



HAL
open science

Ile oubliée et langue mutilée : écriture de la perte dans Foe de John M. Coetzee

Jean-Paul Engélibert

► **To cite this version:**

Jean-Paul Engélibert. Ile oubliée et langue mutilée : écriture de la perte dans Foe de John M. Coetzee. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1997, CAPES 97, Celebrations and other essays, 13, pp.219-233. hal-02348346

HAL Id: hal-02348346

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02348346>

Submitted on 5 Nov 2019

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.

Île oubliée et langue mutilée : écriture de la perte dans Foe de John M. Coetzee

Le roman de l'écrivain sud-africain John M. Coetzee, *Foe*, réécriture de *Robinson Crusoe*, indique dès son titre son contenu et sa perspective : d'une part Foe est le vrai nom de Daniel Defoe, avant qu'il ne se gratifie d'une particule ; d'autre part *foe*, on le sait, désigne l'adversaire au cours d'un duel ou, plus largement, un ennemi personnel. C'est donc dès son paratexte que le roman de Coetzee met Daniel Defoe en scène, l'inscrivant du même coup dans une perspective agonistique.¹ Cette démarche se lit notamment dans la figure et la fonction de l'île, qui diffèrent profondément de celles que lui attribua Defoe. L'île du premier Robinson était le lieu de la régénération d'une vie corrompue sur le continent ; celle de *Foe* figure le lieu d'une perte. Cela, tout d'abord, par l'oubli de l'histoire insulaire.

Robinson vit sur cette île sans nom avec son esclave Vendredi. La narratrice, Susan Barton, y échoue à son tour, et partage le sort des deux hommes. Désireuse de connaître "l'histoire de l'île", pour une raison qu'elle n'explique jamais mais qui semble aller de soi, elle demande à Robinson de la lui raconter. Mais l'ermite s'y refuse, ou bien se contredit dans ses propos.

Cet oubli de l'histoire, caractéristique de cette île, annonce la mutilation de la langue de Vendredi, dans le double sens de la formule. D'abord, l'anglais qu'utilise Robinson à l'intention de Vendredi est très élémentaire, réduit en fait à un petit nombre de verbes et de substantifs.

¹ Au sens où Roger 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 (cf. Caillois 47-57).

Ensuite, la langue de Vendredi a été coupée, si bien que la mutité de l'esclave métaphorise précisément l'histoire de l'île : son passé est impossible à dire car la langue qui pouvait en témoigner a été supprimée.

Paradoxalement, l'histoire de l'île équivaut, en deuxième lieu, à l'histoire de la narratrice, Susan Barton. Paradoxalement, car cette dernière y perdra finalement sa propre histoire. Environ un an après son naufrage, elle est recueillie par un navire sur lequel elle fait embarquer de force Robinson, qui meurt pendant la traversée, et son compagnon Vendredi. De retour en Angleterre, toujours en quête de "l'histoire de l'île", elle confie à Daniel Foe la tâche de l'écrire et rédige pour lui un "mémoire" relatant son séjour. C'est ce texte que nous lisons au début du roman. Mais la narratrice avertit l'écrivain que ce mémoire ne suffit pas à dire l'histoire véritable ; la "substance de la vérité", selon son expression, lui échappe. L'histoire insulaire fait dès lors l'objet d'une quête que Susan Barton assimile à celle de sa propre substance perdue. Il lui semble qu'elle ne sera rendue à elle-même que lorsque cette histoire sera écrite.

Dans ce parallèle entre le personnage qui se constitue dans le récit de l'île et l'oubli de l'histoire de cette même île, on reconnaîtra une élaboration narrative du sujet qui n'est pas sans rapport avec la théorie lacanienne selon laquelle le sujet ne se construit que dans le procès de sa propre disparition. La suite du roman raconte en effet cette quête du soi dans celle de l'île, à travers un instrument unique : l'écriture. Commence alors, entre Susan Barton et Daniel Foe, une réflexion sur la nature de l'écriture, où la recherche de la substance de l'île s'apparente à celle de l'écriture elle-même. Le roman construit alors une équivalence entre l'île et l'écriture, entre le lieu de la perte et l'instrument qui permet de s'y retrouver. On verra que c'est dans ce qui la supprima autrefois que l'histoire de l'île réapparaît, que c'est au lieu de sa perte que Susan Barton se retrouve, et que l'île renvoie, en fin de compte, à ce paradoxe.

Dès les premières pages du roman, l'île apparaît à Susan Barton comme un territoire dont l'histoire est perdue. Au lendemain de son

naufrage, dès qu'elle se retrouve seule dans la hutte de Cruso (selon la graphie de Coetzee), elle cherche son journal :

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 (16).

Dès cette première quête qui demeure insatisfaite, Susan Barton confronte son désir à 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 lui permettant de respecter le dimanche, celui-ci a perdu tout désir de raconter son histoire, et en est ainsi "sorti". Du coup, l'île semble exclue à son tour de l'histoire, au double sens de succession d'événements et de récit ordonné de ces événements.

Il ne se passe rien sur l'île et le temps s'écoule, uniforme, amorphe. En témoignent les rares indications temporelles de la narratrice, qui ne fournissent aucun repère et qui ne permettent pas d'établir une chronologie : "later" (16, 20), "sometimes" (19), "one evening" (21), "that night" (29), "one day" (30). Le temps de l'île est indifférencié, ce n'est pas celui de l'événementialité mais celui de l'indéfini et de la répétition. La narratrice commente : "Time passed with increasing tediousness" (34).

Susan, dans son désir de voir écrite l'histoire de l'île, suggère à Cruso quelques expédients : 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, comme s'il refusait l'écrit pour mieux faire disparaître l'histoire.

Or, non seulement Cruso n'écrit pas l'histoire de l'île, mais il se refuse à la dire quand Susan Barton l'interroge. Soit il demeure muet, soit il raconte des histoires différentes, souvent contradictoires (14-15). L'histoire échappe donc irrémédiablement à Susan Barton qui s'inter-

roge néanmoins sur les mystères de l'île : pourquoi Cruso fabrique-t-il des terrasses ? Comment et pourquoi la langue de Vendredi a-t-elle été coupée ? Enfin, mystère plus fascinant encore, que signifie ce geste de Vendredi, qu'elle a surpris éparpillant des pétales de fleurs sur l'océan ? Elle imagine que cette étrange cérémonie est liée au navire sur lequel il est arrivé et dont l'épave se trouve peut-être là, sous les flots. Mais l'événement "fondateur", l'arrivée de Cruso et de Vendredi, reste occulté. L'épave gît au fond de l'océan, mais Cruso refuse d'indiquer où elle se trouve. Le geste de Vendredi ne la désigne pas explicitement, et, s'il trahit son attachement à l'épave, il pose alors une autre question : que contient ce navire, que représente-t-il, pour être ainsi "honoré" par l'un et occulté par l'autre ? La suppression de l'histoire comme succession des événements est ainsi figurée par ce rituel de Vendredi, hommage équivoque à une origine enfouie.

C'est aussi en Vendredi, dont on devine le rôle capital, que s'incarne non seulement la perte de l'histoire comme récit, mais plus radicalement, celle de la parole. Car l'île raréfie et mutile la parole. La nature du régime linguistique qui a cours sur ce territoire perdu se révèle au moment où l'héroïne demande à Vendredi de couper du bois. Quand elle prononce le mot "*wood*" en désignant le foyer, Vendredi se lève docilement mais s'arrête aussitôt dans son élan. Cruso ordonne alors : "Firewood, Friday", et Vendredi s'exécute. Il connaît la seconde expression, mais ne comprend pas le mot "*wood*". Robinson, ici, au contraire du personnage de Defoe, n'a pas enseigné l'anglais à son compagnon — ni sa syntaxe, ni son lexique — mais seulement quelques mots, quelques éléments épars d'une langue mutilée. D'où la perplexité de la narratrice : "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" (21).

Le mot "*wood*", détaché de tout syntagme et séparé de son paradigme, ne rencontre aucun signifié : ni mot, ni signe, il n'est qu'un élément de code. En n'enseignant à Vendredi que des mots sans possibilité de sélection ni de combinaison, Cruso impose à l'île une langue mutilée, dénaturée, dans laquelle les éléments demeurent indépendants et ne renvoient pas les uns aux autres. Le nombre des

éléments du code est compté. Comme l'expose Cruso lui-même : "This is not England, we have no need of a great stock of words" (21).

Cette mutilation trouve un écho métaphorique dans la langue coupée de Vendredi. Ce qui ne fait qu'assurer de la perte de l'île : 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 son maître refuse d'élucider. Vendredi incarne ainsi la disparition de l'histoire comme récit et dans le récit. Comment et pourquoi sa langue a-t-elle été coupée ? Cruso avance pourtant plusieurs hypothèses :

"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?" (23)

Hypothèses gratuites 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. 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 le déroulement de l'histoire s'arrêtait avec le refus de la dire. Car c'est Cruso, en vrai roi de l'île — "the true king of his island" (37), comme l'affirme Susan — qui impose à ses deux compagnons cette vie silencieuse, degré zéro de l'humanité, déprivation insupportable pour la narratrice, pour qui les bruits naturels de l'île ne compensent guère la perte de la parole :

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? (8)

L'île où échoue Susan Barton a ainsi régressé vers un état de nature que les travaux de Robinson — niveler les collines, élever des murets afin de soutenir des terrasses — troublent pourtant. Mais c'est là 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 du passage des naufragés, mais une trace indéchiffrable qui évoque le silence des

tombeaux : "The farther I journey from his terraces, the less they seem to me like fields waiting to be planted, the more like tombs".

Territoire mortifère proche du règne animal, l'île prive ses occupants d'une partie de leur humanité. Quand Vendredi recueille la narratrice sur la plage, il l'observe comme si elle était un animal : "he regarded me as he would a seal or a porpoise thrown up by the waves" (6) ; les naufragés, ne possédant pas de lampe, vont se coucher à la tombée de la nuit, "like brutes" (27) ; 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 que chasse Cruso et dont il dit, contre toute vraisemblance, qu'ils sont nuisibles et menaçants. De par leur vie collective, ces primates semblent figurer les restes d'une humanité déchue, derniers vestiges de la civilisation que Cruso n'est pas parvenu à éradiquer totalement, et qui laissent planer la menace d'un éventuel retour.

C'est que l'île possède ici une fonction contraire à celle qui est la sienne dans le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Pour le premier Robinson, l'île était l'occasion d'une régénération. Arrivé dans l'île seul, quasi-nu et démuné de tout, dans l'état de pure nature, selon ses propres mots ², il reconstitue, grâce aux outils tirés de l'épave, les techniques élémentaires de la société traditionnelle qui s'éteint alors en Angleterre : agriculture, poterie, vannerie. Ses travaux successifs l'élèvent peu à peu de la Nature à la Culture : de la construction d'un abri à la cuisson symbolique du pain et à son partage avec Vendredi, il restaure idéalement dans l'espace privilégié de l'île la culture qui s'est pervertie sur le continent (cf. Blaim ; Racault ; Watt). Or, ce qui permet cette élaboration, ce sont les outils arrachés à l'épave ; Robinson tire tous les moyens de sa réussite de son naufrage. Cet accident est en fait une chance, camouflée en catastrophe. Sur le plan pragmatique, le trésor de l'épave est à l'origine de l'histoire de l'île ; sur le plan textuel, c'est un moyen de masquer sous les vicissitudes la chance accordée à

² "I that was reduced to a mere State of Nature", rapporte Robinson au début de sa réclusion insulaire (Defoe 93).

Robinson de recréer la Culture. Dans *Foe*, l'absence d'épave invite à penser que Robinson et Vendredi sont désormais coupés de toute culture. C'est encore Vendredi qui l'indique. En jetant des pétales sur le lieu supposé du naufrage, il attire l'attention de la narratrice sur une absence. Il montre l'origine de l'absence d'histoire, désignant ainsi le mystère qu'il faudra résoudre pour écrire celle de l'île.

L'île, territoire sans histoire, espace d'une parole mutilée, théâtre d'une régression vers l'état de nature, reste le lieu dont il faut pourtant écrire l'histoire. Faute de quoi, Susan Barton s'estime dépossédée de sa propre substance. Dès son retour à Londres, elle désire faire écrire, non pas son aventure tout entière, qui excède de beaucoup son séjour dans l'île, mais exclusivement l'histoire de l'île. D'une façon que Susan Barton n'explique jamais, tout se passe comme si sa "substance" ne dépendait que de l'île, comme si elle lui était apparue sur l'île et s'était évanouie avec son sauvetage. Pour Susan, 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 demande suivante :

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 (51- 52).

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 est en elle-même révélatrice. 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 "visions" éphémères. Pour recouvrer cette substance, il faut sans doute de même, non pas faire le récit d'une vie, comme Susan Barton le fait avec l'épisode de l'île, mais formuler ce qui, de cette vie, échappe à l'histoire ; non pas raconter le visible et le proche, mais écrire l'invisible et le lointain qui débordent le récit. En d'autres termes, tout sujet n'est

pas ce qu'il raconte de son existence, sinon Susan Barton n'aurait pas besoin de l'aide de Daniel Foe ; il est inséparablement ce qu'il raconte *et* ce qu'il ne peut raconter, ce qu'il saisit de sa vie et ce qui lui échappe, et que seule la vision éphémère de l'écrivain peut saisir. Susan Barton et Daniel Foe prennent peu à peu conscience de cette nécessité qui affecte non seulement le statut du sujet mais aussi, on le verra, celui de l'écriture.

L'histoire de l'île comprend des mystères que l'écriture doit résoudre, pensent-ils ; ce que l'écrivain formule ainsi : "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" (141). Il faut donc raconter l'île justement 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 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 revenir la substance de Susan Barton.

Evoquant l'écriture, Daniel Foe se reprend : au lieu du "coeur" de l'histoire, il aurait dû dire "l'oeil" — "The eye of the story" (141) : par le jeu de l'homophonie, l'oeil égale ici le "je" — "I" en anglais — de l'histoire. Les énigmes de l'île constituent le mystère du "je" et résoudre celles-là devrait permettre de rendre celui-ci à Susan Barton. Mais comment les résoudre puisque le seul témoin disponible demeure irrémédiablement 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.

On reconnaît ici une élaboration du "je" homologue à celle que Lacan énonce dans sa théorie du "stade du miroir". 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, et notamment Teresa Dovey, a su montrer que les romans de John M. Coetzee constituaient des allégories de la formation du sujet lacanien. Il semble intéressant de montrer ici que l'île fournit un cadre au "stade du miroir", expérience dans laquelle Lacan a d'abord vu la genèse du sujet dans l'autre (Lacan 93-100). En effet, on peut lire la première scène de

Foe comme un équivalent fictionnel du stade du miroir. La première confrontation de Susan Barton avec Vendredi reprend les éléments caractéristiques de cette expérience. Celle-ci a lieu, selon Lacan, alors que l'enfant est encore "plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage" (Lacan 94). C'est aussi 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.

L'enfant (*infans*) au miroir, insiste Lacan, ne maîtrise pas encore le langage. La naufragée, dont la langue est épaisse et sèche (5), 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 cette 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 pour Susan Barton. Avant d'aborder l'île, elle se décrit "like a flower of the sea, like an anemone, like a jellyfish" (5). Vendredi, lui, apparaît comme "a man with a dazzling halo about him" (5). C'est en le voyant qu'elle s'attribue un qualificatif indubitablement humain : "castaway" (5). Puis elle détaille les traits de l'homme et tend les mains vers lui comme pour attendre une réponse de sa part.

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 le corps de l'enfant, dans une symétrie spéculaire, et donc inversée. La description de Susan Barton rend manifeste ces trois rapports qu'elle entretient avec Vendredi. Celui-ci se tient debout et mobile devant elle qui gît sur le sol, il la constitue comme corps total dans l'altérité à elle-même, enfin, il lui renvoie une image inversée d'elle-même : celle d'un homme d'abord, et dont la couleur de peau s'oppose à la sienne. 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 (111), puis à son ombre (115). Plus encore, elle

l'imite : elle joue le même air de flûte que lui (98), puis danse à sa manière (103). 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 alors 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 ce qui rend 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" (113).

Ce manque constitue évidemment le moteur de l'écriture et permet à Susan Barton de devenir la "Muse" (126) de Daniel Foe. L'écrivain rédigera donc l'histoire de l'île, qui deviendra *Robinson Crusoe*. 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, retrouve sa particule, ne racontera 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.

Le dernier chapitre de *Foe* rompt avec la quête de Susan Barton, comme si celle-ci s'était achevée avec l'écriture de *Robinson Crusoe*. Ce texte court et complexe raconte l'émergence de l'histoire de l'île, comme réponse à l'histoire qui précède. Un second narrateur, anonyme et dont le sexe, l'âge et l'apparence physique sont indéterminés, entre par deux fois dans la chambre de Daniel Foe où se trouvent Susan Barton et Vendredi. Dans ce passage, le récit bascule dans le Fantastique : les lois de l'espace et du temps y sont modifiées. La temporalité dans laquelle évolue le narrateur diffère de celle qui s'applique aux autres personnages. Leurs trois corps sont figés dans une posture évoquant la mort ; un seul changement de position entre les deux visites montre qu'ils sont pourtant en vie. A son premier passage,

le narrateur, qui recherche l'histoire de l'île, entend, à travers les dents de Vendredi, les "bruits de l'île". Quand il revient, sans précision sur la durée qui s'est écoulée, Daniel Foe est devenu "Daniel Defoe, Author" (155). Le narrateur trouve le manuscrit de Susan Barton, en lit les premiers mots et entre alors dans le texte : sa lecture le transporte dans la diégèse. Il se retrouve dans l'océan, au même endroit que Susan Barton à son arrivée sur l'île, puis plonge vers l'épave, guidé par les pétales de Vendredi. Là, il découvre Susan Barton, puis Vendredi qui exhale un "flot" infini en réponse à la question : "what is this ship?"

. . . 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 (157) .

Vendredi paraît exprimer ainsi l'histoire de l'île, non par des mots, mais par ce courant, ce flux, cette énergie impersonnelle, qui s'écoule de son corps et le dépasse, dont il est le réceptacle et non l'agent. On pourrait alors penser que l'histoire de l'île n'appartient pas au langage mais se condense dans ce flux, dans ce pur mouvement. Mais sa libération n'est possible qu'après que Daniel Defoe a écrit *Robinson Crusoe*. La libération de l'histoire véritable n'est possible qu'après l'écriture du roman qui la masque.

L'histoire de l'île ne peut donc apparaître qu'après avoir été travestie, et *dans* ce qui l'a travestie. Il faut le récit mensonger de Daniel Defoe pour faire advenir la vérité. Comme si le roman ne pouvait atteindre la vérité qu'à travers un intermédiaire qui remonte du texte à sa source : du roman au mémoire, de celui-ci à l'épave.

Une autre condition est nécessaire. Le second caractère étrange de ce passage est le temps de la narration. Le chapitre est entièrement rédigé au présent de l'indicatif, ce qui produit deux effets distincts. D'une part, la diégèse semble suspendue dans l'éternité, comme l'eau qui emplit la cabine où se trouve Susan Barton : "the water is still and dead, the same water as yesterday, as last year, as three hundred years

ago” (157). D’autre part, aucun repère temporel ne permet de situer les actions racontées par rapport au moment de l’énonciation, comme si les deux coïncidaient naturellement.

Le narrateur agit et raconte en même temps : son récit se superpose exactement à ses actes, comme, dans la langue parlée, un locuteur qui doublerait tous ses gestes d’une parole qui les signifie. Il ne fait que dire ce qu’il fait, au moment où il le fait. Cette simultanéité est mimée par l’opération de la lecture qui le transporte dans la diégèse : il suffit de dire, ou de lire, pour faire. Les paroles du narrateur effectuent réellement les gestes qu’il énonce, à la manière des performatifs.

Se pose alors la question de l’identité de ce narrateur dont tous les caractères sont indéterminés. Comment ne pas penser que ce “je” pour qui lire, c’est faire, équivaut au lecteur “réel” ? Trois caractéristiques du narrateur autorisent ce rapprochement. Son indétermination, qui ne permet de lui assigner aucun référent ; le présent de 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 propre 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 et au manque qui le détermine ? Il remonte en effet de *Robinson Crusoe* 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 Crusoe*, dont nous lisons la genèse imaginaire, puis à son fondement caché, l’épave, dont l’insistance de Susan Barton nous signale le rôle primordial. Le mémoire de Susan Barton s’adressait par deux fois à un “you” indéterminé que la suite du roman permettait d’identifier à Daniel Foe. En fait, le lecteur y était déjà interpellé. Le texte s’adressait déjà 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 la vérité d’un texte, 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 l’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 prolongerait. C’est ce sur quoi insistent ses pénétrations répétées, dans la chambre de l’auteur, dans le mémoire de Susan Barton, dans le navire, dans la cabine, et jusque entre les dents de Vendredi. Interpréter, c’est s’enfouir ou 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 de l’acte de langage précédent, si elle consiste à montrer le manque qui le fonde, en quoi dit-elle la vérité ? Il semble que ce soit en tant qu’elle instaure une réciprocité. Car la réciprocité est l’essence du langage comme celle du désir, ainsi que le formule Susan Barton : “[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” (79).

La vie insulaire, privée de langage, était monstrueuse car elle supprimait cette réciprocité, et le jeu qu’elle autorise. Susan Barton insiste : “the tongue belongs to the world of play” (85), et d’autre part : “it is not the heart but the members of the play that elevate us above the beasts: the fingers with which we touch the clavichord or the flute, the tongue with which we jest and lie and seduce” (85). Écrire, c’est de même badiner, mentir, séduire, comme le fait *Robinson Crusoe* avec la véritable histoire de l’île, comme le fait *Foe* avec *Robinson Crusoe*. Lire, ce serait répondre à l’appel de ce badinage. 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 ce rapport agonistique qui réunit et différencie à la fois le texte son lecteur.

Le roman de John M. Coetzee établit 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 le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Mais l'écriture permet néanmoins de dévoiler la vérité de l'histoire à travers la lecture, dans ce rapport de réciprocité idéale qui unit le texte et son lecteur. Or, ce rapport s'établit au point originaire de l'histoire insulaire : dans l'épave.

L'île, territoire sans langage, sans jeu, sans réciprocité, figure dans ce roman la situation d'un langage qui a perdu la condition de sa vérité, qui a perdu l'altérité nécessaire à la réciprocité. Notons encore que Coetzee dit des personnages de ses romans précédents, qui ne sont pas insulaires, qu'ils vivent dans un monde sans réciprocité : "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 Dovey 25).

Le narrateur de *Foe* figure le seul "je" pour qui il existe un "tu" authentique. L'histoire de l'île symbolise cette altérité radicale, incompréhensible et insaisissable, mais réelle, sûre et tangible. Paradoxe de l'île : elle supprime l'altérité et avec elle la possibilité d'une parole vraie ; en même temps c'est son histoire révélée, dans l'utopie de la lecture, qui constitue la seule parole qui vaille.

Jean-Paul Engélibert ³.



³ Jean-Paul Engélibert, 43 rue des Prairies, 75020 PARIS, (FRANCE). Cet article reprend les grandes lignes d'une communication prononcée lors du colloque "L'île des merveilles", organisé par G. Chandès et D. Reig à Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- Blaim, A.** "The English Robinsonade of the Eighteenth Century". *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Oxford : The Voltaire Foundation, 1990).
- Caillois, Roger.** *Les Jeux et les hommes* (1967) (Paris : Gallimard, Idées, 1977).
- Coetzee, John M.** *Foe* (1986) (London : Penguin, 1987).
- Defoe, Daniel.** *Robinson Crusoe* (1719). Ed. M. Shinagel (New-York and London : Norton, 1975).
- Dovey, Teresa.** *The Novels of J. M. Coetzee. Lacanian Allegories* (Craighall : Ad. Donker, 1988).
- Lacan, Jacques.** *Ecrits* (Paris : Seuil, 1966).
- Ogilvie, B.** *Lacan. La formation du concept de sujet* (Paris : PUF, 1987).
- Racault, Jean-Michel.** "Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoe*." QWERTY, 1, Pau : Université de Pau et des pays de l'Adour, 1991.
- Watt, I.** "Robinson Crusoe as a Myth" (1951), rep. in Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, ed. M. Shinagel.

