



**HAL**  
open science

# Intertextualités, réflexivité et fantastique dans *Foe de* J.M. Coetzee

Jean-Paul Engelibert

► **To cite this version:**

Jean-Paul Engelibert. Intertextualités, réflexivité et fantastique dans *Foe de* J.M. Coetzee. *Travaux & documents*, 1993, 02, pp.111–124. hal-02170718

**HAL Id: hal-02170718**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02170718>**

Submitted on 28 Feb 2020

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

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

## INTERTEXTUALITÉ, RÉFLEXIVITÉ ET FANTASTIQUE DANS *FOE* DE J.M. COETZEE

*“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.”*

Pierre Barbéris, *Le Prince et le marchand*, Fayard, 1980, p. 149.

*“On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel.”*

Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, 1977, coll. Points, p. 22.

Le roman de l'écrivain sud-africain J.M. Coetzee, *Foe*<sup>1</sup>, instaure dans son titre même un pacte intertextuel qu'il respectera dans toutes ses conséquences. “Foe”, c'est le nom véritable de Daniel Defoe, auteur de *Robinson Crusoé*, considéré par plusieurs critiques comme le premier roman anglais<sup>2</sup>. “Foe”, dans la langue anglaise désignait au XVIII<sup>e</sup> siècle l'adversaire d'un duel ou d'un combat singulier devant s'achever par la mort d'un des deux combattants. Le récit de *Foe* s'annonce comme une réécriture de *Robinson Crusoé*<sup>3</sup> : le premier chapitre du roman raconte la réclusion insulaire de la narratrice en compagnie d'un Robinson et de son Vendredi qui rappellent ceux de Defoe tout en les travestissant. En fait, le texte de Coetzee est un palimpseste plus complexe qui cite plusieurs autres oeuvres de Defoe, qui inclut Defoe dans sa diégèse, qui reprend les thèmes

- 
1. Première édition : *Foe*, Martin Secker and Warburg, Londres, 1986. Edition utilisée : *Foe*, traduction française par Sophie Mayoux, Seuil, Paris, 1988.
  2. *The Life and Strange surprising adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner*, paraît en 1719 à Londres. Sa qualité de “premier roman anglais” est devenue un *topos* des études littéraires anglo-saxonnes. Une des formulations les plus pertinentes de ce thème se trouve dans I. Watt, *The Rise of the novel*, Hogarth Press, London, rééd. 1987, chapitre 1.
  3. Pour une définition de la robinsonnade, lire A. Blaim, “The English robinsonade of the eighteenth century”, in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 275, Oxford, 1990, p. 6.

de son oeuvre, qui les déplace, les prolonge, les articule ; *Foe* réécrit et combat les textes de Defoe. Au terme du roman, rien ne décide de l'issue du duel.

L'intertextualité est au principe du roman, en tant qu'agonistique, comme le dit son titre. Mais elle sert une fin, qu'il faut appréhender pour comprendre le déroulement de la lutte. Si *Foe* se tisse sur les textes de Defoe, c'est pour, à la fin, s'en détacher, pour lui échapper en s'échappant, en s'esquivant à son propre sens. Le texte en prolonge un autre pour se constituer comme un texte autonome, cela signifie qu'il ne réécrit que pour renverser et du même geste se renverser. Quand, à la fin, tout se noue, que le texte semble se refermer sur une totalité close, c'est là qu'il s'esquive ; là surgit le fantastique. Nous nommons ici *réflexivité* ce mouvement du texte sur lui-même, où, le contrat (combat) intertextuel mené à son terme, le sens disparaît, où le texte évite la fermeture en plongeant dans un impensable qui se laisse décrire comme ce que R. Bozzetto nomme le "fantastique moderne". Le texte mené à son terme, sa "loi", à la fois "la clé et le secret du texte"<sup>4</sup>, s'énonce, mais dans un en-dehors du langage qui le rend en même temps présent et inaccessible.

Pour situer la manière dont l'hypertexte prend en charge les éléments diégétiques des hypotextes<sup>5</sup>, nous relèverons les correspondances entre *Foe* et les oeuvres auxquelles il fait écho. Or, cette intertextualité sert une réinterprétation du thème de l'origine, que *Foe* déploie et pervertit. *Robinson Crusoe*, selon l'ensemble de la critique, se lit comme un retour aux origines. Le motif religieux du roman montre une trajectoire spirituelle de la chute — la transgression initiale — à la rédemption — la resocialisation finale — par laquelle le héros renvoyé aux origines de l'humanité exécute un parcours spirituel exemplaire. Le retour à l'origine suppose la réitération d'une progression établie, comme une cause finale suppose son effet avant qu'il se produise<sup>6</sup>. Au contraire, dans *Foe*, l'origine

4. Nous reprenons ici la problématique et la terminologie de R. Bozzetto : *L'Obscur objet d'un savoir, fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille 1, 1992, p. 219.

5. Cf., sur ces deux notions, G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12.

6. Cf. A. Blaim, art. cit, pp. 37 à 65 et J.-M. Racault, "Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoe*", in *Q/W/E/R/T/Y*, n°1, Pau, Presses de l'Université de Pau, 1991, pp. 37 à 55. Nous avons choisi de ne présenter le thème de l'origine qu'à travers cette problématique, mais il se retrouve dans le recommencement des techniques auquel Robinson se livre et par l'approche psychanalytique de Marthe Robert qui voit dans l'isolement insulaire du héros un moyen de fuir le conflit oedipien et ainsi de revenir à un stade antérieur du développement de la libido. Nous renvoyons pour le premier point à I. Watt, *op. cit.*, et pour le second à M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, (Tel), 1987, pp. 138 sq.

ne se donne jamais, mais fait l'objet d'une quête impossible. Quand elle se présente à la fin du roman, elle demeure insaisissable. Là, dans un mouvement réflexif, le récit se renverse. Dans ces dernières pages, rien ne se décide, rien ne s'explique, rien n'est arrêté ; le texte bascule dans l'indécidable.

### 1. Intertextualité : *Foe, Robinson Crusoé, Lady Roxane*

*Foe* se construit comme un palimpseste sur deux romans de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* et *Lady Roxane*, tout en se présentant explicitement comme une réécriture du premier de ces textes.

Le roman comporte quatre chapitres. Le premier reproduit le "mémoire" rédigé par la narratrice, Susan Barton, à l'attention de l'écrivain Daniel Foe, dans lequel elle raconte son naufrage et sa réclusion sur une île où n'habitaient auparavant que deux hommes : Robinson Cruso et son esclave à la langue coupée Vendredi, échoués là depuis quinze ans. Ce récit couvre leur vie insulaire, d'une durée d'environ un an, jusqu'à leur délivrance par un navire ayant accosté par hasard. Susan fait embarquer de force Cruso, malade et qui mourra pendant la traversée, et Vendredi. Le deuxième chapitre se constitue des lettres que la narratrice, à Londres avec Vendredi, adresse vainement à un Daniel Foe disparu après leur unique rencontre. Susan y expose notamment son désir de voir l'écrivain rédiger "l'histoire de l'île". Le troisième se compose essentiellement d'entretiens entre la narratrice et l'écrivain qu'elle a retrouvé et qui ne parvient pas à écrire le livre prévu. Les deux personnages se convainquent que la connaissance du mystère de l'île — *i.e.* : ce qui s'est passé avant l'arrivée de Susan, et particulièrement les circonstances de l'arrivée de Cruso et de Vendredi et de la perte de la langue de ce dernier — leur permettrait enfin de raconter l'histoire. Mais Vendredi, seul témoin de ces événements, demeure incapable de répondre aux questions qu'on lui pose. Au dernier chapitre, un second narrateur à l'identité inconnue pénètre dans la chambre de Foe et lit le mémoire de Susan Barton. Les espaces se fondent alors : le narrateur se retrouve auprès de l'île, sur le lieu du mystère que cherchait vainement à dire l'écrivain. Grâce à ses gestes, Vendredi exhale un "courant" qui exprime tout son savoir : l'histoire de l'île est libérée, mais demeure flux, courant, hors du langage : en même temps présente et inaccessible.

De Defoe à Coetzee, l'île a changé de figure. L'île de Robinson était accueillante : les fruits y poussaient abondamment, la végétation était luxuriante, aucun animal dangereux n'y vivait, le sol et le climat permettaient au héros de se nourrir facilement. "L'île du désespoir" était un territoire édénique. L'île de Susan se présente au contraire sous un abord sinistre : "une vaste colline rocheuse au sommet aplati (...), parsemée de tristes buissons qui ne fleurissaient jamais (...), entourée de bancs d'algues

brunes qui, entraînées sur le rivage par les vagues, dégageaient une puanteur fétide” (p. 7). Les seuls végétaux comestibles qui y croissent sont des salades. Les seuls animaux de l'île sont des singes menaçants.

Le Robinson de Defoe mettait en oeuvre un recommencement de l'histoire humaine grâce aux outils sauvés de l'épave. Le Robinson qu'a vu Susan n'a conservé qu'un couteau. Il ne construit rien, ne cultive pas, ne cherche pas à s'échapper. Chez Defoe, l'île était destinée à devenir une colonie ; ici, Robinson n'exerce qu'une activité dérisoire : il nivelle les collines en terrasses et les défriche, et explique à Susan qu'un jour, si d'autres naufragés abordent avec des grains de blé, ils trouveront les terrasses prêtes à la culture. Plus loin, Susan comparera ces terrasses à des tombeaux.

Mais, encore plus que la figuré de l'île elle-même, c'est sa narration qui change dans l'hypertexte. Le premier Robinson arrivait sur une terre vierge et ne s'interrogeait pas sur la manière de raconter son expérience insulaire. La structure narrative de *Robinson Crusoe* a beau être plus élaborée qu'il n'y paraît à la première lecture, elle reste simple<sup>7</sup>. On a pu faire de ce roman le prototype du récit “réaliste”, car le narrateur y décrit une nature et y raconte une histoire dont tous les détails et événements particuliers s'expliquent rationnellement sans référence à une surnature ou à un au-delà du texte<sup>8</sup>. Dans *Foe*, au contraire, la narratrice arrive dans un lieu doté d'un passé, l'existence antérieure de Cruso et de Vendredi, qu'elle ne peut reconstituer. Cruso ne tient pas de journal, il refuse de communiquer son histoire, ou, quand il en raconte des bribes, se contredit, comme s'il l'avait oubliée. Alors que le Robinson de Defoe faisait passer l'île de la nature à la culture, civilisait Vendredi, lui apprenait des rudiments d'anglais, le convertissait au christianisme, dans l'île de Cruso le langage est raréfié et mutilé : le maître n'a rien appris à l'esclave et lui a même peut-être coupé la langue.

À cette intertextualité explicite s'en ajoute une deuxième, moins visible, mais présente dans le texte. *Foe* peut se lire comme une suite d'un autre roman de Defoe, *Lady Roxane*<sup>9</sup>. Plusieurs indices suggèrent que les

7. Cf. A. Blaim, art. cit., pp. 37 à 65.

8. Cf. I. Watt, *op. cit.* chapitre 1. Cette interprétation est partielle ; tout un courant critique souligne la parenté de *Robinson* avec la littérature anglaise d'édification religieuse, entre autres le *Pilgrim's progress* de Bunyan, et voit donc dans la succession des événements l'action de la Providence. Mais la simple lecture factuelle suffit à expliquer l'enchaînement des faits par une causalité rationnelle. Ce qui permet d'interpréter le roman comme une parabole où les deux niveaux du récit, allégorique et littéral, co-existent. Cf. A. Blaim, art. cit.

9. *La Maîtresse fortunée, ou histoire de la vie et des fortunes très diverses de Melle de Beleau, appelée ensuite en Allemagne la comtesse de Wintelsheim ; qui est la personne connue sous le nom de Lady Roxane au temps du roi Charles II.* (1724) in D. Defoe, *Moll Flanders*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969. Ci-après LR.

narratrices de *Foe* et Roxane ne font qu'un seul personnage. Elles possèdent des généalogies et des patronymes similaires et surtout partagent leur prénom<sup>10</sup>. L'héroïne de *Foe* se présente ainsi à Cruso :

*“Mon nom est Susan Barton, et je suis une femme seule. Mon père, un Français, s'enfuit vers l'Angleterre pour échapper aux persécutions des Flandres. Son nom exact était Berton, mais, comme il advient souvent, il se corrompt sur les lèvres des étrangers.”*<sup>11</sup>

Cela rappelle bien sûr la “corruption” du nom de Kreutznaer en Crusoé, mais aussi l'incipit de *Lady Roxane* :

*“Au dire des miens, je suis native de la ville de Poitiers (...) en France, d'où mes parents, fuyant à cause de leur religion, m'amènèrent en Angleterre vers l'an 1683.”*<sup>12</sup>

La possibilité d'une suite était inscrite dans le texte même de *Lady Roxane*. En effet, la narratrice achève le récit de ses aventures avec sa servante Amy sur l'annonce d'événements survenus et non encore racontés :

*“Là, après quelques années de prospérité et d'un sort apparemment heureux, je fus entraînée, et Amy aussi, dans une terrible suite de calamités, qui étaient l'inverse même des faveurs du passé. Le châtement du Ciel parut répondre au mal que nous avions toutes deux fait à la pauvre fille, et je tombai si bas que ma repentance ne semblait être que la conséquence de ma misère, comme ma misère l'était de mon péché.”*<sup>13</sup>

Les indices intertextuels abondent. Roxane, devenue courtisane après avoir abandonné ses enfants issus d'un mariage rompu avec un brasseur, retrouve sa fille et veut pourvoir à son éducation sans toutefois être reconnue comme sa mère. Or, la jeune fille l'identifie et, comme Roxane refuse d'admettre sa maternité, la poursuit. Dans *Foe*, une jeune fille, qui s'attribue un père brasseur et affirme être née en mai 1702<sup>14</sup>,

10. A la graphie près : Roxane se nomme Suzanne. Ce prénom n'apparaît qu'une fois dans le roman de Defoe, quand la narratrice en vient à parler de l'une de ses filles : “Amy et Suzanne (car elle portait mon propre prénom) devinrent amies intimes”, *ibid.*, p. 1498. Quant à la différence des patronymes, Beale devenant Barton, on pourrait l'interpréter comme une des nombreuses prises de pseudonymes de Roxane.

11. *Foe*, *op. cit.*, p. 13.

12. *LR*, p. 1281.

13. *Ibid.*, p. 1633-1634.

14. *Foe*, *op. cit.*, p. 90.

aborde Susan et dit être sa fille. Or, selon les indications chronologiques lacunaires du roman de Defoe, Roxane a vécu avec son mari brasseur de 1688 à 1706<sup>15</sup>. Chez Defoe, la servante Amy retrouve le mari en fuite ; celui-ci, excessivement surpris, interroge : “Qu’êtes-vous vraiment ? Spectre ou substance, je l’ignore”<sup>16</sup>. Dans *Foe*, quand Amy et Susan, la “fille”, retrouvent Susan, la “mère”, celle-ci se sent mal et confie : “Cette enfant, qui affirme porter mon propre nom, est un fantôme, un fantôme substantiel”<sup>17</sup>.

Plusieurs situations de *Lady Roxane* sont transposées dans *Foe*, et notamment celles au cours desquelles la fille retrouve puis reperd sa mère :

*“Et de se remettre à pleurer, comme si elle dût en mourir (...). Qu’ai-je donc fait, que vous ne veuillez pas me reconnaître et que vous refusiez d’être appelée ma mère ?”*<sup>18</sup>

*“(…) Ne savez-vous pas de qui je suis l’enfant ?*

*— Je n’ai de ma vie posé les yeux sur vous, dis-je. De qui êtes-vous l’enfant ?*

*(…)*

*— Vous ne me reconnaissez pas, vous ne me reconnaissez pas ! s’écria-t-elle.*

*— Il est vrai que je ne vous reconnais pas, mais je connais votre nom, vous me l’avez dit : c’est Susan Barton, et c’est le même nom que le mien.*

*Là -dessus, elle se mit à pleurer de plus belle.*

*Vous m’avez oubliée, sanglota-t-elle.”*<sup>19</sup>

Plus tard, Roxane fuit près d’Epping en espérant que sa fille n’y retrouvera pas sa trace (“Bref, je me rendis dans un petit village proche de la forêt d’Epping, nommé Woodford”, p. 1618). Susan Barton mène sa “fille” dans la même forêt en espérant l’y perdre.

L’ensemble de ces détails assure le lien intertextuel de *Foe* avec *Robinson Crusoe* et *Lady Roxane*. Mais d’autres relient plus largement le roman à l’oeuvre entière et à la vie de Defoe. Dans la maison de Foe à Stoke Newington<sup>20</sup>, Susan trouve un livre. Il s’agit de *Mme Veal*, récit publié en 1706 par Defoe. D’autre part, un orphelin de dix ans nommé Jack porte les repas de Foe dans son refuge. Le portrait qu’en dresse l’écrivain

15. LR, pp. 1281 à 1283.

16. *Ibid.*, p. 1371.

17. *Foe, op. cit.*, p. 158.

18. LR, p. 1565.

19. *Foe, op. cit.*, p. 88.

20. Où Defoe a réellement vécu, qu’il a réellement quittée pour se cacher de ses créanciers...

(“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 détrouseur notable”, p. 152) évoque le “Colonel Jacque” du début de *l’Histoire et vie du Colonel Jacque* de Defoe :

“*Tant que je fus de ces garçons crasseux qui hantent les fabriques de bouteilles, dormant parmi les cendres et traînant toujours dans la boue des rues, je ne pouvais qu’avoir l’air de ce que j’étais.*”<sup>21</sup>

Le texte de Coetzee se forme sur ces éléments issus de l’œuvre entière de Defoe. Le texte se joue sur l’articulation de ces citations, allusions et renvois. Au principe de *Foe*, travaille la dynamique d’un palimpseste à plusieurs niveaux. Le roman n’est pas seulement une réécriture de *Robinson Crusoé*, ni simplement une suite de *Lady Roxane*. L’allusion aux autres romans et l’inscription de Defoe dans l’histoire immergent le texte en lui-même. Il ne s’agit plus seulement de citer, de reprendre des thèmes, ni même de réinterpréter des œuvres. *Foe* reprend des thématiques de Defoe pour les déployer ou les pervertir. C’est notamment ce qu’il fait du thème de l’origine.

## 2. *Foe* et la quête d’une origine perdue

La critique analyse couramment *Robinson Crusoé* comme un “roman des origines”. En effet, le roman se construit comme une parabole qui met en évidence une trajectoire spirituelle qui va de la chute (le reniement de la parole paternelle qui est transgression de l’ordre divin) à la rédemption (le départ de l’île qui figure une délivrance plus spirituelle que physique). Robinson arrive dans l’île pour s’y convertir et y gagner le salut. Son isolement insulaire est un moyen de le renvoyer aux origines de l’humanité afin qu’il réitère ce parcours spirituel, qu’il reproduise à l’identique ce parcours déterminé : Robinson ne s’éloigne des hommes que pour revenir, une fois réformé, parmi eux<sup>22</sup>.

Dans *Foe*, au contraire, l’origine est objet d’une quête nécessaire et impossible à la fois. Le texte décrit un monde soumis au chaos, et dans lequel l’assignation d’une origine permet d’instaurer un ordre<sup>23</sup>. Mais le

21. In D. Defoe, *Moll Flanders*, op. cit., p. 942.

22. Pour une analyse plus précise de *Robinson Crusoé* comme parabole, nous renvoyons à A. Blaim, art. cit., pp. 54 à 62, et J.-M. Racault, art. cit.

23. Ce thème est formulé par le personnage de Foe, l’écrivain : “Au long d’une vie passée à écrire des livres, j’ai souvent été perdu, croyez-moi, dans le labyrinthe du doute. J’ai découvert un artifice : je plante un signe ou un repère dans le sol à l’endroit où je me trouve, afin de disposer d’un but vers lequel revenir au cours de mes errances futures, et de ne pas me perdre encore davantage. Ayant posé ce repère, je poursuis ma route ; plus j’y reviens souvent (ce qui constitue pour moi



chemin de l'origine — l'établissement et l'histoire de Cruso sur l'île — a disparu avec la langue de Vendredi. Le Robinson de Defoe était renvoyé à une origine déterminée ; Susan Barton recherche une origine qui a disparu et à laquelle tout accès est impossible.

L'île est le territoire d'une parole mutilée et raréfiée, définie par Cruso et efficiente dans le cadre déterminé par Cruso. Or, cette expérience d'un langage différent, appauvri mais efficace, est la caractéristique majeure du séjour insulaire de Susan Barton, car elle exclut l'histoire, dans les deux sens du terme : la succession ordonnée d'événements et le récit qui les raconte. L'appauvrissement insulaire du langage interdit de dire l'histoire et de la faire.

Dès son arrivée, la narratrice exprime l'altérité de ce monde clos par une remarque sur le langage :

*"De la sorte, si la compagnie des bêtes sauvages m'avait suffi, j'aurais pu mener sur mon île l'existence la plus heureuse. Mais comment, accoutumé à la richesse de la parole humaine, pourrait-on se contenter de croassements, de pépiements, de glapissements, de l'aboïement des phoques et de la plainte du vent ?"*<sup>24</sup>

En effet, Cruso garde "les lèvres serrées" et impose aux naufragés un "silence morose"<sup>25</sup>. L'île se présente comme un lieu sans langage. Selon Cruso, les insulaires n'ont "pas besoin d'une grande abondance de mots". Cet aspect de l'île se confirme avec l'absence de journal, l'oubli de l'histoire, et évidemment la langue coupée de Vendredi.

Sur l'île, non seulement la parole est raréfiée, mais elle est aussi mutilée, ce qui, paradoxalement, la rend opératoire. Les signes sont réduits au doublet signifiant-référent, comme le montre l'épisode dans lequel Susan demande du bois à Vendredi (p. 26). En entendant le mot "bois", Vendredi se lève mais n'exécute pas l'ordre. Il a reçu le message, mais n'a pas reconnu le signe énoncé. Mais quand Cruso le reformule en "bois à brûler", Vendredi reconnaît l'expression que Cruso lui a apprise et obéit à

---

un signe de ma cécité et de mon incapacité), plus je suis certain d'être perdu, mais plus je reprends courage à l'idée d'avoir trouvé le chemin du retour. Avez-vous songé (je conclurai là-dessus) que dans vos propres errances vous avez peut-être, sans le savoir, laissé derrière vous quelque repère de cette espèce ; ou, si vous choisissez de ne pas vous croire maîtresse de votre vie, qu'un repère a été laissé à votre intention, qui serait ce signe de cécité dont j'ai parlé ; et que, faute de mieux, votre recherche d'un moyen de sortir du labyrinthe — si vraiment vous vous sentez égarée en l'absence d'un fil conducteur — pourrait partir de cette marque et y revenir autant de fois qu'il le faudra pour qu'enfin vous découvriez que vous êtes sauvée ?" (*Foe, op. cit.*, p. 162).

24. *Ibid.*, p. 10.

25. *Ibid.*, pp. 42-43.

l'injonction. Le signe possède bien un référent, mais le signifié, qui aurait permis à Vendredi de comprendre que "le bois à brûler était une sorte de bois" (*ibid.*), a disparu. Le langage que Cruso impose à l'île est incomplet, mutilé. La langue coupée de Vendredi apparaît comme une métaphore de cette langue qui exclut le sens. Vendredi est non seulement muet, mais il semble de plus incapable du moindre raisonnement. Comme si sa mutilation incarnait la perte du sens que Cruso impose à la vie insulaire.

Corrélativement, l'île n'a pas d'histoire parce qu'on ne peut pas la dire. Dire que l'île n'a pas d'histoire, c'est d'abord affirmer qu'il ne s'y déroule aucun procès historique. Le seul travail de Cruso, construire des terrasses qui ne pourront être plantées, nie l'idée même de production, *a fortiori* celle de progrès. De plus, par ses refus, ses silences et ses contradictions, Cruso supprime la temporalité historique. Le temps qui n'est ponctué par aucun événement s'écoule sans différence. La narration de Susan en porte la trace : ses indications temporelles sont floues et ne permettent pas d'établir une chronologie des quelques événements qui surviennent durant son séjour<sup>26</sup>.

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. Cruso n'a pas de calendrier, refuse d'organiser le temps, rejette tout changement (p. 33) et refuse de dire l'histoire de l'île.

Cruso ne s'intéresse pas à l'histoire extérieure — les événements survenus — parce qu'il veut réduire l'histoire — le récit — 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. 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. L'histoire est exclue de l'île. Non seulement l'histoire extérieure, mais également celle de l'île elle-même. Les silences de Cruso sur les événements originaires — le naufrage, la langue de Vendredi — occultent l'origine. Puisqu'il n'y a pas de récit, donc pas d'histoire, l'origine de la vie insulaire disparaît nécessairement. Ce qui n'a pas d'histoire ne peut avoir de commencement. La perte de l'origine accompagne nécessairement l'exclusion de l'histoire.

---

26. "Le temps passait, et l'ennui croissait", commente la narratrice (p. 41). Ses indications temporelles ne rythment pas l'écoulement du temps, comme si aucun repère ne le permettait : "Plus tard" (p. 20), "quand les nuits se firent froides" (p. 23), "parfois" (p. 23), "un soir" (p. 25), "un jour" (p. 37), etc.

C'est pourquoi, malgré le désir de Susan, Vendredi ne peut aller chercher des outils dans l'épave. L'épave du navire par lequel ont dû arriver les naufragés est le lieu du commencement : en pénétrant le mystère du naufrage, Susan pourrait reconstituer l'histoire de l'île. Aussi désire-t-elle que Vendredi explore l'épave :

*“Vendredi ne pourrait-il pas nager jusqu'à elle, ou bien y aller sur une bûche, puis plonger (...) ?”*<sup>27</sup>

Inaccessible, elle figure l'origine irrémédiablement perdue de l'histoire. Et du même coup, elle représente l'origine impensable du texte lui-même. À une histoire sans commencement ne peut correspondre qu'un récit sans origine. Raconter l'histoire de l'île suppose nécessairement l'exhumation de ce mystère originel. L'écrivain Daniel Foe le sait, et l'exprime ainsi :

*“(C'est) l'oeil de l'histoire. Vendredi fait avancer sa bûche à la pagaie sur la pupille obscure — ou l'orbite morte — d'un oeil 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 oeil. 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.”*<sup>28</sup>

Formuler l'origine inaccessible de l'histoire est la tâche de l'écrivain. Mais cette tâche est impossible, puisque Cruso a coupé toute trace des événements primordiaux. C'est seulement un second narrateur, à la fin du roman, qui pourra faire “parler” Vendredi et exprimer cette parole muette, le récit se refermant alors sur *Robinson Crusoé* et sur lui-même.

### 3. Réflexivité et fantastique

On définit depuis Caillois le fantastique comme un “scandale” de la raison. “Le fantastique (...) manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel”<sup>29</sup>. C'est le surgissement d'un phénomène inexplicable dans un monde où tout, normalement, s'explique : “une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables”<sup>30</sup>. Le fantastique est “l'impossible, survenant à l'improviste

27. Foe, p. 39.

28. Foe, p. 169.

29. *Anthologie du fantastique*, t.1, Gallimard, 1977, p. 8.

30. *Ibid*, p. 9

dans un monde d'où l'impossible est banni par définition"<sup>31</sup>. Le scandale du dernier chapitre de *Foe* est au moins double : abolition de l'espace, puisque le narrateur se transfère d'un lieu à l'autre par l'opération magique d'une lecture et suppression de la distinction entre la vie et la mort puisque les personnages semblent à la fois vivants et morts.

L'espace, aboli par la lecture, est doublement subverti. Le narrateur, en découvrant les premiers mots du mémoire de Susan Barton, reproduit ses gestes et se retrouve à l'endroit dont parle le mémoire. Les deux paragraphes qui suivent le début de cette lecture répètent de manière déplacée le début du roman<sup>32</sup>. La lecture joue le rôle d'un opérateur de transfert : elle transporte magiquement le narrateur d'un espace dans un autre, du lieu de la lecture à celui de la diégèse de ce qu'il lit, d'un espace réel à un espace diégétique qui est tout aussi réel. Car c'est un transfert physique : le narrateur agit dans cet espace comme dans le précédent. Mais ce lieu 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 (Susan et Vendredi). C'est un lieu de l'impossible. Un "flot" infini et ininterrompu s'exhale de Vendredi : ce lieu sans langage est celui où le sens se dévoile sans frein, sans restriction, *absolument*.

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<sup>33</sup> 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 cœur bat, la seconde, il se tourne, comme s'il comprenait la demande du narrateur. La vie et la mort semblent ne plus

31. *Ibid.*

32. Les deux premières phrases du mémoire, qui sont aussi celles du roman — "Il me fut enfin impossible de continuer à ramer. Mes mains étaient couvertes de cloques, mon dos était brûlé, j'avais mal dans tout le corps. Poussant un soupir, je me laissais glisser par dessus bord et c'est à peine si je fis une éclaboussure" — deviennent : "... 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". *Foe, op. cit.*, pp. 185-186.

33. "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, op. cit.*, p. 183).

avoir de sens. Ce que confirmerait une remarque du narrateur au sujet de 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 présente 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 avec “son capitaine mort” (p. 187).

Cet espace de l'impossible est celui de “l'oeil de l'histoire”. Au moment où le texte semble se refermer (le contrat intertextuel est rempli, Foe s'apprête à rédiger l'histoire de *Robinson Crusoé* et de l'île, un second narrateur pénètre à l'origine de l'histoire), il s'ouvre. Car le narrateur expose une fin dans laquelle l'histoire ne s'explique pas, au contraire. Foe n'est devenu Defoe, auteur, qu'à la seconde visite du narrateur. Comme si, au moment de la première, Foe n'avait pas écrit. Alors, il n'y a pas de lecture, les bruits de l'île demeurent lointains et presque inaudibles, et on n'accède pas à la “demeure de Vendredi”. Dans la seconde, on y accède, mais pas grâce aux romans de Defoe, qui semblent ne servir à rien. On y plonge grâce à leur source : le mémoire de Susan, dont Defoe aurait imaginé l'histoire qui le précède (*Lady Roxane*) et celle qu'il indique en pointillés (*Robinson Crusoé*). C'est la source de l'histoire, le document qui permet de remonter à “l'oeil”, par la répétition des mots mêmes de Susan. Immersion du récit en lui-même : la fin en reprend le début. Le narrateur reprend les mots de Susan, et cela dès la première phrase du chapitre IV, qui reprend la première phrase du chapitre III, quand elle découvre l'appartement de Foe. Comme si les romans de Defoe (l'intertexte) n'étaient qu'une médiation, nécessaire mais insuffisante, pour plonger au fondement du récit : Defoe lui-même n'est pas dans l'épave, il est demeuré extérieur à l'histoire. C'est la réflexivité du texte qui permet de revenir à son principe. *Robinson Crusoé*, fiction qui voulait dire l'histoire de l'île, doit être laissé de côté pour que sa source permette d'accéder à cette histoire. Pénétrer l'oeil de l'histoire, c'est répéter les gestes qui sont au départ de l'histoire. Le narrateur de Foe y accède. En termes d'*agôn*<sup>34</sup>, Foe s'achève sur une victoire. *Robinson Crusoé* a manqué son but : l'oeil de l'histoire lui a échappé, alors que le texte de Foe est parvenu jusqu'au mystère originel.

Mais cet “oeil” est indicible : c'est un mouvement, un fluide, une énergie. Le texte, en revenant sur lui-même, peut le découvrir, il ne peut le dire. Le savoir ne peut pas se refermer sur lui-même, c'est ce qu'indique le surgissement du fantastique à la fin du roman. 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

34. Cf. supra, introduction.

innommable, coupé peut-être de toute origination fiable”<sup>35</sup>. Foe avait tenté d'enseigner l'écriture à Vendredi pour cette raison. En supposant que Dieu, au lieu de prononcer le Verbe, “a écrit un Verbe si long que nous sommes encore loin d'en voir la fin” (p. 171), nous ne pouvons le lire, puisque nous sommes ce qu'il écrit. Mais, “il est possible que parmi nous quelques-uns ne soient pas écrits, qu'ils soient, tout simplement ; certains (je pense surtout à Vendredi) sont peut-être écrits par un autre auteur, plus sombre” (p. 171). Seul celui qui demeure extérieur au Verbe peut le comprendre. La vérité ne se dit que de l'extérieur, comme dans un rapport d'objectivation : mais le texte ne peut se saisir lui-même.

Or, Vendredi exprimera l'oeil de l'histoire tout en restant hors du langage. Le narrateur ne peut exhiler de son corps qu'un flux “doux et froid, obscur et sans fin”. Un pur fluide, un pur mouvement. Rien de substantiel. Ce qu'exprime l'étranger au Verbe demeure étranger à la langue qui le dit. Si la vérité ne se dit que de l'extérieur, la parole de l'intérieur (celle du narrateur) reste extérieure à la vérité. Vendredi est là, au coeur de l'histoire, mais ce coeur (cet “oeil”) refuse la parole, demeure impensable<sup>36</sup>. Le récit manque le Verbe, car celui-ci ne se prend que d'un dehors indicible. Foe s'achève sur la perte du Verbe, ou l'impossibilité du Verbe à dire ce qui le fonde, ce qui est à son principe. En termes d'*agôn*, Foe s'achève sur une défaite : le récit n'arrive pas à dire ce qui est à son propre départ, ne parvient pas à achever ce mouvement réflexif qui justifierait l'écriture (la réécriture), le retour sur soi n'aboutit qu'à un indicible hors-texte.

\*

En interrogeant un texte déjà mille fois réécrit, un texte “tourné à la marchandise”<sup>37</sup>, Foe s'enracine dans l'intertextualité, mais en même temps renvoie *Robinson Crusoé* au rang de fable ou de mythe. S'il fait retour à l'origine, c'est pour la réduire à néant. Origine du roman d'abord : si *Robinson Crusoé* est le premier roman anglais, Foe se place à la source du roman avec le mémoire de Susan. Mais ce mémoire manque son objet : il relate une histoire qui n'en est pas une et cherche une origine inaccessible. L'origine du récit réaliste serait une fable bâtie sur une histoire dont on ne sait rien. L'oeil de l'histoire, c'est le mystère de l'établissement de Cruso sur

35. R. Bozzetto, *op.cit.*, p. 51.

36. Et cet impensable est à la fois “présent et inaccessible”, selon la formule qui selon Bozzetto définit le “fantastique moderne”, un fantastique où le “scandale”, l'impossible, ne provient pas d'une irruption de l'irrationnel dans le rationnel, mais où il se manifeste comme un “effet du texte” tout en se retranchant en-deçà du langage. L'impossible ne suppose pas un Au-delà ou une Surnature, mais annule les “motivations”, supprime le sens ou le réduit à “un acte de langage qui s'épuise dans ses répétitions”. *Op. cit.*, pp. 218 à 223.

37. Cf. P. Barbéris, *Le Prince et le marchand*, Fayard, 1980, p. 149.

son île, mystère que le roman de Daniel Defoe occulte et que *Foe* exhibe, mais qui demeure extérieur au texte, peut-être justement parce qu'il demeurerait étranger au texte premier.

*Foe* récuse l'origine du genre auquel il appartient. Et sa propre origine par la même occasion. La fin de *Foe* revient à l'épave, mais est-ce celle par laquelle Cruso est arrivé ? Ce pourrait être celle par laquelle Susan a été débarquée. Cruso est oublié. C'est le triangle Susan-Vendredi-le capitaine qui gît au fond de l'épave. De ce triangle-là, le texte ne dit rien. Le texte fait retour à son origine mais pour ne rien en dire. Car l'origine ne peut se dire ; elle est trop intime. "Sans désir, comment est-il possible d'élaborer une histoire ?" demande Susan. Mais, inversement, le désir ne se laisse pas dire ; le texte y reste étranger et ne peut qu'énoncer sa manifestation, de l'extérieur.

Dans ces dernières pages, rien ne se décide, rien ne s'explique, rien n'est arrêté : l'issue du texte est indécidable. C'est pourquoi l'issue du duel l'est aussi. Pour dire qui a vaincu, il faut arrêter la lecture. Or, à la fin, sans un souffle, surgissent les bruits de l'île, sans respiration, sans interruption, s'écoule un flot obscur et sans fin. Le texte n'a pas d'issue. Avait-il une fin ? Le duel annoncé est sans issue. *Foe* se renvoie au rang de fable comme il y avait renvoyé *Robinson Crusoé*. Le duel lui-même est sans fin, sans vainqueur, rien ne peut l'arrêter.

**Jean-Paul ENGÉLIBERT**  
DEA Lettres et Sciences Sociales