

L'œil de l'histoire, ou l'impossible retour à l'origine : lecture freudienne de Foe de J. M. Coetzee

Jean-Paul Engélibert

▶ **To cite this version:**

Jean-Paul Engélibert. L'œil de l'histoire, ou l'impossible retour à l'origine : lecture freudienne de Foe de J. M. Coetzee. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1993, Programme du C.A.P.E.S. & autres essais, 05, pp.65-75. hal-02350333

HAL Id: hal-02350333

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02350333

Submitted on 6 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.

L'oeil de l'histoire ou l'impossible retour à l'origine : Lecture freudienne de *Foe* de J. M. Coetzee

Jean-Paul Engélibert
Université de La Réunion

Le roman de John Maxwell Coetzee, *Foe*[1], réécriture du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, figure un paradoxal et double retour à l'origine. Double, car opéré par l'héroïne vers la source de son aventure, et par le roman vers le texte fondateur de Daniel Defoe. Paradoxal, car ce retour, qui sous-tend le roman, s'effectue vers une origine introuvable, indicible, impensable. Le mystère originel que veut exhumer la narratrice — "l'oeil de l'histoire," comme le nomme un deuxième personnage, à partir duquel il s'agit d'écrire (de réécrire) *Robinson Crusoé* —, en fonction duquel s'organise la quête qui structure le récit, demeurera inaccessible. Or, ce point de départ du récit, qui est aussi le point de fuite de son sens, condense la dynamique inconsciente du texte. C'est donc à partir de la symbolique de l'oeil, récurrente dans *Foe*, qu'une lecture freudienne peut accompagner ce mouvement du texte et déterminer son articulation : dire comment cet impossible retour à une origine perdue fait sens, pour Susan Barton, et pour le roman.

Foe s'ouvre sur un "mémoire" rédigé par Susan Barton à l'attention de l'écrivain Daniel Foe. Elle y raconte son abandon et sa réclusion sur une île qui ne comptait auparavant que deux habitants : Robinson Crusoé et son esclave à la langue coupée, Vendredi. Au bout d'un an, délivrée par un navire, elle y fit embarquer les deux hommes. Robinson, malade, mourut pendant la traversée.

---

[1] J. M. Coetzee, *Foe*, London: Penguin, 1987. Le roman est publié en France sous la traduction française de Sophie Mayoux, Paris : Seuil, 1988. C'est à cette édition que nous renvoyons quand nous citons des fragments du texte français.

Revenue à Londres avec Vendredi, Susan demande à Foe d'écrire le livre de cette aventure car, dit-elle, "I am seeking a new situation" (48). Foe accepte mais ne parvient pas à le rédiger. Pour raconter l'histoire *véridique*, Susan est convaincue de la nécessité de *connaître* les événements antérieurs à son arrivée sur l'île, et en particulier le mystère de la perte de la langue de Vendredi — mystère qui génère tous les autres, puisqu'il rend le seul témoin de l'histoire muet, donc inopérant, mystère que Foe nomme "l'oeil de l'histoire". La quête de ces événements originaires semble destinée à échouer, quand, dans les dernières pages du roman, un second narrateur apparaît. Le roman bascule ici dans le fantastique : grâce aux gestes de ce dernier personnage, Vendredi exhale un "courant" — "stream", (157) qui exprime son savoir. Le mystère est ainsi libéré, mais demeure pur flux, énergie, mouvement inarticulé : inverse du langage, mais représentation adéquate de l'inconscient : force présente, manifeste, mais fuyante et insaisissable. L'oeil de l'histoire s'exprime mais ne s'énonce pas, il se présente mais demeure indicible. Enfin retrouvé, il demeure hors du langage.

La symbolique de l'oeil dans *Foe* s'éclaire grâce à l'analyse d'un rêve de Susan. Ce rêve, qui semble anecdotique — il concerne un personnage très peu présent dans l'intrigue —, condense en fait le contenu inconscient du texte :

> I dreamed of the murdered ship's-master. In my dream I saw him floating southward in his puny boat with the oars crossed on his breast and the ugly spike sticking out of his eye. The sea was tossed with huge waves, the wind howled, the rain beat down; yet the boat did not sink, but drifted slowly on toward the province of the iceberg, and would drift there, it seemed to me, caked in ice, till the day of our resurrection. He was a kindly man — let me say so now, lest I forget — who deserved a better end. (19)

Ce rêve survient après le naufrage de Susan, lors de sa deuxième nuit sur l'île. La première nuit, Susan avait mal dormi ; la nuit où elle rêve, elle ne fait aucune allusion à une quelconque difficulté à s'endormir. Or, on sait que "le rêve est un gardien du sommeil, qu'il défend contre ce qui susceptible de le troubler"[2]. De quel trouble son rêve protège-t-il donc la narratrice ? La réponse est donnée dans le récit de la nuit précédente : "Last night, I had been bound for home; tonight I was a castaway. Long hours I lay awake." (14). Elle s'endort tout de même, se réveille, puis se rendort en se disant : "I am safe, I am on an island, all will be well" (14). Il apparaît donc que le trouble est lié au voyage et non au naufrage, que le fait de se retrouver sur la terre ferme rassure Susan et que l'île est associée à un sentiment de sécurité.

---

[2] Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Petite bibliothèque Payot, rééd. 1988, p. 114

Dans un premier temps, relevons les restes diurnes qui composent ce rêve et les altérations qu'il opère par rapport aux souvenirs conscients. Ce rêve semble entièrement consacré au capitaine. Au moment où Susan le rapporte, elle a déjà mentionné deux fois ce personnage dans son récit (9, 11). La première fois, elle avait cité comme un détail monstrueux, mais apparemment tout à fait incidemment, l'anspect fiché dans son oeil. La seconde, qui reprend le récit de ses aventures tenu à Cruso, mentionne le capitaine sans donner aucun détail. C'est donc le récit du rêve qui révèle l'importance de ce personnage que la narration de Susan minore. Deuxième altération notable : quand elle racontait son naufrage à Cruso, Susan parlait d'une "barque" — "a boat" (10) —; le rêve la transforme en "misérable bateau", "puny boat". Or, le terme "puny" (frêle, chétif) s'applique essentiellement aux êtres animés : l'adjectif introduit donc une personnification du bateau. Les rames croisées sur la poitrine du corps rappellent le motif de Susan ramant jusqu'à l'épuisement, mais surtout évoquent la croix qui coiffe un cercueil. Par contre, le fait que le bateau est "pris dans les glaces" ("caked in ice") ne se relie à aucun souvenir diurne. L'image qu'elle suggère — la barque et le corps "encroûtés" dans la glace, comme momifiés et mis à l'abri des atteintes du temps — conforte la métaphore du tombeau. L'idée d'éternité est affirmée par le mot "résurrection".

Pour commencer l'analyse de ce rêve, il faut avancer l'hypothèse, qui se vérifiera plus loin, que le capitaine représente le père de Susan. L'oeil crevé par la "barre hideuse" s'interprète alors comme un symbole de castration[3]. On comprend dès lors que la rêveuse songe que le capitaine "méritait une meilleure fin". Le cercueil ne devrait pas errer sur les eaux, mais devrait être inhumé, c'est-à-dire enfoncé dans la terre — la terre maternelle. Nous avons déjà signalé l'association de la terre ferme au sentiment de sécurité.

Au contraire de la terre, la mer est hostile, agitée de vagues menaçantes ; le vent y hurle. Cette description du père errant dans la tempête peut figurer le coït parental dont les mouvements et les bruits montrent la violence et deviennent menaçants. Il s'agirait donc ici d'une représentation sadique de la scène originaire ; la castration s'interpréterait alors comme le résultat d'une agression de la mère envers le père[4].

---

[3] Hypothèse et interprétation suggérées par le symbolisme du rêve établi par Freud, qui rappelle qu'Oedipe lui-même se creva les yeux. Cf. *op. cit*, pp. 138 sq.

[4] Mélanie Klein insiste sur le rapport entre le sadisme des enfants et la scène originaire : "l'enfant concentre son sadisme, au moment où il est le plus intense, sur le coït des parents .... ainsi le pénis incorporé par la mère devient un animal dangereux ou une arme chargée de substances explosives, ou c'est le vagin qui se transforme, lui aussi, en instrument de mort" ; *La Psychanalyse des enfants*, Presses Universitaires de France, Paris, rééd. 1990, p. 146. Les

Ce début d'analyse permet de comprendre l'association entre la dérive du capitaine et "notre résurrection" ("our resurrection"), i.e. : l'Apocalypse. Selon le rêve de Susan, le père trouvera sa vraie place quand "nous" revivrons ; on peut inverser la proposition : "nous" serons sauvés le jour où le père retrouvera l'organe dont il a été privé. Cette interprétation se confirme par la personnification du bateau. La barque résiste aux agressions maternelles et, malgré sa faiblesse, porte le père en lieu sûr. Or, si "c'est toujours le moi du rêveur qui apparaît dans le rêve alors même qu'il se trouve dissimulé dans le rêve manifeste"[5], il est logique de voir dans le bateau fragile et menacé par la tempête, une représentation de Susan. Susan enlèverait ainsi son père à sa mère, en l'incorporant. L'expression "caked in ice" pourrait s'expliquer par la connotation d'oralité introduite par le mot "cake", qui confirmerait l'interprétation de l'image du corps dans la barque comme une incorporation.

Sans infirmer cette lecture, la dérive vers la banquise peut s'interpréter selon deux sens distincts, mais non contradictoires. D'abord, comme la croûte de glace s'oppose aux mouvements menaçants de la mer, elle peut figurer l'arrêt de la sexualité entre les parents, entre lesquels elle étend comme une barrière. Ensuite, la référence à l'éternité donne à la possession du père l'allure d'un coït éternel. Il ne s'agit donc pas seulement de retirer le père à la mère pour le prendre pour soi, mais de s'en emparer comme la mère l'a fait : deux fois enveloppé (le bateau, la glace), le père est incorporé par Susan, et demeure mutilé. Susan conserve le père et son pénis pour l'éternité, comme auparavant sa mère elle-même le conservait. Le rêve illustrerait donc un fantasme sadique de la petite fille : écarter la mère et la remplacer auprès du père afin d'incorporer, comme la fillette imagine que la mère le fait pendant le coït, le pénis du père.

La double incorporation, du père et du pénis, n'est pas contradictoire. Le concept freudien possède trois significations inconscientes pour la rêveuse : "se donner du plaisir en faisant pénétrer un objet en soi ; détruire cet objet ; s'assimiler les qualités de cet objet en le conservant au-dedans de soi"[6]. Cette satisfaction liée à l'anéantissement de l'objet se rattache au stade oral du développement de la libido. Il faudrait lire dans ce rêve un fantasme archaïque de Susan, ce qui se confirme à la lecture d'autres éléments du texte.

Car la thématique de l'incorporation se développe dans le récit du séjour insulaire de Susan Barton, qu'on peut lire comme une représentation de la petite

---

développements qui suivent s'inspirent de la théorie kleinienne telle qu'elle est exposée dans l'ouvrage cité, essentiellement pp. 137-248.

[5] Sigmund Freud, Ibid., p. 180.

[6] J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967, p. 200.

enfance dans laquelle la satisfaction de l'inceste lui a été accordée. Cette analyse met en évidence une homologie entre Cruso et le capitaine. La volonté de représenter l'histoire de l'île sera ensuite la tentative de revenir à ce fantasme originaire et de l'énoncer.

En effet, l'aventure de Susan avec Cruso est peu équivoque. Les indications faisant de Cruso une figure paternelle sont nombreuses. Le mémoire nomme l'ermite "vrai roi" de l'île — "true king" (37) —, dont Susan regrette de perturber le règne — "mastery" (25). A son arrivée, elle lui est amenée par Vendredi, qui la porte sur son dos, et elle pleure "comme un enfant" — "like a child" (11). Pendant son séjour, Cruso incarne la loi (20), même s'il s'y refuse quand Susan désire qu'il l'énonce (36). A son départ, elle prend son nom, hérite de Vendredi et de l'histoire de l'île. La relation idéale que Susan entretient avec lui culmine dans la scène qui symbolise l'inceste. Relation interdite, comme le laissent entendre la fuite de Vendredi au moment où se déclare le désir de Cruso et la tempête qui précède immédiatement l'acte. Cet épisode confirme en outre l'homologie existant entre Cruso et le capitaine : Susan, en s'éveillant, assimile l'un à l'autre.

On pourrait également citer à l'appui de cette interprétation tous les éléments du texte qui connotent le territoire insulaire comme une terre maternelle rappelant la mère castratrice du rêve. A l'opposé du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, qui décrivait une île accueillante et offrant ses fruits à profusion — une île représentant le bon sein maternel —, le mémoire de Susan présente une terre qui fournit à peine de quoi se nourrir. Si elle figure la mère, c'est une mère qui se refuse à satisfaire l'enfant. Elle se révèle vite aussi instable que l'océan :

> When I lay down to sleep last night I seemed to feel the earth sway beneath me. I told myself it was a memory of the rocking of the ship coming back unbidden. But it was not so: it was the rocking of the island itself as it floated on the sea (25-26).

L'histoire de l'île et le rêve se révèlent parallèles. L'île est inhospitalière comme l'océan est hostile ; Cruso y construit des terrasses que Susan compare à des "tombes", comme le rêve figure un cercueil flottant ; Susan arrache Cruso à sa terre comme, en rêve, elle a arraché le corps du capitaine à l'orage. L'oeil crevé du capitaine trouve son équivalent dans le point de couture passé au travers du nez de Cruso dans son linceul. Comme l'incorporation rêvée du capitaine détruisait l'objet désiré, l'inceste symbolique vécu avec Cruso aboutit à une incorporation symbolique. Cruso meurt sur le navire où Susan le fait embarquer de force ; Susan s'approprie alors son nom, Vendredi et le reste :

> ... it is I who have disposal of all that Cruso leaves behind, which is the story of his island (45).

Mais Cruso laisse également derrière lui Vendredi, qui représente l'enfant de l'inceste : esclave noir, muet, dont il faut s'occuper avec soin, qui ne cherche jamais à fuir ou à se révolter, comparé à un "enfant" — "a mere child" (12). La réclusion insulaire de Susan accomplit l'Oedipe de la petite fille, chez qui "le renoncement au pénis ne se réalise qu'après une tentative pour obtenir un dédommagement. La fille glisse — le long d'une équivalence symbolique, pourrait-on dire — du pénis à l'enfant, et son complexe d'Oedipe culmine dans le désir longtemps maintenu d'obtenir comme cadeau un enfant du père"[7]. Mais l'enfant ainsi obtenu est monstrueux : noir, stupide, mutilé. Susan n'obtient d'un père castré, incorporé, détruit — Cruso et le capitaine meurent sur le navire où elle les accompagne — qu'un enfant lui-même castré. A la double incorporation du père et du pénis correspond la conjonction de la mort de Cruso — provoquée par Susan — et de l'appropriation de Vendredi, fils symbolique de l'ermite. Le capitaine et Cruso sont représentés selon la symbolique de la castration, le capitaine a l'oeil crevé, Cruso se refuse à exprimer la loi et en est peut-être incapable. "As long as our desires are moderate we have no need of laws" (36), affirme-t-il à Susan. Cruso figure un père qui se nie comme tel en refusant de dicter sa loi, malgré la pression de Susan. Quant à Vendredi, sa mutilation représente explicitement pour Susan la perte du pénis :

> Now when Cruso told me that the slavers were in the habit of cutting out the tongues of their prisoners to make them more tractable, I confess I wondered whether he might not be employing a figure, for the sake of delicacy: whether the lost tongue might stand not only for itself but for a more atrocious mutilation; whether by a dumb slave I was to understand a slave unmanned (118-9).[8]

Comme l'oeil crevé du capitaine, l'enfant mutilé exprime la castration. Susan, qui a obtenu ce que la petite fille désire vainement, n'en tire pas le bénéfice escompté. D'un père sans phallus, elle n'obtient qu'un cadeau mutilé.

---

[7] Sigmund Freud, "La liquidation du complexe d'Oedipe", cité par J. Laplanche et J-B. Pontalis, *op. cit*, p. 82-3.

[8] On retrouve ici l'hypothèse de la mère castratrice inspirée de la théorie de Melanie Klein : Vendredi est-il monstrueux parce qu'il est issu de l'intérieur abîmé de Susan ? Selon Mélanie Klein, "la crainte primordiale de la petite fille (est) d'avoir l'intérieur de son corps détérioré ou détruit, de ne pas avoir d'enfants ou de n'avoir que des enfants abîmés". La détérioration de son propre corps peut provenir, pour la fillette, des représailles des parents, et essentiellement de la mère, aux fantasmes sadiques de l'enfant à l'encontre de ses parents unis dans le coït (Cf. Melanie Klein, *op.cit*, chapitre XI). De l'intérieur abîmé de Susan ne pourrait naître qu'un "enfant" monstrueux, comme si, fantasmatiquement, sa mère exerçait des représailles contre elle et le père, coupables d'inceste. Le "cadeau" obtenu du père ne comble pas le désir, puisqu'il est mutilé.

"L'oeil de l'histoire", c'est justement le mystère de cette perte ou de ce manque. Le roman devient le récit de la tentative de Susan Barton pour le combler. A cette fin, elle s'adresse à Foe, et leur relation figure alors celle qui prend forme entre analysant et analyste. En effet, Susan demande à l'écrivain d'écrire son histoire, puis en élabore seule la reconstitution, Foe se contentant de lui indiquer des pistes qu'elle choisit ou non de suivre, et lui déclare :

> ... I was told you were a very secret man, a clergyman of sorts, who in the course of your work heard the darkest of confessions from the most desperate of penitents (120).

A Susan qui désire connaître la cause réelle du mutisme de Vendredi, Foe articule une réponse en deux temps. D'abord, il semble souscrire au désir de Susan : il faut "descendre" résoudre le mystère :

> [It is] 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 (141).

Ce que Susan interprète comme l'intention de combler le manque, comme le montre sa réponse :

> It is for us to open Friday's mouth and hear what it holds: silence, or a roar, like the roar of a seashell held to the ear (142).

Mais la volonté de Foe est plus complexe :

> I intended something else; but that too. We must make Friday's silence speak, as well as the silence surrounding Friday (142).

Foe, donc, ne voulait pas, en premier lieu, faire "parler le silence de Vendredi". "Descendre dans l'oeil de l'histoire" ne signifie pas — ou signifie secondairement —, résoudre le mystère de ce silence, mais autre chose. Ce premier sens est tu, mais le long développement qui suit sur l'écriture (142-144) semble indiquer que c'est dans l'écriture même — "writing" — qu'il faut chercher. Ce passage met en évidence l'homogénéité de l'histoire de la narratrice et la structure du texte, c'est-à-dire de l'écrit. Comme Susan Barton cherche à résoudre l'énigme à laquelle son histoire prend sa source, l'écrit lui-même se construit autour de la perte de son origine. Susan exprime ainsi ce manque commun :

> The story I desire to be known by is the story of the island .... Within this larger story, are inset the stories of how I came to be marooned (told by myself to Cruso) and of

> Cruso's shipwreck and early years on the island (told by Cruso to myself), as well as the story of Friday, which is properly not a story but a puzzle or hole in the narrative (I picture it as a buttonhole, carefully cross-stitched around, but empty, waiting for the button) (121).

L'écriture, aussi bien que l'aventure, trouve à son origine un mystère indépassable. Dans l'île, tout ce qui s'est passé avant l'arrivée de Susan demeure mystérieux. Ceci nous invite à lire le séjour insulaire comme une reproduction de la petite enfance qui rend évidemment impossible tout retour à une antériorité : Susan cherche ce qui s'est passé avant son arrivée comme si elle voulait interroger le mystère de sa naissance ; bien sûr elle n'obtient pas de réponse. L'histoire de la quête éclipse sa propre origine qui fait pourtant l'objet même de la quête. De même, le texte ne peut dire ce qui le précède et le fonde.

La symbolique de l'oeil crevé — de la castration — est omniprésente. La mutilation du capitaine se répète dans "l'orbite morte" — mystère où il faudrait plonger —, dans "l'énigme" ou le "trou" du récit que se représente Susan, dans la "boutonnière" enfin. Le point de fuite qu'est l'oeil de l'histoire est l'origine inconnaissable qui génère l'histoire et dont la formulation, pense Susan Barton, mettra fin à son errance et à sa souffrance. Mais l'intérêt de Foe pour l'écriture a une seconde fonction dans l'économie du roman : elle oppose l'écrivain à Susan, car l'écriture n'a pas pour fonction de faire parler le silence de Vendredi, mais plutôt "l'autre chose" qu'entendait Foe. Descendre dans l'oeil de l'histoire, ce serait écrire, mais non dans le but de réduire cet oeil à un sens prédéterminé, de lui attribuer une signification, de combler le manque, de fixer un "bouton" à la "boutonnière" pour résoudre le mystère originel. Ce serait au contraire reconnaître dans cet oeil l'antériorité même du manque sur l'écrit, sur le récit, l'existence fondatrice du mystère et sa priorité sur le sens. Si, pour Susan, l'oeil de l'histoire est une énigme dont il faut trouver la solution, pour Foe, il est peut-être le centre vide de toute histoire, le manque nécessaire à toute écriture.

En ce sens, il est illusoire pour le critique de vouloir réduire la métaphore de l'oeil à un contenu inconscient ; ce serait reproduire la méprise de Susan Barton : arrêter un sens là où il ne saurait y en avoir. En effet, l'objectif de la critique

> n'est pas de "diagnostiquer", de repérer la présence .... d'une formation inconsciente, — c'est-à-dire d'un *fantasme* ..., ou bien d'une *structure* ..., ou encore d'une *position complexuelle* ..., mais de suivre du doigt au fil des phrases et des pages les méandres et les circonvolutions d'un procès ... ; l'essentiel est de saisir comment cela "se fait texte" ;

> comment cela s'est fait d'abord objet d'art, comment cela devient ensuite foyer permanent d'émotions affectives autant qu'esthétiques"[9].

La métaphore de l'oeil de l'histoire figure bien plus qu'une formation inconsciente : c'est le travail inconscient lui-même. L'oeil de l'histoire est le point aveugle à partir duquel l'histoire se constitue. C'est le non-savoir obligatoire, à partir et autour de quoi l'histoire peut s'écrire, c'est le point de fuite du sens nécessaire à la mise en route du sens. Interpréter le texte, ce n'est donc pas attribuer, réduire ce mystère à une signification, ce n'est pas allouer une signification arrêtée aux éléments de l'histoire, qui y perdraient leur sens littéral, ce n'est pas repérer un énoncé masqué derrière la lettre du texte — un symptôme, un fantasme —, ce n'est pas combler le "trou", ce n'est pas porter un diagnostic. C'est suivre le contour de ce vide autour duquel le texte se structure, ce n'est pas vouloir dire ce que ce vide représente, mais repérer comment, grâce à lui, le texte articule la quête d'une origine impensable et son échec nécessaire. Ne pas réduire le roman à une manifestation de l'inconscient, ni le texte à un sens qui lui serait extérieur et antérieur, mais utiliser au contraire la psychanalyse pour interroger l'articulation du récit, c'est précisément ce que Shoshana Felman, s'inspirant de Lacan, appelle pratiquer une "lecture freudienne", lecture qui cherche :

> non pas à capturer le mystère, mais à suivre de près le parcours de sa fuite ; non pas à trouver le "mot" de l'énigme, mais à étudier, de celle-ci, la structure ; non pas à littéraliser l'ambiguïté des signes, mais à en comprendre la nécessité et le fonctionnement textuel, rhétorique. La question serait donc, non pas de savoir quel est le sens de cette histoire, mais plutôt comment cette histoire signifie, de quelle façon le sens — quel qu'il soit — s'y inscrit, et y marque sa limite : la direction vers laquelle il échoue[10].

L'opposition établie par Shoshana Felman entre la volonté de chercher le "mot" de l'énigme et celle de déterminer son fonctionnement textuel se superpose exactement à l'opposition constitutive de *Foe*, entre Susan Barton, qui désire

---

[9] Jean Bellemin-Noël, *Interlignes, essais de textanalyse*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 23. Concrètement, il n'est pas question ici de réduire *Foe* à une symbolique de la castration, mais d'expliquer le statut du manque dans ce roman, pas question d'analyser un "auteur", mais d'étudier l'articulation d'un texte qui s'élabore sur le manque. Position qui a bien sûr l'inconvénient de réduire le champ d'investigation à ce seul texte, alors qu'il serait intéressant d'étudier la même thématique dans d'autres romans de Coetzee, en particulier *Waiting for the Barbarians*, qui se construit sur un vide analogue : le magistrat désire une femme (et désire connaître son histoire) étrangère, mutilée et inacessible, sans intériorité ou à l'intériorité inconnaissable ; la symbolique de l'oeil traverse tout le texte depuis l'*incipit* (le colonel aux yeux cachés) : cf. les yeux brûlés de la femme, l'oeil crevé d'un prisonnier, les yeux du bonhomme de neige...

[10] S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 260-261. Sur la "lecture freudienne", cf. essentiellement pp. 247 à 256.

connaître "l'histoire véritable", et Daniel Foe, qui ne cherche qu'un aléatoire "point de repère" à partir duquel écrire, reconstituer l'histoire. La première échouera, le second parviendra à sortir du "labyrinthe du doute", ainsi qu'il l'explique à Susan :

> In a life of writing books, I have often, believe me, being lost in the maze of doubting. The trick I have learned is to plant a sign or marker in the ground where I stand, so that in my future wanderings I shall have something to return to, and not get worse lost than I am. Having planted it, I press on; the more often I come back to the mark (which is a sign to myself of my blindness and incapacity), the more certainly I know I am lost, yet the more I am heartened too, to have found my way back.
>
> Have you considered (and I will conclude here) that in your own wanderings you may, without knowing it, have left behind some such token for yourself; or if you choose to believe you are not mistress of your life, that a token has been left behind on your behalf, which is the sign of blindness I have spoken of; and that, for lack of a better plan, your search for a way out of the maze — if you are indeed amazed or be-mazed — might start from that point and return to it as many times as are needed till you discover yourself to be saved? (135-6)

Le "point de repère" est un signe de cécité, pense Foe : ce qui doit mettre fin à l'errance répète le symbole de la castration. L'origine de l'histoire est à la fois ce qui nous égare et ce qui donne un sens à toute écriture. L'origine de l'écrit est arbitraire et signale la "cécité" et "l'incapacité" de l'écrivain, c'est un point situé au hasard, sans raison, et qui, comme tel, permet de s'orienter. Le retour à ce point n'est donc pas dévoilement mais errance — "wandering". L'écriture comme errance : ce passage énonce la différence qui sépare Susan Barton de Daniel Foe, de l'héroïne qui tente de reconstituer une *vérité* inaccessible, à l'écrivain qui assume l'écriture comme parcours arbitraire et hasardeux.

Il ne s'agit pas d'affronter le mystère originel, de chercher l'origine de l'histoire, mais d'écrire une histoire, de *réécrire l'histoire*. Or, cela, c'est justement la démarche de l'analyse : "ce dont il s'agit, c'est moins de se souvenir que de réécrire l'histoire"[11]. Il ne s'agit pas de revivre les événements originels, de les ressusciter, mais de reconstruire, de réarticuler l'histoire comme un texte, en tant que texte. *Foe* dit la parenté de l'inconscient et du texte : ainsi que le formule Jean Bellemin-Noël, analyser un texte, c'est "écouter ce qui est inscrit dans le

---

[11] Jacques Lacan, *Séminaire, I, Les écrits techniques de Freud*, Paris : Seuil, 1975, p. 20. Dans le même passage, Lacan insiste sur le primat, dans la cure, de la formulation verbale de l'histoire sur le "revécu" ou "l'affectif" : "L'essentiel est la reconstruction .... [Freud] n'a jamais abandonné quelque chose qui ne peut se formuler que de la façon que je viens de dire — *réécrire l'histoire* — formule qui permet de situer les diverses indications qu'il donne à propos des petits détails dans les récits en analyse".

texte : entendre l'écrit dans l'écrit"[12], car "l'inconscient c'est du texte en ce sens que nul n'était là pour prévoir ce qui sortirait comme effet de cet assemblage de mots"[13]. Foe, le personnage, réécrit le mémoire de Susan Barton, en fait un autre texte : *Robinson Crusoé*, roman *originaire*[14], auquel il s'agit peut-être dans *Foe*, le texte, de revenir, mais pas pour en dévoiler une "vérité", pour, justement, le réécrire.

Le retour à l'origine est reconstruction, c'est-à-dire réécriture. L'origine est muette : elle enveloppe le récit mais ne lui parle pas. Elle est présence et silence à la fois. L'essentiel est la réécriture, car tout retour n'est que reconstruction — fictionnelle, dit *Foe*. A la fin du roman, un second narrateur parvient à extraire de Vendredi un "courant" qui révèle, comme pure présence, le mystère de l'île à un "plongeur" (figure du lecteur-analyste ?), qui pénètre dans "l'oeil de l'histoire", mais celui-ci demeure pur mouvement, pure énergie : un flux inarticulé, une force hors du langage.

---

[12] Bellemin-Noël, Ibid., p. 30.

[13] Ibid., p. 33.

[14] Pour une lecture de *Robinson Crusoé* comme origine du roman anglais, nous renvoyons aux commentairex de Ian Watt, in *The Rise of the Novel*, London: Hogarth Press, rééd. 1987, pp. 9 à 34 et, bien sûr, de Marthe Robert, in *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, TEL, rééd. 1987.