolérance de l'Angleterre de Guillaume III. La téléologie qui sous-tendait l'action faisait coïncider ces deux plans : le héros rédimé, rendu apte à concilier valeur d'échange et valeur d'usage, rentrait dans une société réformée à la fin du roman. Sa resocialisation mettait ainsi en évidence non seulement la fin de ses épreuves, mais aussi le nouveau cadre politique dans lequel cette délivrance venait s'inscrire. Rédemption spirituelle du héros et réforme politique de la société étaient liées dans le retour de Robinson en Angleterre. C'est justement ce lien qui est remis en cause depuis 1954 et *Sa*

[1] Cf. supra, pp. 111-115.
[2] Cf. J.-F. Lyotard, *Discours figure, op. cit.*, p. 319.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Majesté des mouches. La robinsonnade de l'époque « post-moderne » questionne les relations sociales et interroge l'horizon métaphysique ou religieux de l'existence : ni celui-ci ni celles-là n'apparaissent plus, dans ces textes, naturels ni universels ; le récit n'a plus pour fonction de les affirmer et de les légitimer mais, soit de les observer et de les décrire, soit de proposer des alternatives.

Ainsi le corpus se divise en deux catégories de romans. Le premier regroupe les œuvres dans lesquelles l'île est perçue comme un ailleurs — un territoire d'exception, où l'ordre du monde peut être suspendu, où un devenir autre peut être expérimenté. A l'intérieur de la première classe se rangent d'une part *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, *Robinson 86* et le *Robinson* d'Alain Hervé et d'autre part *L'Ile de béton* et *Le Royaume des moustiques*.

Dans les trois premiers de ces romans, le protagoniste fuit la société au profit d'un ailleurs où la question insoluble du lien social se trouve supprimée. Corrélativement, cette quête d'une altérité absolue se fait recherche d'une intelligence supérieure du monde. A la religion que quitte le héros va s'opposer une métaphysique nouvelle dont la solitude insulaire permet l'élaboration. Ainsi Speranza, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, révèle-t-elle, après l'épisode de l'île administrée, une altérité radicale. Par opposition au monde des hommes où se déroule la guerre d'indépendance américaine, où les individus sont aliénés à des fins qui ne sont pas les leurs, l'île autorise et affirme la souveraineté d'un Robinson délivré de la vie sociale et communiant librement avec les éléments. L'inversion du temps figurée par sa jeunesse retrouvée grâce à Vendredi après l'explosion de la grotte manifeste la conquête d'un éternel retour qui succède au temps chrétien de l'eschatologie. Au puritanisme auquel demeurait fidèle le héros avant l'arrivée de son compagnon, succède un paganisme imprégné de l'*amor fati* nietzschéen[1]. La solitude qui libère Robinson des contraintes sociales lui permet d'accéder à cette vérité supérieure révélée par l'altérité absolue de l'île. Ici, l'essence coïncide avec l'existence et il devient possible d'aimer son destin, car il se rèvèle libre.

---

[1] Cf. supra, pp. 171-183.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Ces robinsonnades sont, au sens étymologique, utopiques : les îles sont des *ou-* et des *eu-topoï*, des lieux qui n'existent pas et des lieux du bien. Elles trouvent leur revers dans des romans montrant que la fuite est impossible, car la société à laquelle le ou les héros tentent d'échapper est hégémonique, supprime l'altérité, résorbe les îles dans un continent qui ne connaît plus d'extérieur, qui est potentiellement infini. Dans les romans où la tension entre la société corruptrice et l'ailleurs rédempteur ne peut plus se résoudre par la médiation du retour d'un Robinson régénéré, l'île disparaît, comme pour signifier l'impossibilité de toute conciliation. La téléologie qui commandait chez Defoe le retour du héros est remplacée ici par l'insertion progressive de l'île dans l'histoire jusqu'à sa disparition pure et simple. Ici île et continent ne s'opposent plus comme deux mondes absolument distincts mais s'interpénètrent. L'île est destinée à être absorbée par le continent ; l'Autre est voué à se résorber dans le Même. C'est le cas dans le *Royaume des moustiques* de Paul Theroux et dans *L'Ile de béton* de James G. Ballard.

Cette absorption n'est pas seulement métaphorique, on l'a vu : l'île de béton se situe au cœur de Londres et Theroux place la colonie de la famille Fox en plein continent américain, dans la forêt du Honduras. Il est significatif que ces deux lieux, comparés avec insistance à des îles, n'en soient pas. La robinsonnade est ici placée sous le signe d'une fausse rupture : l'altérité géographique est d'emblée réduite comme pour signifier qu'un lien social autre n'existe pas, ou du moins pas autrement que comme résidu ou simulacre. A l'opposé des héros de Tournier, Compère et Hervé, ceux de Ballard et Theroux montrent l'échec de la quête d'une humanité différente.

Au contraire, dans les autres textes de notre corpus, l'île n'est plus un ailleurs mais la scène où se représente le monde. Dans les deux robinsonnades de William Golding, *Sa Majesté des mouches* et *Chris Martin*, l'expérience insulaire répète comme par synecdoque l'existence continentale. Ici, il ne s'agit plus de chercher un ailleurs rédempteur mais d'examiner la nature humaine dans le microcosme insulaire. Territoire restreint et fermé, l'île met en évidence, en réduction, comme un dispositif de laboratoire, la nature du lien

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

social et de l'expérience métaphysique humaine. L'île ne constitue plus un lieu d'altérité qu'à titre provisoire. L'absence d'adultes constatée au début de *Sa Majesté des mouches* par les enfants qui s'en réjouissent ne leur permet pas longtemps d'échapper au sort commun des hommes. Reconstituant un système politique évoquant la démocratie parlementaire puis régressant vers une société totémique (qui peut aussi rappeler le fascisme — le roman est publié moins de dix ans après la fin de la seconde guerre mondiale), les enfants symbolisent une humanité violente et meurtrière. L'incendie final qui ravage l'île métaphorise la guerre nucléaire qui sévit à l'extérieur. Il se dégage ici une pensée des rapports de la société au sacré qui n'est guère éloignée des analyses de René Girard. Le mal n'est pas "au-dehors, mais en dedans"[1], le lien social s'en nourrit. De même Pincher Martin incarne la Gourmandise (*Greed*) à laquelle Golding semble identifier l'essence de l'humanité : il est "né la bouche et la braguette ouvertes, les deux mains tendues pour saisir"[2]. L'île est dans ces deux romans le lieu qui permet de représenter la radicalité du mal car elle isole les "éléments de base"[3] de l'humanité. La robinsonnade, qui n'envisage dans ces deux cas le monde extérieur que par de brèves analepses, se veut ici synecdoque de l'expérience humaine dans sa totalité.

De manière similaire mais non identique, dans les robinsonnades de Muriel Spark et J.M. Coetzee, l'épisode insulaire correspond à une altérité perdue que le narrateur intradiégétique cherche à retrouver ou à reproduire, car son ressurgissement dans l'écriture doit lui permettre de modifier son rapport à autrui et à lui-même dans la société qu'il a réintégrée. L'insularité révèle ici comme chez Golding l'essence de l'expérience humaine, non pas parce que l'île représenterait la totalité du monde, mais parce que le séjour insulaire est l'occasion d'une prise de conscience des protagonistes. La solitude de l'île ouvre les héroïnes à une expérience d'ordre spirituel, mais c'est leur retour parmi les hommes qui en révèle le sens. A travers une interrogation

---

[1] W. Golding, "Notice bibliographique sur William Golding (par lui-même)", in *SMM*, p. 7.

[2] *CM*, p. 138 ; "He was born with his mouth and his flies open and both hands out to grab", *PM*, p. 120.

[3] W. Golding, "Notice biographique...", *op. cit.*, p. 7.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

religieuse chez Muriel Spark, métaphysique chez J.M. Coetzee, la robinsonnade se fait ici questionnement sur la conduite de la vie. Dans *Foe*, l'île s'oppose au reste du monde comme le lieu clos du mesurable et du descriptible à l'espace ouvert qui échappe à la mesure et au langage, comme le lieu de la maîtrise à celui de sa perte, comme celui de l'ordre à celui du chaos[1]. Mais c'est le retour de Susan Barton à Londres qui lui permet d'en prendre conscience, qui la décide à tenter d'élucider "l'histoire de l'île" grâce à l'écriture. Comme dans le *Robinson* de Spark, la robinsonnade débouche sur une recherche menée *a posteriori* par la narratrice de la manière dont une transformation décisive de son rapport à autrui et à elle-même s'est opérée. Ici, la robinsonnade se fait recherche d'un événement originaire dont le séjour insulaire a été l'occasion.

Dans l'ensemble de ce corpus, les repères nouveaux que *Robinson Crusoé* fournissait aux hommes du début des Lumières sont, sinon niés, du moins remis en cause et interrogés. Le texte fondateur établissait des certitudes ; ses réécritures d'aujourd'hui les refusent et pratiquent un doute, un scepticisme systématiques. Il faut s'interroger sur cette capacité du mythe littéraire de se transformer en se chargeant de significations qui peuvent être à l'opposé de celles que revêtait l'hypotexte. Cette question ne concerne pas seulement l'analyse de Robinson ; elle se pose à propos de la notion de mythe littéraire en général, notion centrale non pas parce qu'elle

> oblige à distinguer une littérature du temps où les mythes vivaient et une littérature du temps où ils ont perdu la vie [mais au contraire] parce que, malgré le triomphe ou les triomphes de la raison, un mode de pensée mythique [...] se perpétue, à travers l'irréductible multiplicité du texte, jusque dans la littérature d'aujourd'hui.[2]

La raison, l'examen critique, le scepticisme, ne s'opposent pas au mythe mais travaillent avec lui et à partir de la connaissance du monde qu'il contribue à établir. Le désenchantement du monde qui

---

[1] Cf. J.-P. Engélibert, "L'île oubliée et la langue mutilée", art. cit.

[2] J.-L. Backès, "Mythocritique, les effets d'un néologisme", *Revue de littérature comparée*, n° 4/1993, p. 521.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

caractérise la modernité n'est pas à comprendre comme la victoire de la raison sur le mythe. Mythe et rationalité ne s'excluent pas mutuellement : le mythe possède sa rationalité propre et la raison ses mythes. Pour le philosophe Vincent Descombes, "désenchantement" signifie "passage d'une raison épaisse à une raison claire", c'est-à-dire d'une "vision globale" à une "dissection opérationnelle" du monde.[1] Le mythe littéraire se définirait alors comme un des modes d'expression, peut-être privilégiés, d'une "raison épaisse", d'une "vision globale" nécessaire à l'intelligence du monde et qui participerait souterrainement à sa "dissection".

3) Robinson, mythe littéraire de la modernité

Par là, on comprendrait mieux la permanence du mythe de Robinson à l'époque « post-moderne ». Il s'efforce de penser l'individu à un moment de l'histoire où cette tâche est particulièrement difficile[2]. Le sujet moderne qui se définissait dans *Robinson Crusoé* s'est transformé ; c'est sa nouvelle identité que le mythe littéraire cherche à identifier aujourd'hui.

Ce questionnement s'observe au mieux dans l'évolution de la narration romanesque. Aucune des robinsonnades de notre corpus ne reprend le système énonciatif de *Robinson Crusoé*. Toutes, même les plus fidèles à l'anecdote originelle, comme *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, s'en écartent. Ainsi la narration à la première personne et *a posteriori* des événements selon le schème faute-expiation-rédemption (ou départ sur mer-naufrage et solitude-retour en Angleterre), qui assurait l'identité finale du personnage et du narrateur et orientait son aventure vers l'accomplissement du sujet dans la conciliation des nécessités sociales et des exigences du devoir, n'est-elle pas, ou plus, un caractère définitoire de la robinsonnade. On ne saurait mieux relever la distance prise à

---

[1] *Philosophie par gros temps*, Paris, Minuit, pp. 133-147.

[2] Le moment post-moderne se caractérise selon Lyotard par la disparition de l'espoir d'une émancipation universelle, c'est-à-dire de la constitution d'un "nous" lui-même universel qui serait le sujet de cette libération, du rassemblement rêvé par les modernes de l'humanité entière dans une communauté sans exclus. Comprendre véritablement ce moment exigerait donc d'élaborer de nouveau "le statut du nous, la question du sujet". J.-F. Lyotard, *Le Post-moderne expliqué..., op. cit.*, p. 44.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

l'égard du personnage de Robinson et par conséquent la mise en cause de la signification originelle du mythe.

Le retour du héros dans son pays natal, qui était le signe, chez Defoe, de l'achèvement de sa pénitence, ne s'accompagne plus aujourd'hui de la réalisation effective dans la société entière de ce qu'il a accompli sur l'île. Au contraire, dans les textes qui nous intéressent ici, même quand le héros revient « réformé » à son point de départ, son retour n'implique ni ne suppose plus la concordance de la finalité de l'expérience insulaire d'une part et du sens de l'histoire ou de la nature du lien social de l'autre. En témoignent, par exemple, dans *Foe*, le désarroi de Susan Barton, incapable de renouer avec sa vie passée et de réintégrer le tissu social, et, dans *Robinson 86*, la misanthropie finale du narrateur à qui la jouissance passée de la solitude d'Allothi interdit de partager comme auparavant les plaisirs des hommes.

A fortiori, il faut remarquer la fréquence des textes où se lit la mort de Robinson ou de son homologue — *Chris Martin, Le Royaume des moustiques, Foe*. Sans compter les robinsonnades collectives où la mort du héros est métaphorique, comme *L'Ile de béton*, ou bien touche plusieurs naufragés, comme *Sa Majesté des Mouches*. L'expérience insulaire de ces romans contredit le mythe robinsonien dont la structure semble s'être marquée d'un signe négatif. Le mythe est passé de l'affirmation de l'autonomie de l'individu dans un univers régi par des fins et guidé par la Providence à la quête de soi et du sens dans un monde sans dieu, à la nostalgie de la transcendance, au deuil des fins.

Robinson Crusoé liait le destin du naufragé au progrès politique et économique, au passage de l'absolutisme et des persécutions religieuses à la monarchie constitutionnelle et à la tolérance envers les *dissenters*. On reconnaît là toutes les caractéristiques que Jean-François Lyotard attribue au "projet moderne" dans son ensemble : effort de l'individu pour maîtriser "toutes les données [de son expérience], y compris soi-même"[1] ; inscription de chaque personne dans l'histoire universelle de l'humanité (la christianisation de Vendredi et plus largement la thématique colonialiste affirment le sens universaliste du roman) ;

---

[1] J.-F. Lyotard, *Le Post-moderne expliqué...*, *op. cit.*, p. 40.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

rationalisation et orientation de cette histoire elle-même par l'idée de l'émancipation à venir de tous les hommes[1]. *Robinson Crusoé* serait une des manifestations partielles, ponctuelles, de ces "grands récits sous lesquels on tente d'ordonner la foule des événements" et au nombre desquels Lyotard compte le "récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour" et le "récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel"[2] dont il n'est guère utile de montrer davantage à quel point ils informent le roman de Defoe (même si, pour le second, il serait plus exact de parler de récit mercantiliste et de développement des arts et du commerce). Participant de ces deux "grands récits" de la modernité naissante, *Robinson Crusoé* justifie la nouvelle forme du lien social que celle-ci impose en vérifiant par la réussite de son héros le fondement dans le dogme chrétien de la promesse d'émancipation des hommes par le commerce et l'application au travail.

Au contraire, les robinsonnades de la seconde moitié du XXème siècle constatent l'échec des tentatives d'émancipation, voire affirment l'impossibilité de toute libération. Alors que Robinson apprenait à identifier les signes de la volonté divine, ses homologues contemporains ne reconnaissent plus de sacré que dans une figure démoniaque, comme dans *Sa Majesté des Mouches*, ou découvrent l'immanence de la nature à elle-même et en appellent à des philosophies refusant toute transcendance. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Robinson 86* constituent deux exemples complémentaires de cette approche. Tout fondement universel *a priori* sur lequel jeter les bases du projet moderne est ainsi supprimé. De la justification du projet d'émancipation de l'homme à la naissance de la modernité, le mythe a évolué vers l'interrogation sur ses conditions de possibilité, le scepticisme quant à sa réussite, le questionnement métaphysique quant à ses fondements. Le mythe littéraire demeure mais en quelque sorte renversé : le récit permet aujourd'hui d'interroger ce qu'il affirmait hier et de dénoncer maintenant ce que ses premières versions légitimaient.

---

[1] *Ibid.*, p. 41.
[2] *Ibid.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

D'une part, le projet « socio-politique » de *Robinson Crusoé* s'est évanoui : la trajectoire du héros ne peut plus figurer un progrès politique, social ou économique. De la figuration d'un projet ou d'un progrès, le mythe est passé à leur remise en cause. D'autre part, la certitude de l'harmonie du monde s'est dissoute. Les figures de la « mort de Dieu »[1], de son absence ou de son silence abondent dans ces textes qui font leur objet de la mort du "Père" (*Le Royaume des moustiques*), de la sacralisation du Mal (*Sa Majesté des Mouches*) ou du silence de Dieu (le *Robinson* de Muriel Spark). Le chaos et l'entropie empêchent les hommes d'assurer leur maîtrise sur leur environnement (*Foe, L'Ile de béton, Le Royaume des moustiques*). Double ruine du mythe robinsonien, double ruine malgré laquelle le mythe perdure et se renouvelle de réécriture en réécriture. Paradoxe du mythe littéraire qui confirme et contredit à la fois la différence de nature que Claude Lévi-Strauss voyait entre le mythe et le roman :

> Le passé, la vie, le rêve charrient des images et des formes disloquées qui hantent l'écrivain quand le hasard, ou quelque autre nécessité démentant celle qui sut jadis les engendrer et les disposer dans un ordre véritable, préservent ou retrouvent en elles les contours du mythe. Pourtant, le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés. [...] le héros du roman, c'est le roman lui-même. Il raconte sa propre histoire : non seulement qu'il est né de l'exténuation du mythe, mais qu'il se réduit à une poursuite exténuante de la structure, en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse [...].[2]

L'analyse des réécritures de *Robinson Crusoé* montre que le roman s'écrit effectivement à partir des éléments épars d'une

---

[1] Mort qui se trouve au principe de la post-modernité, ainsi que le rappellent J.-F. Lyotard, *Le Post-moderne expliqué...*, *op. cit.*, p. 43 et M. Gauchet, *op. cit.*, pp. 232 sq.

[2] Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 106.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

structure qui peu à peu se délie. Mais elle prouve aussi que la "poursuite" de la structure n'est pas "exténuante" puisqu'elle se renouvelle sans cesse, que le mythe *littéraire* peut se reconstruire et se recomposer malgré ou grâce à l'"exténuation de la structure". Le signe le plus marquant de cette réélaboration paradoxale est certainement le travail des réécritures sur la fin de *Robinson Crusoé*. Le terme de l'aventure de Robinson aujourd'hui, dans la plupart des romans, n'équivaut plus au salut chrétien, il réside rarement dans un accomplissement comme chez Defoe : la mort ou la perte de soi concluent la majorité des textes. C'est ici peut-être que le travail littéraire du mythe est le plus visible : dans la déshumanisation du héros se devine ou se cherche le "devenir" que la robinsonnade post-moderne "épie".

Cela nous permet de préciser en quoi consiste le troisième ensemble de résultats de cette étude. A un moment de l'histoire où Michel Foucault voyait la "mort de l'homme"[1], le mythe littéraire traite de la déshumanisation ou de la mort de Robinson Crusoé. Robinson n'est plus depuis Golding une figure de l'homme moderne, mais l'instrument littéraire d'un questionnement général à l'égard du sujet. Faut-il donc s'étonner si au XXème siècle la littérature, comme le pense André Dabezies, "fleurit assez souvent sur un grand mythe en décomposition"[2] ? N'est-ce pas là une exigence que la période historique que nous vivons impose à la littérature ? Le mythe littéraire deviendrait aujourd'hui une des formes que prend la réflexion sur l'identité de l'homme. Les réécritures de *Robinson Crusoé* reprennent le mythe où s'est forgée l'idée moderne du sujet pour déconstruire, inverser, interroger une conception du sujet qui n'est plus celle de la post-modernité. Celle-ci travaille, on l'a vu, à repenser le "statut du sujet"[3]. Or, le mythe de Robinson est peut-

---

1 M. Foucault, *Les Mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, TEL, 1990, pp. 393-398.

2 Du mythe littéraire, écrit A. Dabezies à propos de Faust, "certains thèmes [...] restent encore vivants, susceptibles de « reviviscence mythique », au moment même où une partie de leur contenu, plus rapidement caduque, est déjà mise par ailleurs en coupe réglée [...]. Thomas Mann et Valéry vérifient, dans le *Faust* qu'ils écrivent, la mort d'un certain mythe de Faust." Ce constat est évidemment valable pour d'autres mythes littéraires : l'étude de la robinsonnade le confirme. *Op. cit.*, p. 21.

3 J.-F. Lyotard, *Le Post-moderne expliqué..., op. cit.*, p. 44.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

être une des formes actuelles du discours dans laquelle peut se révéler ou se construire de manière privilégiée une nouvelle pensée de l'homme.

En effet la forme du mythe littéraire permet d'accueillir ce questionnement non seulement parce que réécrire *Robinson Crusoé* revient à interroger le sujet dans le récit même qui se trouve à son origine, mais aussi grâce à la souplesse offerte par son scénario. L'étude de la robinsonnade montre que le mythe demeure vivant dans les réécritures malgré des altérations diégétiques et narratives importantes. Les romans envisagés ici ne remplissent pas systématiquement les trois critères qui pour Philippe Sellier définissent le mythe littéraire : fonction d'intégration sociale par l'horizon métaphysique ou religieux que le mythe permet de penser, logique de l'imaginaire et trame narrative serrée. Seule la deuxième de ces trois caractéristiques semble conservée dans l'ensemble du corpus. *Chris Martin* et *Robinson 86* ne ressortissent pas au code de lecture réaliste, *Foe* contient des éléments, notamment son dernier chapitre, relevant du fantastique, *L'Ile de béton*, parfois lu comme un roman de science-fiction, échappe largement au vraisemblable[1] : autant d'exemples par lesquels il est visible que le mythe s'affranchit de la rationalité et suit une autre logique.

Par contre, si on a pu montrer en quoi *Robinson Crusoé* fournissait un modèle d'intégration sociale grâce à la dimension religieuse qu'il confère à l'existence, ce n'est que partiellement qu'on peut reconnaître cet aspect du mythe dans ses réécritures. Si un horizon métaphysique ou religieux est toujours présent dans celles-ci, il est dissocié de sa fonction intégratrice. Des romans comme *Vendredi*, qui valorise un Robinson désocialisé et déshumanisé, ou *Le Royaume des moustiques,* qui analyse la rupture des relations sociales et familiales autour du protagoniste et narrateur, montrent bien que la robinsonnade ne joue plus de rôle intégrateur. Au contraire, c'est au service d'une pensée critique qu'est mise la dimension métaphysique ou religieuse des textes.

Enfin, on a vu que dans plusieurs cas, la robinsonnade pouvait déborder le cadre de ce qu'André Siganos nomme le "syntagme

---

[1] Cf. H. Auffret-Boucé, art. cit. et supra, p. 391-399.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

minimal du mythe"[1] sans se dénaturer. Ainsi le *log-book* de Robinson est inutile à l'organisation structurale de *Vendredi* ; les "extensions"[2] de *Robinson 86* ou de *Foe* s'additionnent à l'histoire de Robinson sans remettre en cause l'appartenance de ces deux romans à tradition de la robinsonnade. Une "trame narrative serrée" n'est donc pas indispensable au mythe littéraire. L'essentiel est que les éléments déterminants, composant un "syntagme minimal", soient présents. Cela n'est pas seulement vrai pour les réécritures, mais aussi pour le texte fondateur. Ainsi s'explique le fait que les *Farther Adventures* ne sont jamais reprises dans les nouvelles versions de l'histoire de Robinson[3] : elles constituent déjà une excroissance du récit.

On peut se demander en effet quel est le rôle de cette deuxième partie, non-insulaire, du roman de Defoe. Le retour du héros à une vie d'aventures ne contredit-il pas le sens allégorique de toute la première partie de *Robinson Crusoé* ? Elle le relativise en tous cas. On serait justement tenté de voir là la marque distinctive du roman qui le sépare du mythe, ou au moins un signe de l'irréductibilité du sens de l'œuvre à un discours collectif, une articulation du littéraire et du mythique et par conséquent une clé pour comprendre la nature du "mythe littéraire". En ouvrant la possibilité d'une suite aux aventures de son personnage, Defoe s'autorise un infléchissement du sens de son œuvre. Cette évolution est le sceau de l'œuvre individuelle dont la création n'est pas contrôlée, comme celle du mythe, par une pression sociale impersonnelle qui dicte les possibles de chaque récit.

Le mythe n'est un discours en droit universellement légitimant que parce qu'il est tacitement légitimé par son absence d'auteur, c'est-à-dire parce que la collectivité entière est son auteur. Le roman peut exceptionnellement rejoindre le mythe quand son contenu condense une idéologie dominante qui n'a pas encore trouvé de formulation abstraite (ce qui est bien le cas du libéralisme bourgeois en 1719 : Adam Smith ne publiera *An*

---

[1] Cf. A. Siganos, *op. cit.*, pp. 12 sq.

[2] Cf. G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 263 sq.

[3] Aucun roman de notre corpus ne les reprend ; la synthèse la plus complète à ce jour sur le mythe depuis le XVIIIème siècle aux années 1980 ne recense aucun texte élaboré à partir d'éléments spécifiques aux *Farther Adventures*. Cf. M.B. Green, *op. cit.*

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations qu'en 1776). Mais un auteur, en tant qu'individu singulier, n'est que très rarement en mesure d'exprimer cette « pensée » collective de manière adéquate. C'est pourquoi le roman, au contraire du mythe, demeure autonome par rapport à l'idéologie ; c'est aussi pourquoi sa structure est plus lâche, comme le remarque Lévi-Strauss, et s'autorise la digression, le commentaire, les péripéties secondaires, le détail structuralement inutile : sa production n'est pas socialement contrôlée[1].

C'est précisément la raison pour laquelle les *Farther Adventures* sont possibles et pourquoi elles ne sont *jamais* reprises par les réécritures. Les excroissances appartiennent de droit au roman alors qu'elles sont impensables dans le mythe. Excroissance inutile à l'intelligence de la première partie du roman, voire préjudiciable à l'unité de son sens, la seconde partie est naturellement oubliée par le mythe, même si ce dernier est « littéraire », c'est-à-dire prend corps dans des textes littéraires. Or, la signification qui s'en dégage ne diffère pas profondément de celle des premières *Aventures*. Il serait plus juste de dire qu'elle l'explicite et peut-être la radicalise, mais comme ponctuellement, sans la fermeté de la trame narrative qui permettait au texte initial d'immerger l'un dans l'autre les deux plans de l'anecdote et de l'allégorie. Ainsi la colonisation de l'île se poursuit-elle grâce aux efforts des Espagnols libérés de la tribu indienne qui les retenait et des ex-mutins anglais. Ainsi la vertu de l'île d'amener les pécheurs à repentance s'affirme-t-elle avec la conversion de Will Atkins, jusque-là le plus dangereux des brigands[2]. Mais les épisodes de ce second récit ne sont pas aussi organiquement liés que ceux qui les précèdent et les autorisent : il y a déjà là réalisation de ce que l'individualité de l'œuvre rendait possible, passage du mythe au roman, desserrement de la structure.

Le mythe littéraire se caractérise donc, pour reprendre l'expression d'André Siganos, par la reprise dans chaque réécriture d'un "syntagme minimal", ensemble d'épisodes fixant le scénario de base permettant d'identifier le mythe — ce qui n'interdit en rien au

---

[1] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. III, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, pp. 105-106.

[2] Cf. *Vie et aventures...*, *op. cit.*, pp. 428-429.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

texte littéraire de déborder ce cadre. Dans le cas de Robinson, il suffit de revoir quels épisodes de *Robinson Crusoé* sont repris par toutes les réécritures considérées ici pour définir la composition de ce "syntagme". On a vu qu'une seule des dix séquences qui composent *Robinson Crusoé* se retrouve dans tous les cas : il s'agit de l'épisode de l'appropriation de l'île, le plus complexe et le plus développé chez Defoe, assez riche pour nourrir le mythe puisqu'il raconte à la fois une découverte géographique, une maîtrise technique et un apprentissage spirituel[1]. Cette séquence constitue à elle seule le "syntagme minimal", le noyau auquel peut se réduire le mythe littéraire, celui qui permet d'identifier un texte comme robinsonnade, celui qui en fait une version nouvelle du mythe, celui qui définit la structure narrative.

Jean-Jacques Rousseau l'avait déjà vu qui, dans un célèbre passage de l'*Emile*, considérait tous les épisodes extra-insulaires du roman de Defoe comme du "fatras" :

> Il existe un livre qui fournit à mon gré le plus heureux traitté d'éducation naturelle, ce livre sera le prémier que lira mon Emile, seul il composera durant longtems toute sa bibliothèque et dans tous les tems il y tiendra une place distinguée [...] Quel est donc ce merveilleux livre ? Est-ce Aristote, est-ce Pline, est-ce Bacon ? Non, c'est *Robinson Crusoé*.
> [...]
> Ce roman débarassé de tout son fatras, commençant au naufrage de Robinson prés de son Isle et finissant à l'arrivée du vaisseau qui vient l'en tirer, sera tout à la fois l'amusement et l'instruction d'Emile durant toute l'époque dont il est ici question.[2]

Vu les résultats de notre étude, comment s'étonner désormais si l'un des auteurs les plus sensibles à l'évolution de la subjectivité durant son siècle et l'un des philosophes qui ont le mieux contribué à la décrire et à la former s'est passionné pour Robinson et n'en a spontanément retenu, à l'exclusion du "fatras", que le noyau mythique ?

---

[1] Cf. supra, p. 127.

[2] J.-J. Rousseau, *Emile* (première version), Paris, Gallimard, Pléiade, pp. 189-190.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Bibliographie

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

I. Sources primaires

1) Corpus

BALLARD, J.G. *Concrete Island.* Londres: Jonathan Cape, 1973 et New-York: Farrar, Straus and Giroux, 1974. Editions utilisées : *Concrete Island*, New-York: Random House, Vintage books, 1985 et traduction française de Georges Fradier, *L'Ile de béton,* Paris: Calmann-Lévy, 1974.

COETZEE, J.M. *Foe*. Londres: Martin Secker and Warburg, 1986. Editions utilisées : *Foe*, Harmondsworth: Penguin, 1987 et traduction française de Sophie Mayoux, *Foe*, Paris: Seuil, 1988.

COMPERE, G. *Robinson 86*. Paris: Belfond, 1986.

DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Londres: William Taylor, 1719. Editions utilisées : *Robinson Crusoe*, Michael Shinagel (ed.), New-York et Londres: Norton, 1975 et traduction française de Pétrus Borel, *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1959.

DEFOE, D. *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. Londres: William Taylor, 1719. Editions utilisées : *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, Londres: Dent, 1962 et traduction française de Pétrus Borel, *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, deuxième partie, Paris: Gallimard, Pléiade, 1959.

GOLDING, W. *Lord of the Flies*. Londres: Faber and Faber, 1954. Editions utilisées : *Lord of the Flies*, Londres, Faber and Faber, 1958 et traduction française de Lola Tranec, *Sa Majesté des mouches*, Paris: Gallimard, Folio, 1983.

GOLDING, W. *Pincher Martin*. Londres: Faber and Faber, 1956. Editions utilisées : *Pincher Martin*, Londres: Faber and Faber, 1960 et traduction française de Marie-Lise Marlière, *Chris Martin*, Paris: Gallimard, L'Imaginaire, 1985.

HERVE, A. *Robinson*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1985.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

SPARK, M. *Robinson.* Londres: Macmillan, 1958. Editions utilisées : *Robinson*, Harmondsworth: Penguin, 1964 et traduction française de Léo Dilé, *Robinson*, Paris: Fayard, 1994.

THEROUX, P. *Mosquito Coast.* New-York: Hamish Hamilton, 1981. Editions utilisées : *Mosquito Coast*, Harmondsworth: Penguin, 1982 et traduction française de Françoise et Guy Casaril, *Le Royaume des moustiques*, Paris: Calmann-Lévy, 1983.

TOURNIER, M. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique.* Paris: Gallimard, 1967. Edition utilisée : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris: Gallimard, Folio, 1972.

TOURNIER, M. *Vendredi ou la Vie sauvage.* Paris: Flammarion, 1971. Edition utilisée : *Vendredi ou la Vie sauvage*, Paris: Gallimard, Folio-Junior, 1987.

2) Pré-robinsonnades et autres textes périphériques cités

BALLANTYNE, R.M. *The Coral Island* (1858). Oxford and New-York: Oxford U.P., 1990.

BALLARD, J.G. *Crash* (1973). Londres: Paladin, 1990. Traduction française de R. Louit, *Crash!* Paris: Calmann-Lévy-Presses-Pocket, 1987.

BALLARD, J.G. *High-Rise* (1975). Londres: Harper Collins, Flamingo, 1993. Traduction française de R. Louit, *I.G.H.*. Paris: Calmann-Lévy, 1976.

BELLEFOREST (de), Fr. "Histoire troisième : « Cœur généreux d'une Demoiselle françoise »", in *Le Cinquième Tome des histoires tragiques*. Paris: Hulpeau, 1572, f° 70-103.

BIERCE, A. *La Rivière du hibou.* Paris: Les Humanoïdes associés, 1977.

BRINK, A. *A Chain of Voices.* Londres: Faber and Faber, 1982. Traduction française de J. Guiloineau, *Un Turbulent silence.* Paris: Stock, 1982.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

BUNYAN, J. *The Pilgrim's Progress* (1678). Ed. J.B. Wharey, Oxford: Clarendon Press, 1967.

CAMPE, J.H. *Robinson der Jüngere*. Hambourg, 1779.

COMPERE, G. *La Raison fertile. Quatre chants de la baleine.* Louvain-la-Neuve: P.U. de Louvain, 1990.

CONGREVE, W. *Incognita, or Love and Duty reconcil'd. A Novel* (1692). Rep. in HENDERSON, Ph. (ed.), *Shorter Novels : Seventeenth Century* (1930). Londres: Dent, 1960.

COOKE, E. *A Voyage to the South Sea, and around the World.* Londres, 1712.

DAMPIER, W. *A New Voyage Round the World.* Londres, 1697. Traduction française de P. Marret, *Nouveau Voyage autour du monde*, Amsterdam, 1698.

DONNE, J. *Selected Prose*. Ed. H. Gardner and T. Healy, Oxford: Clarendon Press, 1967.

DEFOE, D. *Serious Reflections during the Life of Robinson Crusoe* (1720). Ed. et traduction française de F. Ledoux, in *Œuvres*, I, Paris: Gallimard, Pléiade, 1959.

DEFOE, D. *Roxana* (1724). Londres: Oxford U.P., 1964. Traduction française de F. Ledoux, *Lady Roxane*, in *Œuvres*, II, Paris: Gallimard, Pléiade, 1969, pp. 1275-1635.

DEFOE, D. *Mme Veal* (1706). Traduction française de F. Ledoux, in *Œuvres*, II, Paris: Gallimard, Pléiade, 1969, pp. 1-17.

DEFOE, D. *Colonel Jack* (1722). Londres: Oxford U.P., 1965. Traduction française de F. Ledoux, *Histoire et vie du colonel Jacque,* in *Œuvres*, II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, pp. 933-1275.

DEFOE, D. *Memoirs of Captain Carleton* (1728). Londres: Gollancz Classics, 1970.

FENELON, *Les Aventures de Télémaque* (1699). Ed. J.-L. Goré, Paris: Garnier, 1987.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

FRANKLIN, B. *The Way to Wealth* (1757). Paris: A.A. Renouard, 1795.

GARDAM, J. *Crusoe's Daughter* (1985). Londres: Abacus, 1986. Traduction française de C. Wajsbrot, *L'Héritière de Robinson*. Paris: Autrement, Diableries, 1994.

GILDON, Ch. *The Life and Strange Surprizing Adventures of M. D... de F..., of London, Hosier* (1719). Rep. in P. Rogers (ed.), *Defoe, the Critical Heritage*. Londres-Boston: Routledge and Kegan Paul, 1987.

GIRAUDOUX, J. *Suzanne et le Pacifique*. Paris: Grasset, 1921.

GODWIN, F. *The Man in the Moone, or a Discourse of a Voyage Thither*. Londres: John Norton, 1638.

GOLDING, W. *A Moving Target*. Londres: Faber and Faber, 1982. Traduction française de M.-L. Marlière, *Cible mouvante*, Paris: Gallimard, 1985.

GOLDING, W. *The Hot Gates*. Londres: Faber and Faber, 1965.

HAUSHOFER, M. *Die Wand* (1968). Traduction française de L. Bodo et J. Chambon, *Le Mur invisible*. Arles: Actes Sud, Babel, 1992.

HERODOTE. *Histoires*. Ed. et traduction française de Ph.-E. Legrand, Paris: Les Belles Lettres, 1930.

Histoires tragico-maritimes. Trois récits portugais du XVIème siècle (1552-1561). Traduction française de G. Le Gentil. Paris: Chandeigne, 1992.

IBN THOFAIL, *Le Philosophe sans maître* (fin XIIème s.). Ed. G. Labica, traduction française de L. Gauthier, Alger: SNED, 1969.

LEGUAT, F. *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux isles desertes des Indes orientales*. Amsterdam: J.-L. de Lorme et Londres: D. Mortier, 1707. Edition utilisée : *Aventures aux Mascareignes*. Ed. J.-M. Racault, Paris: La Découverte, 1984.

MARGUERITE DE NAVARRE. *L'Heptaméron* (1558). Ed. M. François, Paris: Garnier, 1943.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

NEVILLE, H. *The Isle of Pines* (1668). Rep. in HENDERSON, Ph. (ed.), *Shorter Novels : Seventeenth Century* (1930). Londres: Dent, 1960.

NEVILLE, H. *A New and Further Discovery of the Islle* [sic] *of Pines.* Londres: Allen Banks and Charles Harper, 1668.

PREVOST, A.-F. (dit abbé). *Le Pour et contre.* Paris: Didot, t. XIII, 1737.

RIO, M. *Alizés* (1984). Paris: Gallimard, Folio, 1987.

ROGERS, W. *A Cruising Voyage Round the World.* Londres, 1712.

SAINT-JOHN PERSE. "Images à Crusoé" (1911). In *Eloges*, Paris: Gallimard, Poésie, 1960.

SCHNABEL, J.G. *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich Alberti Julii [...] auf der Insel Felsenburg.* Nordhausen: 1731.

SHAKESPEARE, W. *Twelth Night* (1602). Ed. et traduction française de F. Carrère et C. Chemin, *La Nuit des rois.* Paris: Aubier-Montaigne, s. d.

SHAKESPEARE, W. *King Lear* (1608). Ed. K. Muir, Londres et New-York: Routledge, The Arden Shakespeare, 1972. Traduction française de J.-M. Déprats, *Le Roi Lear.* Paris: Gallimard, Folio-théâtre, 1993.

SHAKESPEARE, W. *The Tempest* (1611). Ed. et traduction française de P. Leyris, *La Tempête.* Paris: Flammarion, GF, 1991.

SOPHOCLE. *Philoctète* (409 av. J.-C.). Ed. A. Dain, traduction française de P. Mazon, Paris: Les Belles Lettres, 1990.

SPARK, M. *Curriculum Vitae. Autobiography.* Londres: Constable, 1992.

SPARK, M. and STANFORD, D. *Letters of John Henry Newman. A Selection.* Londres: Peter Owen, 1957.

STEELE, R. ["On Alexander Selkirk"], *The Englishman*, n° 26, 3 décembre 1713. Rep. in *Robinson Crusoe*, Michael Shinagel (ed.). New-York et Londres: Norton, 1975, pp. 254-257.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

THEVET, A. *La Cosmographie universelle*. Paris: L'Huillier, 1575.

TOURNIER, M. *Le Vent Paraclet*. Paris: Gallimard, Folio, 1977.

VALERY, P. "Robinson" (1950). « Histoires brisées », in *Œuvres*, t. 2. Paris: Gallimard, Pléiade, 1960.

VEGA (de la), G. *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas* (1609). Traduction française de R. L. F. Durand. Paris: Maspéro, 1982.

VERNE, J. *L'Ile mystérieuse* (1874). Paris: Hachette, Livre de poche, 1992.

VERNE, J. *L'Ecole des Robinson*. Paris: Hetzel, 1882.

VERNE, J. *Deux Ans de vacances*. Paris: Hetzel, 1888.

WYSS, J.R. *Der Schweizerische Robinson*. Zürich: Orell, Füssli & Co., 1812. Edition utilisée : *Le Robinson suisse*. Paris: Théodore Lefèvre éditeur, s. d.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

II. Commentaires, textes critiques et théoriques

1) Ouvrages

ALBOUY, P. *Mythes et mythologie dans la littérature française.* Paris: Armand Colin, 1969.

AUDIGIER, J-P. *Autorité et énonciation : Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, ou le roman (anglais) de l'origine.* Thèse d'Etat, Université Paris VIII, 1986.

BACCOLINI, R., FORTUNATI, V., MINERVA, N. (dir.) *Viaggi in utopia.* Ravenne: Longo editore, 1996.

BACKSCHEIDER, P. *Daniel Defoe, his Life.* Baltimore et Londres: The John Hopkins University Press, 1989.

BARBERIS, P. *Le Prince et le marchand.* Paris: Fayard, 1980.

BARRADA, S. *Les Réécritures de* Robinson Crusoé. Thèse de 3ème cycle, Université Paris III, 1983.

BARTHES, R. *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). Paris: Seuil, Points, 1972.

BARTHES, R. *L'Aventure sémiologique.* Paris: Seuil, 1985.

BIRDSALL, V.O. *Defoe's Perpetual Seekers. A Study of the Major Fiction.* Londres et Toronto: Associated university presses, 1985.

BOULOUMIE, A. *Michel Tournier. Le Roman mythologique.* Paris: José Corti, 1988.

BOULOUMIE, A. Vendredi ou les Limbes du Pacifique *de Michel Tournier.* Paris: Gallimard, Foliothèque, 1991.

BOULOUMIE, A. et DE GANDILLAC, M. (dir.) *Images et signes de Michel Tournier.* Paris: Gallimard, 1991.

BOURDIEU, P. *La Règle de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Seuil, 1992.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

BOYD, S.J. *The Novels of William Golding*. Brighton: The Harvester Press, 1988.

BOZZETTO, R. *L'Obscur Objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence, 1992.

BROSSE, M. *Le Mythe de Robinson*. Paris: Minard, Archives des lettres modernes, 1993.

BRUNEL, P. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.

BRUNEL, P. (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Editions du Rocher, 1988.

BRUNEL, P. (dir.) *Mythes et littérature*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1994.

CAILLOIS, R. *Les Jeux et les hommes* (1967). Paris: Gallimard, Idées, 1977.

CAZAURAN, N. L'Heptaméron *de Marguerite de Navarre*. Paris: SEDES, 1976.

COETZEE, J.M. *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Ed. D. Attwell, Cambridge, Massachussetts et Londres: Harvard U.P., 1992.

(Coll.) *Représentations de l'origine. Littérature, histoire, civilisation. Cahiers CRLH-CIRAOI*, n° 4. Saint-Denis: Publications de l'université de la Réunion, 1987.

(Coll.) *Silex*, n° 14, "Iles". Grenoble: PUG, 1979.

COTTRET, B. *La Glorieuse Révolution d'Angleterre*. Paris: Gallimard, 1985.

DABEZIES, A.*Visages de Faust au XXème siècle. Littérature, idéologie et mythe*. Paris: PUF, 1967.

DAICHES, D. *A Critical History of English Literature*. New-York: Ronald, 1970.

DAY, G. *From Fiction to the Novel*. Londres et New-York: Routledge and Kegan Paul, 1987.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie.* Paris: PUF, 1962.

DESCARTES, R. *Méditations métaphysiques* (1641). Paris: Vrin, 1978.

DESCOMBES, V. *Philosophie par gros temps.* Paris: Minuit, 1989.

DESROCHE, H. *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne.* Paris-La Haye: Mouton, 1969.

DETIENNE, M. et VERNANT, J.-P. *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs.* Paris: Flammarion, 1974.

DIEL, P. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* (1952). Paris: 1966.

DOTTIN, P. *Daniel Defoe et ses Romans.* Paris: PUF, 1924.

DOVEY, T. *The Novels of J.M. Coetzee. Lacanian Allegories.* Craighall (Afrique du Sud): Ad. Donker Publisher, 1988.

DUCHESNEAU, F. *L'Empirisme de Locke.* La Haye: Martinus Nijhoff, 1973.

DUCROCQ, J., HALIMI, S., LEVI, M. *Roman et société en Angleterre au XVIIIème siècle.* Paris: PUF, 1978.

DUMEZIL, G. *Le Crime des Lemniennes. Rites et légendes du monde égéen.* Paris, 1924.

DUPAS, J.-C. Robinson Crusoé *et* Gulliver *à la recherche d'une nouvelle formule littéraire.* Thèse de 3e cycle. Université Paris III, 1972.

DURAND, G. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979). Paris: Dunod, 1992.

ELIADE, M. *Aspects du mythe* (1963). Paris: Gallimard, Idées, 1963.

ELIADE, M. *La Nostalgie des origines* (1969). Paris: Gallimard, Idées, 1971.

ENRIQUEZ, E. *De la Horde à l'Etat. Essai de psychanalyse du lien social.* Paris: Gallimard, 1983.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ESCUDIE, D. *Deux Aspects de l'aliénation dans le roman anglais contemporain, 1945-1965. Angus Wilson et William Golding.* Paris: Didier, 1975.

FABRE, G. *La Construction romanesque comme lecture sociologique du littéraire. Présentation des modèles théoriques d'analyse littéraire de Lucien Goldmann et Roland Barthes à travers le thème romanesque de la robinsonnade.* Thèse de troisième cycle, université Aix-Marseille I, 1981.

FLYNN, C.H. *The Body in Swift and Defoe.* Cambridge: Cambridge U.P., 1990.

FOUCAULT, M. *Les Mots et les choses* (1966). Paris: Gallimard, Tel, 1990.

FOUCAULT, M. *L'Ordre du discours.* Paris: Gallimard, 1971.

FOUGERE, E. *Les Voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Age classique et aux Lumières (1615-1797).* Thèse nouveau régime, Université Paris IV-Sorbonne, 1994.

FREUD, S. *Le Délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen* (1907). Nouvelle traduction française de P. Arhex et R.-M. Zeitlin, Paris: Gallimard, 1986.

FREUD, S. *Totem et tabou* (1913). Traduction française de S. Jankélévitch, Paris: Payot, 1967.

FREUD, S. *L'Avenir d'une illusion* (1927). Traduction française de M. Bonaparte, Paris: PUF, 1971.

FREUD, S. *Cinq Psychanalyses* (1905-1918). Paris: PUF, 1954.

FRYE, N. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance.* Cambridge: Harvard U.P., 1976.

GAUCHET, M. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion.* Paris: Gallimard, 1985.

GAUTHIER, L. *Ibn Thofaïl, sa Vie, ses œuvres.* Paris: E. Leroux, 1909.

GENETTE, G. *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, G. *Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

GENETTE, G. et TODOROV, T. (éds.), *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, Points, 1982.

GIRARD, R. *La Violence et le sacré* (1972). Paris: Grasset, Pluriel, 1983.

GODDARD, J. et PRINGLE, D. (eds.). *J.G. Ballard. The First Twenty Years*. Hayes: Bran's Head Books, 1976.

GOVE, Ph. B. *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*. New-York: Columbia U.P., 1941.

GREEN, M.B. *The Robinson Crusoe Story*. University Park-Londres: The Pennsylvania state U. P., 1990.

HILL, Chr. et POSTAN, M. *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne. Des Origines au XVIIIème siècle* (1969 et 1972). Paris: Seuil, 1977.

HOBBES, Th. *Léviathan* (1651). Traduction française de F. Tricaud, Paris: Sirey, 1971.

HOBBES, Th. *Traité de l'homme* (1658). Traduction française de P.-M. Maurin, Paris: Albert Blanchard, 1974.

HUNTER, J.P. *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*. New-York and London: W.W. Norton and company, 1990.

HUNTER, J.P. *The Reluctant Pilgrim. Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in* Robinson Crusoe. Baltimore: The John Hopkins Press, 1966.

IACONO, A. *Il Borghese e il selvaggio. L'Immagine dell'uomo isolato nei paradigmi di Defoe, Turgot et Adam Smith*. Milan: Franco Angeli, 1982.

KINKHEAD-WEEKES, M. et GREGOR, I. *William Golding. A Critical Study* (1967). Londres: Faber and Faber, 1985.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

KORTHALS-ALTES, L. (dir.) *Revue des sciences humaines*, n° 232, spécial Michel Tournier. Lille: Université Lille III, octobre-décembre 1993.

LACAN, J. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

LACAN, J. *Télévision*. Paris: Seuil, 1974.

LEJEUNE, Ph. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LESLIE, E. *Desperate Journeys, Abandoned Souls*. Londres : Macmillan, 1988.

LEVI-STRAUSS, Cl. *Anthropologie structurale* (1958). Paris: Plon-Presses Pocket, 1990.

LEVI-STRAUSS, Cl. *Anthropologie structurale deux*.. Paris: Plon, 1973.

LEVI-STRAUSS, Cl. *Mythologiques,* t. III. *L'Origine des manières de table*. Paris: Plon, 1968.

LEVI-STRAUSS, Cl. *La Pensée sauvage* (1962). Paris: Plon, Agora, 1985.

LOCKE, J. *Traité du gouvernement civil* (1690). Traduction française de D. Mazel, Paris: Flammarion, 1984.

LYOTARD, J.-F. *Discours figure*. Paris: Klincksieck, 1979.

LYOTARD, J.-F. *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir.* Paris: Minuit, 1979.

LYOTARD, J.-F. *Le Différend*. Paris: Minuit, 1983.

LYOTARD, J.-F. *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1988). Paris: Hachette, Livre de poche, 1994.

McKEON, M. *The Origins of the English Novel, 1600-1740.* Baltimore et Londres: The John Hopkins U. P., 1987.

MANN, W.E. Robinson Crusoé *en France. Etude sur l'influence de cette œuvre sur la littérature française*. Thèse de doctorat. Paris: Presses universitaires, 1916.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

MACHEREY, P. *Pour une Théorie de la production littéraire*. Paris: Maspéro, 1966.

MARX, K. et ENGELS, F. *Le Capital*, I (1867). Paris: Flammarion, GF, 1969.

MERLLIE, F. *Michel Tournier*. Paris: Belfond, 1988.

MOORE, J.R. *Daniel Defoe, Citizen of the Modern World*. Chicago et Londres: The University of Chicago Press, 1958.

NAUGRETTE, J.-P. Sa Majesté des mouches *de William Golding*. Paris: Gallimard, Foliothèque, 1993.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo* (1908). Paris: Gallimard, Idées, 1974.

OGILVIE, B. *Lacan. La Formation du concept de sujet*. Paris: PUF, 1987.

OLDSEY, B.S. and WEINTRAUB, S. *The Art of William Golding* (1965). Bloomington et Londres: Indiana U.P., 1968.

PAGE, N. (ed.) *William Golding: Novels, 1954-67*. Londres: Macmillan, 1985.

PENNER, A.R. *Countries of the Mind. The Fiction of J.M. Coetzee*. New-York et Londres: Greenwood Press, 1989.

PLANCK, M. *Initiations à la physique* (1941). Paris: Flammarion, Champs, 1989.

RACAULT, J.-M. *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 280. Oxford: The Voltaire Foundation, 1991.

RECKWITZ, E. *Die Robinsonade. Themen und Formen einer Literarische Gattung*. Bochum Studien in Englisch. Amsterdam: Verlag B.R. Grüner, 1976.

REGARD, F. *Ethique et esthétique des ténèbres. Naissance de l'œuvre romanesque de William Golding*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, Travaux LXX, CIEREC, 1990.

RICHETTI, J.J. *Defoe's Narratives. Situations and Structures*. Oxford: Clarendon press, 1975.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ROBERT, M. *Roman des origines et origines du roman* (1972). Paris: Gallimard, TEL, 1987.

ROGERS, P. *Robinson Crusoe*. Londres, Boston et Sydney: George Allen and Unwin, 1979.

ROGERS, P. (ed.) *Defoe : the Critical Heritage*. Londres et Boston: Routledge and Kegan Paul, 1972.

ROMILLY (de), J. *La Tragédie grecque* (1970). Paris: PUF, Quadrige, 1982.

ROUSSEAU, J.-J. *Emile* (première version, 1762). Ed. B. Gagnebin et M. Raymond, *Œuvres complètes, Emile. Education, morale, botanique*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1980.

SALKIN-SBIROLI, L. *Michel Tournier : la Séduction du jeu*. Genève-Paris: Slatkine, 1987.

SECORD, A. *Studies in the Narrative Method of Daniel Defoe*. Urbana, Illinois, 1924.

SEIGNEURET, J.-Ch. (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New-York, Westport (Connecticut) et Londres: Greenwood press, 1988.

SIGANOS, A. *Le Minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.

SHINAGEL, M. *Daniel Defoe and Middle-Class Gentility*. Cambridge: Harvard U. P., 1968.

SIM, S. *Negociations with Paradox. Narrative Practice and Narrative Form in Bunyan and Defoe*. London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

SPAAS, L. and STIMPSON, B. (dir.), *Robinson Crusoe, myths and metamorphoses*. Londres: MacMillan, 1996.

SPINOZA, B. *Ethique* (1677). Traduction française de R. Caillois in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1954.

SPROXTON, J. *The Women of Muriel Spark*. Londres: Constable, 1992.

STABLER, A.P. *The Legend of Marguerite de Roberval*. (s. l.) Washington state U.P., 1972.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

STARR, G.A. *Defoe and Spiritual Autobiography*. Princeton: Princeton U. P., 1965.

STARR, G.A. *Defoe and Casuistry*. Princeton: Princeton U. P., 1971.

SULEIMAN, S. *Le Roman à thèse*. Paris: PUF, 1983.

TALON, H. *Le Mal dans l'œuvre de William Golding*. Paris: Archives des lettres modernes, n° 73, 1966.

TROUSSON, R. *Un Problème de littérature comparée : les études de thèmes*. Paris: Minard, 1965.

TULLY, J. *Locke. Droit naturel et propriété* (1982). Paris: PUF, 1992.

ULLRICH, H. *Robinson und Robinsonaden*. Weimar: E. Felber, 1898.

VAN ZANTEN GALLAGHER, S. *A Story of South Africa. J.M. Coetzee's Fiction in Context*. Cambridge, Massachusetts et Londres: Harvard U.P., 1991.

VIERNE, S. *Rite, roman, initiation* (1973). Grenoble: PUG, 1987.

VILATTE, S. *L'Insularité dans la pensée grecque*. Annales littéraires de l'université de Besançon, n° 446. Centre de recherches d'histoire ancienne, vol. 106, 1991.

WATT, I. *The Rise of the Novel* (1957). London: Hogarth press, 1987.

WEBER, M. *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme* (1920). Paris: Plon, Presses Pocket, 1990.

WEBER-CABROL, M.-H. *Robinson et robinsonnade. Etude comparée de* Robinson Crusoé *de Defoe avec quatre robinsonnades*. Thèse nouveau régime, Toulouse 2, 1991.

WHITTAKER, R. *The Faith and Fiction of Muriel Spark*. Londres: Macmillan, 1982.

WILLIAMS, I. (ed.), *Novel and Romance, 1700-1800. A Documentary Record*. London: Routledge, Kegan and Paul, 1970.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ZIMMERMAN, E. *Defoe and the Novel.* Berkeley: University of California press, 1975.

2) Articles

ATTWELL, D. "The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee", in M. Trump (ed.), *Rendering Things Visible.* Johannesbourg: Ravan press, 1990.

AUDIGIER, J.-P. "Le Roman de l'origine", *Corps écrit*, n° 32. Paris: PUF, 1990, pp. 125-133.

AUFFRET-BOUCE, H. "Science-fiction bien tempérée ou l'art de la fugue", *Etudes anglaises*, vol. 36, n° 2-3. Paris: Didier, 1983, pp. 181-196.

BACKES, J.-L. "Mythocritique, les effets d'un néologisme", *Revue de littérature comparée*, vol. 67, n° 4. Paris, 1993, pp. 519-522.

BAUDRILLARD, J. "Crash" (1981), *Science-fiction*, n° 1. Paris: Denoël, 1984, pp. 184-192.

BLAIM, A. "The English Robinsonade of the Eighteenth Century", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 275. Oxford: The Voltaire foundation,1990, pp. 3-145.

BRISAC, G. "Alain Hervé et son délectable Robinson". *Le Monde*, vendredi 24 mai 1985, p. 19.

CAILLOIS, R. "De la Féérie à la science-fiction", in R. Caillois (éd.), *Anthologie du fantastique*, t. 1, Paris: Gallimard, 1977.

CIXOUS, H. "L'Allégorie du mal dans l'œuvre de William Golding". *Critique*, vol. XXII, avril 1966, pp.

DELEUZE, G. "Michel Tournier et le monde sans autrui" (1969), postface à M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Folio, 1972, pp. 257-283.

DEREMETZ, A. "Petite histoire des définitions du mythe : le mythe, un concept ou un nom ?" in P. CAZIER (dir.), *Mythe et création.* Lille: PUL, coll. UL3, 1994, pp. 15-32.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

ENGELIBERT, J.-P. "L'Œil de l'histoire ou l'impossible retour à l'origine. Lecture freudienne de *Foe* de J.M. Coetzee". *Alizés*, n° 5. Saint-Denis: Université de la Réunion, 1993, pp. 65-75.

ENGELIBERT, J.-P. "Intertextualité, réflexivité et fantastique dans *Foe* de J.M. Coetzee". *Travaux & Documents*, n° 2. Saint-Denis: Université de la Réunion, faculté des lettres et des sciences humaines, 1993, pp. 111-124.

ENGELIBERT, J.-P. "Le Paradoxe de l'ailleurs : *Robinson 86* de Gaston Compère". *Textyles*, n° 12, "Voyages, Ailleurs". Bruxelles: Textyles-éditions, 1995, pp. 175-186.

ENGELIBERT, J.-P. "Les Entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!, L'Ile de béton, I.G.H.*". *Kaléidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville, Cahiers du CRLH-CIRAOI*, n° 10. Paris: L'Harmattan, 1996.

ENGELIBERT, J.-P. "Réécrire *Robinson Crusoé* : mythe littéraire et deuil de la modernité". *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1996, pp. 70-88.

ENGELIBERT, J.-P. "Daniel Defoe as Character: Subversion of the Myths of Robinson Crusoe and of the Author". in L. Spaas and B. Stimpson (eds.), *Robinson Crusoe, Myths and Metamorphoses*. Londres: Macmillan, 1996, pp. 267-281.

FERGUSSON, K. "Totalité et ironie". *Revue des sciences humaines*, n° 232, spécial Michel Tournier. Lille: Université Lille III, 1993, pp. 67-75.

FOUCAULT, M. "Qu'est-ce qu'un auteur ?" *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 63, juillet-septembre 1969. Paris: Armand Colin, 1969.

FREUD, S. "Deuil et mélancolie" (1917), *Œuvres complètes*, vol. XIII. Paris: PUF, pp. 261-269.

FRYE, N. "Littérature et mythe", *Poétique*, n° 8. Paris: Seuil, 1971, pp. 489-514.

GADEAU, J. "Robinsonnade et roman familial". *Le Roman familial, Cahiers de l'université*, n° 5. Pau: Université de Pau et des pays de l'Adour, 1985.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

HAMEL, B. "Sous le soleil de Satan, l'insularité dans *Sa Majesté des mouches* de William Golding", *Silex*, n° 14, "Iles". Grenoble: PUG, 1979, pp. 106-112.

KLAUS, G. "Jeu et sacré dans *Lord of the Flies* de William Golding". *Etudes anglaises*, vol. 37, n° 4, 1984, pp.

KOOPMAN-THURLINGS, M. "Le Redoublement discursif", in A. Bouloumié et M. De Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris: Gallimard, 1991, pp. 279-293.

LEVER, F. "La Logique et son leurre". *Fabula*, n° 11. Lille: P.U.L., 1988, pp. 47-64.

MENEGALDO, G. "De la Dystopie à l'impossible utopie, ou des avatars de la science-fiction chez J.G. Ballard (de "Chronopolis" à "The Ultimate City")", *Etudes anglaises*, t. XLI, n° 3. Paris: Didier, 1988, pp. 291-306.

MORGAN, G. "Le Symbolisme du paysage dans *Lord of the Flies*". *Etudes anglo-américaines*, Publications de l'université de Nice, n° 18, 1972, pp. 77-96.

MOUCHET, Cl. "Robinson Crusoé : un héros pédagogique entre Rousseau et Campe". *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 3, juillet 1995, Paris, PUF, pp. 311-336.

NORDON, P. "Robinson Crusoé, *unité et contradictions*". Paris: Minard, Archives des lettres modernes, n° 80, 1967.

PESSINI, E. "Hervé et Compère ou l'histoire de Robinson sans Vendredi", in R. Baccolini, V. Fortunati, N. Minerva (dir.),*Viaggi in utopia*. Ravenne: Longo editore, 1996, pp. 385-393.

PURDY, A. "From Defoe's 'Crusoe' to Tournier's 'Vendredi': the Metamorphosis of a Myth". *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 11, 1984, pp. 216-235.

QUINN, M. "An Unheroic Hero : William Golding's Pincher Martin". *Critical Quarterly*, automne 1962, pp. 247-256.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

RACAULT, J.-M. "Le Motif de « l'enfant de la nature » dans la littérature du XVIIIème siècle, ou la recréation expérimentale de l'origine", in Ch. Grell et Chr. Michel (éds.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1989.

RACAULT, J.-M. "Insularité et origine", *Corps écrit*, n° 32. Paris: PUF, 1990, pp. 111-123.

RACAULT, J.-M. "Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoé"*. *Q/W/E/R/T/Y* , n° 1. Pau: Université de Pau et des pays de l'Adour, 1991, pp. 37-55.

RYAN, J.S. "The Two *Pincher Martins* : from Survival Adventure to Golding's Myth of Dying". Amsterdam: *English Studies*, vol. 55, n° 2, 1974, pp. 140-151.

SALKIN-SBIROLI, L. "Par-delà Nietzsche : l'« *amor fati* »", in A. Bouloumié et M. De Gandillac (dir.) *Images et signes de Michel Tournier*. Paris: Gallimard, 1991, pp. 147-163.

SELLIER, Ph. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?" *Littérature*, n° 55. Paris: Larousse, 1984, pp. 112-126.

SPARK, M. "My Conversion", entretien avec W.J. Weatherby, *Twentieth Century*, s. l., août 1961, pp. 58-63.

SULEIMAN, S. "Le Récit exemplaire : parabole, fable, roman à thèse". *Poétique*, n° 32, 1977, pp. 468-489.

THOMAS, L.-V. "La Mort dans l'œuvre de J. G. Ballard", in G. Ernst (dir.), *La Mort dans le texte*. Lyon: PUL, 1988, pp. 193-204.

WATT, I. "*Robinson Crusoe* as a Myth" (1951), rep. in *Robinson Crusoe*, éd. M. Shinagel, New-York et Londres: Norton, 1975, pp. 311-332.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Index

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Index des auteurs cités[1]

Albouy, Pierre : 7
Aristote : 194 ; 377 ; 496
Auffret-Boucé, Hélène : 394-395 ; 398
Avicenne : 44
Ballantyne, Robert M. : 145 ; 256-257 ; 479
Ballard, James G. : 13 ; 132 ; 143 ; 211-247 ; 351 ; 382 ; 384 ; 390-399 ; 475 ; 485
Barbéris, Pierre : 120
Barthes, Roland : 74
Baudrillard, Jean : 234
Belleforest, François de : 52
Berkeley, George : 101
Bierce, Ambrose : 410
Borges, Jorge Luis : 477
Bouloumié, Arlette : 155
Bozzetto, Roger : 451 ; 453
Buisine, Alain : 13 ; 362
Bunyan, John : 70
Brunel, Pierre : 5
Campe, Johann Heinrich : 12
Coetzee, John M. : 13 ; 125 ; 148 ; 249-250 ; 252 ; 297-298 ; 320-339 ; 343 ; 356 ; 432-433 ; 441 ; 444-474 ; 475 ; 486-487
Compère, Gaston : 13-14 ; 125 ; 152-153 ; 183-208 ; 211-212 ; 214 ; 246 ; 343 ; 368-382 ; 384 ; 398 ; 475 ; 478 ; 485
Congreve, William : 67-68
Dabezies, André : 7 ; 492
Daiches, David : 66
Defoe, Daniel : 5-6 ; 10 ; 14 ; 17 ; 20 ; 23-29 ; 42 ; 52-53 ; 60-61 ; 63-78 ; 79 ; 86-87 ; 94-95 ; 97-99 ; 101 ; 103 ; 118 ; 125 ; 127-130 ; 135-136 ; 138-139 ; 144-145 ; 149-150 ; 153-155 ; 157 ; 159-160 ; 162 ; 168-169 ; 182-186 ; 197 ; 201 ; 208-209 ; 211 ; 219 ; 246 ;

[1] NB : Cet index ainsi que l'index des œuvres citées ne prend en compte que le corps du texte à l'exclusion des notes infrapaginales.

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

297 ; 314 ; 316 ; 339 ; 343-344 ; 349-351 ; 354 ; 356 ; 358 ; 362 ; 377 ; 431 ; 445-448 ; 451 ; 454-459 ; 464 ; 470 ; 475 ; 478-479 ; 481 ; 490 ; 494 ; 496
Descartes, René : 94 ; 101
Descombes, Vincent : 488
Détienne, Marcel : 193
Donne, John : 309-310
Dottin, Paul : 65
Durand, Gilbert : 15
Engels, Friedrich : 78
Enriquez, Eugène : 271
Eschyle : 29 ; 31
Escudié, Danièle : 296 ; 404 ; 425
Euripide : 29 ; 31
Fielding, Henry : 101
Foucault, Michel : 455 ; 492
Franklin, Benjamin : 140 ; 156-157 ; 185
Freud, Sigmund : 267 ; 271-272 ; 274 ; 277 ; 280 ; 387-389
Gardam, Jane : 10-11
Genette, Gérard : 5 ; 124-125 ; 147 ; 180-181 ; 358 ; 477
Girard, René : 258 ; 281-283 ; 486
Giraudoux, Jean : 14 ; 116
Golding, William : 12-13 ; 18 ; 116 ; 120 ; 123 ; 125 ; 129 ; 135 ; 140-141 ; 145 ; 147 ; 249-250 ; 252 ; 254-296 ; 297 ; 343 ; 350 ; 352-354 ; 400-429 ; 475 ; 485 ; 492
Green, Martin B. : 431
Hérodote : 50-52
Hervé, Alain : 13 ; 132 ; 147 ; 182 ; 485
Hobbes, Thomas : 94 ; 183 ; 185-187 ; 189
Homère : 29 ; 481
Hume, David : 101
Ibn Thofaïl : 43 ; 45-50
Koopman-Thurlings, Mariska : 364-365
Labica, Georges : 45 ; 46
Lacan, Jacques : 463-464
Leguat, François : 35 ; 43 ; 54-59 ; 61.
Lévi-Strauss, Claude : 73-74 ; 182 ; 382 ; 491 ; 495
Locke, John : 16 ; 69 ; 94 ; 97 ; 101 ; 185

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Lyotard, Jean-François : 74 ; 116 ; 353-354 ; 476 ; 489-490
Macherey, Pierre : 24 ; 26-27
McKeon, Michael : 72
Mann, Thomas : 124
Marguerite de Navarre : 40
Marx, Karl : 77-78
Neville, Henry : 37
Newman, John H. : 311
Newton, Isaac : 97
Nietzsche, Friedrich : 170-173 ; 176 ; 178-179 ; 205 ; 234 ; 246 ; 296
Ogilvie, Bertrand : 464
Pindare : 29
Pline : 496
Ransome, Arthur : 256
Reeve, Clara : 68
Regard, Frédéric : 268 ; 280-281 ; 289 ; 416
Richardson, Samuel : 101
Robert, Marthe : 60
Rogers, Woodes : 34 ; 42
Romilly, Jacqueline de : 35
Rousseau, Jean-Jacques : 77-78 ; 496
Salkin-Sbiroli, Lynn : 364
Sellier, Philippe : 8-9 ; 16 ; 74-76 ; 118-119 ; 364 ; 478 ; 493
Siganos, André : 8 ; 478 ; 493 ; 495
Shakespeare, William : 53-54 ; 327 ; 395
Smith, Adam : 494
Sophocle : 29 ; 31 ; 35-37
Spark, Muriel : 13 ; 128 ; 133 ; 148 ; 249-250 ; 252 ; 297-298 ; 299-319 ; 346 ; 354-356 ; 431-444 ; 478 ; 486-487
Spinoza, Baruch : 46 ; 183 ; 194-195 ; 202 ; 205 ; 246
Steele, Richard : 42
Stevenson, Robert L. : 256
Theroux, Paul : 13 ; 135 ; 145-146 ; 211-247 ; 351 ; 382 ; 384-390 ; 398 ; 475 ; 485
Tournier, Michel : 13-14 ; 19 ; 125 ; 133 ; 140 ; 144 ; 147 ; 153-183 ; 184 ; 191 ; 193-197 ; 201-203 ; 205-207 ; 211-212 ; 214 ;

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

232 ; 246 ; 251 ; 344-345 ; 358-368 ; 370 ; 398 ; 475 ; 478-479 ; 485
Valéry, Paul : 14 ; 116 ; 158
Van Zanten Gallagher, Susan : 321
Vega, Garcilaso de la : 33
Vernant, Jean-Pierre : 193
Verne, Jules : 12 ; 115 ; 142 ; 362
Watt, Ian : 16-17 ; 20 ; 63 ; 69-71 ; 76-78 ; 86-87 ; 94-95 ; 97 ; 99 ; 101 ; 103 ; 219 ; 422-423 ; 449-450 ; 454
Weber, Max : 17 ; 82 ; 482
Wesley, John : 89
Wyss, J.R. : 12 ; 14 ; 135 ; 145 ; 148 ; 218-219 ; 388 ; 479

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Index des œuvres citées

Ainsi parlait Zarathoustra : 176
Anthropologie structurale : 73
Bacchantes (Les) : 8
Chris Martin : 13 ; 20 ; 130 ; 140-141 ; 143-144 ; 147 ; 251 ; 254-296 ; 352 ; 354 ; 401-429 ; 477 ; 485 ; 489 ; 493
Cible mouvante : 279
Colonel Jack : 458
Coral Island (The) : voir *Ile de corail (L')*
Crash! : 234
Devotions : 309
Docteur Faustus : 124
"Earth's Revenge (The)" : 289
Ecce Homo : 176
Emile : 78 ; 496
Ethique (L') : 195 ; 202 ; 204
Farther Adventures of Robinson Crusoe (The) : 79 ; 86 ; 482 ; 494-495
Faust : 125

Foe : 13 ; 136 ; 140 ; 143 ; 144-145 ; 147-148 ; 252-253 ; 297-298 ; 319-339 ; 355 ; 431-433 ; 441 ; 445-474 ; 476-478 ; 481 ; 487 ; 489 ; 491 ; 493-494
"Forme de l'épée (La)" : 477
Hayy ben Yaqdhân : 43-49
Heptaméron (L') : 40
Héritière de Robinson (L') : 10
Ile au trésor (L') : 250 ; 255-256
Ile de béton (L') : 13 ; 132 ; 134 ; 140 ; 142-143 ; 147 ; 210 ; 211-247 ; 351 ; 384 ; 390-399 ; 477 ; 479 ; 484-485 ; 489 ; 491 ; 493
Ile de corail (L') : 135 ; 141 ; 250-251 ; 256 ; 285
Ile mystérieuse (L') : 115 ; 142
Incognita, or Love and Duty reconcil'd. A Novel : 67
Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations (An) : 494-495
Isle of Pines (The) : 37 ; 52 ; 481
Lady Roxane : 446 ; 458-459
Madame Veal : 457
Méditations métaphysiques (Les) : 47
Memoirs of Captain Carleton : 459
Naufrage de la nef Conceiçâo (Le) : 33
"Occurrence at Owl Creek Bridge (An)" : 410
Odyssée (L') : 54
Œdipe-roi : 8
Old English Baron (The) : 68
Philoctète : 26; 29 ; 31-32 ; 35-37
Poor Richard's Almanacs : 162
Réflexions sérieuses de Robinson Crusoé : 17 ; 75 ; 422-423
Rise of the Novel (The) : 63
"Rivière du hibou (La)" : voir "Occurrence at Owl Creek Bridge (An)"
Robinson (Alain Hervé) : 13 ; 132 ; 140-141 ; 143-144 ; 147 ; 182 ; 484
Robinson (Muriel Spark) : 13 ; 128 ; 133-134 ; 140-143 ; 145 ; 147-148 ; 249 ; 252 ; 297-298 ; 299-319 ; 345-346 ; 354-355 ; 431-444 ; 487 ; 491
"Robinson" (Paul Valéry) : 158

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Robinson 86 : 13 ; 129 ; 137 ; 140 ; 143-144 ; 147 ; 149 ; 183-210 ; 211 ; 249 ; 351 ; 370-382 ; 384 ; 477 ; 481 ; 484 ; 489-490 ; 493-494
Robinson Crusoé : 5 ; 10-19 ; 23-28 ; 42 ; 43-59 ; 63-77 ; 79 ; 89-90 ; 93-115 ; 118 ; 121 ; 125 ; 127 ; 129-130 ; 132-134 ; 135-139 ; 141 ; 144-145 ; 147 ; 149 ; 154 ; 159 ; 162 ; 168 ; 179 ; 184-186 ; 190 ; 197 ; 201 ; 208 ; 216-217 ; 227 ; 246-247 ; 249-250 ; 255-256 ; 259 ; 297 ; 314 ; 316 ; 321 ; 323 ; 333 ; 338 ; 341-343 ; 345-347 ; 349-353 ; 358-361 ; 368 ; 377 ; 379 ; 398 ; 403 ; 405 ; 422 ; 432-433 ; 443-451 ; 453-459 ; 464-465 ; 470-471 ; 473-476 ; 478-479 ; 481-483 ; 487-494 ; 496
Robinson Crusoé, deuxième partie : voir *Farther Adventures of Robinson Crusoe (The)*
Robinson suisse (Le) : 14 ; 135 ; 145 ; 227 ; 250 ; 255 ; 389
Roi Lear (Le) : 415 ; 421
Roxane : voir *Lady Roxane*
Royaume des moustiques (Le) : 13 ; 135 ; 139-140 ; 142-143 ; 147-148 ; 210 ; 211-247 ; 351 ; 384-390 ; 432 ; 479 ; 484-485 ; 489 ; 491 ; 493
Sa Majesté des mouches : 12-13 ; 19 ; 116 ; 119 ; 129-131 ; 135 ; 139-141 ; 143 ; 147 ; 254-296 ; 352-354 ; 401-429 ; 431 ; 479 ; 481 ; 483-486 ; 489-491
Swallows and Amazons : 256
Tempête (La) : 53-54 ; 61 ; 327 ; 395 ; 406-407 ; 481
Totem et tabou : 258 ; 275 ; 282
Ulysse : 125
Vendredi ou les Limbes du Pacifique : 13 ; 124-125 ; 133 ; 140-141 ; 143 ; 147 ; 153-183 ; 184 ; 191 ; 196 ; 202-203 ; 206-210 ; 211 ; 246 ; 344-345 ; 350 ; 358-370 ; 377 ; 382 ; 384 ; 478-479 ; 484 ; 488 ; 490 ; 493-494
Vendredi ou la Vie sauvage : 180 ; 368 ; 479
Vent Paraclet (Le) : 361 ; 363
Vie et aventures de Robinson Crusoé : voir *Robinson Crusoé*
Voyage de François Leguat : 27 ; 54-59 ; 61 ; 481

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Table des matières

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Introduction 4

1) Du mythe au mythe littéraire 7

2) Vers une mythocritique de Robinson 15

Première partie

Genèse de la robinsonnade 21

Chapitre I

Préhistoire d'un genre : trois thématiques de la solitude insulaire 22

1) Pourquoi une « préhistoire » ? 23

2) La solitude insulaire : une thématique des marges 29

3) La suspension des limites : une thématique de la plénitude 37

4) L'ambivalence insulaire et la quête des origines 50

Chapitre II

L'événement *Robinson Crusoé* 62

1) De l'origine du roman au roman de l'origine 63

a. « Premier roman anglais » et originalité de l'œuvre 65

b. Mythe et mythe littéraire 73

2) *Robinson Crusoé*, mythe de la modernité 79

a. Le "péché originel" de Robinson et l'Angleterre post-révolutionnaire 80

b. L'île déserte et le travail innocenté 85

c. Le dilemme de l'éthique du *calling* 89

3) La naissance de l'individu moderne 94

a. *Robinson Crusoé* et l'individualité 96

b. La forme autobiographique et la conscience de soi 104

c. La médiation de l'individu 111

Deuxième partie

Le social et le religieux. La rupture des liens 117

Introduction 118

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre I

La robinsonnade depuis William Golding :
réécriture et métamorphoses formelles du mythe 123
1) La "transposition" comme règle de réécriture 124
2) Transformations pragmatiques et diégétiques 127
a. Modifications pragmatiques 127
b. Modifications diégétiques 140
3) Système des personnages et voix narrative 143
a. Les personnages de la robinsonnade 143
b. Transvocalisations et transfocalisations 147

Chapitre II

La quête de l'altérité 151
I. Vers un ailleurs « utopique » 152
1) De la reproduction sociale à la déshumanisation :
Vendredi ou les Limbes du Pacifique 153
a. Répétition et ironie : l'île administrée 155
b. L'altérité et le temps suspendu de Speranza 163
c. L'éternel retour et l'*amor fati* nietzschéens 171
2) L'altérité transitoire : *Robinson 86* 184
a. La société hobbesienne contre l'histoire 184
b. Béatitude et pureté de l'ailleurs 191
c. Pureté originelle et finitude humaine 196
3) Robinsonnade « utopique » et roman philosophique 206
II. La dissolution de l'ailleurs 211
1) L'altérité précaire des îles métaphoriques 214
a. Naufrages et îles métaphoriques 215
b. Civilisation hégémonique et quête d'ailleurs 221
2) La « mort de Dieu » et l'entropie généralisée 234
a. L'ordure et la figuration de l'entropie 235
b. La mort de Dieu et le silence du monde 239

Chapitre III

La représentation du monde 248
I. La synecdoque de l'expérience humaine :
les robinsonnades de William Golding 254
1) Duplication de l'expérience sociale

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

et origine de la civilisation 254
a. La parole creuse de la démocratie et le cloaque originel 260
b. L'expression du désir et la vérité du lien social 266
c. Conjuration de la peur, société totémique et crime originel 271
2) Le mal radical ou l'absence de Dieu 281
II. L'écart insulaire : *Foe* et M. Spark, *Robinson* 297
1) La révélation du silence : *Robinson* 299
a. L'isomorphisme des relations sociales et des rapports insulaires 299
b. L'excès insulaire 303
2) La recherche de la "Vraie Foi" 306
a. Le retrait du monde 306
b. Le silence de Dieu 311
3) *Foe* : la nostalgie d'un ordre perdu 320
a. La question du pouvoir 320
b. Cruso et le pouvoir du silence 323
c. Le chaos du monde et l'impuissance du langage 330
Conclusion
La rupture des liens à l'époque post-moderne 340

Troisième partie
Le travail littéraire du mythe 348
Introduction 349

Chapitre I
Le sujet en question 357
1) Personnage mythique et narration dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* 358
2) La construction d'un sujet divisé et étranger à lui-même dans *Robinson 86* 370
a. Un Robinson multiple 371
b. Un narrateur double 378

Chapitre II
La mort du héros 384
1) Le travail du deuil dans *le Royaume des moustiques* 385
2) Entropie et destruction du personnage 391

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011

Chapitre III

L'impossible question éthique chez William Golding 400

1) *Pincher Martin* : l'ambiguïté du nom 406

2) L'élaboration narrative de *Chris Martin* 410

3) L'identité et le silence du narrateur 422

Chapitre IV

L'élaboration du « je » dans le mythe littéraire 430

I. La construction de l'identité féminine dans *Robinson* 434

1) Isolement et devenir-femme 434

2) *Robinson* et le mythe de Robinson 440

II. Déconstruction du mythe littéraire et subversion du « je » dans *Foe* 445

1) La déconstruction du mythe 448

2) L'intertexte de *Foe* : être et être raconté 455

3) L'œil de l'histoire et l'évanouissement du sujet 460

a. La "substance" perdue 460

b. Fantastique et vérité du mythe 465

c. Narrateur, lecteur et confusion des personnes 470

Conclusion 475

Conclusion 480

1) Naissance du mythe de Robinson 481

2) Structure et métamorphoses du mythe 483

3) Robinson, mythe littéraire de la modernité 488

Bibliographie 497

Index 517

Table des matières 524

tel-00646138, version 1 - 29 Nov 2011