

**LE MYTHE DE ROBINSON CRUSOE  
DE DANIEL DEFOE**

**DANS  
VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE  
DE MICHEL TOURNIER  
ET  
FOE DE J. M. COETZEE**

**PAR**

**LETE APEY ESOBE**

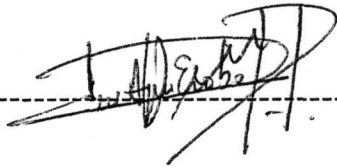
**Submitted in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of Doctor of Philosophy in the Department  
of French, School of Language, Literature & Linguistics,  
Faculty of Humanities, Development and Social Sciences,  
University of KwaZulu-Natal.**

**SUPERVISOR: Professor Bernard De Meyer**

**Pietermaritzburg, March 2007.**

**DECLARATION**

I declare that this thesis is my own, unaided work. It is being submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg. It has not been submitted before for any degree or examination in any other University.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'L. A. S. M. P.', written over a horizontal dashed line.

28th day of March 2007

## **DEDICACE**

*In memoriam* à Lete Esobe Christian qui nous a quittés à fleur d'âge le 14 février 2007 et qui se repose en paix auprès de l'Eternel, au moment où je m'apprête à finaliser cette thèse pour laquelle il n'a cessé de m'encourager, je dédie cette thèse.

## **REMERCIEMENTS**

Je remercie le Professeur Bernard De Meyer pour ses conseils, son sens de la précision, sa lucidité et son soutien moral durant la rédaction de cette thèse.

Je remercie aussi les Professeurs, Jean-Louis Cornille de l'Université du Cap et David Attwell de l'Université de York, pour l'interview et le texte de J.M. Coetzee qu'ils ont mis à ma disposition pour compléter les données de ma thèse.

Un grand merci à Margaret Bass et Gani Nazim, agents de la bibliothèque de l'Université du KwaZulu-Natal/Pietermaritzburg pour m'avoir aidé à réunir, dans un délai raisonnable, tous les ouvrages dont j'avais besoin pour finaliser ma thèse.

Je remercie également mon épouse, Ekila Ikali Béatrice, pour sa patience, son soutien moral, son encadrement et ses conseils d'encouragement pendant la collecte des données et la rédaction de ce travail, et mes enfants, Lete Clarisse, Lete José, Lete Sergine, Lete Prisca, Lete Serge et Lete Ange, pour leur endurance et surtout pour leur patience.

## **AVERTISSEMENT**

Les ouvrages qui nous ont permis d'analyser certains thèmes et de bien appréhender la philosophie de Defoe, Tournier et Coetzee se retrouvent dans la bibliographie. Mais pour éviter la répétition des titres de certains ouvrages dans les notes, nous avons jugé bon d'utiliser dans notre thèse les abréviations suivantes:

### **Romans**

RC: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner.*

VLP: *Vendredi ou les limbes du Pacifique.*

F: *Foe.*

Exemple: (RC, 10): référence tirée du roman *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* à la page 10.

### **Essai**

Vp: *Le Vent paraclet.*

Exemple: (Vp, 70): référence tirée de l'ouvrage intitulé *Le Vent paraclet* à la page 70.

## **ABSTRACT**

The title of our thesis is *The Myth of Daniel Defoe's Robinson Crusoe in Michel Tournier's Vendredi ou les limbes du Pacifique and J.M. Coetzee's Foe*. We intend to show how Daniel Defoe's Robinson Crusoe story has become a renewed, transformed myth in the fictional works of Michel Tournier and J.M. Coetzee. In the first chapter, we will analyse the attitude of critics to Daniel Defoe, Michel Tournier and J.M. Coetzee's works, and we shall review the pertinent aspects of the three novelists' life. In the second chapter, we will define the concept of myth according to the African and European thinkers. We shall also stress the types, functions and myth's expressions in literary work.

In the third chapter, we shall analyse and compare the characters of the three novels following the theory of A.J. Greimas which will be enriched by Evguéni Mélétski. We will divide the characters into protagonists, accessories, opponents, neutrals and absents. Analysis and comparison of the fictional characters will identify two major groups: colonizer and colonized. There will also be an examination of the meaning of characters' names used by the three novelists as well as our opinion on the fictional characters of Defoe, Tournier and Coetzee. Analysis of plot structures will show how the three novels are composed according to a cyclical pattern. The fourth chapter will be devoted to a comparative thematic analysis of solitude, sexuality and education. This will reveal the two faces of each theme as well as the hidden philosophy of the three novelists. And the fifth chapter will identify the narrative and stylistic techniques of the novels. It will show the kind of genre used by Defoe,

Tournier and Coetzee as well as the letter and journal. It will also show the types of stylistic aspects of the three novels which are present in the novels. We will examine in the sixth chapter the spaces and the time framework of the three novels.

## Table des matières

	<b>Page</b>
<b>Déclaration</b>	i
<b>Dédicace</b>	ii
<b>Remerciements</b>	iii
<b>Avertissement</b>	iv
<b>Abstract</b>	v
<b>Table des matières</b>	vii
<b>Introduction</b>	1
<b>Chapitre I: Réception des œuvres et présentation</b>	
<b>des auteurs</b>	9
<b>Réception des œuvres</b>	10
<b>Conclusion partielle</b>	31
<b>Présentation des auteurs</b>	31
<b>Conclusion partielle</b>	37
<b>Conclusion</b>	37
<b>Chapitre II: Le Mythe: Définitions, ses types</b>	
<b>et fonctions, ses manifestations</b>	
<b>dans une œuvre romanesque</b>	38
<b>Mythe: Définitions</b>	39
<b>Types de mythe</b>	43
<b>Fonctions du mythe dans une œuvre</b>	
<b>romanesque</b>	46

<b>Chapitre V: Techniques narratives et stylistiques</b>	<b>153</b>
<b>Les genres de Defoe, Tournier et Coetzee</b>	<b>154</b>
<b>Les techniques de narration</b>	<b>159</b>
<b>Conclusion partielle</b>	<b>163</b>
<b>Les figures de style</b>	<b>169</b>
<b>Conclusion partielle</b>	<b>179</b>
<b>Conclusion</b>	<b>179</b>
<b>Chapitre VI: Temps et espace</b>	<b>180</b>
<b>Le temps</b>	<b>181</b>
<b>Le temps de la narration</b>	<b>182</b>
<b>Le temps historique</b>	<b>183</b>
<b>Le temps a-historique</b>	<b>187</b>
<b>L'espace</b>	<b>192</b>
<b>L'espace chez Defoe</b>	<b>192</b>
<b>L'espace chez Tournier</b>	<b>196</b>
<b>L'espace chez Coetzee</b>	<b>199</b>
<b>Conclusion</b>	<b>201</b>
<b>Conclusion</b>	<b>202</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>216</b>

**INTRODUCTION**

En 1719, Daniel Defoe, “the father of English novel-writing” (Rogers 1972 : 191), fait son entrée fracassante dans la littérature anglaise, et marque sa présence dans le panthéon de la littérature européenne, d’une façon inattendue, étrange et indélébile, en publiant *Robinson Crusoe* sous le titre original de *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*. Ce roman reprend en filigrane l’histoire insolite d’Alexandre Selkirk qui a passé quatre ans et quatre mois sur l’île Más a Tierra dans le Pacifique, et cette étonnante histoire a été publiée dans *The Englishman* par le journaliste Richard Steele et rapportée par le capitaine Woodes Rogers dans sa *Croisière autour du monde*. Par-dessus le marché, cet ouvrage met en exergue deux problèmes majeurs de l’époque en Angleterre: la religion et la politique. D’une part, il dénonce l’opposition qui existe entre les Anglicans et les presbytériens, et Defoe est pour la tolérance dans la religion; d’autre part, il analyse le thème de la colonisation et met à nu le conflit entre les Tories et les Whigs, et le romancier soutient les Whigs qui sont des libéraux en matière religieuse et qui représentent la grande propriété terrienne, la bourgeoisie d’affaires ou de commerce.

La publication de *Robinson Crusoe* rend son auteur célèbre et riche<sup>1</sup>, et provoque ipso facto une grande polémique dans les milieux littéraires. Pour certains critiques, Daniel Defoe est un écrivain mineur et son ouvrage ne vaut pas son pesant d’or, mais pour d’autres, par contre, il est un écrivain majeur et son roman, *Robinson Crusoe*, est une réussite littéraire. En dépit de cette querelle entre partisans et détracteurs de Daniel Defoe, l’histoire de *Robinson Crusoe* avait traversé les frontières anglaises et avait aussi influencé beaucoup d’écrivains, de poètes et de dramaturges à travers le monde. Ainsi, après la publication du livre de Daniel Defoe, surgirent, dans quelques pays et en différentes langues, une pléiade de robinsonnades<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A en croire Christian Biet et Jean-Paul Brighelli dans *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier. Paris: Gallimard, 1987, p. 182.

<sup>2</sup> Selon Jean Bessière, la robinsonnade est le type de récit qui raconte l’histoire d’un homme dans un lieu isolé et solitaire.

Parmi ces robinsonnades<sup>3</sup>, nous retenons: *Robinson der Juengere*, publié en 1779 en Allemagne, de Johann Heinrich Campe, *The Swiss Family Robinson* (1812) et *Le Robinson Suisse* (1824) de Johann Rudolph Wyss parus en Suisse, *Le Robinson de douze ans* (1825) de Malles de Beaulieu publié en France, *L'Île mystérieuse* (1874) et *L'École des Robinsons* (1882) de Jules Verne parus en France, *Images à Crusoe* (1904) de Saint-John Perse publié en France, *Suzanne et le Pacifique* (1922), paru en France, de Jean Giraudoux, *Le Solitaire du Pacifique* (1922), édité et paru en France, de Jean Psichari, *Lord of the Flies* (1954), publié en Angleterre, de William Golding, *The Crater* (1954), publié en Amérique, de James Fenimore Cooper. Et puis paraît en France en 1967 *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui vaut à son auteur, Michel Tournier, le grand prix de l'Académie française. Cet ouvrage est psychanalytique et ethnologique. Son intrigue est presque similaire à celle du roman de Daniel Defoe. Enfin, en 1986, J.M. Coetzee publie *Foe*, en Afrique du Sud, un ouvrage qui s'inspire de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

Après lecture minutieuse de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier et *Foe* de J.M. Coetzee, bien des lecteurs avisés affirment que l'écrivain français et le romancier sud-africain ont imité (selon la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*) et récrit le roman de Daniel Defoe, notamment Catherine Glenn-Lauga, Robert M. Post, Martin Roberts et Aviva Morrissa Spector. Dans son article intitulé "La robinsonnade de Michel Tournier: quelle réécriture?" Catherine Glenn déclare que "le roman de Defoe est donc l'hypotexte à partir duquel Tournier écrit l'hypertexte *Vendredi*" (Glenn 1986 : 90). Emettant son avis sur le roman de Coetzee, Robert M. Post souligne que *Foe* est "another updating and retelling of the myth of Robinson Crusoe, naturally shows its author's endorsement of the writing, beliefs, and philosophy of Daniel Defoe" (Post 1989: 143). Dans *Michel Tournier. Bricolage and Cultural mythology*, Martin Roberts note: "*Vendredi ou les limbes du Pacifique* is essentially a transformation of *Robinson Crusoe* in the light of the new perspectives on Defoe's novel afforded by twentieth-century epistemology" (Roberts 1994: 22). De son côté, Aviva Morrissa Spector, dans sa thèse de

<sup>3</sup> Selon Pat Rogers, Ulrich a présenté en 1895 une liste de 277 imitations de Robinson à travers le monde.

maîtrise, affirme que: "South African writer J.M. Coetzee's novel, *Foe*, published in 1986, is a complex and layered rewriting of Daniel Defoe's 1719 novel, *Robinson Crusoe*" (Spector 2001: 31).

Les avis de ces critiques constituent le point de départ de notre recherche, et nous nous pencherons sur les aspects divers des ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee. Notre recherche ne se contentera pas seulement des points de vue évoqués par nos devanciers cités ci-dessus, mais elle se bornera à les approfondir. Notons également que les jugements fantaisistes portés par les critiques sur la qualité des ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee ne pouvaient pas nous décourager, ou freiner l'élan de recherche sur la littérature comparée qui avait déjà germé en nous depuis bientôt dix ans. Bien au contraire, ils ont aiguisé notre curiosité, et réveillé davantage notre inclination sur les ouvrages de ces trois auteurs. Reconnaissons aussi qu'aucune œuvre, aussi géniale soit-elle, ne fait jamais l'unanimité autour d'elle.

Malgré toutes les critiques qui abondent autour de ces trois ouvrages qui font l'objet de notre analyse, des travaux se succèdent, d'une année à l'autre, à travers le monde sur *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier et *Foe* de J.M. Coetzee. Les critiques de Defoe se sont penchés, d'une façon générale, sur le personnage de Robinson Crusoe, le style de l'auteur en tant que producteur du livre; d'autres ont axé leur réflexion sur les thèmes, le cadre spatio-temporel du roman de l'écrivain anglais. Il s'agit de James Beattie, Charles Lamb, Charles Dickens, Donald Crowley, Ian Watt, Alexander Pope, Samuel Taylor Coleridge, Jean-Jacques Rousseau, George Chalmers et d'autres critiques. Pour l'ouvrage de Tournier, les critiques ont focalisé leur attention sur les personnages, les thèmes, le concept "couple", la tendance littéraire de l'auteur, le style du romancier et le cadre spatio-temporel du livre. Citons : Serge Koster, Françoise Merllié, Arlette Bouloumié, François Stirn, Martin Roberts, Jean-Louis de Rambures, pour ne citer que ceux-là; quant au roman de Coetzee, la plupart des critiques ont aussi abordé, dans leurs analyses, les personnages, le rapport de maître/esclave, l'identité problématique de Coetzee, la notion de récit qui présente des caractéristiques particulières, l'idéologie de l'auteur, le genre du roman, le silence de

Friday et le cadre spatio-temporel utilisé par le romancier sud-africain dans son livre. Mentionnons : Ian Charles Haluska, Dick Penner, Ian Gräbe, Michael Marais, Teresa Dovey, Didier Bertrand, David Attwell, Barbara Hall et d'autres critiques. Nous y reviendrons en détails au premier chapitre de notre thèse.

Tous ces critiques cités ci-haut ont analysé, d'une façon séparée et dans des cadres bien différents, les personnages, les thèmes, les techniques narratives, le temps ou l'espace soit dans *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, soit dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, soit encore dans *Foe* de J.M. Coetzee; mais, dans le contexte de notre étude, nous aimerions comparer les personnages et les intrigues, la thématique, les techniques narratives et stylistiques ou les cadres spatio-temporels pour montrer que Tournier et Coetzee ont réécrit le roman de Defoe. Nous mènerons notre investigation sur un aspect non encore exploré et exploité par les chercheurs: Le Mythe de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier et *Foe* de J.M Coetzee. Sous l'angle textuel, sociocritique et comparatif, nous allons scruter les ouvrages de Tournier et Coetzee, à la lumière de l'ouvrage de Defoe, et voir dans quelle mesure le récit littéraire de l'écrivain anglais a été réécrit et transformé par les romanciers français et sud-africain.

Cette recherche va nous amener à lire des ouvrages choisis pour notre thèse, les essais, les conférences et les interviews de ces trois auteurs pour mieux comprendre leur vision ainsi que les innovations apportées par le romancier français et l'écrivain sud-africain dans leurs ouvrages respectifs. Et pour atteindre cet objectif, nous n'allons pas nous engager dans la polémique suscitée par les critiques de ces auteurs, mais notre travail suivra plutôt le modèle préconisé par Sainte-Beuve: le critique littéraire doit apprendre à lire aux autres. Il a comme statut d'orienter la lecture, de la faciliter et de l'enrichir. Si notre contribution, si petite soit-elle, pouvait aider le lecteur à aborder Defoe, Tournier et Coetzee sans préjugés, avec objectivité et impartialité, nos vœux seraient amplement exaucés.

## **Objectifs de notre étude**

Nous avons jugé utile d'analyser ces ouvrages pour les raisons suivantes: d'abord, *Robinson Crusoe*, premier roman de Daniel Defoe, marque le début du succès littéraire de cet auteur anglais et contient les éléments du mythe que nous allons examiner; *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier et *Foe* de J.M. Coetzee sont des romans qui présentent des ressemblances, mais surtout des dissemblances, des inversions et des transformations du roman de l'écrivain anglais ; en d'autres termes ces deux ouvrages recèlent des éléments qui attestent que Tournier et Coetzee ont récrit le livre de Defoe. Ensuite, nous avons tenu à comparer les trois ouvrages pour voir dans quelle mesure les écrivains de milieux différents peuvent aborder et exploiter dans leurs ouvrages un même thème. Enfin, nous avons voulu participer à la diffusion de ces trois littératures: anglaise, française et sud-africaine.

## **Intérêt de notre étude**

L'intérêt de notre sujet est à percevoir essentiellement sous l'aspect littéraire : les ouvrages qui font l'objet de notre étude recèlent des indices intertextuels. A travers la comparaison entre ces trois livres, nous allons montrer que Tournier et Coetzee, romanciers du vingtième siècle, ont récrit le roman de Defoe, écrivain du dix-septième siècle. Signalons aussi que les romans reflètent les réalités d'une société. C'est dans ce contexte que nous riverons, de temps à autre, au cours de notre analyse, un regard aux sociétés d'origine de Defoe, Tournier et Coetzee pour mettre en parallèle la société et les ouvrages.

## **Questions de méthode**

Notre recherche adopte trois méthodes: la méthode d'analyse textuelle, la méthode sociocritique et la méthode comparative. Louis Remacle définit la méthode textuelle comme une approche qui consiste à "examiner minutieusement, dans sa perspective propre (c'est-à-dire en tant qu'œuvre d'art), au point de vue de sa texture et de sa structure, afin de définir avec précision les moyens employés par l'auteur" (Remacle 1978 (1962) : 27). Il renchérit sa pensée : "Pour mener l'analyse à bien, il faut étudier le développement du texte, phrase par phrase, en essayant de saisir pleinement le sens et les effets et de percevoir, non seulement la

valeur intellectuelle des mots et des groupes, mais leur pouvoir suggestif ; en tâchant aussi de déceler les liaisons, sur le plan des idées et sur le plan de l'expression, et en s'efforçant enfin de reconstruire l'organisation de l'ensemble" (ibidem). La sociocritique est notre seconde méthode de recherche. Pour Claude Duchet, faire une étude sociocritique revient à "ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà-là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et aux modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels" (Duchet 1977 : 5). Et il ajoute que la sociocritique revient aussi à "interroger l'implicite, le présupposé, le non-dit ou l'impensé, les silences et formuler les hypothèses de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire" (ibidem). La méthode comparative nous permet de faire ressortir les éléments de ressemblance et de dissemblance dans une œuvre littéraire. Pour Daniel-Henri Pageaux, la méthode comparative signifie: "D'abord assembler et aussitôt mettre en parallèle, comparer mais, dans le sens d'un rapprochement. Ensuite faire la démarche inverse: procéder à une distinction, à une mise en évidence de différences; faire entrer des textes en dialogue, c'est-à-dire en coïncidence, en une sorte d'assemblage puis distinguer, séparer" (Pageaux 1999 : 286). Notons que cette méthode sera soutenue par les approches théoriques de Pierre Macherey, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Gérard Genette et Sophie Rabau.

### **Le plan du travail**

Le plan de notre travail s'articule de la manière suivante: six chapitres, précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion, forment la charpente de notre thèse.

Dans le premier chapitre, nous jetterons d'abord un coup d'œil sur la réaction des critiques qui ont émis leurs avis sur les ouvrages de notre analyse, et nous mettrons aussi en relief notre point de vue sur les trois ouvrages; ensuite, nous orienterons notre réflexion sur la biographie de ces trois auteurs car il nous semble aberrant de scruter les ouvrages des auteurs sans pour autant nous imprégner de leur philosophie, de leur vision du monde et surtout du message qu'ils véhiculent dans leurs ouvrages.

Dans le deuxième chapitre, nous définirons d'abord le concept "mythe" selon les théoriciens africains et européens; ensuite nous examinerons les types et les fonctions de mythe; enfin nous montrerons les manifestations du mythe dans une œuvre romanesque.

Au troisième chapitre, nous commencerons d'abord par classer les personnages de Defoe, Tournier et Coetzee selon la méthode de Algirdas Julien Greimas enrichie par celle d'Evguéni Mélétski, tout en faisant ressortir les indices intertextuels qui attestent que Tournier et Coetzee ont re-créé leurs personnages à l'image du protagoniste de Defoe ; puis les caractériser, ensuite présenter notre point de vue sur ces personnages, et enfin examiner la signification de leurs noms.

La thématique fera l'objet de notre quatrième chapitre. Nous analyserons d'abord les thèmes exploités par les trois auteurs, notamment la solitude, la sexualité et l'éducation, ensuite nous mettrons en relief les points de ressemblance et de dissemblance de ces auteurs dans leur création romanesque pour voir comment Tournier et Coetzee ont récrit la thématique de leur inspirateur.

Dans le cinquième chapitre où il sera question des techniques narratives et stylistiques, nous examinerons d'abord les techniques narratives employées par Defoe, Tournier et Coetzee; ensuite, nous scruterons les techniques stylistiques que ces trois romanciers ont utilisées dans leurs romans. Et nous montrerons comment Tournier et Coetzee ont emprunté les techniques narratives et stylistiques de Defoe pour récrire leurs ouvrages.

Au sixième chapitre, nous nous pencherons sur le temps et l'espace dans les romans de ces auteurs, et nous mettrons en évidence les transformations, les inversions et les modifications introduites par Tournier et Coetzee qui témoignent que les romanciers français et sud-africain ont emprunté la matrice textuelle de Defoe pour concevoir le cadre spatio-temporel de leurs ouvrages.

**CHAPITRE I:**

**RECEPTION  
DES ŒUVRES  
ET  
PRESENTATION  
DES AUTEURS**

Dans ce chapitre, nous allons d'abord nous pencher sur la réception des ouvrages qui font l'objet de notre analyse, ensuite nous parlerons de leurs auteurs dans la mesure où ces derniers nous donnent des éclaircissements sur certains aspects de leurs ouvrages que nous exploiterons.

## **1. Réception des œuvres**

Les violons ne s'accordent pas entre critiques sur la qualité des ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee. Pour certains, les œuvres des auteurs précités sont des réussites littéraires; pour d'autres, par contre, leurs ouvrages ne méritent pas de la considération. Ainsi, dans ce chapitre, nous verrons comment les trois ouvrages qui font l'objet de notre analyse ont été accueillis par les critiques. D'abord, nous mettrons en évidence les points de vue de quelques critiques sur *Robinson Crusoe* de Defoe, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier et *Foe* de Coetzee; ensuite, nous analyserons et dépouillerons les avis des critiques; et enfin, nous donnerons également notre point de vue sur ces ouvrages et leurs auteurs.

### **1. *Robinson Crusoe* face à la réception**

La publication de ce roman a suscité beaucoup de réactions de la part des critiques dans les milieux littéraires. Elle les a rangés en deux groupes: d'une part, les détracteurs et d'autre part, les partisans de Defoe.

En jetant un regard sur la façon spécifique de Defoe à user du langage, certains critiques n'ont pas hésité de formuler des remarques négatives à ce romancier sur son approche stylistique. Ils pensent que le style d'un bon auteur est souvent caractérisé par un équilibre entre les mots et les idées, ou mieux encore un agencement clair des phrases et des idées dans le texte. Pour ces critiques, Defoe semble pécher contre cette exigence puisque son roman présente des faiblesses stylistiques remarquables. Ainsi, ils concluent que Defoe est

un écrivain mineur. C'est dans cette optique que Charles Dickens écrit: "*Robinson Crusoe* should be the only instance of an universally popular book that could make no one laugh and could make no one cry" (Dickens 1975 (1874): 295). Il constate que le roman ne comporte pas la structure cohérente du récit, c'est-à-dire une exposition qui procède par description des lieux, et une présentation des personnages, la montée de la tension dramatique, et une action qui se précipite, sous la pression des circonstances, vers le dénouement; ce manque de cohérence a un impact sur le lecteur. Celui-ci n'éprouve pas un quelconque sentiment, c'est-à-dire qu'il ne peut ni rire ni pleurer; donc l'ouvrage de Defoe n'est pas une réussite littéraire. De son côté, Donald Crowley, après lecture et analyse du roman de Defoe, ne voit pas la faiblesse du livre par l'absence de sentiment de la part du lecteur, mais plutôt par la longueur des phrases et le manque de divisions dans le récit: "An extension of the rambling continuousness of Defoe's sentences is to be seen in the story's lack of typographical divisions. With the exception only of the short sections represented by the journal, *Crusoe's* history, like *Moll's* and *Roxana's* memoirs, is a continuous text without the structural evidence" (Crowley 1972: xvi). Il pense que le livre de Defoe pêche contre l'exigence de la stylistique parce qu'il comporte de longues phrases inutiles, et ne présente même pas de cohérence dans sa structure. A ce reproche de Dickens et Donald Crowley s'ajoutent les points de vue d'autres critiques. Professeur de philosophie morale au Collège Marischal, James Beattie examine le contenu du livre de Defoe, relève une faiblesse stylistique, et il clame tout haut, à propos de l'ouvrage de l'écrivain anglais: "The style is plain, but not elegant, nor perfectly grammatical: and the second part of the story is tiresome" (Beattie 1975 (1783): 286). Ce critique s'est particulièrement penché sur l'harmonie entre les mots et les idées dans le livre de Defoe pour justifier sa remarque. Charles Lamb abonde dans le même sens que Beattie. Il admire le livre de Defoe, mais pense que l'auteur a créé un déséquilibre dans son ouvrage entre les mots et les idées. C'est pourquoi il donne, sur ce roman, son avis en disant: "His style is plain and homely" (Lamb 1975 (1822): 290).

D'autres critiques ont axé leur réflexion sur la biographie pour porter leur jugement sur le livre de Defoe. William Minto, par exemple, met en exergue les différentes étapes qui ont marqué la vie de Defoe, dès sa jeunesse, passant par l'adolescence, jusqu'à la vie adulte. Il décrit Defoe comme "a man of action as well as a man of letters" (Minto 1879: 1). Il estime que Defoe est un homme heureux parce que: "Providence placed a secret [...] in his mind" (ibidem: 13), et il a eu la chance d'être au service des hommes d'état qui ont fait de lui une personnalité dans le monde journalistique et littéraire, mais ses écrits ont une corrélation avec sa vie de journaliste ou de commerçant: "All his writing were *pièces de circonstance*" (ibidem: 134). Et il ajoute que Defoe a connu des difficultés après la chute de ses protecteurs, malgré les relations qu'il a tissées avec les membres du gouvernement et les opportunités qui ont fait de lui parfois un homme relativement riche. James Sutherland partage le même point de vue que William Minto. Pour lui, Defoe est un écrivain classique, et ses écrits sont liés à la société et à sa carrière. Il renchérit sa pensée en disant que Defoe a été journaliste, politicien, et commerçant; en d'autres termes, il a été "the voice of the Puritan" (Sutherland 1954: 7); "the voice that was to entertain and exasperate his contemporaries" (ibidem: 9); "England's watch-dog" (ibidem); et "he was trading in wine, tobacco" (ibidem: 7). Comme on peut le constater, ce critique met l'accent sur le rapport qui existe entre la vie et la carrière de Defoe, et estime que grâce au métier exercé par Defoe, ce dernier a pu écrire ses ouvrages. De son côté, Pat Rogers (1972: 1) oriente sa réflexion sur les activités de Defoe au dix-huitième siècle. Il pense que Daniel Defoe, l'écrivain controversé, était surtout connu "comme un écrivain de tracts moraux et politiques, et la critique de ses travaux par Pope et Gay était largement hostile; mais vers la fin du dix-neuvième siècle, Defoe était devenu célèbre" (notre traduction). Pour Rogers, Defoe a joui d'une bonne réputation, et il était accepté comme un grand écrivain par le monde littéraire, grâce aux métiers qu'il a exercés dans sa vie.

D'autres critiques encore, prenant en ligne de compte l'approche thématique, ont affirmé que le roman de Defoe était une réussite littéraire. Pour eux, la thématique examinée par l'auteur est pleine de significations, et elle permet à ce roman de se ranger dans le florilège

de grands livres de la littérature occidentale. Ian Watt donne son point de vue sur le livre de Defoe de la manière suivante: "*Robinson Crusoe* is one of those rare works of fiction that have assumed the status of myth among us" (Watt 1951) : 95). Il apprécie le génie créateur de Defoe et se contente de placer le roman de Defoe dans la caste des mythes. Dans sa préface du livre de Defoe, Michel Mohrt de l'Académie française renchérit la pensée de son devancier et estime que le livre de cet auteur s'inscrit dans un contexte socio-culturel bien déterminé: "Robinson Crusoe est devenu un mythe, au même titre que Don Quichotte ou que Faust. Il incarne l'un des grands thèmes de la civilisation occidentale: le triomphe de l'homme sur la nature qu'il sait utiliser, exploiter, pour subvenir à ses besoins" (Mohrt 1987 : 5).

Samuel Taylor Coleridge a apprécié la valeur artistique du livre de Defoe quand il a jeté son regard sur le portrait de Robinson Crusoe, protagoniste du roman. Il a été fasciné par les caractéristiques physiques, morales et intellectuelles de Robinson Crusoe, et il pense que Defoe a bien dépeint son protagoniste. Il donne son point de vue sur le personnage principal et le roman de Daniel Defoe en écrivant : "The charm of De Foe's works, especially of Robinson Crusoe, is founded on the same principle. It always interests, never agitates. Crusoe himself is merely a representative of humanity in general ; neither his intellectual nor his moral qualities set him above the middle degree of mankind; his only prominent characteristic is the spirit of enterprise and wandering" (Coleridge 1975 (1818) : 288).

Un groupe des critiques a estimé que la réussite du livre de Defoe se trouve dans l'approche éducationnelle, c'est-à-dire que ce roman est éducatif. Après lecture, le destinataire, à travers les aventures surprenantes et étranges du héros, découvre que le livre de Defoe l'emmène à tirer des leçons qui sont non seulement nécessaires, mais surtout indispensables pour sa vie. Jean-Jacques Rousseau, dans son *Emile ou De l'éducation*, déclare qu'il "voit dans le roman la meilleure lecture qui soit pour former l'esprit des enfants" (Rousseau 1762: 328). Pour cet écrivain, le roman de Defoe est plein

d'instruction. C'est pourquoi il le recommande pour lecture à Emile. Mais, il pense aussi que ce livre est destiné aux enfants, d'une façon générale, parce qu'il les aide à forger leur caractère. Le point de vue de Jean-Jacques Rousseau est renchéri par Alexander Pope quand il dit: "The first part of Robinson Crusoe is very good. De Foe wrote a vast many things; and none bad, though none excellent, except this. There is something good in all he has written" (Pope 1975 (1742): 282). Ce critique apprécie l'harmonie qui existe entre les événements, la thématique, les personnages et l'espace. Et cette harmonie accorde à cet ouvrage sa valeur artistique. George Chalmers, quant à lui, fait ses observations sur le livre de Defoe en ces termes: "In April 1719, he published the well-known *Life and surprising Adventures of Robinson Crusoe* [...] These surprising Adventures should have instantly pleased, and always pleased, it will be found, that few books have ever so naturally mingled amusement with instruction" (Chalmers 1975 (1790): 286). Ce critique constate que le livre de Defoe garde, à travers le temps, toujours sa valeur artistique. C'est pourquoi, pour lui, le roman de Defoe est une réussite littéraire. Dans le même ordre d'idées s'inscrit également l'avis de Leslie Stephen. Ce dernier estime que le livre de Defoe est également éducatif à travers l'allégorie utilisée par l'auteur: "De Foe tells us very emphatically that in Robinson Crusoe he saw a kind of allegory of his own fate. He had suffered from solitude of soul. Confinement in his prison is represented in the book by confinement in an island" (Stephen 1975 (1874): 298-299). Il reconnaît la qualité littéraire du livre de Defoe en fondant son hypothèse sur l'allégorie utilisée par l'auteur. Ce dernier a utilisé une allégorie comme subterfuge pour faire allusion à sa propre vie. Cette astuce littéraire constitue, pour Leslie Stephen, une bonne stratégie et elle mérite un regard positif de la part des critiques.

Un autre groupe des critiques a apprécié positivement le roman de Defoe en jetant un regard sur son originalité. Il a dégagé du livre de Defoe les liens qui existent entre Robinson Crusoe et les incidents vécus sur l'île. Pour cette caste de critiques, ce roman est une réussite littéraire. John Wilson note: "Most of our readers are probably familiar with De Foe's history of that great calamity, a work in which fabulous incidents and

circumstances are combined with authentic narratives; with an art and verisimilitude which no other writer has ever been able to communicate to fiction” (Wilson 1957: 29). Ce critique se base sur l’origine du récit pour justifier son point de vue. Il établit un parallélisme entre les faits vécus par Robinson Crusoe et la réalité, et constate que le récit de Defoe n’est pas seulement le produit d’une fiction, mais plutôt un mélange des faits imaginaires et réels. Ce mélange accorde au livre de Defoe une bonne réputation. Theophilus Cibber corrobore la pensée de Wilson en ces termes: “Robinson Crusoe [...] was written in so natural a manner, and with so many probable incidents, that, for some time after its publication, it was judged by most people to be a true story” (Cibber 1775 (1753): 282). Il fonde son argument sur le fait que Defoe a réussi à produire un ouvrage appréciable parce qu’il a été jugé par le peuple que le récit est vrai.

Robert, Tournier et Bessière apportent des éléments supplémentaires à l’originalité du livre de Defoe. Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert note: “La robinsonnade est un genre excessivement goûté, que traducteurs, imitateurs et éditeurs alimentent à l’envi. Chaque pays a son Robinson” (Robert 1972: 160). Pour cette critique, Defoe est un grand romancier parce qu’il a créé, par son imagination, un genre qui n’avait pas existé dans le passé dans la littérature anglaise, et il est précurseur d’un type de récit qui est apprécié et traduit à travers le monde par d’autres écrivains. Donald Crowley renchérit partiellement la pensée de Robert et la dépasse. Partiellement parce que, d’après lui, le roman de Defoe n’est pas seulement imité et traduit par d’autres critiques, mais aussi revêt un caractère populaire: “The story has been translated into nearly every written language, and it has been abridged both for adults and for children. Lesage based one of his comedies on Crusoe’s adventures, Offenbach created an opera around the character, and other adaptations abound. So universal has been *Robinson Crusoe’s* appeal that it has prompted numerous imitations” (Crowley 1972: vii-viii). Crowley s’appuie sur la popularité du roman pour apprécier la valeur artistique du roman de Defoe. Il estime que ce livre jouit d’une bonne renommée parce que les enfants et les adultes le lisent et tirent, à travers les aventures du héros, des leçons pour la vie. Michel Tournier, dans *Le Vent*

*paraclet*, porte son jugement sur le roman de Defoe et déclare: "Les exemplaires de ce livre [...] agissaient comme autant de graines dispersées par le vent et produisant où elles tombaient des œuvres nouvelles" (Tournier 1977: 218). Ce penseur voit la réussite du livre de Defoe dans le génie créateur de l'auteur. Ce dernier n'a pas suivi le genre utilisé par ses prédécesseurs pour concevoir son roman, mais s'est plutôt frayé une nouvelle voie en créant un type de récit personnel, la robinsonnade, qui a fini, à travers les années, par être imité. Et Jean Bessière pense que l'originalité du livre de Defoe réside dans le fait que "les aventures de Robinson Crusoé ouvrent l'histoire du roman dans la littérature anglaise, parce qu'elles identifient description des réalités et vérité, parce qu'elles narrent l'histoire d'un individu" (Bessière 1987: 169). Pour ce critique, Defoe a initié, à partir de ce roman, une nouvelle ère dans l'histoire de la littérature anglaise. Il a fait table rase du genre picaresque qui faisait lettres de noblesse dans la littérature anglaise, et il a annoncé le début d'une nouvelle conception de la littérature.

### **Analyse des avis des critiques**

Après lecture des avis des critiques de Defoe, nous constatons que les violons ne s'accordent pas entre eux. Leurs avis sont différents, et ils varient selon leurs approches. A la sortie du roman de Defoe, les critiques ont axé leur réflexion sur l'image de l'écrivain anglais et sur celle du personnage Robinson Crusoé, le destinataire du roman, le sens de vérité et les leçons morales que le livre propose, le style et le récit. Certains ont considéré Defoe comme un écrivain mineur parce que son écriture est simple, et d'autres ont loué le sujet que le romancier a choisi et abordé dans son livre. Plus tard, le regard des critiques a changé d'orientation: ils louent plutôt le livre de l'écrivain anglais puisqu'il possède les qualités littéraires indéniables dignes d'un grand roman de la littérature occidentale; et plus tard encore, les réactions des critiques sont également divergentes et varient selon l'appréciation d'un critique à l'autre. Ainsi leur regard se dirige vers l'authenticité du récit de Robinson Crusoé, la popularité du roman, le destinataire du livre et l'originalité du roman. Ils défendent la thèse selon laquelle le romancier n'a pas inventé l'histoire de Robinson Crusoé, mais il s'est plutôt inspiré d'un récit vrai et authentique vécu par

Alexandre Selkirk en Angleterre. Et ils soutiennent l'avis selon lequel le livre de Defoe est accessible à tout le monde sans distinction d'âge, et pour avoir donné l'opportunité à tout le monde d'appréhender son message, cet auteur mérite de la considération. De plus, nous avons découvert une autre tendance: certains critiques considèrent Daniel Defoe comme un écrivain original parce que son livre a donné naissance à un nouveau type de roman: la robinsonnade, roman qui a connu un grand succès à travers le monde, et il a été imité par des dramaturges, des romanciers et des poètes; d'autres pensent que les aventures de Robinson Crusoe ouvrent l'histoire du roman dans la littérature anglaise, et aucun écrivain de cette époque n'a écrit comme lui. D'autres penseurs encore ont tourné leur regard vers la popularité, l'originalité et la réflexion: ils estiment que le roman de Defoe est populaire parce qu'il est lu par les enfants et les adultes, original parce qu'il présente une dimension multiple qui permet à chaque lecteur d'y voir ou trouver sa propre signification à l'histoire de Robinson Crusoe sur l'île déserte, original aussi parce que Defoe dépeint Robinson Crusoe à l'image de Don Quichotte de la Manche de Miguel de Cervantès.

## **2. *Vendredi ou les limbes du Pacifique* face à la réception**

Les réactions ne manquèrent pas dès la parution du livre. D'une part, le roman de Michel a été approuvé, et d'autre part, il a été désapprouvé par des critiques.

Un premier groupe des critiques a admiré l'aspect stylistique du livre de Tournier, et il a confirmé que le roman de cet écrivain était une réussite littéraire. Il s'est contenté de scruter l'approche stylistique pour apprécier le travail fait par l'auteur. Pour les ethnologues, le roman de Tournier "devenait la Bible des hippies en même temps qu'on l'accusait aux Etats-Unis de faire l'éloge du pouvoir noir" (Tournier 1974: 30). Ils estiment qu'on assiste à un éveil de conscience du sens critique et que cette révolution de Tournier, en tant romancier, est liée à une évolution dans son attitude vis-à-vis des courants littéraires de l'époque. De son côté, Serge Koster, dans un article publié dans *Magazine littéraire*, reconnaît que l'œuvre de Tournier reçut un accueil favorable et mentionne: "Réussite unique, et exemplaire, dans le roman français contemporain: Michel

Tournier, dès son premier livre publié en 1967, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, a été triomphalement accueilli par la critique, le grand public, et les universitaires qui étudient son œuvre” (Koster 1986: 12). Il a axé sa réflexion sur la réception du livre de Tournier pour apprécier sa valeur, et a conclu que le livre de Tournier était une réussite parce qu’il servait de modèle au lecteur. Dans ce contexte intervient aussi le point de vue de Francine Bordeleau: *Vendredi ou les limbes du Pacifique* est “illico promis à un destin de livre phare” (Bordeleau 1990: 43). Pour elle, le roman de Tournier guide le lecteur.

Un deuxième groupe des penseurs a axé sa réflexion sur l’aspect mythologique du livre pour accepter sa valeur littéraire. Il a constaté que le livre de Tournier jouissait d’une bonne renommée parce que l’auteur avait repris le mythe comme toile de fond de son ouvrage. Tel est le sens de l’observation faite par Arlette Bouloumié: “L’œuvre de Michel Tournier doit son originalité et son succès à l’actualisation des mythes, mythes aujourd’hui oubliés ou travestis et brisés, noyés dans l’épaisseur d’une affabulation puérole, celle des contes auxquels ils prêtent leur puissante magie” (Bouloumié 1986: 26). Cette critique apprécie le génie créateur de Tournier parce que le romancier déterre un mythe du passé, le renouvelle, et lui donne une connotation qui présente des affinités avec la situation de sa société. Serge Koster approuve également l’opinion de Bouloumié quand il affirme que Michel Tournier, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, utilise “trois tours d’écrou: correspondance, pillage des documents, jeu avec les mythes” (Koster 1986: 14). Pour lui, le tour d’écrou est un alliage particulièrement gratifiant de hasard, de liberté et de sens, comme une combinatoire des aléas de l’intrigue et de la nécessité de la création” (ibidem). Il explicite davantage son idée quand il ajoute que le premier tour d’écrou est l’esprit critique et le travail de l’intelligence qui se confondent avec la passion de l’imaginaire chez Tournier; et le deuxième tour est le pillage dans son inspiration. Cet écrivain français se qualifie lui-même de “pie voleuse”, c’est-à-dire qu’il vole toujours les idées des autres penseurs avant d’écrire son livre, et le troisième est la dimension mythique qui est présente dans l’ouvrage de Tournier. Le romancier “ne conçoit pas d’écrire une histoire à partir de rien, il se réfère toujours au mythe” (ibidem). De son côté,

Francine Bordeleau fait le jugement ci-après sur le livre de Tournier: "Bien des lecteurs le reprendraient sans doute à leur compte, ce qui expliquerait au moins en partie l'immense succès des livres de celui qui, de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* [...], n'a de cesse de rappeler à la mémoire des contemporains les mythes fondamentaux" (Bordeleau 1990: 41). Pour Bordeleau, le mérite de Tournier se trouve dans l'interprétation individuelle de son ouvrage: chaque lecteur est appelé non seulement à lire ce roman, mais aussi et surtout à l'interpréter à sa façon. Et la lecture de ce livre renvoie le destinataire au mythe d'origine. Margaret-Anne Hutton partage l'opinion de ses devanciers: "*Vendredi ou les limbes du Pacifique* is a revision, a new vision of a hugely popular eighteenth century novel. It is also an updated version of a modern myth" (Hutton 1992: 3). Elle apporte la lumière à son avis: le livre de Tournier a comme soubassement le mythe, mais ce mythe est révisé par son auteur et prend l'allure d'un mythe moderne qui invite le destinataire à découvrir le roman populaire du dix-huitième: *Robinson Crusoe* de Defoe. Martin Roberts est encore plus précis dans son observation sur le roman de Tournier. Il estime que l'originalité de Tournier se trouve dans la création de Vendredi, personnage qui renverse le rôle du Blanc et qui éduque celui-ci, et surtout dans la création d'un type de roman qu'il appelle "Vendrediade" (Roberts 1994: 23), roman qui focalise son attention sur Vendredi. Implicitement, il accepte que Tournier a repris le mythe de Defoe dans son roman, mais voit plutôt la réussite du romancier par son esprit créateur en initiant aussi un nouveau type de récit.

Un troisième groupe des critiques a rivé son regard à la thématique pour juger le roman de Tournier. Dans *Rite, roman, initiation*, Simone Vierende salua en ce livre le retour du roman initiatique: "Ce roman est comme la première œuvre majeure d'une nouvelle littérature où les images de l'initiation s'épanouissent librement" (Vierende 1973: 119). Pour cette critique, le roman de Michel Tournier raconte les épreuves d'un héros en quête d'immortalité qui renvoient en effet à une longue tradition mythique où le héros plonge dans les ténèbres de la mort pour en surgir autre, égal aux dieux. Michel Tournier, selon elle, reconnaît l'importance de l'initiation qui survit dans la littérature en tant que structure

d'un univers imaginaire. Tunda Kitenge-Ngoy fait également un même constat sur le roman de Tournier et spécifie: "Le mérite de Tournier est d'avoir inséré dans son roman les préoccupations du monde actuel. Le roman de Tournier est éminemment didactique. On peut en tirer des leçons de tolérance, de fraternité entre tous les hommes de toutes les races, d'anticolonialisme, d'anticapitalisme" (Kitenge-Ngoy 2005: 9). Il trouve la force du roman de Tournier à travers la thématique. Non seulement, le récit met en relief les réalités du monde moderne, mais permet également au lecteur de tirer beaucoup de leçons morales.

Un quatrième groupe a focalisé son attention sur les personnages pour juger l'ouvrage de Tournier. C'est dans ce contexte que Joëlle Cauville intervient quand elle parle du motif du double dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Mais elle ajoute un élément supplémentaire quand elle fait allusion à l'inversion comme une technique qui apparaît dans le livre de Tournier. Pour elle, "l'univers romanesque de Michel Tournier est placé sous le signe de l'inversion et du double" (Cauville 1986: 7). Elle déclare: "Ce phénomène d'inversion, de permutation est particulièrement intéressant dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Le titre en témoigne" (ibidem). Cette critique se concentre sur deux notions qui sont présentes dans le livre de Tournier pour donner son point de vue, le double et l'inversion. Elle pense que la création du couple Robinson/Vendredi, et l'usage de l'inversion comme technique romanesque, font de l'ouvrage de Tournier une réussite littéraire. De son côté, Francine Bordeleau souligne que le romancier français, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, utilise manifestement la notion du couple: "Robinson et Vendredi c'est un couple [...] Pour que ça marche le valet doit, par certains côtés, être supérieur au maître. Il n'est qu'un valet mais il est plus malin, plus adroit, il a moins de préjugés que le maître. Robinson et Vendredi, c'est le maître et l'esclave, et l'esclave en sait plus que le maître. Et le maître, au début, traite Vendredi comme une bête" (Bordeleau 1990: 43). Elle estime que la réussite de l'ouvrage de Tournier se trouve dans la conception des personnages, c'est-à-dire dans le mariage Robinson/Vendredi.

Un cinquième groupe s'est penché sur la tendance littéraire de Tournier pour juger son livre. Jean-Louis de Rambures fait son constat sur le livre de Tournier et donne son point de vue en disant que Michel Tournier est original parce qu'il a "choisi la littérature comme moyen de faire de la philosophie" (Rambures 1978: 163). Pour ce critique, Tournier a utilisé une technique dans son livre, l'usage de la philosophie et la littérature comme une voie pour faire réfléchir le lecteur. En d'autres termes, il pense qu'à travers le récit de Tournier, le décodeur est appelé à interpréter, à sa façon, les personnages, les événements, le cadre spatio-temporel parce qu'ils sont porteurs d'une symbolique plurielle. Faisant l'analyse critique de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, François Stirn corrobore la pensée de son devancier et fait son observation de la manière suivante : "L'œuvre de Michel Tournier frappa d'abord par son originalité. Elle ne se situait, en effet, dans aucune des écoles littéraires du moment ; elle semblait dépasser leurs antagonismes" (Stirn 1983: 4). Il renchérit sa pensée en disant que Michel Tournier est un écrivain très original, puisqu'on ne pouvait le classer dans aucun des camps en présence, "ce qui fait qu'il intrigue souvent, irrite parfois, surtout ceux qui en sont restés aux vieilles querelles, suscite chez beaucoup une admiration passionnée" (ibidem: 7). Pour Stirn, le livre de Tournier s'est frayé une voie qui est à l'encontre de celle des nouveaux romanciers, c'est ainsi qu'il jouit, d'après lui, d'une bonne réputation parce que le destinataire peut découvrir du neuf dans l'écriture de Tournier.

Si le roman de Tournier a été salué, d'une part, par les critiques cités ci-dessus, il a été boudé, d'autre part, par l'avant-garde qui lui reprochait une écriture traditionnelle à l'époque où le nouveau roman imposait sa conception du récit. Robert Shattuck, un critique américain, écrit: "Dans son propre pays même, son succès auprès du grand public et une reconnaissance quasi officielle semblent disqualifier aux yeux des cercles intellectuels en vogue. La position paradoxale qu'il occupe en France est sans doute à mettre au compte du pouvoir d'une doctrine littéraire dominante" (Shattuck 1984: 132). Ce critique donne les raisons qui expliquent le rejet du livre de Tournier par le public: il

est contesté par le public à cause de son écriture traditionnelle, et par les intellectuels parce qu'il est en marge du style du nouveau roman qui est en vogue.

### **Analyse des avis des critiques**

Après lecture des avis des critiques, il ressort que des groupes se sont formés, de 1967 à nos jours, autour de Tournier et de son ouvrage. Les critiques ont affirmé que ce roman était une réussite littéraire, et ils ont traité Tournier d'un bon romancier. Les raisons avancées par les tenants de cette opinion varient selon leurs approches: le roman de Tournier est bien écrit, il est devenu un modèle de livre à suivre pour le lecteur, l'auteur a examiné l'initiation comme thème cardinal de son livre, et celui-ci est la voie utilisée par Tournier pour faire de la philosophie. Certains critiques ont donné des points de vue différents sur le roman de Tournier: le livre de Tournier est tantôt loué par le sujet qu'il aborde et par la position de son auteur vis-à-vis des courants littéraires du moment, tantôt il est rejeté par les critiques. Ils confirment que le roman de Tournier a fait l'objet d'études par les universitaires, et il est lu par les critiques, le livre est original parce qu'il actualise les mythes anciens. D'autres critiques ont pris en considération les personnages, les innovations apportées dans la nouvelle version pour tirer des conclusions sur la valeur du livre de Tournier. D'autres encore ont jeté le regard sur le fond du roman, et ils ont considéré le livre de Tournier comme un ouvrage original parce qu'il a donné naissance à un nouveau type de roman : la Vendrediade.

### **3. Foe face à la réception**

Dès sa publication, le roman de Coetzee, à l'instar des livres de Defoe et Tournier, a été l'objet d'une grande polémique: d'une part, le livre a reçu un accueil favorable, et d'autre part, il a été rejeté, pour diverse raisons, par les critiques.

Certains penseurs ont axé leur critique sur la nature idéologique de l'œuvre de Coetzee pour émettre leurs avis. Les critiques de la gauche sont mécontents du mode d'écriture de

Coetzee. Michael Vaughan, par exemple, déclare que l'œuvre de J.M. Coetzee est un défi moderniste et "gives privileged attention to the predicament of a liberal petty bourgeois intelligentsia" (Vaughan 1982 : 126). Il formule sa remarque à l'écrivain en tant qu'individu, et vise surtout l'idéologie qui est mise en relief dans le livre par Coetzee. D'après lui, l'idéologie du livre démontre que Coetzee accorde plus d'attention aux bourgeois intellectuels qu'à d'autres. Paul Rich partage aussi la même opinion que Vaughan. Situait l'écriture de Coetzee dans le contexte postmoderniste, il affirme que son œuvre est "as an art form which is probably destined to remain the vehicle for expressing the cultural and political dilemmas of a privileged class of white artists and intellectuals" (Rich 1982: 79). Parallèlement aux idées de Vaughan, Rich établit aussi un parallélisme entre l'ouvrage et le postmodernisme pour justifier sa remarque. Il déduit que Coetzee utilise son livre comme voie pour véhiculer la culture d'un groupe bien déterminé: les Blancs intellectuels. Tony Morphet utilise l'élément de base qui sert de tremplin aux critiques pour désapprouver la valeur artistique de *Foe* et justifie sa critique vis-à-vis du livre de Coetzee. Lors d'une interview accordée à J.M. Coetzee en 1983, il souligne que l'œuvre de l'écrivain sud-africain est "vulnerable to critique from both the political right and left" (Morphet 1984 : 64). Il établit, en effet, un lien entre le contenu de l'ouvrage et l'attitude politique de l'auteur pour conclure que ce livre est sujet à caution, et il est disposé à être attaqué par les critiques de la gauche et de la droite. Robert M. Post emboîte le pas à Vaughan, Rich et Morphet, mais ajoute un élément supplémentaire, ou mieux une précision, à sa critique: le livre de Coetzee exprime l'idéologie des intellectuels sud-africains. Ainsi, dans son article, il note: "J.M. Coetzee has been called the producer of by far the most intellectual and indeed intellectualizing fiction of any South African" (Post 1989: 143).

En dépit de toutes ces critiques, l'ouvrage de Coetzee avait été favorablement salué par d'autres analystes. Les critiques de la droite pensent qu'il faut d'abord lire et examiner le livre de Coetzee dans toutes ses dimensions avant d'émettre des avis sur cet ouvrage plein

de significations. Ian Charles Haluska, après analyse du livre de Coetzee, reconnaît la valeur artistique, en général, du travail fait par Coetzee. Dans l'introduction de sa thèse de doctorat, il affirme que *Foe* de Coetzee met l'accent sur la relation maître/esclave, et peut être "qualified as classique" (Haluska 1987 : 4). Par classique, il entend une œuvre qui fait autorité dans sa spécialité. En effet, l'œuvre de Coetzee jouit d'une bonne réputation dans ce sens qu'elle apporte des innovations dans sa création. Elle ne suit pas les traces des romanciers traditionnels, mais plutôt innove dans la manière de relater les événements, dans la présentation des personnages, la dislocation du temps et l'espace dans son roman. Puis, ce critique pense aussi que *Foe* de Coetzee est un roman "reflexive", pour reprendre le terme de Michael Body. Ce dernier déclare que "what distinguishes reflexive storytellers from sustained effort to make us aware of the nonexistence of their fictive world outside of language" (ibidem: 29), et ajoute "that the reflexive novelist will use non-novelist material, space-time dislocations, collage, alternative endings, and parody to remind the reader that a novel is something made" (ibidem). En effet, Coetzee utilise ces caractéristiques dans son roman, *Foe*. Michael Body renchérit:

Insofar as reflexive novelists write about the various relationships between real and fictional worlds, they find both positions interesting and representative of different ways of looking at literature and life but insofar as they reject the assumptions of realism, they tend to write novels that are highly language-conscious yet skeptical of the power of language to create a reality (Ibidem).

Ian Charles Haluska estime également que *Foe* est une fabulation, terme utilisé par Robert Scholes. Par fabulation, Robert Scholes entend "tends away from direct representation of the surface of reality but returns toward actual human life by way of ethically controlled fantasy" (ibidem). En d'autres mots, "such works may disengage the reader from firm perceptions of time and place in order to bring him/her into a closer relationship with the timeless and universal as a bridge to her/his own world again" (ibidem: 33). Ce roman peut être considéré comme une fabulation parce que l'espace imaginé est le monde des maîtres et d'esclaves.

Un groupe des critiques a cimenté sa réflexion sur l'approche thématique (la colonisation) pour juger le livre de Coetzee. Didier Bertrand fait ses observations sur *Foe* de Coetzee et note: "Le cinquième roman de J.M. Coetzee intitulé *Foe* (1986) se présente comme une allégorie sur l'art d'écrire et un contexte culturel analogue à la situation politique et raciale de l'Afrique du Sud" (Bertrand 1994: 264). Ce critique met en parallèle la thématique présentée et analysée par Coetzee dans son roman avec les réalités sociales et politiques en Afrique du Sud pour juger le livre de Coetzee. Michela Canepari-Labib corrobore l'opinion de son devancier lorsqu'elle confirme: "Due to the allegorical and ambiguous nature of Coetzee's fiction, his novels could and should be placed within a larger discourse which transcends apartheid South Africa" (Canepari-Labib 2000: 106). A l'instar de Didier Bertrand, Canepari-Labib pense également que le roman de Coetzee a une nature allégorique et ambiguë. Cette allégorie et cette ambiguïté la poussent à croire que la thématique (la colonisation) exploitée par Coetzee ne concerne pas seulement les Sud-Africains, mais aussi le monde en général. Margaret Lenta abonde dans le même sens que ses devanciers quand elle souligne que la thématique exploitée par Coetzee, dans son œuvre, renvoie le lecteur au conflit racial des Blancs et Noirs en Afrique du Sud, mais aussi au conflit racial qui se passe au monde en général. Dans son article intitulé "Coetzee and Costello: Two Artists Abroad", publié dans *English in Africa*, elle donne son point de vue sur l'œuvre de Coetzee et elle écrit: "Though all Coetzee's novels can be understood as dealing with the matter of South Africa, most of them have been seen as relevant to the concerns of the rest of the world. *Foe* (1986) is equally evidence of a general concern with the colonial process" (Lenta 2004: 107-108). Pour cette critique, Coetzee est un bon romancier et son livre est original parce qu'il ne réfléchit pas seulement sur le destin de ses frères et sœurs sud-africains, surtout des Noirs, en particulier, mais il extrapole aussi sa réflexion sur le lot de l'être humain au monde en général.

Un groupe des critiques a orienté son jugement sur l'approche générique pour apprécier la valeur littéraire du roman. Michiko Kakutani, dans son compte rendu sur *Foe*, publié dans *New York Times*, dit: "Les forces en présence sont moins celles de l'histoire et de la

politique que celles de l'art et de l'imagination, comment l'histoire d'un individu peut être appréhendée et interprétée par un autre à travers le langage" (Kakutani 1987: 19). Elle affirme que le cinquième livre de Coetzee est plein d'innovations. Ainsi, cette critique invite le lecteur à découvrir plus les nouvelles techniques d'écriture de l'écrivain sud-africain plutôt que d'axer seulement la réflexion sur l'histoire et la politique. Teresa Dovey rejoint l'idée de Kakutani: "Coetzee's most recent novel, *Foe*, is a re-writing of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*" (Dovey 1988: 330). Elle invite le lecteur à découvrir les nouvelles techniques d'écriture introduites par Coetzee dans son livre, *Foe*, qui est une réécriture de *Robinson Crusoe*. Pour elle, récrire signifie recréer. A travers le jeu intertextuel des deux livres, le lecteur est appelé à découvrir le génie créateur de Coetzee. Et Dick Penner tourne son regard vers les innovations que le lecteur découvre dans le roman de Coetzee et fait ses observations en ces termes: "Coetzee's novel subvert traditional forms; we find in Coetzee's work transformations of the historical novel, eighteenth-century novels of exploration and travel/adventure, the liberal novel" (Penner 1989: xiii). Il apporte des précisions, dans sa critique, sur les diverses innovations que le lecteur peut découvrir dans le livre de Coetzee. Pour lui, ces innovations s'inscrivent dans le cadre des transformations introduites par Coetzee dans son livre au regard du livre de Defoe. Barbara Hall appuie le point de vue de ses prédécesseurs, mais ajoute à sa critique un élément supplémentaire: l'aspect conflit racial: "*Foe* is a poetic reconstruction of *Robinson Crusoe*, which concerns itself with the substance of the inhumanity of apartheid" (Hall 1993: 22). A travers les propos de Barbara Hall, nous lisons son point de vue: le livre de Coetzee est singulier parce qu'il s'évertue à recréer le livre de Defoe. En réécrivant, l'auteur sud-africain n'a pas seulement repris l'intrigue, les thèmes et les personnages de Defoe, mais il a été obligé de transformer la matrice textuelle de Defoe et d'innover pour donner à son livre une nouvelle version. De plus, le livre de Coetzee met en relief le conflit racial qui s'est passé entre Blancs et Noirs en Afrique du Sud. Didier Bertrand écrit: "Ce roman efface l'ambition moralisante du genre pour faire place à la passion que notre siècle a conçue pour les récits-miroirs: s'appropriier la forme d'un géant de la littérature, il le modifie pour en faire un instrument de réflexion sur la nature du

genre romanesque et de l'art d'écrire en général" (Bertrand 1994: 264). Il admire les stratégies utilisées par Coetzee dans son livre. Pour lui, le romancier sud-africain est très habile dans son écriture, parce qu'il invite, à travers les quatre sections de son livre, le lecteur à découvrir et surtout à réfléchir sur les nouvelles techniques romanesques: nouvelle conception des personnages, de l'intrigue, de l'espace et du temps.

Un autre groupe d'interprètes a porté son jugement sur le livre de Coetzee en rivant le regard aux aspects postmoderniste ou métafictionniste de *Foe*. Ina Gräbe définit d'abord ce qu'elle entend par "texte postmoderniste". Pour elle, "postmodernist or metafictional texts are usually distinguished by their self-conscious reflections on the art of story-telling or the artifice of writing" (Gräbe 1989: 145). Partant de cette définition, elle pense que *Foe* de Coetzee est un récit postmoderniste, et la notion de récit chez Coetzee nécessite une analyse de l'interrelation entre le discours théorique contemporain et la pratique du récit; et elle estime que le modèle structuraliste de Gérard Genette est le mieux indiqué pour étudier et exploiter les stratégies utilisées par Coetzee dans son récit postmoderniste, *Foe*. Michael Marais déclare que le mot métafiction "constitutes a retreat from life into mere aestheticism, whereas the opposite is frequently held to be true of the various modes of politically engaged writing, such as social realism" (Marais 1989: 183). Pour lui, Coetzee est un romancier "métafictionniste" parce qu'il fournit, dans son ouvrage, un nombre d'éléments ou astuces romanesques tels que la métaphore du roman, le motif de l'enfant et l'infiltration de l'auteur dans le texte. L'écrivain sud-africain, selon Michael Marais, rejette la conception traditionnelle ou conventionnelle du personnage basée sur la nature de présence réaliste en optant pour la nature linguistique du personnage. Il utilise le motif de l'enfant pour justifier et mettre en relief le rapport qui existe entre Robinson Cruso et Susan Barton avec Friday. Ce rapport témoigne la position du Blanc vis-à-vis du Noir. Le premier est le père, le maître ou la maîtresse; et le deuxième est l'enfant, l'esclave. Enfin, Michael Marais fait allusion à une astuce romanesque de l'écrivain sud-africain: l'introduction de l'auteur anglais et de Coetzee dans son roman comme personnages dans l'intrigue.

Un autre groupe d'interprètes encore a apprécié, dans le livre de Coetzee, l'innovation ou l'énigme du roman, énigme qui invite le lecteur non seulement à lire l'ouvrage, mais plutôt à participer au travail fait par l'écrivain, ou mieux à trouver la solution au problème posé par celui-ci. Ina Gräbe, par exemple, trouve les innovations du roman dans les stratégies adoptées par Coetzee. Ce dernier, selon Ina Gräbe, fait participer le lecteur à son livre: "The reader's role is a two-pronged one: as a narratee the reader is actually inscribed and addressed in the text; at the same time, s/he is also drawn into the process of writing" (Gräbe 1989: 145-146). Cette critique invite le lecteur à lire le roman de Coetzee avec un esprit critique, et surtout à participer à la création de cet auteur. Elle estime que le livre de Coetzee possède une dimension pluridimensionnelle que le destinataire est appelé à découvrir. Quand le destinataire trouve la réponse au problème posé par l'auteur, il devient un co-auteur. Quant à David Attwell, il déclare: "In *Foe's* Friday enforced silence represents what a monocultural, metropolitan discourse cannot hear; but the silence also overwhelms and closes the novel itself, in an act of an authorial deference on Coetzee's part. Friday's silence is therefore not only the mark of Coetzee's unwillingness to receive the canon as the natural breath of life; it is also the mark of history, and the mark of South Africa" (Attwell 1993: 5). Il invite le lecteur à regarder la place de l'énigme dans le roman de Coetzee: elle est à la fin du livre. Ce subterfuge est significatif. En utilisant ce jeu textuel comme stratégie de son livre, le romancier mérite de la part des critiques un regard positif. Dominic Head apprécie la stratégie de Coetzee quand il place dans son roman une énigme que le lecteur doit impérativement résoudre: "The allegorical analogues of the novel are revealed in the ambivalent manner typical of Coetzee, and Friday's function in the text is a prominent factor in this. The obvious allegorical connotation of his silence is to represent the repression of South Africa's black majority. Yet this basic level of correspondence has to be supplemented if Friday's silence is perceived to have a positive significance" (Head 1997: 118-119). Pour Head, Coetzee, dans ses ouvrages, utilise

généralement, des allégories. Dans *Foe*, en particulier, le romancier s'est servi d'une allégorie pour inviter le lecteur à réfléchir sur sa signification: le silence de Friday.

### **Analyse des avis des critiques**

Après analyse, nous avons découvert des tendances se profiler autour de Coetzee et de son ouvrage. Et celles-ci varient selon les approches des critiques. Ceux-ci se sont évertués à scruter la forme et le fond du livre de Coetzee. Et ils ont tiré des conclusions ci-après: le roman de Coetzee est allégorique parce qu'il invite le lecteur à découvrir les réalités de l'Afrique du Sud. D'autres ont rivé leur regard au fond du livre, et ils ont conclu que le roman de Coetzee invite le lecteur à la réflexion, et il est classique parce qu'il jouit d'une bonne réputation, il apporte des innovations dans la conception des personnages, dans la narration et dans la dislocation du temps et de l'espace. Le roman de Coetzee est postmoderniste parce qu'il est plein d'astuces romanesques. D'autres critiques encore ont stigmatisé la nature idéologique du roman de Coetzee. Ils estiment que le roman de Coetzee est vulnérable à la critique, il accorde priorité à la classe bourgeoise blanche intellectuelle, et il véhicule ipso facto le dilemme culturel et politique d'une classe privilégiée d'artistes et intellectuels blancs. D'autres critiques découvrent que le roman de l'écrivain sud-africain est original parce que Coetzee aborde les préoccupations de l'Afrique du Sud et du monde, et il est un romancier engagé. Son livre est un instrument utilisé pour éveiller la conscience des Sud-Africains noirs. Comme Jean- Paul Sartre, Coetzee invite ses frères et sœurs sud-africains noirs à réagir pour mettre fin à la servitude dans laquelle ils se trouvent.

### **Notre point de vue**

De notre analyse des avis des critiques, il apparaît que les tendances différentes se dessinent autour de Defoe, Tournier et Coetzee ainsi que leurs ouvrages. La plupart des remarques formulées à ces trois romanciers se fondent sur la divergence d'approches des

critiques. Certains critiques se sont penchés sur l'approche stylistique pour apprécier les livres de Defoe, Tournier et Coetzee; d'autres ont tourné leur regard vers l'approche thématique ou l'approche idéologique développées par les auteurs pour justifier leurs points de vue; d'autres encore ont rivé leur regard au portrait de Robinson Crusoe ou au cadre spatio-temporel de trois livres. Comme on peut le remarquer, la plupart d'articles parus dans des revues, des journaux ou des ouvrages ont reconnu le génie créateur de ces trois romanciers. Et en remontant de la création au créateur, les critiques, d'une façon générale, ont interrogé les auteurs-individus afin de pouvoir établir un lien génétique entre eux et leurs livres, ils ont reconnu la valeur artistique des romans de Defoe, Tournier et Coetzee. Signalons aussi que les détracteurs ont mis en exergue les imperfections des ouvrages de ces auteurs, mais nous dirons que la présence de ces imperfections ne diminue en rien la valeur littéraire de ces romans, ou encore n'altère pas leur quintessence. Defoe, Tournier et Coetzee ne sont pas les seuls romanciers à avoir commis ces erreurs ou ces imperfections dans leurs ouvrages. Mais, dans le cadre de notre recherche, nous allons plutôt faire ressortir les liens intertextuels qui existent entre les trois romans en comparant les personnages, les thèmes, les techniques narratives et stylistiques, et le cadre spatio-temporel. Cette comparaison nous aidera à montrer que Tournier et Coetzee ont réécrit le livre de Defoe au niveau des personnages. Par-dessus le marché, nous jetterons notre regard sur des thèmes qui nous ont parus importants comme la solitude, la colonisation, la sexualité et l'éducation. Et nous allons aussi démontrer à travers notre investigation que Tournier et Coetzee ont emprunté la thématique de Defoe pour récrire leurs ouvrages; mais en dépit de l'emprunt, les romanciers français et sud-africain ont apporté du neuf dans leur thématique. De plus, nous riverons notre regard aux techniques narratives et stylistiques ainsi qu'au cadre spatio-temporel des trois ouvrages pour en dégager les relations intertextuelles; et nous démontrerons que Defoe est un écrivain qui mérite de la part des critiques un regard positif parce qu'il a écrit un roman personnel qui est devenu universel, un roman basé sur l'histoire d'Alexandre Selkirk, qui a donné naissance à un nouveau type de récit, la robinsonnade, qui a conquis le monde littéraire et a beaucoup influencé les romanciers à travers le monde. Nous allons également montrer que Tournier

et Coetzee sont des innovateurs. Le premier s'est servi d'un roman existant, *Robinson Crusoe* de Defoe, pour écrire son roman, mais dans sa réécriture, il y apporte une nouvelle dimension, fruit de son imagination créatrice, qui est sa propre contribution au monde littéraire. Son ouvrage, semblable à un phare, est aussi une œuvre réussie parce qu'il quitte les sentiers battus (dans la conception des personnages, des thèmes, du cadre spatial et temps de l'action) par les traditionalistes, se fraye son propre chemin, illumine le lecteur et le met en face des réalités de tous les jours de la société occidentale. Et le deuxième a également réécrit le roman de Defoe, mais il l'a modifié et a apporté du nouveau dans sa réécriture (nouvelle conception des personnages, conception qui est en opposition avec l'ancienne vision, dislocation du temps et de l'espace, innovation dans la conception du récit). Son livre est ancré dans les réalités sociales et politiques sud-africaines, mais extrapole sa critique sur les réalités qui sont aussi manifestes dans beaucoup d'autres pays du monde.

Eu égard aux réactions favorables ou défavorables des critiques, nous constatons que beaucoup de critiques reconnaissent la valeur littéraire des livres de Defoe, Tournier et Coetzee. C'est pourquoi, ils ont réservé à ces romanciers un accueil favorable. Nous pouvons affirmer que ces auteurs et leurs livres ont connu un grand succès.

## **II- Présentation des auteurs**

Dans cette thèse, nous allons scruter les romans de Defoe, Tournier et Coetzee. Cette entreprise n'est pas, comme d'aucuns peuvent le penser, aisée. Elle est littéralement périlleuse et ambiguë. C'est ainsi que nous ne pouvons cependant pas nous lancer dans cette voie dangereuse sans pour autant dire un mot sur la biographie de ces auteurs. Sophie Rabau, dans *L'intertextualité*, écrit: "La notion d'intertextualité n'a pas pour corrolaire un effacement de l'auteur. Bien au contraire, il est très difficile de penser aux relations entre les textes sans poser la question de l'auteur, sans noter que l'écriture intertextuelle engage le rapport d'un sujet à ceux qui l'ont précédé" (Rabau 2002: 27). En d'autres termes, elle

pense que la biographie des auteurs, pour une étude intertextuelle, apporte la lumière aux textes.

Nous nous appuyons sur l'avis de Sophie Rabau et nous jugeons ainsi utile de brosser en quelques lignes la vie de trois romanciers qui font l'objet de notre analyse avant d'examiner leurs œuvres.

## **1. Vie de Daniel Defoe**

De nationalité anglaise, Daniel Defoe est né à Londres en 1660<sup>1</sup>. Fils d'un marchand de chandelles, il reçoit, dès l'âge de 14 ans, l'éducation à l'Académie de Newington Green, dirigée par un pasteur dissident, le Révérend Charles Morton. Plus tard, il brûle d'envie de poursuivre ses études universitaires, mais malheureusement pour ce fils de chandelier, il n'a pas accès aux études qu'il espère entreprendre suite à son appartenance religieuse<sup>2</sup>.

Pour Defoe, l'éducation est indispensable dans sa vie, et elle est cimentée par la Bible et la reconnaissance de la Providence. C'est ainsi que les références bibliques foisonnent et constituent la toile de fond de la plupart de ses écrits. La raison en est simple: la religion a, dès son jeune âge, cimenté et forgé sa personnalité. Elle a aussi laissé des traces ineffaçables dans son existence. Ayant raté la vocation pastorale et les études universitaires, il choisit le commerce: "Trade never ceased to fascinate Defoe. No doubts he had many of the qualities required to make a successful man of business" (Sutherland

---

<sup>1</sup> Signalons que le dix-septième siècle est marqué par la soif effrénée de la découverte du Nouveau Monde par les explorateurs et les colonisateurs anglais, et surtout par des bouleversements dans les domaines religieux et politiques. Sur le plan religieux, ce siècle est également marqué, en Angleterre, par une double opposition, celle des catholiques et celle des presbytériens. Depuis les règnes d'Edouard VI (1547-1553) et d'Elizabeth I (1558-1563), l'Eglise anglicane est l'Eglise officielle en Angleterre. Mais les Eglises calvinistes ont suscité de fortes oppositions de la part de l'Eglise anglicane. Cromwell lui donne droit de cité. L'Acte d'uniformité de 1662 le soumet à de fortes oppositions. Il attire les prêtres et les croyants qui refusent cet Acte et qu'on appelle des dissidents, parmi eux la famille de Defoe. Sur le plan politique, l'Angleterre est un pays à régime parlementaire: deux partis s'opposent dans les débats, les Tories (conservateurs ou traditionalistes) et les Whigs (progressistes).

<sup>2</sup> Defoe est protestant. Et son protestantisme est remarquable dans ses mouvements quotidiens: il s'oppose non seulement au catholicisme, mais aussi et surtout au pouvoir. Il s'oppose au roi Jacques II, catholique, et soutient Guillaume d'Orange. A cette époque, il fait déjà montre de ses engagements religieux et politiques.

1971: 4). Avec cette activité commerciale, il voyage beaucoup. Il est, en 1683, bonnetier en gros, s'occupe de tabacs, de vins, spéculé et assure des navires. Mais malheureusement, il ne fait pas long feu avec cette activité qui finit par connaître une faillite en 1692.

En 1695, il fonde une tuilerie qui périclité pendant son emprisonnement pour des raisons politiques. Il abandonne le commerce. Ces expériences lui inspirent un ouvrage, *Essays upon projects* (1697) où il définit ce que doit être une société capitaliste. En 1702, Defoe manifeste une inclination à la politique, s'oppose au roi Jacques II, soutient Guillaume d'Orange, et publie *The Shortest Way with the Dissident*. Il dénonce les injustices et les contraintes que le gouvernement extériorise à l'égard des dissidents. Ce pamphlet lui vaut une amende, le pilori et la prison. Il est libéré sur intervention du ministre tory, Robert Harley. En 1703, marié, il devient un agent de renseignements et journaliste politique au service de Robert Harley. Il voyage beaucoup, observe, rend compte. Il tirera de ces voyages en 1724-1726, *A Tour through the whole Island of Great Britain*.

De 1704 à 1713, il publie *The Weekly Review*, d'abord au service de Harley, puis des Whigs. En 1710, il s'engage davantage dans la politique, supporte aussi un moment les Tories, spécialement en matière de politique étrangère. Il est emprisonné en 1713 pour ses prises de position sur la succession de la reine. Il collabore au périodique politique, *Mercator*. En 1714, il abandonne la politique après la proclamation de George comme roi. En 1715, il collabore au *Mill's weekly journal* et traduit des nouvelles étrangères. Quatre ans plus tard, il publie son roman *Robinson Crusoe*, impose en Angleterre le réalisme littéraire, collabore avec le *Daily Post* et contribue à l'*Applebee's Journal*. En 1720, Defoe poursuit sa production romanesque. Après son procès de 1728 au sujet d'une ancienne créance, il remet ses biens à son fils et se cache. En 1731, il meurt et laisse à la postérité son œuvre: *Captain Singleton* (1720), *Moll Flanders* (1722), *Colonel Jack* (1722), *Roxana* (1724), et *Robinson Crusoe*.

## **2. Vie de Michel Tournier**

De nationalité française, Michel Tournier est né à Paris le 19 décembre 1924<sup>3</sup>. Très tôt, il est initié par sa famille à ce qu'il appelle la germanistik<sup>4</sup>. Son père, directeur du Bureau International des Editions de Musique, et sa mère étaient d'anciens universitaires germanistes. Le grand-oncle maternel était prêtre et enseignait l'allemand au collège Saint-François de Dijon.

Michel Tournier commence ses études au collège Saint-Eremberg, puis au collège de Saint-Germain-en-Laye, et il est vivement attiré par la religion catholique<sup>5</sup> qui lui apprend les notions d'Enfer et de Paradis. Ensuite, étudiant à la faculté de droit et de lettres de Paris, il soutient un D.E.S de philosophie à la Sorbonne. En 1946, il retourne dans une Allemagne "qui fumait encore de la guerre à peine terminée", et jusqu'en 1949, il travaille à l'Université de Tübingen. A cette date, il revient en France et se présente à l'agrégation de philosophie. Mais il n'est pas même admissible, et cet échec marquera pour lui un changement d'orientation radical. Il renonce à la carrière d'enseignant, entre à la radio française (alors R.T.F.) comme producteur et réalisateur, fonction qu'il occupera jusqu'en 1954. Plus tard, il devient attaché de presse à *Europe I*. C'est ensuite que Michel Tournier, célibataire, entre réellement en littérature. De 1958 à 1968, il dirige le service littéraire des éditions Plon, et surtout il commence la rédaction de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui sera publié en 1967.

Dès sa parution, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, ouvrage de notre analyse, est un succès, et Michel Tournier reçoit le grand prix de l'Académie française en 1967. Depuis lors, il se consacre presque totalement à la littérature, publie des romans et collabore aux

<sup>3</sup> Notons que la période d'occupation du territoire français par les soldats allemands est singularisée par les atrocités: arrestations, déportations, destructions. Celles-ci ont laissé dans l'univers mental de Tournier des traces ineffaçables. Et la période d'entre les deux guerres est caractérisée par l'horreur de la guerre, la violence et l'absurdité de l'existence.

<sup>4</sup> Apport de la culture allemande dans la vie de Michel Tournier.

<sup>5</sup> Le catholicisme occupe dans le roman de Tournier une place primordiale, et les indices textuels sont facilement repérables.

*Nouvelles littéraires*, au *Monde* et, depuis 1979, siège à l'Académie Goncourt. En plus, il a écrit d'autres romans tels que *Le Roi des Aulnes* (1970), *Vendredi ou la vie sauvage* (1971), livre pour enfants, *Les Météores* (1975), et *La Goutte d'or* (1986).

### **3. Vie de J.M. Coetzee**

De nationalité sud-africaine, J.M. Coetzee est né à Cape Town le 9 février 1940<sup>6</sup>, de parents Afrikaners et Anglo-saxons. Il a grandi dans les deux cultures en parlant les deux langues, l'afrikaans et l'anglais dans sa famille. Dans son ouvrage, Dick Penner note: "Coetzee growing up speaking English at home, Afrikaans with other relatives" (Penner 1989: 2). Il ajoute que: "Coetzee speaks fluently German and other languages" (ibidem). Son père, Zacharias Coetzee, était un avocat; sa mère, Vera Wehmeyer Coetzee, était une enseignante. Et ses grands-parents, de deux côtés, étaient des fermiers Afrikaners.

J.M. Coetzee présente une double identité: d'une part, il est Européen par l'origine de ses parents, et d'autre part, il est Sud-Africain par sa naissance dans cette partie de l'Afrique australe: "J.M. Coetzee is a Western novelist, he is nonetheless a South African in terms of his birth, citizenship. He is even more a South African by his evident love his country's people, its language, and landscape" (ibidem: xiv). De son côté, Dominic Head écrit: "Coetzee is not an Afrikaner, but a white South African inhabiting a very particular margin, since his background partly distances him from both Afrikaner as well as English affiliations" (Head 1997: 6).

Après ses études primaires, secondaires (au collège Saint Joseph, une école catholique pour garçons, à Rondebosch) et universitaires (en littérature et en mathématiques) dans le Cap, J.M. Coetzee s'en va en Angleterre en 1960 où il a travaillé comme programmeur. Puis, marié, il quitte l'Angleterre et se rend aux Etats-Unis pour entreprendre ses études

---

<sup>6</sup> Pendant cette période, en Afrique du Sud, la politique mise sur pied par les Blancs était celle de la domination: les Blancs minoritaires avaient implanté la politique de discrimination: les Noirs majoritaires étaient dominés et rendus muets par les Blancs.

doctorales, avec une dissertation sur Samuel Beckett, à l'Université du Texas. Après l'obtention de son diplôme de doctorat en 1969, il est nommé Professeur assistant et enseigne à l'Université d'Etat de New York à Buffalo. En 1972, il rentre en Afrique du Sud, plus précisément à Cape Town où il commence à enseigner au département d'Anglais. Divorcé, en 1984, il devient Professeur de littérature générale. En 2002, il décide de quitter Cape Town et part en Australie où il est attaché à l'Université d'Adelaïde comme chercheur au département d'Anglais. Et au moment où l'Académie en Suède lui décerne, le 3 octobre 2003 à Stockholm, le prix Nobel de la littérature de l'an 2003, J.M. Coetzee se trouvait à l'Université de Chicago où il est allé dispenser ses enseignements.

Outre sa carrière d'enseignant, J.M. Coetzee est un écrivain de grande renommée dans la littérature sud-africaine et aussi dans le panthéon de la littérature mondiale. David Attwell déclare que "John Maxwell Coetzee is an unusual writer whose work is very complex and unique to South Africa" (Attwell 2003: 3). Et James Mitchell et Jeremy Gorni renchérissent en notant que "John Maxwell Coetzee is a writer who will continue to be discussed" (Mitchell et Gorni 2003: 2). De surcroît, J.M. Coetzee est un critique invétéré. La plupart de ses écrits renferment dans leur toile de fond la critique de son propre pays, et souvent d'une façon métaphorique. Et il livre ses avis et critiques dans les domaines littéraire et politique. C'est ainsi que ses écrits font de nos jours l'objet de plusieurs études dans les milieux académiques, notamment *Dusklands* (1974), *In The Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life and Time of Michael K* (1983), *Age of Iron* (1990), *The Master of Petersburg* (1994), *Boyhood* (1997), *The Lives of Animals* (1999), *Disgrace* (1999), *Elizabeth Costello* (2003). Notre analyse sera basée sur *Foe*.

Eu égard à ce qui précède, nous pouvons conclure que les trois auteurs n'ont pas suivi un même itinéraire dans leur vie. Defoe est protestant, pendant que Tournier a reçu dès son bas âge l'éducation catholique. Il en est de même de Coetzee. Le premier auteur n'est pas universitaire, mais il a été tour à tour journaliste, pamphlétaire, commerçant, écrivain; alors que le deuxième est universitaire et a marqué sa présence dans le journalisme, l'enseignement, la photographie et la littérature. Le troisième romancier est également un universitaire, un critique, Professeur de littérature générale et écrivain. Cette différence au niveau de leur carrière va aussi profondément influencer sur leur création littéraire. Defoe a écrit son roman au dix-huitième siècle et scrute la colonisation dans la société anglaise; Tournier publie son ouvrage au milieu du vingtième siècle, dans le contexte de la littérature d'après-guerre, aborde aussi le thème de la colonisation en stigmatisant ses méfaits dans la société française et surtout la philosophie des Blancs vis-à-vis de tous ces "Vendredi" venus de l'Afrique, et Coetzee fait également, dans son roman publié au vingtième siècle tendant vers sa fin, au moment où le postmodernisme et le postcolonialisme battent leur plein dans la littérature, la critique de la colonisation pratiquée par les Blancs en Afrique du Sud à l'égard des Noirs.

De ce qui précède, disons que Defoe, Tournier et Coetzee sont des romanciers qui ont joui et continuent encore à jouir, de nos jours, d'une bonne renommée sur l'échiquier tant national qu'international pour l'accueil favorable qu'ils ont reçu de la part des critiques. Ils continueront toujours à attirer l'attention des penseurs tant que certains aspects de leur propre vie, et surtout ceux de leurs ouvrages constitueront des points d'attraction et de réflexion pour des chercheurs, notamment leur philosophie, l'itinéraire suivi dans leur vie et les thèmes qu'ils ont développés dans leurs livres.

**CHAPITRE II:**

**LE MYTHE:  
DEFINITIONS, SES  
TYPES ET FONCTIONS,  
SES MANIFESTATIONS  
DANS UNE ŒUVRE  
ROMANESQUE**

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de notre travail, nous allons, dans ce chapitre, d'abord définir le concept "mythe" selon la vision des théoriciens africains ancrés dans la tradition (Zamenga Batukezanga, Deka Senge, Mawete Moke Mbokoso, Mudimbe Vumbi Yoka et J.M. Coetzee) et européens épris par la modernité (Bronislaw Malinowski, Serge Koster, Philippe Sellier, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Gilbert Durand et Michel Tournier); ensuite nous examinerons les types ainsi que les fonctions de mythe; et enfin nous montrerons les manifestations du mythe dans une œuvre romanesque.

## **1. Mythe: Définitions**

Il est difficile de trouver une seule définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants ou théoriciens et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, et il revêt plusieurs significations qui varient d'un auteur à l'autre. Dans la langue courante, le terme mythe est souvent utilisé à mauvais escient, car il veut alors dire une histoire fausse, opaque, une illusion. Or si l'on veut utiliser le mot avec clarté et rigueur, le mythe est autre chose.

Au cours d'un entretien avec les finalistes de l'Institut Lumumba à Kinshasa, Zamenga Batukezanga définit le mythe comme "un récit imaginaire transmis par les ancêtres aux générations présentes et postérieures ayant pour objectif le didactisme" (Zamenga 1998: 6). Emboitant le pas à Zamenga Batukezanga et racontant le récit des "Boma"<sup>1</sup>, Deka Nsenge estime que le mythe est "un récit imaginaire, traditionnel, simple et souvent faux, mais largement partagé par les membres d'une communauté" (Deka 1980: 7). Dans son article publié dans *Réflexions*, Mawete Moke Mbokoso fait aussi allusion à la légende des

---

<sup>1</sup> Les Boma sont une tribu de la province de Bandundu en République Démocratique du Congo. Ils jouissent généralement d'une mauvaise réputation selon la légende des Bandundois. Car ils ont l'habitude d'indiquer au voyageur ou à l'étranger le chemin qui le conduira à affronter le buffle.

Boma et note que le mythe est “une croyance entretenue par la crédulité du peuple Boma” (Mawete 1990: 25).

De ces définitions, il ressort que le mythe est un récit imaginaire. Pour Zamenga Batukezanga, il est transmis aux jeunes par les adultes; quant à Deka Nsenge, le mythe est partagé par les membres d'une même communauté; et Mawete Moke, de son côté, considère le mythe comme une superstition bien entretenue par le peuple de son terroir. Dans *Parables and Fables*, Mudimbe Vumbi Yoka écrit, à propos de mythe, de la manière suivante: “Maweja Nangila (the Supreme Being) metamorphosed himself firstly in three persons, thus creating two other Lord spirits of second rank beside Him” (Mudimbe 1991: 99). Partant de cette légende Luba du Kasai oriental, Mudimbe Vumbi Yoka pense que le mythe est une représentation amplifiée et déformée par la tradition populaire, de personnages qui prennent force de légende dans l'imagination collective. Quant à Coetzee, le mythe est “an old and genesis story” (Coetzee 1987: 5).

De ces opinions, il résulte que le mythe est aussi un récit d'origine, mais il est amplifié et déformé; et ses personnages proviennent de la légende populaire.

Au demeurant, nous pouvons déduire que le mythe, pour les Africains, signifie un récit qui est généralement le produit de l'imagination créatrice. Conçu pour de diverses raisons par les adultes qui sont les détenteurs de la sagesse et entretenu par la crédulité des membres de la communauté, le mythe, loin d'être une vaine affabulation, est destiné aux jeunes avec l'intention de les former et les éduquer pour qu'ils soient utiles dans la société.

Voyons dans les lignes suivantes les définitions du "mythe" telles que proposées par Bronislav Malinowski, Serge Koster, Philippe Sellier, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Gilbert Durand et Michel Tournier.

Dans son article intitulé "Myth in primitive psychology", Bronislav Malinowski pense que le mythe est "un récit qui fait revivre une réalité originelle, et qui répond à un profond besoin religieux, à des aspirations morales, à des contraintes et à des impératifs d'ordre social, et même à des exigences pratiques" (notre traduction), (Malinowski 1955: 101). Cette idée est renchérie par Serge Koster quand il définit lui aussi le mythe comme "un récit fondateur, exemplaire, quasi universel, transcendant l'espace et le temps pour servir de référence ou de modèle aux cultures les plus diverses" (Koster 1986: 200). Philippe Sellier abonde dans le même sens que Serge Koster lorsqu'il déclare que le mythe est "un récit d'origine, qui relate un événement fondateur, antérieur au temps historique mais en relation avec ce qui se vit aujourd'hui" (Sellier 1997: 10).

Certains éléments rapprochent ces trois théoriciens: le récit et son origine. D'autres, par contre, les distancent. Pour le premier théoricien, le mythe sous-entend le besoin religieux, les aspirations et les contraintes sociales; le deuxième, quant à lui, focalise son attention sur l'universalité du mythe qui n'a pas de temps ni espace et qui sert de modèle aux autres cultures; et le troisième voit plutôt la corrélation entre le mythe et la vie d'aujourd'hui, c'est-à-dire le passé et le présent.

Claude Lévi-Strauss, Eliade Mircea et Gilbert Durand donnent au terme mythe une autre connotation. Claude Lévi-Strauss affirme que le mythe est:

Un récit exemplaire et vrai, il se réfère à un (ou plusieurs) archétype qui représente un groupe social et ses comportements. Il est collectif et traduit le principe de cohérence autour duquel la collectivité s'organise. Exemplaire, il n'est pas seulement sociologique (collectif) mais aussi spirituel et psychique et donc porteur d'un sens ontologique. Dans le mythe, l'individuel et le collectif se rejoignent (Lévi-Strauss 1958: 231).

Parlant de mythe, Mircea Eliade s'exprime de la manière suivante: "Le mythe est un retour à la genèse et à la perfection de l'origine. Il rappelle et réactualise ce qui s'est précisé à l'instant auroral de la création" (Eliade 1963: 60). Renchérissant sa pensée, il ajoute que le mythe est "une histoire sacrée, et donc une histoire vraie, parce qu'il se réfère toujours à des réalités" (ibidem). Selon Gilbert Durand, le mythe est:

L'affrontement entre l'homme et le divin/le cosmos. Il dévoile, explique à l'homme la signification de la condition humaine et l'univers en lui racontant sa propre histoire. Et c'est avec des images exemplaires que le poète, l'écrivain ou le griot va répondre aux questions posées par l'existence humaine (Durand 1976: 70).

Pour Claude Lévi-Strauss, le mythe est un récit vrai qui sert de modèle à toute la communauté, et il extériorise les comportements des membres d'un groupe social bien déterminé ainsi que son organisation. Quant à Eliade Mircea, le mythe est aussi un récit vrai, et il tire son origine des réalités de la vie quotidienne. Gilbert Durand, de son côté, pense que le mythe est un écran qui montre à l'homme la vérité de son existence. Il lui révèle la face cachée de son existence. En d'autres mots, Gilbert affirme qu'il existe entre l'homme et la nature une certaine affinité, ou mieux une interaction. Celle-ci est souvent présentée à travers les réalités de son existence. Dans *Le Vent paraclét*, Michel Tournier estime que le mythe est "une histoire fondamentale, une histoire que tout le monde connaît déjà" (*Vp*, 188,189).

Somme toute, nous pouvons conclure en disant que le mythe, pour les Européens, est un récit exemplaire qui tire son origine dans la matrice des temps. Il sert à éduquer l'homme à travers les réalités de la vie quotidienne.

Dans le cadre de notre thèse, nous pensons que le mythe est un récit qui a pour origine la réalité. Transmis par les adultes aux jeunes, il est un moyen pour inviter l'homme à bien mener son existence sur la terre. Et il prépare l'avenir et vise la naissance d'une société plus rationnelle et plus juste. A travers les événements fictifs bien distillés par le conteur ou le romancier, il aide l'homme à améliorer la qualité de sa vie.

## **2. Types de mythe**

On en distingue beaucoup, mais nous en retenons seulement quatre parce qu'ils constituent l'échantillon le plus représentatif des mythes, et en plus ils nous donnent une idée du mythe en général et surtout de celui qui fera l'objet de notre analyse en particulier: les mythes totémiques, les mythes d'origine, les mythes cosmogoniques et les mythes littéraires.

### **Les mythes totémiques**

Ce sont des récits qui racontent les pérégrinations des ancêtres mythiques ou des animaux totémiques. Ils relatent comment, dans le temps mythique, ces Etres surnaturels ont fait leur apparition sur la terre et ont effectué de longs voyages, s'arrêtant de temps à autre pour changer le paysage ou produire certains animaux et plantes, et finalement ont disparu sous la terre. Pour les Australiens, ces mythes sont indispensables pour leur vie dans la mesure où ils leur enseignent comment répéter des gestes créateurs des Etres surnaturels et comment assurer la multiplication de tel ou de tel animal ou de telle plante.

### **Les mythes d'origine**

Les mythes d'origine sont les mythes qui expliquent l'origine de quelque chose. Ils expliquent comment, à partir d'un état différent de choses, on est arrivé à la situation actuelle. Par exemple, comment le ciel s'est éloigné de la Terre, ou comment l'homme est devenu mortel. Tout mythe d'origine raconte et justifie une situation nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas dès le début du monde.

### **Les mythes cosmogoniques**

Ce sont les mythes qui racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri. Dans son ouvrage intitulé *Essays on the history of Religion*, Rafaele Pettani considère le mythe cosmogonique comme "une variante du mythe d'origine" (Pettazzoni 1973: 54), car, dit-il, "le mythe de création participe de la même nature que le mythe d'origine" (ibidem: 52). Selon Mircea Eliade, le mythe cosmogonique, dans les sociétés archaïques, "est souvent narré, réactualisé lors d'un rite qui permet à l'homme d'échapper à son temps historique, de s'identifier aux ancêtres fondateurs et d'effectuer un retour en arrière aux temps sacrés d'avant la chute. Cela permet à l'homme de comprendre pourquoi le présent vécu est ce qu'il est" (Eliade 1963: 60).

### **Les mythes littéraires**

Comme l'indique l'épithète "littéraire", les mythes littéraires sont des récits qui se rapportent aux personnages de la littérature. Par exemple, les mythes de Faust, d'Oedipe, de Prométhée, d'Electre, d'Orphée, d'Adam, du Phoénix, etc. Dans l'optique de notre thèse, nous analyserons le mythe de *Robinson Crusoe* de Defoe comme une histoire que tout le monde connaît, ou mieux encore comme un récit littéraire écrit par Defoe au dix-

huitième siècle, mais un récit littéraire qui a été récrit par Tournier et Coetzee au vingtième siècle avec des transformations, des innovations et des modifications. Et notre tâche va consister à démontrer ces différents changements apportés par les romanciers français et sud-africain au regard du roman de l'écrivain anglais.

Dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Gilbert Durand démontre qu'il n'y a pas "de coupure entre les scenarii significatifs des antiques mythologiques et l'agencement moderne des récits culturels" (Durand 1979: 35). Pour ce théoricien, il existe entre le mythe et le phénomène littéraire une relation permanente et intime. Certains théoriciens (Claude Lévi-Strauss et Philippe Sellier) font la distinction entre mythe et mythe littéraire. Claude Lévi-Strauss, par exemple, est d'avis que le mythe littéraire a vidé le mythe de son sens, l'a abâtardi, l'a figé par le verbe. D'autres, comme Albouy et Eigeldinger, pensent que le mythe littéraire assure la survivance du mythe sous d'autres formes. Et signalons que le mythe pur traite d'une réalité absolue, religieuse et, étant souvent lié à un rituel, il a tendance à rester fidèle à une signification précise. Le mythe littéraire, au contraire, exprime la réalité du possible, la réalité issue du plausible confié à l'écriture. Le mythe littéraire se nourrit de l'imaginaire, de désirs créateurs, d'archétypes et se projette dans le réel par la médiation du langage. Disons aussi qu'il est vrai qu'un mythe écrit court le risque de se figer, mais le langage mythique est métaphorique, symbolique et enrichit le mythe de plurivocité et de polysémie, c'est-à-dire que le mythe littéraire ne peut être réduit à une signification univoque. Ce sont donc les figures de style (métaphore, symbole) qui confèrent à un auteur les moyens de création mythique, de conjuguer l'univers verbal en univers mythique. Mais seuls, ils ne suffisent pas à créer un mythe, il faudra aussi un récit qui transcende et organise les réseaux symboliques. Et nous devons ajouter que le mythe littéraire ne peut exister si l'auteur qui le recrée n'y apporte pas de

nouvelles significations qui traduisent les questions de son temps. Il doit donc comprendre un renouveau du contenu mythique qu'Albouy appelle "palingénésie".

### **3. Fonctions du mythe dans une œuvre littéraire**

Nombreuses sont les fonctions du mythe dans une œuvre littéraire. Elles varient selon la vision d'un critique à l'autre. Nous allons seulement épinglez dans les lignes qui suivent quelques-unes qui nous ont paru importantes, notamment la fonction sociale, "la fonction glorifiante, la fonction illuminatrice et la fonction génératrice" (Favre 1995: 192).

#### **Fonction sociale**

Le mythe a une valeur sociale; il aborde les questions sociales et brûlantes de l'époque: l'esclavage, la torture, la justice, la monarchie; et invite l'homme à vivre dans la paix, la justice et l'amour.

*Robinson Crusoe* a une valeur sociale dans la mesure où le roman place le lecteur devant les réalités de la société anglaise du dix-huitième siècle, critique la monarchie qui battait le plein à ce moment-là, et invite implicitement les autorités anglaises au changement de leur vision de la vie humaine.

#### **Fonction glorifiante**

Dans une œuvre littéraire, le mythe peut servir à élargir les perspectives et assurer un rayonnement au personnage mis en scène. Dans la sculpture religieuse, certaines statues sont accompagnées d'une gloire qui leur donne un arrière-plan étincelant; de la même manière, lorsque le mythe vient les couronner et les consacrer, certains personnages

acquièrent une stature plus prestigieuse et voient leur destinée s'entourer d'une aura légendaire. A un personnage qui vit dans un lieu précis et dans un temps daté, il donne une valeur intemporelle, dépourvue de toute référence spatiale.

Dans *Les Mémoires d'Hadrien*, Hadrien et ses compagnons partent vers l'oasis d'Amos où on a signalé un fauve dangereux. Ils s'apprêtent à chasser et clament tout haut: "Le soir, nous comparions gaiement nos futurs exploits à ceux d'Hercule" (Favre 1995: 193). Nous pouvons comparer Robinson à Hadrien dans la mesure où ce Blanc quitte sa famille et se rend ailleurs en quête de la fortune. Sur l'île déserte, il affronte avec courage toutes les difficultés insulaires. En dépit de toutes les souffrances qu'il endure, il ne se décourage pas. Bien au contraire, il accepte d'affronter le danger, le surmonte et finit par obtenir ce qu'il a cherché.

### **Fonction illuminatrice**

Comme le souligne si bien l'épithète "illuminatrice", dans une œuvre littéraire, le mythe éclaire une situation ou un personnage, en évitant le recours à une analyse longue et fastidieuse, qui ne parviendrait jamais à les expliquer parfaitement. Sitôt se trouve-t-il évoqué, le mythe renvoie à un univers culturel bien connu; aussi illumine-t-il soudainement et entièrement, en fournissant immédiatement une meilleure connaissance de personnage ou de la situation en cause. Le mythe facilite ainsi la compréhension, mais il suppose un lecteur cultivé qui sache parfaitement sa mythologie.

Dans *Dernier du rêve*, Dida et Massimo sont éclairés en profondeur par le mythe qui transparaît derrière chacun d'eux. Dida, la vieille fleuriste, représente la Terre Mère qui survit à tous les bouleversements historiques, et Massimo s'identifie à Hermès

psychopompe, comme l'indique ce passage: "Etre celui qui ne meurt pas, celui qui regarde, celui qui n'entre pas tout à fait dans le jeu. Celui qui essaie de sauver" (Favre 1995: 193).

### **Fonction génératrice**

Le mythe donne naissance au récit ou en assure la croissance et la progression. Il en constitue le principe et l'origine, ou bien il lui fournit sa substance profonde et lui permet d'exister. Dans *Les Mémoires d'Hadrien*, Hadrien souhaite régner sur un empire pacifié dont les structures reflètent l'ordre cosmique et il se compare à Jupiter olympien, grâce à qui l'univers se maintient dans la stabilité et dans l'harmonie. Lors du triomphe funèbre de Trajan, Hadrien qui vient de monter sur le trône songe à cette figure divine: "Je commençais à rêver d'une souveraineté olympienne" (Favre 1995: 194). Il veut tout mettre en œuvre pour que l'Etat non seulement dirige la société mais encore devienne "ordre du monde"; il entreprend de construire des ponts, des routes, de bâtir des aqueducs, de creuser des canaux, d'élever des bâtiments publics. Comme Jupiter, il devient peu à peu le maître de l'espace et du temps.

## **4. Manifestations du mythe dans une œuvre romanesque**

Se servant de l'ouvrage de Marguerite Yourcenar comme exemple pour expliquer le rôle du mythe dans une œuvre romanesque, Yves-Alain Favre de l'Université de Pau mentionne que le mythe apparaît clairement dans une œuvre romanesque de trois manières: "Dans le titre ou dans le corps de l'ouvrage [...] un nom propre [...] un détail en apparence anodin mais en fait révélateur [...] le mythe peut aussi rester sous-jacent au texte" (Favre 1995: 191). Il renchérit sa pensée en apportant plus de lumière et note aussi que le mythe se manifeste dans une œuvre

littéraire “dans sa totalité, de manière fragmentaire ou de façon ponctuelle. Tantôt, l'écrivain reprend le mythe dans son intégralité et il donne toutes les péripéties et toutes les composantes. Tantôt, le romancier ne reprend qu'un épisode du mythe et ne conserve qu'un seul de ses aspects, mais il le traite amplement. Tantôt, enfin, il ne fait qu'une rapide allusion au mythe et ne le développe pas. Il se contente d'une simple indication, sur laquelle le lecteur aura tout loisir de méditer à sa guise” (ibidem: 190). De son côté, Marc Eigeldinger est d'avis que “le mythe, intégré dans le récit ou dans le discours, communique à l'imaginaire sa crédibilité, sa potentialité qui lui sont garanties par la permanence de la lecture et résurrection du sens” (Eigeldinger 1978: 68). Renchérissant le point de vue de Marc Eigeldinger, Claude Benoît déclare que “la première manifestation explicite de la présence du mythe dans le roman est le foisonnement des images du feu qui se rattachent directement au personnage [...] L'auteur doit parsemer le texte d'innombrables allusions à la matière ignée, pour cautionner et rendre plus évidente la portée symbolique du personnage et de sa démarche vitale” (Benoît 1995: 23). Dans *L'Œuvre au Noir*, le personnage de Zénon sert de support au mythe. Il est identifié au feu. Entre lui et le feu, il existe un contrat permanent et une communion intime. Il porte les signes du feu: la violence et l'arrogance de son caractère, sa précipitation farouche, le ton sec et coupant de sa voix, le feu de ses prunelles sombres sont autant des manifestations externes du feu qui le rongent intérieurement. Claude Benoît ajoute que le mythe peut aussi se manifester dans une œuvre romanesque “comme thème littéraire, apparaissant sous forme de références mythologiques, et faisant l'objet d'une interprétation ou d'une réélaboration, alimentant le fond, le contenu idéologique de l'œuvre” (ibidem: 17).

De ce qui précède, nous pouvons déduire qu'en Afrique ou en Europe, le mythe est un récit exemplaire qui tire son origine dans la vie quotidienne. Transmis d'une génération à l'autre, par les aînés, et reflet déformé de la situation existentielle, il vise l'éducation de l'homme. A

partir d'un événement historique, l'aventure insolite d'Alexandre Selkirk, Defoe a créé, au 17<sup>ème</sup> siècle, un mythe littéraire lié au thème de l'insularité et de la solitude. Celui-ci est exclusivement européen et justifie l'idéologie et la politique coloniale de l'époque: la conquête et l'esclavage. Au 20<sup>ème</sup> siècle, Tournier et Coetzee vont re-créeer ou mieux récrire avec commentaires et critiques de nouveaux mythes en se basant sur la matrice de l'ouvrage de Defoe. En récrivant le roman de Defoe, les romanciers français et sud-africain ont innové, modifié et transformé les données de la matrice du roman original, bref, ils ont apporté de la nouveauté dans leurs romans. Ainsi, l'intertextualité s'avère importante pour comprendre les relations qui existent au niveau de ces trois romans. Comme le souligne Carlos Reis dans son étude critique: "La nouveauté en elle-même ne signifie rien si on ne rencontre en elle une relation avec ce qui l'a précédée. Il n'y a, à proprement parler, de nouveauté sans qu'existe cette relation" (Reis 1985: 46). Nous nous attèlerons à faire ressortir dans les chapitres qui suivent les ressemblances et les différences entre les romans de notre analyse pour bien appréhender les relations intertextuelles qui existent entre l'ouvrage de Defoe et les romans de Tournier et Coetzee. Comment se présentent alors les personnages de Tournier et Coetzee par rapport à ceux de Defoe? Quelle est la vision thématique des deux romanciers dans leurs ouvrages? Est-elle semblable à celle du romancier anglais? Les techniques narratives et stylistiques ainsi que le cadre spatio-temporel sont-ils les mêmes dans les livres de ces trois romanciers?

**CHAPITRE III:**

**PERSONNAGES**

**ET**

**INTRIGUES**

Dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Gérard Genette définit le mot "hypertextualité" comme: "Toute relation unissant un texte B (que j'appelle *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire" (Genette 1982 : 11-12). Dans son ouvrage, Daniel-Henri Pageaux corrobore la pensée de Gérard Genette en notant: "Toute littérature véhicule pour se construire et se dire, les images d'une autre ou de plusieurs autres. C'est ce mouvement vers l'altérité dans le processus de création que l'on nomme intertextualité" (Pageaux 1994 : 73). Ces deux critiques ont découvert, dans les analyses critiques de certains ouvrages, des liens intertextuels qui existent parfois entre deux ou plusieurs textes d'auteurs différents. Pour nous, l'intertextualité est un outil d'analyse des romans choisis, outil qui va nous aider à montrer que Tournier et Coetzee ont partiellement récrit l'ouvrage de Defoe. C'est pourquoi nous aimerions, dans le cadre de notre analyse, procéder à l'examen d'un détail, le personnage, dans les ouvrages de notre étude pour voir dans quelle mesure les protagonistes de Tournier et Coetzee ont été conçus à l'image du personnage principal de Defoe, et bien voir aussi comment Tournier et Coetzee se sont servi du texte de Defoe pour concevoir leurs romans d'une manière contemporaine et originale.

Pour étudier ce que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier et *Foe* de Coetzee font de *Robinson Crusoe* de Defoe, comment ils le transforment, l'assimilent, ou le dispersent, nous allons nous appuyer principalement sur la théorie de Gérard Genette. Celle-ci sera corroborée par les points de vue de Pierre Macherey, A.J. Greimas, Evguéni Mélétski et d'autres théoriciens de l'intertextualité tels que Julia Kristeva, Michael Riffaterre et Sophie Rabau. Dans son ouvrage, Gérard Genette propose quelques procédés qui sont d'application dans le jeu intertextuel, et il écrit: "Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (un emprunt non déclaré, mais encore littéral) ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion* (un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions" (Genette 1982 : 8).

Notre analyse se veut comparative au niveau des personnages, de la thématique, des techniques narratives et stylistiques ainsi que du cadre spatio-temporel, comme nous l'avons dit dans notre introduction. Ainsi, nous allons, dans ce chapitre, jeter un regard sur les personnages de Tournier et Coetzee en gardant comme point de référence l'ouvrage de Defoe. Mais avant de commencer notre analyse, il convient, d'abord, de faire une mise au point sur le concept "personnage" parce qu'il existe des variations marquées selon les définitions d'auteurs différents, quant à la signification attribuée au mot "personnage". Dans le contexte de notre étude, pour éviter des malentendus, nous avons l'intention de délimiter le sens du terme d'une manière plus précise.

Du latin "persona" (mot d'origine étrusque, "masque de théâtre"), le terme personnage désigne tout d'abord les héros des œuvres théâtrales incarnés sur scène par un acteur ou une actrice. Par analogie, ce mot désigne ensuite le personnage d'un roman, un être humain, homme ou femme, représenté dans une œuvre de fiction. On pourrait donc définir le personnage de roman comme "la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque" (Goldenstein 1980 : 44).

## **I. Personnages**

Dans cette partie, nous serons d'abord amené à faire le classement des personnages qui évoluent dans les ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee. Ensuite, nous procéderons à leur caractérisation. Puis, nous émettrons notre avis sur les personnages de ces trois auteurs, et enfin, nous donnerons la signification des noms, dans la section intitulée onomastique.

### **1. Classement des personnages**

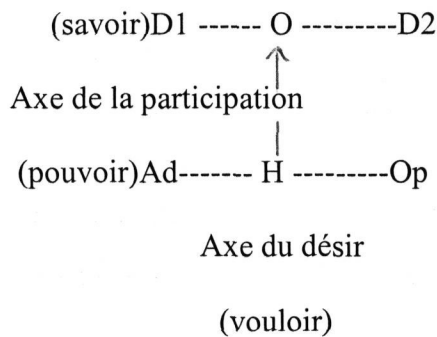
Notre analyse portera essentiellement sur la réaction des personnages face au thème central des trois récits: la poursuite/quête du bonheur matériel, spirituel ou moral. Dans la plupart des cas, les personnages sont groupés, soit selon la position qu'ils

prennent pour ou contre la quête entreprise par le héros, soit d'une manière plus diffuse selon leur attitude à l'égard de la société en général. Et pour l'étude de leur classement, la méthode qui est la mieux indiquée est sûrement celle de Algirdas Julien Greimas qui décrit et classe les personnages non pas "selon ce qu'ils sont", mais "selon ce qu'ils font". Elle est enrichie par l'approche d'Evguéni Mélétsinski (1970 : 202). Signalons aussi que cette étude n'est possible qu'en partant d'un projet central auquel tous participent plus ou moins et qui explique les relations entretenues entre les personnages, et la méthode actantielle proposée par Algirdas Julien Greimas permet de structurer la fonction des personnages dans la mesure où ils participent aux trois grands axes sémantiques qui régissent le récit. Il s'agit de trois couples d'actants:

- l'axe du désir ou du vouloir: c'est le projet que doit réaliser un sujet qui vise un objet;
- l'axe de la communication établit les relations qui existent entre le destinateur de cet objet et son destinataire;
- l'axe de la participation ou du pouvoir d'un adjuvant ou d'un opposant.

Ces relations entre personnages se schématisent de la façon suivante:

Axe de la communication



D1 (destinateur) : Tout récit commence par un manque, un besoin que ressent un personnage et qu'il faut chercher et satisfaire. Le destinateur est le personnage qui éprouve ce manque et qui charge un autre personnage capable de lui obtenir l'objet manquant.

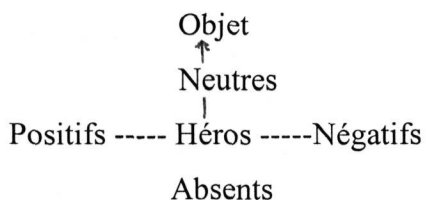
O (objet) : C'est ce qui crée le désir ou le manque chez le destinateur. C'est le besoin qui déclenche la quête, met les personnages et qu'il faut combler au terme de cette

quête. L'objet peut être un bien abstrait et moral (liberté, amour, bonheur) ou concret et matériel (argent, maison).

D2 (destinataire): C'est le personnage qui reçoit l'objet obtenu par le héros et à qui cet objet va profiter à l'issue de la quête. Il est le bénéficiaire du bonheur recherché. Il peut être le destinataire lui-même ou tout autre personnage. C'est lui à qui le héros mandaté par le destinataire doit faire parvenir cet objet.

H (Héros): Lorsque le destinataire éprouve un manque, il charge un personnage de chercher l'objet manquant. Si ce personnage accepte le contrat, il se lance à la quête de l'objet. Il est dès lors le héros du récit s'il réussit dans sa mission. Il perd cette qualité s'il échoue dans sa quête. Le héros peut être le destinataire et le destinataire tout à la fois.

Dans sa quête d'un objet, le sujet (=le héros) n'est pas seul: il a ses alliés et ses ennemis, que Algirdas Julien Greimas appelle respectivement adjuvants (ad) et opposants (op) et que nous appellerons positifs pour les alliés, et négatifs pour les ennemis. Quant à ceux qui ne peuvent être classés dans l'un ou l'autre de ces deux groupes, on les appellera des personnages neutres, ou des personnages absents, s'ils sont seulement mentionnés par les actants.



Selon ce schéma, il est impérieux de connaître avant tout le projet central des récits avant de trouver le rôle de chaque personnage dans la réalisation de ce projet.

## L'axe du désir, du vouloir

Parlant de l'analyse d'une œuvre littéraire, Pierre Macherey, dans *Pour une théorie de la production littéraire*, fait son observation en ces termes : "Il est même inévitable de commencer par où l'œuvre commence : par le point de départ qu'elle se donne, son projet (projet idéologique), ou encore ses intentions, lisibles sur tout son long comme un programme" (Macherey 1966 : 189-190). Julia Kristeva partage le même point de vue que Macherey : "Le texte s'ouvre par une introduction qui forme (expose) tout le trajet du roman [...], la première boucle qui englobe l'ensemble textuel et le programme comme intermédiaire d'un échange, donc comme signe ; c'est la boucle énoncé (objet d'échange)" (Kristeva 1969 : 121). Chez Defoe, Tournier et Coetzee, il existe toujours une idée maîtresse, un projet central autour duquel ils construisent leurs histoires et gravitent les personnages.

## L'objet

L'objet d'un projet central peut être désiré (une quête, un bien) ou redouté (une crainte, un mal).

Dans *Robinson Crusoe* de Defoe, l'objet désiré par le protagoniste est la quête de la fortune, c'est-à-dire le bonheur matériel : "My Father [...] design'd me for the Law ; but I would be satisfied with nothing but going to Sea" (RC, 3). En refusant de suivre le conseil de son père, et en allant ailleurs, Robinson Crusoe se lance dans une aventure qui a pour objet principal: la recherche du bonheur. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, l'objet poursuivi par Robinson Crusoe, archétype de l'homme occidental, est aussi la fortune, c'est-à-dire le bien matériel. Comme le confirme le capitaine Van Deysseel quand il s'adresse à Robinson: "Vous avez vingt-deux ans. Vous avez abandonné...euh...laissé à York une jeune épouse et deux enfants pour tenter fortune dans le Nouveau Monde à l'exemple de beaucoup de vos compatriotes" (VLP, 8). Au niveau du projet idéologique, Tournier a emprunté l'idée de Defoe. Et les indices d'emprunt se révèlent dès le début du livre. Le romancier français conçoit le projet idéologique de son livre en se référant au modèle de Defoe. On rejoint ici l'idée de Julia Kristeva : "Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)" (Kristeva 1969 : 145). Mais dans ce roman de

Tournier et pour la théorie de Greimas, l'objet voulu par le protagoniste n'est pas unique. Il est plutôt complexe et change au fil du récit. D'abord, avant l'arrivée de Vendredi, Robinson tient à faire fortune et devenir riche. Ensuite, il veut survivre sur l'île déserte : "Les jours qui suivirent, il les employa à signaler sa présence par tous les moyens que lui présenta son imagination" (*VLP*, 21). Sa survie dépend non seulement de son imagination, mais aussi de son savoir-faire. Ainsi, il "décida de surmonter sa répugnance et de faire une incursion dans l'épave de la *Virginie* pour tenter d'en rapporter des instruments et des matériaux utiles à son dessein" (*VLP*, 23). Lors de l'arrivée de Vendredi, un compagnon inattendu et surprenant, il dirige et domine ce nègre; il éduque son serviteur, Vendredi, selon les principes de la société européenne (*VLP*, 148); puis, après avoir vainement espéré de construire un canot et se trouvant dans la souille pendant la période de désespoir et de déchéance, il reçoit, quand Tournier renverse le rôle de ses actants vers la fin du récit, l'éducation du sauvage : "Vendredi, après l'avoir libéré malgré lui de ses racines terriennes, allait l'entraîner vers *autre chose*. A ce règne tellurique qui lui était odieux, il allait substituer un ordre qui lui était propre, et que Robinson brûlait de découvrir. Un nouveau Robinson se débattait dans sa vieille peau" (*VLP*, 189). Et dans *Foe*, l'objet visé par Susan Barton n'est pas semblable à celui de Robinson Crusoe, il est plutôt complexe et change au fil des pages. Avant et même pendant son odyssée, cette Anglaise est à la recherche de sa fille perdue, c'est-à-dire qu'elle vise le bonheur moral : "Two years ago my only daughter was abducted and conveyed to the New World by an Englishman, a factor and agent in the carrying trade. I followed in search of her" (*F*, 10). Mais quand elle arrive sur l'île déserte, son objet change. Elle éduque le sauvage : "Friday has fingers. If he has fingers he can form letters. Writing is not doomed to be the shadow of speech" (*F*, 142); et elle décide plus tard de quitter cet endroit pour l'Angleterre : "You can see that these are good people. They will bring us back to England, which is your master's home, and there you will be set free" (*F*, 41). Là, elle continue à éduquer Friday et tient à son développement moral, social et intellectuel : "On the slate I drew a house with a door and windows and a chimney, and beneath it wrote the letters" (*F*, 145). Nous y reviendrons au chapitre cinq. Elle veut retourner son serviteur, Friday, en Afrique : "I stopped every seaman who passed, asking whether he knew of a ship sailing for Africa" (*F*, 109), et décide d'écrire un livre qui relate les péripéties de son séjour sur l'île avec le concours de

Foe : "We therefore have five parts in all: the loss of the daughter ; the quest for the daughter in Brazil ; abandonment of the quest, and the adventure of the island ; assumption of the quest by the daughter ; and reunion of the daughter with her mother. It is thus that we make up a book" (*F*, 117). Au niveau du projet idéologique, le romancier sud-africain, après lecture et réécriture du livre de Defoe, a changé l'objet de son héroïne. En procédant de cette façon, Coetzee s'est éloigné du projet idéologique de l'écrivain anglais.

Au demeurant, nous dirons qu'au niveau du projet idéologique des indices intertextuels se dessinent entre les ouvrages de notre analyse. Defoe, Tournier et Coetzee font évoluer des personnages qui sont en quête d'un objet ou de plusieurs objets. Mais le point de dissemblance entre ces ouvrages est le nombre d'objets poursuivis par les protagonistes : Defoe fait évoluer un protagoniste qui est en quête d'un objet, la fortune ; Tournier, par référence à son modèle, reprend le même objet déjà abordé par son prédécesseur, mais le dépasse parce que son héros ne poursuit pas seulement un objet, la fortune, mais plusieurs ; Coetzee se distance de Defoe : son héroïne poursuit le bonheur moral ainsi que plusieurs objets à la fois.

C'est autour de ces idées-maîtresses que vont se tisser les relations des différents actants.

## Le sujet

Se servant de *L'Île mystérieuse* de Jules Verne comme exemple de son analyse textuelle, Pierre Macherey, dans son ouvrage, estime que l'auteur doit toujours choisir les moyens généraux pour réaliser le projet de son livre. Et "ces moyens sont : un sujet, un récit, et aussi un héros" (Macherey 1966 : 196-197). En d'autres termes, ce critique veut dire qu'un personnage est indispensable dans la réalisation du projet d'un ouvrage. Dans son étude critique sur les personnages, Tomachevski nous propose une définition qui puisse différencier, séparer le héros de l'ensemble des personnages. Le héros, écrit-il, est:

Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée. [Il] est le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention. Le héros provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur (Tomachevski 1965 : 295).

Philippe Hamon paraît plus précis encore. En analysant le “statut sémiologique du personnage”, il définit le personnage principal selon les procédés différentiels. Le héros se distingue des autres, entre autres, “par sa qualification, sa distribution (quantité d’apparitions dans le texte), sa pré-désignation (dont le statut est défini a priori par le genre du récit), le commentaire-explicite de l’auteur dans le texte, etc.” (Hamon 1972 : 154). Jean-Paul Simard partage aussi l’avis de Philippe Hamon quand il note dans son étude critique que: “Le personnage principal se reconnaît en ce qu’il reçoit de l’auteur une attention plus marquée, une teinte émotionnelle plus vive: c’est le héros. On le décrit et mentionne plus souvent dans le récit; il apparaît fréquemment; il pose plus d’actions que les autres et participe à un plus grand nombre de dialogues” (Simard 1998 : 398). Pour Benac, le héros du roman est “un être individuel, vivant, complet, exceptionnel toutefois et tendant vers le type. Il diffère du héros du conte, de la nouvelle, de l’épopée et aussi du caractère du moraliste. Il n’est pas l’homme d’une seule action. Il est dans le temps; on donne, en général, sa conception du monde, sa philosophie détaillée, son évolution” (Benac 1971 : 296). Quant à Michel Raimond, le héros est “un personnage qui incarne nos désirs, nos rêveries. Il est porteur de nos angoisses” (Raimond 1989 : 173); en d’autres termes, il est un “personnage autour duquel gravitent tous les autres personnages. Il doit vivre les événements. Il est le moteur de l’histoire” (ibidem : 174).

Notre thèse va adopter la définition de Michel Raimond parce qu’elle s’inscrit dans le contexte de notre recherche. Le héros, dont il est question dans notre analyse, est donc ce personnage central du roman autour duquel gravitent les autres personnages. Il a un nom, mène l’action du début à la fin du récit et désire avec acharnement un objet. Et il est aussi le moteur de l’histoire. Et nous allons, dans les lignes qui suivent et dans le contexte de la définition de Michel Raimond, illustrer l’approche narratologique de Greimas en utilisant les romans de Defoe, Tournier et Coetzee.

L’ouvrage de Defoe intitulé *Robinson Crusoe* a comme personnage principal, Robinson: “I was born in the Year 1632, in the City of *York*, of a good Family, [...] I was called *Robinson*” (RC, 3). Il vient de York et incarne les aspirations des Anglais de son époque, et toutes les aventures étranges et surprenantes tournent autour de lui : les voyages, les dangers qu’il affronte, les explorations qu’il fait, les naufrages, la

captivité, la solitude, la découverte d'univers exotique et l'apprentissage du monde sauvage. Ainsi, ce personnage mythologique a fasciné les romanciers, les dramaturges et les poètes à travers le monde, et il a suscité autant de nouvelles versions et d'imitations dans le monde littéraire.

Dans son roman, Tournier n'invente pas de nom, mais s'empare plutôt du personnage de l'écrivain anglais, Robinson Crusoe, et redonne au protagoniste de son ouvrage le nom de Robinson : "Robinson se leva et fit quelques pas" (*VLP*, 16). Mais, il baptise son roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Le lecteur observe les indices intertextuels qui existent entre *Robinson Crusoe* de Defoe et le roman de Tournier. On retrouve aisément les traces du premier roman dans le deuxième. Pour le choix du titre, le romancier français emprunte le nom du personnage de Defoe. Dans sa réécriture, Tournier obéit au principe de l'inversion : il ne reprend pas le nom de Robinson Crusoe comme titre de son livre, mais transforme, renverse le rôle de ses personnages et donne le nom de *Vendredi*, personnage secondaire de Defoe, au titre de son roman publié à Paris en 1967. Et ce personnage secondaire du roman de Defoe devient le maître de l'action dans la deuxième partie du roman de Tournier. Ce renversement de rôle est significatif à double titre : d'abord, il est un indice de la transvalorisation du personnage de Defoe, comme le définit Gérard Genette dans son ouvrage : "Transvalorisation est un double mouvement de dévalorisation et de (contre-) valorisation portant sur les mêmes personnages" (Genette 1982 : 418) ; et il renchérit sa pensée en précisant que le travail de transvalorisation consiste à "prendre dans l'hypertexte un parti inverse de celui qu'illustrait l'hypotexte, valoriser ce qui était dévalorisé et réciproquement" (*ibidem*). Ensuite, le renversement marque l'indépendance et la distance prise par le romancier français vis-à-vis de l'écrivain anglais. Nonobstant ce changement, le récit reste focalisé sur Robinson Crusoe, comme l'affirme Gérard Genette : "Quelqu'un, ici, dit Vendredi avait raison, mais ce quelqu'un, malgré une dévocalisation de surface, c'est toujours Robinson" (Genette 1982 : 424). Au cours d'un entretien, Tournier se justifie : "Mon propos était de faire un roman où Vendredi jouerait un rôle important et même, à la fin, primordial. Et donc ce roman s'appellerait non pas *Robinson Crusoe* mais *Vendredi*" (Tournier 1986 : 21). Et dans son livre intitulé *Michel Tournier*, David Gascoigne corrobore l'idée de Tournier : "Clearly, for Tournier to call his novel *Vendredi* rather

than *Robinson* is (like the prologue) a declaration of independence from Defoe” (Gascoigne 1996 : 7). A travers cette indépendance, Tournier s'éloigne de Defoe, son inspirateur, se fraye une nouvelle voie et crée un nouveau type de roman que l'on appelle “Vendrediade”. Les déclarations de Tournier et Gascoigne montrent à suffisance l'intention de l'écrivain français de récrire, ou mieux de re-créeer les personnages de son prédécesseur, Defoe, parce qu'il voulait écrire un roman original avec des variables qui reflètent la transformation de la matrice de l'ouvrage defoen.

L'ouvrage de Coetzee intitulé, *Foe*, innove et prend distance de *Robinson Crusoe* de Defoe. Coetzee reprend aussi, dans son œuvre, le nom de Robinson Crusoe et le change : “Robinson Cruso [...] ruled over his island” (*F*, 11). Mais celui-ci n'est plus le héros. Il incarne un rôle de second plan. C'est plutôt une femme, Susan Barton, qui devient l'héroïne du roman: “My name is Susan Barton, and I am a woman alone” (*F*, 10). Et Foe, l'auteur du roman original, devient aussi un personnage secondaire dans le récit du romancier sud-africain : “We might have brought back to England with us, and sold to a bookseller, and so saved ourselves this embroilment with Mr Foe” (*F*, 82). Dans *La Production du texte*, Michael Riffaterre définit l'intertextualité comme : “La perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie” (Riffaterre 1979 : 9). Cette déclaration trouve son fondement dans le livre de Coetzee. La pratique intertextuelle constitue un des exercices les plus remarquables dans l'écriture romanesque de Coetzee. Le lecteur perçoit et découvre le rapport entre le roman de Defoe et celui de l'écrivain sud-africain. Ce rapport est repérable à travers la référence. Dans *Foe*, Coetzee a aussi récrit le roman de Defoe à double titre : d'abord, en plaçant Susan Barton comme protagoniste, et ensuite à travers le titre. Celui-ci est accusatif et trahit la reprise du roman de Defoe. Le romancier sud-africain baptise son roman *Foe*. Or, celui-ci est plutôt le nom propre de l'auteur du roman de 1719, Daniel Defoe, qui devient partie intégrante du récit, s'y retrouve comme un personnage et en même temps comme l'auteur supposé du livre à écrire. Coetzee transforme le nom réel de Daniel Defoe. Celui-ci devient Mr Foe et c'est lui qui doit écrire le roman qui deviendra *Robinson Crusoe*. Pourquoi le romancier sud-africain utilise-t-il une femme au lieu d'un homme comme protagoniste de son livre ? Pourquoi fait-il allusion au nom de Foe comme titre de son

ouvrage au lieu de *Friday* puisque l'intrigue du roman tourne autour d'une énigme que le lecteur doit impérativement élucider: le silence inexplicable de ce Noir?

Entre Susan Barton et les personnages de Defoe se révèlent à l'analyse des liens intertextuels étroits et des différences qui attestent que le romancier sud-africain a réécrit l'ouvrage de Defoe. Dans *L'Intertextualité*, Sophie Rabau note: "Un texte est une transformation d'un autre texte" (Rabau 2002: 26). Cette opinion se justifie dans le livre de Coetzee. Disons d'abord que le récit de Defoe focalise son attention sur Robinson Crusoe. Et ensuite, l'auteur, dans son intrigue, a laissé des vides: "In *Foe*, Coetzee is critical of Defoe's silences and omissions in his texts" (Freiman 1993: 44). Ce point de vue est partagé par Dominic Head quand il note: "In *Foe*, Susan Barton is the intermediary of Crusoe's story seeking out Foe (as Defoe was originally called) as the wordsmith who can record the story. The imaginative premise is thus literary-historical, positing a moment before *Crusoe* is written in order to speculate on the omissions, silences and pointed constructions involved at the notional moment of the fathering of the novel" (Head 1997: 114). Comme on peut le constater, Coetzee, dans *Foe*, présente l'histoire de Robinson Crusoe comme une reprise complémentaire du récit original de Defoe. Ainsi, le lecteur, après analyse du livre de Coetzee, découvre que Robinson Crusoe n'est plus le protagoniste du livre. C'est Susan Barton qui mène l'action du début à la fin de l'intrigue. Effacée dans le livre de Defoe, elle est placée dans le texte de Coetzee, et comble ainsi le vide laissé par Defoe. Et les relations qui se tissent entre Robinson Crusoe et l'Anglaise se situent au niveau de la complémentarité, et du sens. Le livre de Coetzee se dote d'une nouvelle sémantique par la présence de cette femme dans le cadre du féminisme. En d'autres termes, Susan Barton est la réponse au silence laissé par le livre de Defoe, et en même temps elle est une version de *Roxana*. Et signalons que le défi que Susan Barton représente est réinscrit dans *Roxana* comme un défi aux codes de l'asservissement économique et la fidélité sexuelle dans le mariage (un défi condamné dans le programme moral du roman). Dans cette optique, le roman de Coetzee invite le lecteur à spéculer sur les ouvrages de Defoe, et sur la question de comment les récits sont construits et qui les contrôle à travers le texte. L'hypotexte, c'est-à-dire *Robinson Crusoe* de Defoe, a alors subi de la part de l'hypertexte, *Foe* de Coetzee, une transvalorisation, pour reprendre l'expression de Gérard Genette. De plus, le lecteur, par référence

transtextuelle, peut aussi trouver des liens qui unissent Susan Barton à Roxana. Ces deux personnages féminins se ressemblent. Et les ressemblances sont perceptibles à travers certains épisodes exploités et présentés par Defoe et Coetzee. A la fin du récit, Roxana est poursuivie par une de ses filles abandonnées: "The Girl went thro' all the History of her miserable Education" (*Roxana*, 306). Cette fille réclame de la part de sa mère, une reconnaissance, mais aussi un support moral ou financier. Mais Roxana n'accepte pas les propos de cette jeune fille: "I cannot give any Credit to *thy* Notion of her being *thy* Mother" (*Roxana*, 307). Le roman se termine sur une note triste: Amy, la servante de Roxana, est impliquée dans un acte d'assassinat, elle quitte sa maîtresse dans un état misérable. Dans *Foe*, Coetzee fait aussi allusion à cet épisode. Susan Barton est poursuivie par une fille: "I know who is my real mother" (*F*, 90). Et elle ajoute: "You are my real mother" (*F*, 90). Quelques minutes plus tard, elle révèle son nom à l'Anglaise: "My name is Susan Barton" (*F*, 91). Malgré cette révélation, l'Anglaise ne fait pas confiance aux propos de la fille: "You have no mother" (*F*, 91), et elle reste sceptique sur l'identité de cette fille: "She is unlike me in every way" (*F*, 132). Convaincue par la présentation de cette fille et surtout par ses traits physiques qui ressemblent à ceux de Susan Barton, Amy "shook her head" (*F*, 132) et s'adresse à l'Anglaise: "She is a true child of you womb" (*F*, 132). Toutes les ressemblances entre ces personnages ne sont pas fortuites. Elles découlent d'un dialogue, à l'intérieur de leurs ouvrages, entre Defoe et Coetzee.

Dans "Conversing with Defoe: J.M. Coetzee's *Foe*", Marcelle Freiman donne son point de vue: "The title also refers to Daniel Defoe (originally De Foe), this novel signifying a peak in the dialogic relationship between Coetzee and Defoe, particularly with *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* (1719), in all Coetzee's novels prior to *Foe*. This dialogue occurs most overtly in the metafictional commentaries of Coetzee's writing" (Freiman 1993: 43). Pour Freiman, le roman de Coetzee convoque le livre de Defoe dans ce sens que le lecteur retrouve le récit d'aventures, les explorations, similaires aux aventures de Robinson Crusoe, et implicitement il revoit le récit d'Alexandre Selkirk, le naufragé. Et les relations qui existent entre Defoe et Coetzee, depuis *Dusklands* (1974), sont celles d'un père à un enfant. Lorsque Coetzee, dans *Foe*, met sur scène Cruso, il rétablit certes le dialogue entre lui et Defoe parce

que *Crusoe* signifie le mythe du pouvoir colonial, mythe créé par Defoe. En reprenant ce mythe dans son livre, Coetzee reconstruit le mythe du pouvoir colonial, mais le place dans le contexte sud-africain, à l'époque du conflit racial entre les Blancs et les Noirs. De plus, dans son roman, Coetzee critique et comble les silences et les omissions du livre de Defoe par la présence de Susan Barton et Friday.

Pour sa part, David Attwell, dans *J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*, justifie l'emploi de *Foe*, comme titre du roman de Coetzee de la manière suivante : "Coetzee exploits the concept of the fathering of prose narrative through a parody of one its founders, Daniel Defoe" (Attwell (1993 : 106). Il enchaîne : "Defoe's historical name was, of course, Foe before he gentrified it" (ibidem : 107). Dominic Head partage le même point de vue que David Attwell : "We can see *Robinson Crusoe* not just as a canonical English text – Defoe is the father of the English novel in conventional accounts – but as an embodiment of the great myth of Western imperialism, an enthusiastic narrative of the project of civilizing virgin territories and indigenous peoples, even against all odds" (Head 1997 : 113). Précisant davantage les liens transtextuels qui sont remarquables dans *Robinson Crusoe* de Defoe et *Foe* de Coetzee, il ajoute : "There is a sense of historical placing in the way Coetzee writes back to Defoe. He makes a strong association between this example of English literature and the moment of colonialism which is his concern" (ibidem). *Robinson Crusoe* de Defoe a été publié en 1719. A cette période, en Afrique du Sud, les Blancs avaient marqué leur présence à travers diverses activités. Dominic Head écrit : "At the time of early Dutch settlement in South Africa. The Dutch East India Company established a settlement at Cape Town in 1652 ; The Narrative of Jacobus Coetzee is set in 1760, and 1761-2)" (Head 1997 : 113). En reprenant le nom de *Foe* comme titre de son livre, Coetzee évoque, convoque le livre de son inspirateur, et établit un parallélisme entre les deux ouvrages. Ainsi, il reprend le thème de la colonisation déjà exploité par Defoe, mais le place dans le contexte de son pays.

Notons que *Foe* de Coetzee n'est pas un renversement du titre de l'ouvrage de Defoe, mais plutôt une réinscription du nom de Defoe présenté avec l'absence de la particule "de". Comme on ne peut pas séparer un ouvrage de son auteur (ou l'inverse), le nom *Foe* se rapporte à un auteur. Et celui-ci est certes Defoe, le romancier anglais. Disons

que le roman de Coetzee est, inévitablement, une transvalorisation de certains aspects de *Robinson Crusoe* de Defoe. A travers les relations de Susan Barton avec le capitaine, Robinson Crusoe, Foe et Friday, Coetzee construit un débat dans le contexte du féminisme, postcolonialisme et postmodernisme, et produit ainsi un espace pour la critique. De plus, l'évocation de Foe revêt une signification particulière, car *Robinson Crusoe* de Defoe occupe une place de choix dans les lettres anglaises. Signalons également que Coetzee change le nom de Robinson Crusoe en Robinson Cruso. La renomination des deux personnages (Robinson Crusoe et Foe) dans l'ouvrage de Coetzee est significative : elle redonne à l'ouvrage sud-africain le sens d'autorité et d'authenticité ; par-dessus le marché, le roman de Coetzee devient une critique et une interrogation du livre de Defoe comme un récit colonial à travers lequel le lecteur est appelé à dégager des significations et à tirer quelques leçons morales.

En conclusion, nous pouvons déduire que Defoe, Tournier et Coetzee ont attribué à leurs protagonistes des noms et des rôles, dans les trois récits, qui ne sont pas les mêmes. Dans le roman de Defoe, le héros s'appelle Robinson Crusoe. Célibataire et partisan de l'idéologie calviniste, il quitte sa famille, se lance dans l'aventure, s'évertue à explorer, à cultiver la terre nouvelle et surtout à la coloniser pour devenir riche. Empruntant l'idée de Defoe, Tournier baptise aussi son héros Robinson Crusoé. Mais il se distance du modèle de son inspirateur quand il ajoute d'autres éléments à son protagoniste. Robinson Crusoé n'est pas célibataire comme le héros de Defoe, il est marié et père de deux enfants. Défenseur de la philosophie de Benjamin Franklin qui préconise l'avarice, il va aussi abandonner sa famille pour se lancer dans une aventure dont la finalité est la quête de la fortune. Tournier transforme également les données de l'hypotexte dans l'hypertexte en inversant le rôle de ses actants et en transvalorisant les valeurs de ses personnages. Robinson Crusoé qui, dans l'hypotexte, a joué le rôle de meneur de jeu du début à la fin, et qui dans la première partie de l'ouvrage de l'écrivain français a incarné le rôle de maître, devient élève de Vendredi. Dans son ouvrage, Coetzee reprend aussi le nom du protagoniste de Defoe, Robinson Crusoe, mais le change en Robinson Cruso. Ce dernier n'est plus personnage principal dans le livre de Coetzee, mais joue plutôt un rôle secondaire. Coetzee transforme

aussi la matrice textuelle de Defoe, et transexualise (terme utilisé par Gérard Genette pour signifier le changement de sexe) son personnage principal. C'est Susan Barton qui devient l'héroïne du livre. Célibataire et mère d'une fille, elle se lance également dans une aventure. Elle tient à retrouver sa fille perdue. Compatissante, elle va s'évertuer, pendant son séjour dans l'île et à Londres, à faire parler Friday pour connaître la vérité qui entoure la déficience langagière de ce Noir.

## **L'axe de la communication**

### **Destinateur/destinataire**

Ce deuxième axe établit les relations, d'une part entre le sujet et le destinateur, que l'on pourrait appeler "le parrain" du sujet (terme utilisé par Daniel-Henri Pageaux pour signifier le garant), celui qui attribue le bien visé (ou craint), et d'autre part entre ce même sujet et le destinataire, qui en est le bénéficiaire.

Dans la catégorie des destinateurs, nous relevons deux cas: le premier est celui qui marque la distinction, la séparation des rôles entre les deux acteurs: la fonction du sujet est exercée par un acteur différent de celui du destinateur. C'est le cas de l'œuvre de l'écrivain sud-africain, *Foe*: c'est la disparition de la fille de Susan Barton qui incite cette Anglaise à effectuer des voyages à travers le monde pour retrouver sa fille perdue : "I followed in search of her. Arriving in Bahia, I was met with denials [...] I lived in lodgings, and took in sewing, and searched, and waited, but saw no trace of my child. So, despairing at last, and my means giving out, I embarked for Lisbon" (*F*, 10). Le deuxième cas est celui de la confusion d'acteurs: le personnage sujet se confond avec celui du destinateur (sujet=destinateur). Dans *Robinson Crusoe*, Robinson est l'initiateur (destinateur) de la fortune qu'il cherche : "I had a Prospect of raising my Fortunes" (*RC*, 4). Il en est de même de Robinson de Tournier dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : "Vous avez abandonné... pour tenter fortune" (*VLP*, 8).

Pour ce qui concerne les destinataires, nous n'avons relevé qu'un seul cas: les personnages principaux sont eux-mêmes les bénéficiaires de l'objet désiré (sujet=destinataire). Dans le roman de Defoe, Robinson Crusoe effectue des odyssees à travers le monde pour chercher sa propre fortune. En désobéissant aux ordres de ses parents, il pense à son avenir, et non à celui de ses parents. C'est aussi le cas de Robinson de Tournier. Ce dernier ne se contente pas de rester à York, mais il envisage plutôt un futur meilleur pour lui-même. C'est ainsi qu'il se met, à ses propres risques, à voyager à travers le monde. Susan Barton veut également obtenir un bonheur moral. Et celui-ci est bénéfique pour l'Anglaise, et non pour une autre personne. Ainsi, elle se retrouve à Bahia, Lisbonne et plus tard sur l'île déserte.

Defoe, Tournier et Coetzee font évoluer des protagonistes qui sont destinataires des objets qu'ils poursuivent. C'est le point d'intersection entre les trois ouvrages. Mais ce qui différencie ces ouvrages est le rôle joué par le destinateur. Dans les romans de Defoe et Tournier, les protagonistes sont destinateurs des objets visés, mais dans l'ouvrage de Coetzee, la fille de Susan Barton est destinatrice de la quête de sa mère.

## **L'axe de la participation**

### **Adjuvants/opposants**

Dans *L'Univers du roman*, Roland Bourneuf et Real Ouellet notent qu'un personnage romanesque n'est jamais seul dans sa quête: "Il est lié à d'autres personnages ; il est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient" (Bourneuf et Ouellet 1972 : 150).

Les adjuvants (ou personnages positifs) sont ceux qui apportent leur concours au sujet pour la réalisation du projet. Mais comme nous l'avons remarqué, l'objet poursuivi pouvait être de deux ordres (un bien ou un mal à éviter), l'aide apportée peut être aussi bien positive que négative. Elle est positive lorsqu'elle participe à une action constructive, et par opposition, quand elle contribue à la destruction du sujet, à son aliénation culturelle ou sociale, elle ne peut être que négative.

Dans le roman de Defoe, Robinson cherche à faire fortune, et l'aide qu'il reçoit de son compagnon qui accepte de le prendre gratuitement à bord du vaisseau de son père est

jugée positive : “One of my Companions being going by Sea to *London*, in his Father’s Ship, and prompting me to go with them... That it should cost me nothing for my Passage, I consulted neither Father or Mother any more ... but leaving them to hear of it” (*RC*, 7). Positive parce qu’elle permet au voyageur de concrétiser son rêve, celui de devenir un homme riche plus tard. Notons aussi que le fils du capitaine n’est pas le seul à secourir Robinson Crusoe. Ce dernier reçoit également l’aide de la part du capitaine qui accepte de le prendre à bord de son bateau, après le naufrage, pour l’emmener au Brésil : “They bad me come on board, and very kindly took me in, and all my Goods” (*RC*, 33); et aussi de son compagnon de vie, Friday, qui partage avec lui la nouvelle vie sur l’île déserte; ainsi que le capitaine du navire anglais qui l’aide à regagner son pays natal : “In this Vessel, after a long Voyage, I arriv’d in *England*” (*RC*, 278). Dans l’ouvrage de Tournier, Robinson Crusoe bénéficie de l’aide de la part de Vendredi. Ce dernier partage la vie avec lui sur l’île déserte. Il fait du travail pour son maître : “Vendredi en profite pour nettoyer et embellir l’île. Il désherbe les chemins, sème des graines de fleurs devant les maisons, taille les arbres” (*VLP*, 151) ; il cire “les galets et les cailloux de la voie principale, celle qui dévale de la grotte vers la Baie du Salut dont Robinson emprunta le tracé le jour même de son arrivée dans l’île” (*VLP*, 151) ; il “se révéla également excellent lanceur de *bolas* ... Vendredi s’en servit d’abord pour immobiliser les chèvres ou les boucs qu’il voulait traire, soigner ou sacrifier. Puis elles firent merveille pour capturer des chevreuils et même des oiseaux échassiers” (*VLP*, 152) ; il persuade Robinson à comprendre qu’en “augmentant la grosseur des galets on pouvait faire des bolas une arme redoutable capable de défoncer la poitrine d’un ennemi” (*VLP*, 152) ; il va aussi exécuter “le travail absurde considéré dans tous les bagnes du monde comme la plus avilissante des vexations” (*VLP*, 155). Mais plus tard, Vendredi finira par se révolter contre son maître. A l’arrivée de *Whitebird*, “Robinson déjeuna avec le commandant” (*VLP*, 242). Le geste du commandant s’inscrit aussi dans le cadre de l’aide positive apportée à Robinson ; dans le roman de l’écrivain sud-africain, l’aide positive est aussi observable. Susan Barton est accueillie par Friday. Celui-ci la transporte sur le dos : “The Negro offered me his back, indicating he would carry me” (*F*, 6), lui donne de l’eau à boire pour étancher sa soif : “The Negro brought me a bowl of water. I drank” (*F*, 8) et l’emmène chez son maître Cruso qui lui offre l’hospitalité. Sur l’île, Susan Barton vit comme une patronne. Friday prépare pour elle la nourriture : “Friday was

preparing our supper" (*F*, 12) et lui aménage le lit avant de dormir : "I would [...] preferring to have Friday spread my bed" (*F*, 14). A Londres, Susan Barton bénéficie des services de l'écrivain anglais (De) Foe : "We are now settled in lodgings in Clock Lane off Long Acre...I have a room on the second floor. Friday has a bed in the cellar" (*F*, 47). Non seulement elle est logée, mais aussi nourrie aux frais de son compatriote : "I have squeezed a citron, and two slices of buttered toast" (*F*, 49). A part le service qui lui est rendu par Foe, Susan Barton reçoit également de l'aide de la part du capitaine du bateau qui accepte de la prendre avec Robinson et Friday à bord de son bateau pour les ramener en Angleterre : "Captain Smith had proposed that I call Cruso my husband and declare we had been shipwrecked together, to make my path easier both on board and when we should come ashore in England" (*F*, 42).

Dans l'exemple suivant, l'aide reçue est négative dans la mesure où elle détruit plus qu'elle ne construit. Après un bref séjour à Londres, Susan Barton veut retourner Friday en Afrique. Elle sollicite l'aide d'un capitaine de bateau : "After a long wait we were presented to him. Again I related the story of Friday and his desire to return to Africa" (*F*, 110). Et le capitaine répond à l'Anglaise : "I will take him" (*ibidem*). En dépit de cette réponse, le capitaine est mal intentionné. Plus tard, Susan Barton découvre que le capitaine cachait derrière cette acception un autre projet : "Friday were on the high seas destined a second time [...] for the plantations" (*F*, 111). En acceptant de prendre Friday à bord de son bateau non pas pour le ramener en Afrique, mais plutôt pour le revendre, comme un esclave, à un prix exorbitant aux marchands inconnus, le capitaine apporte une aide négative à Susan Barton.

Dans les trois ouvrages, nous retrouvons des indices d'emprunt. Tournier et Coetzee se sont référés au modèle proposé par Defoe, et ils ont utilisé les mêmes personnages (Friday, Vendredi et Friday, le capitaine du bateau) qui incarnent le rôle de personnages positifs. Friday de Defoe, Vendredi de Tournier et Friday de Coetzee sont des serviteurs ou des esclaves de leurs maîtres. Ils aident les Blancs à atteindre l'objet qu'ils visent. Pour ce qui concerne les capitaines des bateaux, ils aident les héros à commencer leurs odyssées, et à la fin des aventures des protagonistes, les capitaines les ramènent chez eux (du moins pour le cas de Robinson de Defoe et de Susan Barton). Notons que ces capitaines n'ont pas les mêmes noms dans les trois

ouvrages. Cette différence constitue la distance prise par Tournier vis-à-vis de Defoe, ou de Coetzee à l'endroit de son devancier.

A part les actants cités ci-dessus, les autres personnages n'ont pas les mêmes noms dans les trois romans.

Par opposition à l'adjuvant, ceux qui refusent ou empêchent la réalisation d'un projet portent le nom d'opposants ou personnages négatifs. Dans le roman de Defoe, les opposants ou personnages négatifs (terme utilisé par le critique Souriau pour désigner les personnages inactifs), c'est-à-dire des passifs, qui empêchent le héros d'atteindre son objectif sont: le père et la mère de Robinson. Le premier recommande à son fils de rester chez lui pour mener une vie heureuse : "That Boy might be happy if he would stay at home" (*RC*, 7). Si le fils n'accepte pas la proposition de son géniteur, il sera malheureux : "But if he goes abroad he will be the miserablest Wretch that was ever born : I can give no Consent to it" (*RC*, 7). Cette parole signifie tout simplement que le père de Robinson Crusoe n'accepte pas le projet de son fils. La deuxième personne, c'est-à-dire la mère de Robinson Crusoe, s'oppose également à l'intention de son fils de quitter son pays natal pour un pays étranger. Elle approuve ainsi la décision de son mari: "My Mother refused to move it to my Father" (*RC*, 7). Les opposants ou personnages négatifs dans l'œuvre de Tournier sont les Indiens qui veulent tuer Robinson : "Les Indiens attendaient-ils le jour pour attaquer ? Robinson armé du pistolet, des deux mousquets...gagna la Baie du Salut" (*VLP*, 144-145), Vendredi et le capitaine. Et dans l'ouvrage de Coetzee, les matelots qui jettent Susan Barton et le capitaine dans l'eau, sont des opposants de l'Anglaise: "They put me in a boat with the captain's corpse beside me, and set us adrift" (*F*, 10).

Defoe, Tournier et Coetzee dépeignent, dans leurs ouvrages, des personnages qui sont contre l'objet visé par les protagonistes. Mais, dans les ouvrages qui font l'objet de notre analyse, ces personnages ne jouent pas le même rôle dans la vie de ces protagonistes.

Ainsi peuvent être structurées les fonctions et les relations de principaux personnages de Defoe, Tournier et Coetzee. Néanmoins, un bon nombre d'entre eux ne peut être

classé sur les trois axes sémantiques car ils ne jouent aucun rôle majeur dans la réalisation du projet. Certains acteurs n'appartiennent à aucun pôle actantiel. Il s'agit essentiellement de voyageurs, passants, matelots et la foule anonyme. Ils constituent simplement ce que Bourneuf et Ouellet appellent "un élément décoratif". Ils sont considérés comme des "personnages inutiles à l'action ou ne possèdent aucune signification particulière" (Bourneuf et Ouellet 1972 : 99), ils ne servent qu'à ajouter aux tableaux des récits "une note de couleur locale" (ibidem). Efoloko Bompela, dans son étude critique, note que: "Les personnages qui ne jouent pas un rôle important dans le récit et qui décorent simplement le cadre spatial par leur présence sont des bouche-trous" (Efoloko 1999 : 36). Ce sont souvent des personnages épisodiques, des figurants qui embellissent des scènes de groupe et qui apparaissent de temps en temps à l'arrière-plan des récits. Ce sont aussi des acteurs "sans nom" et ils sont nombreux dans les récits de notre étude. Nous les appelons des neutres.

Dans *Robinson Crusoe*, les neutres sont les mutins et les Indiens parce qu'ils ne sont ni pour ni contre Robinson; mais ils veulent plutôt tuer Friday : "It was the Savage [...] which are indeed the worst of Savages ; for they are Cannibals, or Men-eaters, and fail not to murther and devour all the humane Bodies that fall into their Hands" (*RC*, 109) ; dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, les personnages qui ne sont ni pour ni contre le héros sont les sauvages : "C'étaient trois pirogues à balancier cette fois qui étaient posées sur le sable, comme des jouets d'enfant. Le cercle des hommes autour du feu était plus vaste" (*VLP*, 142). Ceux-ci n'étaient pas seuls. Ils étaient accompagnés d'une femme : "La sorcière sortit tout à coup de la prostration qui la tenait recroquevillée" (*VLP*, 142). A travers les Indiens de Defoe et les sauvages de Tournier se lisent des indices d'emprunt ou de réécriture. Le lecteur perçoit et découvre, à travers ces personnages, que Tournier a récrit le livre de Defoe. Présents dans le livre de Defoe, les sauvages marquent leur présence dans le roman de Tournier pour incarner le rôle des personnages neutres. Mais Tournier s'éloigne, dans sa réécriture, de Defoe quand il crée ses propres personnages qui sont différents des neutres de son prédécesseur. Dans *Foe*, Coetzee reprend également les sauvages comme personnages neutres quand il fait allusion aux "fellow-cannibals" (*F*, 12) de Friday. En plaçant, dans son livre, les personnages créés par Defoe, il récrit le livre de son devancier. Mais, en s'appropriant le modèle de Defoe, Coetzee a aussi

créé ses propres personnages : “The boy Jack stood at Foe’s side” (*F*, 129). Ce personnage ne contrecarre pas les démarches de Susan Barton pour retrouver sa fille perdue, et il ne lui apporte aucune aide. Et Coetzee ne donne pas non plus sa position sur la situation de Friday: “It is for us to descend into the mouth [...] It is for us to open Friday’s mouth and hear what it holds” (*F*, 142). Le romancier sud-africain s’éloigne aussi de son inspirateur en ce qui concerne la conception des personnages neutres. La présence de Coetzee et Foe, comme auteurs des romans et personnages dans le livre du romancier sud-africain est une innovation apportée par cet écrivain dans sa technique romanesque.

Outre les personnages neutres, nous avons des personnages qui ne font pas d’action dans les récits, mais qui sont seulement cités ou mentionnés par les actants. Les absents qui sont identifiés dans le roman de Defoe sont les frères de Robinson: “I had two elder Brothers” (*RC*, 3) ; “the *English Captain’s Widow*” (*RC*, 36), “the *English Merchants*” (*RC*, 36) ; les nègres qui sont cités dans l’intrigue et qui sont pour “the Service of the *Brasils*” (*RC*, 39) ; dans le récit de Tournier, les personnages cités par les actants sont la “jeune épouse et deux enfants” de Robinson (*VLP*, 8) ; les frères de Robinson : “La foule de ses frères [...] qui s’était brusquement écartée de lui” (*VLP*, 38) ; “le père Crusoé” (*VLP*, 39), et “la mère de Robinson qui était une maîtresse femme” (*VLP*, 39) ; dans *Foe*, nous comptons la voleuse. Celle-ci est citée par la narratrice : “A woman, a convicted thief” (*F*, 123). Il en est de même des parents de Susan Barton. Ils sont seulement cités par la narratrice, mais ne participent pas au développement de l’intrigue : “My father was a Frenchman who fled to England to escape the persecutions in Flanders. His name was properly Berton [...] My mother was an Englishwoman” (*F*, 10).

Dans leurs ouvrages, Tournier et Coetzee ont également repris certains personnages absents de Defoe, en même temps, ils ont aussi créé leurs propres personnages. A ce point, ils se sont distancés de Defoe.

En parcourant les personnages ci-dessus, nous constatons une similitude entre les personnages de ces récits. Nous avons fini par découvrir que, dans les trois romans, ce

sont souvent les mêmes personnages qui reviennent d'un livre à l'autre, et qui se retrouvent sous un même pôle actantiel, exerçant parfois une même fonction, et parfois sous des noms différents (Robinson Crusoe de Defoe se retrouve dans le roman de Tournier, Robinson Crusocé, ainsi que dans l'œuvre de Coetzee sous le nom de Robinson Cruso; nous avons Friday dans l'ouvrage de Defoe, Vendredi dans celui de Tournier et Friday dans l'ouvrage de l'écrivain sud-africain; le capitaine de bateau dans le roman de Defoe marque sa présence dans le récit de Tournier avec deux noms, Van Deyssel et Hunter William; dans le roman de Coetzee, nous avons également un capitaine qui s'appelle Smith). Cette reprise des noms des personnages par les romanciers français et sud-africain n'est pas le fait du hasard. Elle est l'indice de la réécriture faite par ces deux romanciers. Nous y reviendrons à l'onomastique.

Avec une telle ressemblance, nous pouvons déduire que ces personnages méritent le déterminatif de types. Nous les classons en deux catégories principales: d'abord ceux que nous regroupons sous l'étiquette de *colonisateurs (maîtres)* à cause de leur désir de dominer les autres groupes, ensuite ceux qui sont dominés, maintenus sous la domination des colonisateurs. Nous les regroupons sous l'étiquette de *colonisés (esclaves)*. C'est à la caractérisation de ces principaux types que nous consacrons le sous-chapitre suivant.

## **2. Caractérisation des personnages**

Selon Goldenstein, caractériser un personnage de roman, c'est "lui donner, bien que dans la fiction, les attributs que la personne qu'il est censé représenter posséderait dans la vie réelle" (Goldenstein 1980 : 44). C'est en d'autres mots, déceler tout un système, un ensemble de signes qui s'appuient sur le personnage, et l'entourent. Il s'agira donc de dégager son caractère, son physique, son habillement ainsi que les manifestations de tout un être. Signalons aussi que la caractérisation d'un personnage est avant tout son identification (nom, âge, sexe), puis la détermination de son caractère, de son physique et de sa morale, l'étude de son langage et des différentes marques qu'il porte à travers le roman. Et nous dirons également que les caractéristiques des personnages, surtout morales, jouent un rôle important dans la compréhension de leur prise de position vis-à-vis de la quête du héros.

## Les colonisateurs (maîtres)

Parmi les colonisateurs, nous retrouvons, dans les trois récits, les Blancs. Ceux-ci sont divisés en deux sous-groupes: les hommes et une femme.

### Les hommes

Dans les trois œuvres, les Blancs sont classés parmi les personnages *colonisateurs*. D'abord, à cause de leur attachement aux idées coloniales qu'ils ne cherchent pas à modifier. Ensuite, situés à l'époque coloniale, ils font automatiquement l'objet de la classification manichéenne des personnages du roman colonial qui oppose le colonisateur au colonisé, le dominateur au dominé.

Loin de nous l'intention de présenter une liste exhaustive de l'image des Blancs dans les romans de ces trois auteurs, car la recherche imagologique qui intéresse depuis quelques années de nombreux comparatistes mérite d'être approfondie en dehors de ce travail. Elle pourrait faire l'objet d'une étude spécifique dans les ouvrages de ces écrivains soit en les comparant avec d'autres écrivains, soit en faisant un recoupement avec d'autres sciences telles que l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, etc. Nous nous limiterons donc ici à l'étude du type de personnage blanc-colonisateur qui revient dans les ouvrages qui nous intéressent.

Excepté le paresseux Robinson de Coetzee, Robinson de Defoe et Robinson de Tournier sont *jeunes* et se révèlent *courageux*. Seuls, ils quittent leur milieu natal et se rendent ailleurs pour tenter leur aventure. Leur objectif est d'obtenir la fortune. Leur courage les emmène à quitter, à abandonner leurs parents et leurs familles respectives. Plus tard, ils deviennent adultes, découvrent et affrontent les réalités de leurs nouveaux milieux.

Les Blancs gardent jalousement et farouchement la culture de leur pays. Ils sont *maîtres* et *dominants*, et les Noirs (ou des Indiens) des *esclaves* ou des *dominés*. Leurs réactions vis-à-vis des colonisés montrent à suffisance leurs intentions.

Dans le roman de l'écrivain anglais, les manifestations de la colonisation sont perceptibles. A l'arrivée de Friday sur l'île déserte, Robinson l'accueille et commence par le nommer: "I made him know his Name should be *Friday*, which was the Day I sav'd his Life; I call'd him so for the Memory of the Time" (RC, 206). Or nommer est un acte d'appropriation. En procédant de cette façon, l'Anglais montre sa supériorité sur ce sauvage, et démontre par ricochet que ce sauvage n'est pas, à ses yeux, un être humain à part entière. Il est plutôt un objet à utiliser. Le Blanc lui apprend "to say, Yes, and No" (RC, 206). Pour montrer davantage sa place devant le sauvage, le Blanc souligne: "I likewise taught him to say *Master*, and then let him know, that was to be my Name" (RC, 206). Le narrateur continue: "I gave him some Milk, in an earthen Pot, and let him see me Drink it before him, and sop my Bread in it; and I gave him a Cake of Bread, to do the like, which he quickly comply'd with, and made Signs that it was very good for him" (RC, 206).

Dans *Le Vent paraquet*, Tournier se pose une question à propos de Friday de Daniel Defoe en disant: "Qu'était Vendredi pour Daniel Defoe?" (Vp, 227). A cette question, il répond de la manière suivante: "Rien, une bête, un être en tout cas qui attend de recevoir son humanité de Robinson, l'homme occidental, seul détenteur de tout savoir, de toute sagesse" (ibidem). Cette déclaration aide le lecteur à se faire une idée de la situation qui prévalait dans la société occidentale au dix-huitième siècle; et aussi de la vision de Defoe à l'égard du Noir ou de l'Indien. Pour le romancier anglais, le Noir ou l'Indien était un sous-homme, et ne méritait pas une place dans la société. Ainsi dans son ouvrage, le Noir ou l'Indien se retrouve toujours au bas de l'échelle humaine. Cette situation est plausible et explicite dans le roman de Defoe à travers le comportement du Blanc vis-à-vis de l'Indien. Le Blanc, représentant de la civilisation occidentale, est le maître, et le Noir ou l'Indien, représentant de la civilisation primitive, est le serviteur, le domestique ou l'esclave. Robinson a les traits du bourgeois anglais du dix-huitième siècle parce qu'il tient mordicus à coloniser et à civiliser l'Indien avec la Bible et la civilisation qui, à son avis, est la meilleure. Ainsi, il se retrouve sur l'île comme le grand colon anglais qui apporte la lumière au Nouveau Monde. Il exerce son autorité sur Friday, le primitif. Ce dernier devient ainsi le serviteur de Robinson, nie sa propre civilisation et épouse celle de son colonisateur. Il confirme le rapport maître/esclave, et en plus, il trouve sa place dans le système

politique, social ou économique du colonisateur. Il permet au Blanc d'appliquer sa vision expansionniste, son intention économique capitaliste ou sociale. De surcroît, dans *Robinson Crusoe*, Friday n'est pas seulement le serviteur, l'esclave ou le domestique, mais il peut aussi être considéré comme le modèle ou le prototype du succès anglais dans les colonies. Comme l'affirme Gayatri Chakravorty Spivak dans son article intitulé "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*" quand elle déclare: "Friday is not only the domesticated anti-type, as John Richetti calls, he is also the prototype of the successful colonial subject. He learns his master's speech, does his master's work, happily swears loyalty, believes the culture of the master is better, and kills his other self to enter the shady plains of northwestern Europe" (Spivak 1990: 14).

Peintre de la société française, Tournier observe l'actualité culturelle de son milieu natal, scrute la situation politique de son pays, utilise le mythe littéraire créé par Defoe et transforme les données de la matrice romanesque de l'hypotexte. Il établit un parallélisme à travers la situation qui se passe dans la société européenne entre le Blanc et les Noirs qui sont venus de l'Afrique ou des autres coins du monde. Robinson Crusoe est dépeint comme le maître, et Vendredi son serviteur. Cette opposition est explicite à travers le comportement du Blanc à l'endroit du Noir. Celui-ci représente le primitif ou le non-civilisé, le païen par rapport au civilisé, au chrétien Robinson. Ce dernier est un homme supérieur. Il baptise l'Indien Vendredi. Avec le baptême de Vendredi, Robinson devient ainsi puissant et souverain dans son royaume (l'île administrée). Pour lui, Vendredi est aussi un événement épisodique. L'invention d'un nom pour Vendredi est déjà un moyen de dominer et de maîtriser son compagnon de la même façon qu'il a nommé et domestiqué l'île Speranza. Le baptême de Vendredi est aussi la manifestation du rapport de maître et esclave. De même qu'il y a là, la suggestion, d'un rapport parent/enfant et de l'autorité qu'un parent exerce sur son enfant. Disons que l'attribution d'un nom par quelqu'un peut avoir des connotations de pouvoir et d'autorité. Dans le cas de Robinson, c'est un acte qui souligne l'inégalité entre Robinson et Vendredi, et assure la position supérieure du Blanc par rapport à l'Indien, tout comme la suprématie de la civilisation occidentale sur celle des indigènes. Ainsi, le Blanc, représentant de la société occidentale et surtout de l'idéologie de l'époque, va s'imposer et accomplir sa mission, la

colonisation. Il va l'appliquer avec deux armes, la Bible et la civilisation occidentale. Sur l'île déserte, il joue plusieurs rôles à la fois: Gouverneur, cultivateur, producteur, administrateur, Général. Et Vendredi est l'unique sujet qui doit exécuter les tâches qui lui sont données par le maître. Mais Tournier, dans son souci d'inversion, déclare dans *Le Vent paraclét*:

Relisant son roman, je ne pouvais en effet oublier mes années d'études au musée de l'Homme. Là j'avais appris qu'il n'y a pas de "sauvages", mais seulement des hommes relevant d'une civilisation différente de la nôtre et que nous avons grand intérêt à étudier, p.227.

C'est ainsi qu'il renverse plus tard les données de son œuvre en démontrant que le sauvage n'est pas bête. Il est aussi capable de beaucoup de bonnes choses. Vendredi, le serviteur de Robinson, devient le maître, et le Blanc son élève. Il renchérit ainsi sa pensée: "Vendredi sert à la fois de guide et d'accoucheur" (Tournier 1977 : 229). Vendredi aide désormais Robinson à découvrir les vraies valeurs de la vie sauvage. Il écoute la Bible, mais les valeurs imposées dans l'île par Robinson n'ont plus prise sur lui.

Dans *Foe*, Coetzee met en exergue, dans son ouvrage, les relations sociales inadéquates qui existent entre les Blancs et les Noirs dans son pays. Ces relations attestent l'existence du colonialisme en Afrique du Sud. Et Watson décrit le colonialisme de la manière suivante:

If colonialism, at its very simplest, equals the conquest and subjugation of a territory by an alien people, then the human relationship that is basic to it is likewise one of power and powerlessness: the relationship between master and servant, overlord and slave. It is this aspect of colonialism that receives the most extensive treatment in Coetzee's fiction (Watson 1986: 379).

Le colonialisme est explicité par le romancier sud-africain à travers le traitement infligé par le Blanc à l'endroit du Noir sur l'île déserte. Robinson Crusoe, le Blanc, exerce son pouvoir sur Friday, le Noir. Le Blanc est le maître, et Friday son serviteur, voire son esclave. Robert M. Post compare les relations qui existent entre Crusoe, l'étranger qui règne sur l'île déserte, et Friday, l'autochtone, avec celles des Afrikaners, qui se sont installés en Afrique du Sud, et les Noirs sud-africains qui sont

des autochtones. Les premiers sont venus d'ailleurs, mais curieusement se sont imposés sur les Noirs et sont devenus les maîtres de l'Afrique du Sud. Et les deuxièmes, pourtant majoritaires et autochtones, sont dominés et écrasés par une minorité des Blancs.

Coetzee le démontre dans son œuvre à travers l'attitude de Robinson Cruso à l'égard de Friday. Robinson Cruso commande Friday, et ce dernier obéit sans opposer une quelconque résistance. Sur l'île déserte, le Blanc donne des ordres, et le Noir s'exécute. La situation malheureuse du Noir sur cette île est le reflet de la situation réelle qui se passait en Afrique du Sud. Les Blancs sud-africains avaient le contrôle de toute la situation du pays. Ils avaient rendu muets les Noirs autochtones (nous y reviendrons plus tard dans le chapitre réservé à la thématique). Friday, le muet, est le symbole de la race noire qui n'a pas droit à la parole et qui subit la loi des Blancs. Dans sa thèse de doctorat, Ian Charles Haluska affirme qu'il existe les relations de maître et esclave dans *Foe* de Coetzee. Cette relation de maître à esclave, comme celle de l'auteur au personnage, est alors analogue à celle de père à l'enfant. Le Blanc considère Friday comme un enfant qui doit exécuter des travaux domestiques avec docilité. Cruso est dépeint par le romancier sud-africain comme l'auteur de Friday. De plus, il manipule Friday de la même manière dont l'auteur utilise ses personnages. Il exerce son autorité sur ce personnage. Ce dernier prépare la nourriture pour lui et lui sert à manger, il fait aussi les travaux domestiques pour lui avec une docilité naturelle.

D'autres étiquettes sont collées aux Blancs. Représentants de la puissance dominatrice, ils se révèlent *racistes, autoritaires, violents et brutaux*. Tous les mauvais attributs sont réunis dans les trois romans pour dépeindre et caractériser les Blancs. Ainsi, de types ils se transforment, selon une expression de Daniel-Henri Pageaux, en stéréotypes, parce que ces attributs qualificatifs deviennent une essence (Pageaux 1989 : 139).

*Racistes*, les Blancs le sont. Ils se considèrent comme la race supérieure, et les Indiens ou les Noirs constituent, pour eux, la race inférieure. Ainsi, ils dominent, dans les trois ouvrages, les Indiens ou les Noirs, leur donnent des instructions à suivre, et leur

inculquent les rudiments de la civilisation occidentale qui est le modèle à suivre. C'est le cas de Robinson de Defoe, Robinson de Tournier ou Robinson de Coetzee. Ils sont supérieurs aux Autres qui sont, pour eux, des inférieurs.

Les Blancs dépeints par les trois romanciers sont aussi *autoritaires* et *dictateurs*. Seules leurs décisions doivent être exécutées. Les subalternes ou serviteurs n'ont pas droit à la parole. Ils doivent plutôt obéir aux instructions qui leur sont données par les Blancs. Dans le roman de Defoe, le narrateur déclare : "I [...] beckon'd to him to come still nearer ; at length he came close to me, and then he kneel'd down" (*RC*, 203) ; dans le livre de Tournier, l'autorité du Blanc est remarquable et se confirme dans les propos du narrateur : "Tout ce que son maître lui ordonne est bien" (*VLP*, 148) ; et dans l'ouvrage de Coetzee, la narratrice nous présente une scène qui atteste l'autorité de Cruso à l'égard de son serviteur : "Cruso spoke. Firewood, Friday ; and Friday went off and fetched wood from the woodpile" (*F*, 21). Qu'ils soient Robinson I, Robinson II ou Robinson III, ils tiennent à leur autorité. C'est ainsi que Robinson I, par exemple, apprend à son serviteur le sens du mot "maître", comme nous l'avons déjà dit dans les lignes précédentes. Implicitement, il l'invite à l'obéissance, au sens du respect de son chef. Signalons que chez Tournier, le serviteur, par ironie, est *respectueux* et *obéissant* pendant une certaine période. Après ce processus lent et progressif (Vendredi découpe la carapace de la tortue, il met du feu sans avertir le Gouverneur, il assèche la rizière et apprivoise des rats, il établit la complicité entre lui et les animaux nuisibles et utiles, il fume la pipe de Robinson, propriété autrefois du capitaine Van Deysse, il provoque l'explosion du centre de l'île) qui montre le caractère subversif de Vendredi, et surtout avec l'explosion de l'île, il devient *désobéissant* et *récalcitrant*, fait volte-face à l'endroit du Blanc et conduit celui-ci à une autre forme d'éducation. Chez Coetzee, l'obéissance du serviteur est une allégorie qui cache plusieurs significations (nous en parlerons au chapitre sur la thématique).

Les Blancs sont, de surcroît, des *violents* et des *brutaux*. Les trois romanciers nous le prouvent. Robinson I tabasse et réagit violemment à l'égard de Friday lorsque ce sauvage commet consciemment ou inconsciemment une moindre erreur. La même réaction est perceptible dans le roman de Tournier. Ce dernier fait apparaître cette

image négative du Blanc à l'égard du Noir à travers les actes de son personnage principal. Le narrateur donne au lecteur un exemple qui atteste la brutalité du Blanc vis-à-vis de son serviteur: "J'ai regagné la résidence au comble de l'agitation. Bien sûr mon premier mouvement a été de réveiller l'infâme, puis de le battre pour lui faire cracher ses secrets, et de le battre encore pour le châtier des crimes avoués" (*VLP*, 167). Et dans *Foe*, Coetzee abonde dans le même sens que son prédécesseur lorsqu'il présente la situation malheureuse de Friday, due à la brutalité du colonisateur, à travers sa déficience de langue. Cette insuffisance physique de Friday interpelle Susan Barton. C'est ainsi qu'elle interroge Robinson: "Who cut out his tongue?" (*F*, 23). A cette interrogation, le Blanc répond par des sourires qui paraissent accusateurs. Cette question prouve à suffisance que la situation sociale entre les Blancs et les Noirs dans le milieu natal de Friday est lamentable. Les Noirs subissent sans réagir et sans réaction la loi de leurs maîtres, les Blancs.

Une autre caractéristique qui apparaît chez les Blancs est l'attachement *aux valeurs métaphysiques et religieuses*. Excepté Cruso qui se révèle non *chrétien* dans son comportement quotidien, les autres Blancs sont des *croyants*. L'enseignement de ces valeurs occupe une place primordiale dans leur vie. Ils croient en l'existence d'un Etre Suprême: "I had in all that Time one Thought that so much as tended either to looking upwards toward God" (*RC*, 88). C'est lui qui donne la vie, et apporte des bénédictions ou malédictions, voire des solutions aux problèmes des hommes: "*Lord be my Help*" (*RC*, 91). Defoe nous le montre à travers l'intervention de son personnage (*RC*, 10). Il en est de même de Tournier qui fait voir la foi de son personnage principal à travers les actes qu'il pose. A toute circonstance, il fait recours à Dieu (*VLP*, 176, 177, 178). Le narrateur le confirme: "Avant de se mettre au travail, Robinson lut à haute voix quelques pages de la Bible" (*VLP*, 26); et après avoir battu Vendredi, Robinson se rend compte qu'il a mal agi, et "il ouvre la Bible" (*VLP*, 177).

Les Blancs sont aussi des *révoltés*. Defoe, Tournier et Coetzee le démontrent dans leurs ouvrages. Dans le premier roman, Robinson I se révolte contre l'autorité parentale quand il désobéit aux conseils de celle-ci, et voyage à travers le monde en quête de la fortune (*RC*, 7). Dans le deuxième ouvrage, Robinson II se rebelle aussi contre les normes de sa société, abandonne femme et enfants et se rend ailleurs pour

faire fortune (*VLP*, 8). Sur l'île, il se livre à des activités qui sont contre les règles d'une société policée: il fait l'amour avec la Nature, le Quillai et la combe. Ces amours avec la Nature le rapprochent des personnages mythiques. Dans le troisième roman, Robinson III se révolte également contre la société (*F*, 12). C'est ainsi qu'il quitte son milieu habituel et part vivre sur l'île déserte pendant des années.

Ce culte de l'image négative du Blanc a été largement exploité par Defoe, Tournier et Coetzee. Si ces trois auteurs décrivent ainsi le colonisateur, dans leurs ouvrages respectifs, cela ne nous étonne presque pas. Paru en 1719, le roman de Defoe était une arme contre la colonisation et ses méfaits; le livre de Tournier, publié en 1967, était une réécriture de l'ouvrage de son prédécesseur; et le roman de Coetzee, paru en 1986, était également, dans le contexte du postcolonialisme, une critique du roman de Defoe, et surtout une réécriture de *Robinson Crusoe*.

En dépit de toutes ces images négatives qui foisonnent et qui sont attribuées au Blanc dans les trois romans qui font l'objet de notre analyse, des images positives y sont aussi présentes. Elles témoignent le sens humanitaire du Blanc qui tient, dans une certaine mesure, au bonheur du non-civilisé.

Les Blancs se révèlent *compatissants* et *généreux* à l'égard des Indiens ou des Noirs. Dans les romans de Defoe et de Tournier, le Blanc apporte la civilisation occidentale à l'Indien ou au Noir en lui apprenant la langue anglaise, les notions de savoir-vivre en société, l'habillement. Dans l'ouvrage de Coetzee, Foe fait montre de sa *compassion* et surtout de sa *générosité* en acceptant d'offrir de la nourriture à Friday, et aussi en demandant à Susan Barton d'éduquer ce muet.

Au demeurant, disons que les personnages de Defoe, Tournier et Coetzee sont des *conservateurs* parce qu'attachés aux idéaux colonialistes et veulent continuer à dominer les Noirs. Cette vision est à l'encontre de la philosophie des anti-colonialistes, et singulièrement de celle de la femme blanche qui est présente dans le roman de l'écrivain sud-africain.

## La femme

Dans son ouvrage, Coetzee présente une femme blanche qui joue un rôle capital dans le récit du début à la fin. Il fait apparaître la face positive de cette Blanche. Celle-ci s'appelle Susan Barton. A travers ses actions, elle est *anti-colonialiste*. En plus, elle est l'unique personnage féminin qui réagit violemment et avec véhémence contre la colonisation et ses conséquences néfastes: "Where is the justice in it? First a slave and now a castaway too. Robbed of his childhood and consigned to a life of silence. Was Providence sleeping?" (*F*, 23). Robert M. Post souligne dans son article: "Susan Barton, with her mixture of compassion for the alienated man Friday and her fear of the mysterious man he remains in her eyes, represents the liberal white South African who sympathizes with the plight of his or her country's non-whites-people the white liberal does not really know because of the confines of the white world" (Post 1989: 145). Il renchérit sa pensée en ajoutant que "Susan Barton [...] symbolizes the country itself. Susan becomes a castaway in the first place because she is searching for her abducted daughter [...] The "daughter" even announces that her name is Susan Barton. This could be Coetzee's way of saying that the country of South Africa refuses to recognize its true children" (ibidem: 150).

Dans le récit coetzéen, Susan Barton est contre la pratique mise sur pied par les Blancs à l'endroit des Noirs. Après quelques jours de son séjour sur l'île déserte, elle constate que Friday est le serviteur de Cruso et aussi son esclave, et il remplit son devoir sans réaction aucune. Il ne parle pas et n'ouvre pas sa bouche pour exprimer ses sentiments, voire son mécontentement. Or, Barbara Hall souligne que le "language and communication serve different ends and desires" (Hall 1993: 22). La situation de Friday donne matière à réflexion à l'Anglaise. C'est ainsi qu'elle cherche à connaître les bourreaux de ce Noir.

Déçue par le comportement de Robinson Cruso à l'endroit de Friday, Susan Barton se donne comme mission de trouver "a means of giving voice to Friday" (*F*, 118). *Courageuse* et *infatigable*, elle s'engage dans un système herméneutique pour élaborer un exercice par lequel elle réclame la voix de Friday. Elle dit: "We must make Friday's silence speak" (*F*, 142). Malheureusement pour cette Anglaise, son

exercice se solde par un échec : "All my efforts to bring Friday to speech, or to bring speech to Friday, have failed" (*F*, 142). Friday ne peut pas ouvrir sa bouche et parler parce que sa langue est coupée. Denis Donoghue, dans "Her man Friday", souligne que "Friday's mutilated tongue is a political parable" (Donoghue 1987: 2). Parlant de la déficience physique de Friday de Coetzee, Robert M. Post abonde dans le même sens que Denis Donoghue en ajoutant que: "His mutilated mouth is a major cause of his remaining a slave" (Post 1989 : 147). Ces deux déclarations montrent l'état dans lequel se trouve le Noir sud-africain et la situation politique qui prévaut en Afrique du Sud. Les Blancs minoritaires ont rendu muets les Noirs majoritaires. Ils les ont tellement muselés que les Noirs n'ont pas droit à la parole. Les Blancs commandent et les Noirs obéissent.

Susan Barton est une femme *infatigable*. Elle s'opiniâtre à percer le mystère de la langue coupée de son serviteur. Elle ne se fatigue pas à chercher la vérité autour de ce problème. Mais, en dépit de ses efforts, elle n'atteint pas son objectif puisque la vérité n'est pas connue tant que Friday reste muet, n'accède pas au discours colonialiste et n'a pas d'espace où il peut parler pour être écouté.

La situation de Friday dans le roman de Coetzee est semblable à celle de la femme dans la société africaine. Celle-ci n'a pas droit à la parole comme Friday. Dans son livre, K.K. Ruthven écrit: "The feminist project is to end male domination [...] In order to do this, we will have to destroy the structure of culture as we know it, its laws; all the images, the institutions, customs, and habits which define women as victims" (Ruthven 1984: 6). Teresa Dovey note que la préoccupation de Susan Barton de redonner la voix à Friday et de connaître la vérité autour de la langue coupée de ce Noir peut être vue comme "an allegory of the way in which the colonized subject has been appropriated by feminist discourse" (Dovey 1988 : 373). Et l'appropriation nécessite "the metaphorical alignment of women and colonized subjects as victims of patriarchal oppression, both of whom have been deprived of their natural language" (ibidem). Dans son livre intitulé *The Daughters of England*, Sarah Ellis écrit: "Women, in their position in life, must be content to be inferior to men; but as their inferiority consists chiefly in their want of power, this deficiency is abundantly made

up to them by their capability of exercising influence” (Ellis 1997: 350). Elizabeth Janeway, de son côté, renchérit en ajoutant que “the powers of the weak are, finally, more powerful than we think and can only be ignored by the powerful at their peril” (Janeway 1997: 120).

Dans certaines sociétés africaines, par exemple, la femme est un être inférieur par rapport à l’homme. Ce dernier est le maître et la femme l’esclave, ou mieux la servante. Il lui a privé le droit à la parole. Il en est de même de Susan Barton et de Friday. Malgré les efforts pour se positionner dans la société, Susan Barton se retrouve victime de la colonisation masculine à cause de son sexe. Elle est victime de la pratique masculine, et Friday est victime de la colonisation du Blanc.

Susan Barton est aussi *compatissante*. Elle prend soin de Friday aussi bien sur l’île déserte qu’à Londres : “I have bought Friday a drayer’s woollen jerkin, also woollen hose” (*F*, 49). Mais sa compassion a des limites. Sur l’île, Susan Barton considère Friday comme un cannibale : “Might the cannibals not return to reclaim Friday?” (*F*, 12); et elle n’essuie pas les ustensiles de cuisine parce que Friday les a touchés. A Londres, Susan Barton et Foe prennent paisiblement leur repas, et “the black man has his meal after the whites have eaten, indicating that he is not considered their equal” (Post 1987: 150). En plus, Susan Barton a sa chambre au deuxième étage, et Friday dans une cave (*F*, 47).

Somme toute, nous pouvons conclure que, d’une façon générale et en dépit de quelques actes qui montrent les limites de la compassion de cette Anglaise vis-à-vis de Friday, Susan Barton est un personnage *anti-colonialiste* parce qu’elle est contre la pratique des Blancs vis-à-vis des Noirs ou des Indiens et veut absolument le changement des mentalités, voire des comportements de la part des Blancs. Elle souhaite que les Noirs soient considérés comme des êtres humains et non comme des serviteurs, et des Blancs, par contre, comme des maîtres. Cette vision progressiste est aussi la même que celle des Noirs ou des colonisés qui veulent le changement.

## Les colonisés: les Noirs ou Indiens

Les colonisés sont, d'une façon générale, des *Noirs* ou des *Indiens*. Friday, Vendredi ou Friday sont tous des Noirs d'Afrique ou des Indiens d'Amérique. Friday de Defoe n'est pas un Noir, il est un Indien: "His Hair was long and black, not curl'd like Wool... The Colour of his Skin was not quite black, but very tawny... a bright kind of a dun olive Colour... his Nose small, not flat like the Negroes" (*RC*, 205-206); Vendredi de Tournier est un Indien métissé de noir: "Dieu m'a envoyé un compagnon. Mais, par un tour assez obscur de sa Sainte Volonté, il l'a choisi au plus bas degré de l'échelle humaine. Non seulement il s'agit d'un homme de couleur, mais cet Araucanien costinos est bien loin d'être un pur sang, et tout en lui trahit le métis noir! Un Indien mâtiné de nègre!" (*VLP*, 146); alors que Friday de Coetzee est un Noir: "He was black: a Negro with a head of fuzzy wool" (*F*, 5). Defoe a fait allusion, dans son ouvrage, aux Amérindiens pour signifier que les Indiens d'Amérique ont été victimes de la colonisation par les Anglais au dix-septième siècle. Tournier et Coetzee ont également mis à nu et repris, dans leurs livres, l'exploitation humaine ou les injustices sociales dont les Noirs d'Afrique ont été victimes en France au dix-huitième siècle et en Afrique du Sud au vingtième siècle. De plus, ils sont tous *jeunes*. Nés au village, ils y ont grandi. Ainsi, ils ont acquis l'expérience dans la vie traditionnelle.

Dans les ouvrages de notre analyse, les colonisés paraissent des personnages *obéissants*. Tout au long du récit de Defoe ou de Coetzee, ils obéissent et exécutent sans hésitation les ordres qui leur sont donnés par le Blanc. En dépit de l'obéissance temporaire de Vendredi de Tournier, Friday de Defoe et Friday de Coetzee sont des êtres profondément obéissants. En aucune circonstance, ils refusent d'obtempérer aux ordres du Blanc qui est leur maître.

Les colonisés sont très *entrepreneurs* et *courageux*. Ils aiment aller ailleurs pour tenter l'aventure. Ils quittent leur milieu d'origine et se retrouvent sur l'île déserte dans des circonstances dramatiques et tragiques. Destinés à l'immolation ou à la mort, ils ont la vie sauve grâce à leur entreprise personnelle (la fuite) et au concours de Robinson I ou Robinson II. Ainsi, ils se sauvent des mains de leurs bourreaux et acceptent de devenir les compagnons d'un Blanc qui est leur sauveur et maître.

Les colonisés, dans les trois ouvrages de notre analyse, se montrent aussi des *révoltés*. Ils expriment leur mécontentement le jour de sacrifice, à l'égard de leurs adultes qu'ils considèrent comme des conservateurs, par la fuite. Celle-ci est, pour les colonisés, une expression de révolte contre les pratiques mises sur pied, depuis des siècles, par leurs ancêtres. C'est le cas de Friday de Defoe et Vendredi de Tournier, excepté Friday de Coetzee. A propos du serviteur de Robinson Crusoe, le narrateur note : "I perceived him to run my Way ; and [...] I saw him pursued by the whole Body" (RC, 202) ; et pour Vendredi, nous lisons : "En réalité il courait droit vers Robinson" (VLP, 142).

Les colonisés sont également des *cannibales*. Selon la tradition indienne ou noire, la viande humaine est leur nourriture de prédilection. Mais l'éthique chrétienne interdit cette pratique. Pour les chrétiens, manger la chair humaine signifie transgresser la loi divine. Imprégné de cette notion religieuse, le Blanc va combattre cette pratique inhumaine chez les Indiens ou les Noirs. Ainsi, ces derniers, avec la présence du colonisateur, finissent par abandonner cette pratique primitive pour adopter la culture occidentale qui estime que la chair humaine ne peut en aucun cas constituer le repas de l'homme. Seuls la viande de l'animal sauvage, les légumes, les fruits et le poisson constituent la nourriture de l'être humain. Defoe, Tournier et Coetzee le démontrent dans leurs livres. Robinson I, Robinson II ou Robinson III invitent Friday, Vendredi et Friday à ne pas manger de la chair humaine. Cette invitation a été acceptée par les serviteurs du Blanc. Ceux-ci ont fini par se départir de cette habitude des cannibales.

Dans les trois ouvrages de notre recherche, les colonisés se révèlent aussi des *révolutionnaires* et *progressistes* parce qu'ils finissent par rejeter les vieilles pratiques ancestrales, manger de la chair humaine, et optent pour une nouvelle vision de leur société primitive. Ils veulent à tout prix que l'homme se nourrisse de la nourriture qui lui est prédestinée par Dieu. En plus, ils veulent aussi que les adultes, à travers le sacrifice humain annuel et la viande humaine qu'ils mangent chaque année, ne considèrent plus la mort comme une punition à infliger aux jeunes. Ils estiment que le monde évolue, les pratiques traditionnelles sont désuètes et elles doivent

impérativement disparaître. Ainsi, une nouvelle société basée sur la tolérance, le dialogue entre adultes et jeunes pourra voir le jour.

Blancs et Noirs (ou Indiens) sont décrits par Defoe, Tournier et Coetzee comme des personnages qui s'opposent et s'affrontent. Les uns (les Blancs) ont été créés par Dieu pour diriger et pour dominer; tandis que les autres (les Noirs ou Indiens) ont comme lot d'être dominés et de servir. Mais, ils sont plutôt appelés, de par leur couleur de peau ou leur philosophie, à cohabiter pour un avenir meilleur de leur société respective.

### **3. Point de vue sur les personnages de Defoe, Tournier et Coetzee.**

Les personnages principaux de Defoe, Tournier et Coetzee sont des *marginiaux*. Par *marginiaux*, nous entendons des personnages qui vivent à la marge de leur société. C'est le cas de Robinson I, Robinson II et Susan Barton. Ils sont des personnages qui se rebellent contre leurs parents, leur famille et leur société, et partent tenter leur aventure ailleurs ou se mettent à la recherche du bonheur. Vivant en dehors de leur société habituelle, ils croient voir et découvrir l'envers et le dessous des choses, le Monde comme il est, le Monde tout nu.

La même logique est applicable à Friday, Vendredi et Friday. Ils quittent leur société habituelle et mènent un autre mode de vie en dehors de leur société. Ils vivent une autre vie sur l'île déserte. Mais leur familiarité avec la Nature les rapproche des personnages mythiques.

Les personnages principaux sont des *migrants*. Ils viennent de leur pays natal et décident de s'installer dans un nouveau milieu qui devient, pour eux, un milieu à exploiter. Robinson de Defoe, Robinson de Tournier et Robinson de Coetzee ne sont pas des autochtones de l'île où ils habitent. Le héros du livre de Defoe est de York; dans le livre de Tournier, le capitaine Van Deysel, à la page 8, montre au lecteur la

provenance du personnage qu'il appelle Robinson-Roi. Ce dernier vient de York. On perçoit une filiation intertextuelle entre ces deux personnages à partir de leur origine. Tournier ne fait que reprendre le modèle de son prédécesseur. Dans son article critique sur *Foe* de Coetzee, Robert M. Post note: "Cruso came a stranger to what was to become "his island" (Post 1989: 146). Il ajoute: "Cruso's own history is not easy to trace because he tells varied stories on his past" (ibidem). A travers les propos de ce critique, le lecteur découvre que Coetzee a aussi repris, dans son livre, le modèle de Defoe pour dépeindre son personnage. Ayant découvert ce nouveau milieu, les Blancs y deviennent ainsi des acquéreurs et les exploitent à leur guise.

Les personnages colonisateurs de Defoe, Tournier et Coetzee sont des *lettrés* (Robinson I, Robinson II et Susan Barton), tandis que les colonisés (Friday, Vendredi ou Friday) sont des *illettrés*. Ainsi, ils reçoivent des Blancs de l'éducation pour accéder à une certaine forme de connaissance. Friday de Defoe et Vendredi de Tournier apprennent et parlent l'Anglais, pendant que Friday de Coetzee fait en vain des exercices de langage avec Susan Barton pour s'exprimer en Anglais.

Les personnages principaux, au début de leurs pérégrinations, quittent *jeunes* leur lieu natal, subissent une métamorphose au cours de leurs voyages, et retournent (du moins pour le cas de Robinson I et Susan Barton, excepté Robinson Cruso qui meurt au cours de son odyssee) adultes à la fin de leur voyage dans leur pays d'origine, aguerris par l'expérience vécue.

#### **4. Onomastique**

Le nom est la première marque d'individualisation et la première propriété du personnage. L'effet de vie qu'il provoque est lié avant tout à son mode de désignation. Pour désigner leurs personnages, Defoe, Tournier et Coetzee respectent les règles de nomination de la société référentielle dans laquelle le roman s'inscrit. Cette appellation situe le personnage dans un cadre socio-linguistique précis.

Ainsi, chez les Blancs, le (la) colonisateur/trice porte un nom, Crusoé, Susan Barton, Pieter Van Deyssel, William Hunter, Smith, à la connotation anglaise, portugaise (selon la critique Gayatri Chakravorty Spivak le nom de Cruso) ou hollandaise, qui fait penser aux anciennes puissances coloniales des Noirs africains ou des Indiens américains.

Un autre mode de désignation des personnages choisi par les trois auteurs est la référence existentielle. Ils choisissent des noms en se référant aux réalités de la vie quotidienne. Dans le roman de Defoe, le nom de Robinson est Kreutznaer: "I was called Kreutznaer, et "we write our name Crusoe" (RC, 3). Comme on le remarque, ce nom est d'origine allemande. Phonétiquement, il s'écrit [kryzø]. La voyelle finale "e" tombe et l'intonation dans la prononciation est basse; dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Tournier, soucieux de récrire l'hypotexte et de transformer la matrice originale, reprend aussi le nom de Robinson. Il le baptise Robinson Crusoé. Phonétiquement, Crusoé de Tournier est différent de celui de Defoe. Il se prononce [kryzowé]. La voyelle finale "é" ne tombe pas dans la prononciation. Bien au contraire, le lecteur doit la garder, et son intonation est haute; et dans *Foe*, Coetzee reprend, change les données du roman original et utilise également le nom de Robinson. Il le nomme Robinson Cruso. Phonétiquement, le nom de Cruso est également différent de Crusoe original parce que la voyelle finale "e" est coupée. Il se prononce aussi différemment de Crusoe de Defoe: [kryzo]. La voyelle finale "e" n'existe pas dans le nom Cruso, et l'intonation est basse. Tournier et Coetzee ont porté le choix sur Robinson Crusoé pour symboliser la lutte quotidienne que l'homme est appelé à mener dans la vie. Et cette lutte lui permet de se mesurer aux obstacles ou difficultés inhérentes à la vie humaine et de se trouver des voies et moyens pour s'en sortir.

Coetzee opte pour le nom du romancier anglais du 18ème siècle, Defoe ou Foe, pour désigner un personnage de son ouvrage. Dans son article intitulé "The Noise of Freedom: J.M.Coetzee's *Foe*", Robert M. Post déclare, dans ses notes: "There is some confusion as to Defoe's real last name. Coetzee calls him Foe," but Moore debunks the theory that conceit caused Foe to add "De" to his surname, saying that "[t] he original spelling was something like Defawe...and that had been anglicized to Foe by

his ancestors only a few generations before.” Moore further tells us that “in the last thirty years of his life” Defoe was named “by such variants as Foe, Faugh, Du Foo, Du’ Foo, D’Foe, Defoe, De Foe, De Fooe, Dubow (a sexton’s blunder), and Daniel Defoe, Esq.” Moore also says that “[i]n a legal document near the end of his life he signed himself Daniel Foe, *Gentleman*. “Moore 8.” (Post 1989: 153). Graham Huggan et Stephen Watson estiment que le nom de Foe est: “The more aristocratic name adopted by plain Daniel Foe in 1695 as part of his assault on the British canon” (Huggan et Watson 1996: 177). Mais littéralement, Fœ signifie ennemi. Dans le contexte de l’ouvrage de Coetzee, il est le reflet de la situation conflictuelle qui est manifeste dans le livre entre Defoe, l’écrivain anglais, qui est supposé écrire le roman de la naufragée et Susan Barton parce que cette femme voudrait être l’auteur du roman qui relate son histoire sur l’île déserte et non un homme: “I would rather be the author of my own story than have lies told about me [...]. If I cannot come forward, as author, and swear to the truth of my tale, what will be the worth of it? (*F*, 40). La même idée est renchérie par Teresa Dovey quand elle dit: “Susan Barton’s story is the story of a woman seeking to authorize her own representation: she challenges the authority of existing representations, and wishes to be recognized as the author of her own speech” (Dovey 1989: 122). En cherchant à devenir elle-même l’auteur de son livre et en défiant Foe, cette Anglaise crée un conflit entre elle et l’écrivain anglais.

Defoe, Tournier et Coetzee font parfois recours dans la désignation de leurs personnages au jour de la semaine. Dans le roman de Defoe, Friday est le nom du personnage secondaire. Il est ainsi nommé par Robinson parce que ce dernier ne peut donner un prénom chrétien à ce sauvage qui n’est pas, à ses yeux, un être humain à part entière; dans le livre de Tournier, Vendredi est également le nom du personnage secondaire. Robinson baptise ainsi son serviteur pour marquer le jour de sa rencontre avec ce primitif. Mais en déchiffrant le nom de Vendredi, Robinson cherche à découvrir la signification de l’irruption de Vendredi dans sa vie. Le mot “vénusté” lui vient aux lèvres quand il le voit s’arracher aux vagues:

La vénusté de Vendredi. Jen e sais pas exactement ce que signifie ce substantive assez rare, mais cette chair luisante et ferme, ces gestes de danse alentis par l’étroite de l’eau, cette grace naturelle et gaie l’appellent irrésistiblement sur mes lèvres (*VLP*, 228).

Un autre indice est le sens étymologique de Vendredi:

Le Vendredi, c'est, si je ne me trompe, le jour de Vénus. J'ajoute que pour les chrétiens, c'est le jour de la mort du Christ. Naissance de Vénus, mort du Christ. Je ne peux m'empêcher de pressentir dans cette rencontre, évidemment fortuite, une portée qui me dépasse et qui effraie ce qui demeure en moi du dévot puritain que je fus (ibidem).

La beauté de Vendredi adolescent qui ressemble à celle de Vénus, déesse de l'Amour, suffit pour justifier son nom. Mais ce nom indique aussi à Robinson qu'il va être pour lui l'instrument d'une profonde métamorphose: "Et cet être sorti des eaux ne devait-il pas se transformer en archer tirant ses flèches vers le soleil?" (*VLP*, 229). Dans le roman de Coetzee, Friday est aussi le personnage secondaire. Il est le serviteur de Robinson et de Susan Barton. Qui l'a nommé Friday? Est-ce Robinson? Ou ses parents dès sa naissance? Nous n'avons pas d'indications claires et précises de sa dénomination.

A part Defoe et Coetzee, Tournier utilise également un autre jour de la semaine, jeudi, pour nommer le personnage qui succède au serviteur de Robinson Crusoe. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson commence par baptiser l'enfant: "Désormais, tu t'appelleras Jeudi. C'est le jour de Jupiter, dieu du Ciel. C'est aussi le dimanche des enfants" (*VLP*, 254). Le nom de Jeudi renferme bien des significations. Il sous-entend l'image de l'ami, du frère perdu Vendredi. Il marque aussi l'affection de Robinson à l'endroit de cet enfant parce que celui-ci représente l'aube d'une nouvelle vie, le symbole de l'espoir et la continuité de la vie. Ce n'est en fait qu'un surnom pour le rendre unique, spécial à ses yeux. En réalité, dans notre calendrier, le jour de vendredi se place après jeudi. Nous constatons que dans le roman de Tournier, le jeune mousse "Jeudi" succède à Vendredi sur l'île et dans l'affection de Robinson. Peut-être pour marquer ainsi une nouvelle étape dans la vie de Robinson, une régression dans le Temps: Robinson recouvre donc avec l'enfant une nouvelle jeunesse. De plus, le nom de Jeudi est aussi significatif dans ce sens que Jupiter est le père de la lumière. Il est également le centre d'irradiation de la lumière, et d'énergie vitale. Il représente ainsi: "La victoire de la vie et de la liberté sur la mort et la peur, et il s'incarne dans la simplicité dont parle le Christ de l'Evangile à propos des enfants" (Sbiroli 1987: 124).

Defoe, Tournier et Coetzee ont utilisé, dans leurs livres, des personnages qui remplissent le rôle du capitaine. Dans le premier roman, nous trouvons le nom du capitaine, sans précision, c'est-à-dire sans nom propre ni prénom, au début du récit et à la fin du roman (*RC*, 278) quand il vient chercher Robinson et Vendredi pour les emmener en Angleterre; dans le deuxième ouvrage, Tournier se sert du modèle de son inspirateur en mettant aussi des capitaines dans son récit, mais le dépasse : le nom de capitaine est connu: Pieter Van Deyssel (*VLP*, 8). Et un autre capitaine marque également sa présence à la fin du roman, William Hunter (*VLP*, 235). Dans le troisième roman, Coetzee emprunte également le modèle de Defoe et le dépasse : nous avons aussi un capitaine de bateau qui s'appelle Smith (*F*, 39). Ce personnage, dans les trois ouvrages, est d'une importance capitale dans ce sens qu'il aide le personnage principal à commencer son aventure et à la terminer. Il lui sert de voie de salut (du moins pour le cas de Robinson de Defoe et Susan Barton de Coetzee) pour retourner au pays natal.

Au demeurant, nous avons constaté que Defoe a fait usage du jour de la semaine et la réalité existentielle pour nommer ses personnages. Tournier et Coetzee ont aussi emprunté le modèle de Defoe pour nommer leurs personnages. Observateurs de la vie quotidienne, ils se sont servis des modes particuliers de nomination de leurs personnages, de personnes réelles qu'ils rencontrent dans la vie pour rendre réalistes leurs récits, de jours de la semaine. En agissant ainsi, ils font montre d'une originalité de leurs ouvrages.

## **II. Intrigues**

Par intrigue, nous entendons, comme le définit Jean-Paul Simard : "Un enchaînement des divers épisodes de l'histoire formant la trame d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film, etc" (Simard 1998 : 406). Voyons, dans les lignes qui suivent, comment se présente le schéma de l'intrigue des ouvrages qui font l'objet de notre analyse.

## Le schéma des intrigues

Par schéma, nous entendons le plan des intrigues tissées par les trois auteurs de notre étude. En d'autres termes, nous verrons comment Defoe, Tournier et Coetzee présentent, dans leurs romans, les épisodes qui forment la toile de fond de leurs ouvrages.

Dans *Robinson Crusoe* de Defoe, l'intrigue du roman présente, d'une façon générale, une structure cyclique qui suit les déplacements du héros. Le récit commence d'abord en Angleterre: "My Father being a Foreigner of *Bremen*, who settled first at *Hull*: He got a good Estate by Merchandise...lived afterward at *York*" (RC, 3), milieu natal du héros et milieu où il acquiert son éducation de base: "My Father, a wise and grave Man, gave me serious and excellent Counsel against what he foresaw was my Design" (RC, 4). Il continue ensuite dans les bateaux qui l'emmènent en Afrique: "I went on board a Vessel bound to the Coast of *Africa*; or, as our Sailors vulgarly call it, a Voyage to *Guinea*" (RC, 16), et en Amérique du Sud et sur l'île: "I set it up on the Shore where I first landed" (RC, 64), milieu où il va vivre l'expérience de la solitude, et se termine quand le héros quitte l'île, s'embarque dans le bateau et rentre en Angleterre: "I left the Island...In the Vessel, after a long Voyage, I arriv'd in *England*" (RC, 278). Le schéma est le suivant: Angleterre-Afrique-Amérique du Sud-l'île-Angleterre.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Tournier évoque, convoque, et transforme la matrice textuelle de Defoe. Au lieu de faire allusion au pays natal du héros, il supprime cet épisode et introduit le prologue, c'est-à-dire place d'abord son protagoniste sur un bateau qui marque le début de son intrigue: "Avec la rigueur d'un fil à plomb, le fanal suspendu au plafond de la cabine mesurait par ses oscillations l'ampleur de la gîte que prenait la *Virginie* sous une houle de plus en plus creuse. Le capitaine *Pieter Van Dessey* se pencha par-dessus son ventre pour poser le jeu de tarot devant *Robinson*" (VLP, 7). Ensuite, Tournier emprunte le modèle de l'intrigue defoenne, et il montre que son héros est victime d'un incident, le naufrage, et se

retrouve sur une île: "Une vague déferla, courut sur la grève humide et lécha les pieds de Robinson qui gisait face contre sable" (*VLP*, 15). En mettant son personnage sur l'île, le romancier reprend l'épisode robinsonnien initié par Defoe, c'est-à-dire le naufrage et les aventures du protagoniste sur l'île déserte. A ce niveau, le lecteur perçoit déjà la présence de Defoe dans le livre de Tournier parce qu'à l'instar de Robinson Crusoe, le héros de Tournier connaît aussi le naufrage. Mais le romancier se distance encore de son inspirateur dans le déroulement de l'intrigue. Robinson Crusoe de Defoe évolue dans plusieurs cadres (Angleterre, Afrique, Amérique) avant de se retrouver sur l'île déserte où il est victime d'un naufrage, expérimente ou affronte la solitude ; et Tournier, de son côté, place son protagoniste seulement sur l'île déserte. Là, Robinson Crusoe affronte des difficultés inhérentes à la vie insulaire : il fait la chasse pour se procurer de la nourriture "Robinson chargea la dépouille sur ses épaules...Il découpa un quartier et le fit rôtir suspendu à trois bâtons noués en faisceau au-dessus d'un feu d'eucalyptus. La flamme pétillante le réconforta davantage que la viande musquée et coriace qu'il mâchait en fixant l'horizon" (*VLP*, 20) ; il construit un habitacle pour se protéger contre les intempéries et pour emmagasiner ses provisions: "La grotte avait toujours revêtu une importance fondamentale aux yeux de Robinson. Mais elle n'avait longtemps été pour lui que le coffre-fort où il amassait avarement ce qu'il avait de plus précieux au monde" (*VLP*, 101) ; il établit un ordre juridique pour la discipline de son nouveau cadre : "Le jour 1000 de son calendrier, Robinson revêtit son habit de cérémonie...écrivit charte de l'île de Speranza" (*VLP*, 71) ; et ensuite, avec l'arrivée de Vendredi, il devient éducateur de son compagnon. Celui-ci, après avoir été docile à son maître en remplissant loyalement ses devoirs de serviteur, finit, un jour, par faire volte-face. Après l'explosion de l'île, c'est-à-dire le moment de la souille de Robinson, Vendredi sape l'autorité de Robinson Crusoe et devient son enseignant. Comme on peut le constater, pendant le séjour de Robinson Crusoe sur l'île déserte, Tournier ajoute, dans le déroulement du récit, l'épisode de la souille qui n'existe pas dans le livre de Defoe. En ajoutant cet épisode à son intrigue, il démontre qu'il ne suit pas complètement le modèle de Defoe. De plus, en ce qui concerne la boucle concrète ou la ~~clôture~~ *clôture* structurale, terme utilisé par Julia Kristeva pour signifier la fin d'un récit (Kristeva 1969 : 138), Tournier ne suit pas le modèle de Defoe, mais s'écarte radicalement de l'idée évoquée par Defoe dans son livre: "Comment t'appelles-tu ?

lui demanda Robinson. –Je m'appelle Jaan Neljapäev. Je suis né en Estonie, ajouta-t-il comme pour excuser ce nom difficile" (*VLP*, 254). Pendant que Robinson Crusoe de Defoe retourne en Angleterre après un long séjour de vingt-huit ans sur l'île déserte, Robinson Crusoe de Tournier préfère y rester pour mener paisiblement sa vie avec le mousse. La boucle concrète de l'ouvrage de Tournier marque ainsi la distance prise par le romancier français à l'égard de Defoe.

Dans *Foe*, Coetzee emprunte aussi partiellement le modèle de Defoe. Dans la première partie, le roman s'ouvre avec l'épisode de Susan Barton qui est victime d'un naufrage : "At last I could row no further. My hands were blistered, my back was burned, my body ached. With a sigh, making barely a splash, I slipped over-board" (*F*, 5). Et après cet incident, elle va rejoindre d'abord Friday : "The Negro rose and signed me to follow" (*F*, 6), et ensuite le maître de Friday : "I presented myself to Robinson Crusoe" (*F*, 11). Ensemble, ils vont mener la vie insulaire. En évoquant au début de son intrigue le naufrage de Susan Barton et son arrivée sur l'île déserte, Coetzee emprunte l'aventure insulaire de Robinson Crusoe et récrit le livre de Defoe. A travers cet épisode, le lecteur revoit les aventures insulaires vécues par Robinson Crusoe de Defoe. Il voit aussi des liens intertextuels entre les deux romans. L'écrivain anglais marque sa présence dans le livre du romancier sud-africain: "L'intertextualité est une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, la présence effective d'un texte dans un autre" (Genette 1982: 8). Le lecteur découvre une ressemblance entre le récit de Defoe et celui de Coetzee. Dans les trois autres parties, le romancier sud-africain se détache de son devancier et change radicalement sa substance textuelle. Il ne respecte pas la forme traditionnelle du récit, brise complètement le schéma du roman de Defoe et adopte une voie qui lui est personnelle. Il utilise des stratégies, en ajoutant d'autres épisodes, pour inviter le lecteur à réfléchir sur sa nouvelle conception d'écriture. La deuxième partie est réservée aux lettres que Susan Barton envoie à Foe: "April 15<sup>th</sup> We are... Our lodging is together five shillings a week" (*F*, 47); la troisième partie se rapporte à Susan Barton qui s'évertue à convaincre Foe pour écrire son récit de naufragée: "It is an author I have not read. The idea has remained with me from my childhood. But I have come to ask about another story" (*F*, 114); et la quatrième partie est un épilogue où

Coetzee, comme personnage, s'insère dans l'intrigue: "The staircase is dark and mean. On the landing I stumble over a body" (*F*, 153). Et à la fin de l'intrigue, Coetzee invite le lecteur à réfléchir sur le silence de Friday: "His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs 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" (*F*, 157). Comme on le voit, l'intrigue de Coetzee ne présente pas une linéarité, ou mieux ne suit pas totalement le modèle de Defoe, mais à travers le récit de Susan Barton, le schéma de l'intrigue transparait de la manière suivante: Bateau-l'île déserte-Angleterre.

Au vu de ces schémas, force nous est de conclure que les intrigues de ces trois romans présentent des ressemblances et des dissemblances. Defoe, Tournier et Coetzee mettent en scène des personnages qui font naufrage et mènent leurs actions sur une île déserte. Mais la succession d'épisodes de leurs intrigues n'est pas la même. Dans l'ouvrage de Defoe, l'action de Robinson commence en Angleterre. Ce macro-espace prend l'allure du cadre d'éducation parce que le héros y reçoit, auprès de ses parents, l'éducation de base. Puis, le protagoniste, après sa désobéissance à l'égard de ses parents, change de milieu et se retrouve successivement en Afrique et en Amérique, des cadres qui sont pour lui des lieux de multiples épreuves qu'il est appelé à affronter et à surmonter pour sa survie. Ensuite, il se retrouve sur l'île, cadre qui va l'aider à purger sa punition, à attendre son jugement, et surtout à connaître la face bienfaitrice de la Providence parce qu'il connaîtra la délivrance. Ainsi, content d'avoir obtenu l'objet de sa quête, Robinson Crusoe retourne dans son pays natal; dans son roman, Tournier emprunte partiellement le modèle de l'intrigue de Defoe parce qu'il ne suit pas servilement les traces de son prédécesseur, mais dépasse le modèle de Defoe. Contrairement au schéma defoen, l'action du protagoniste de Tournier débute dans le bateau qui l'emène vers l'ailleurs. Et c'est là que nous lisons le futur itinéraire et le destin de Robinson à travers le jeu des cartes auquel il se livre avec le capitaine du bateau, Van Deysse. Ensuite, l'action de Robinson se poursuit sur l'île, lieu d'épreuves et nouveau cadre de ce naufragé où il va mener sa nouvelle vie. Enfin, elle

continue et se termine dans cet espace, avec la présence de Jeudi. Coetzee, quant à lui, change aussi le plan de son intrigue. Dans son ouvrage, Coetzee place l'action de son héroïne dans le bateau qui emmène Susan Barton à Lisbonne et qui fait naufrage sur une île déserte. Le bateau est le micro-espace qui permet à l'Anglaise de s'amouracher du capitaine de la chaloupe, et d'être témoin de la mort de son amant que les mutins jettent à la mer. Et l'île sous-entend le lieu d'épreuves physiques, morales et intellectuelles qu'elle va affronter et surmonter. L'action de Susan Barton se termine en Angleterre. Somme toute, les intrigues de ces trois romans présentent une structure qui ressemble à la structure du conte traditionnel.

### **Une structure du conte traditionnel**

Entre le départ et l'arrivée du personnage principal, c'est-à-dire entre la situation initiale et la situation finale, se développe une suite d'événements provoquant l'amélioration ou la dégradation de la situation du départ. Cette structure répond à celle du conte. Selon les analyses concluantes de plusieurs chercheurs, singulièrement celle de Denise Paulme, le conte s'organise autour de trois étapes principales:

- la situation initiale qui peut provoquer un manque,
- une amélioration ou une dégradation de la situation,
- le manque comblé ou le manque définitif.

Dans son analyse, Denise Paulme distingue sept types de récits (Paulme 1976: 59), mais trois répondent au mouvement des personnages dans les ouvrages de notre étude: -le type ascendant: manque – amélioration – manque comblé.

Dans ce groupe, nous classons *Robinson Crusoe* de Defoe. C'est le récit d'initiation. Le héros cherche la fortune (*manque*), mais il doit affronter des obstacles qui se présentent sur son parcours: il fait naufrage avec le premier bateau qui l'emène en Afrique, connaît un deuxième naufrage avec le navire qui le conduit en Amérique. Quand il se retrouve sur l'île déserte, il surmonte les obstacles, se met au travail, construit sa grotte, explore et exploite les ressources naturelles de l'île, devient cultivateur, maître de son royaume, il y a *amélioration* (par rapport à son arrivée sur

l'île) dans sa vie. Et lorsqu'il rentre dans son pays natal, le *manque* est *comblé*, et son but est atteint.

-le type descendant: la situation normale – détérioration – manque.

Le roman de Tournier s'inscrit dans le contexte de cette structure. Il emprunte le modèle de l'ouvrage de Defoe. Robinson Crusoé quitte son pays natal et s'en va ailleurs à la recherche de son bonheur (*manque*). Au cours de ses pérégrinations, le bateau fait naufrage (*dégradation*). Il se retrouve plus tard sur l'île déserte avec Vendredi (*amélioration*). Mais quand le bateau arrive, le capitaine lui demande de rentrer en Angleterre, Robinson refuse et préfère rester dans cet endroit isolé (*manque non comblé*). Nous pouvons dire que le manque n'est pas encore comblé dans ce sens que Robinson n'a pas totalement obtenu la fortune qu'il cherche. A ce point précis, Tournier se distance de Defoe, se fraye sa propre voie.

Au vu du schéma de l'intrigue de Tournier, nous pouvons émettre un autre avis. Ce schéma de l'ouvrage de Tournier peut avoir une autre signification que nous résumons de la manière suivante:

Robinson vit dans des conditions décentes auprès de ses parents (*situation normale*). A un moment donné, il décide de quitter son pays pour faire fortune ailleurs (*manque*). Il s'embarque ainsi dans le bateau et fait naufrage au cours de son voyage (*dégradation*). Plus tard, lorsque Robinson se retrouve sur l'île déserte pour sa survie, il affronte les obstacles de cet endroit isolé (*dégradation*); mais quand il se met au travail, exploite les ressources naturelles de l'île, devient successivement cultivateur, laboureur, maître, Gouverneur (*amélioration*). Quand le "*Whitebird*" arrive sur l'île déserte, Robinson refuse de rentrer en Angleterre (*manque comblé*). Le refus de Robinson a une signification plurielle: nous pouvons dire que la présence de ce navire lui rappelle la civilisation européenne avec son cortège de maux, et elle peut aussi être perçue comme une menace à sa vie idyllique. En revoyant le bateau, Robinson se rappelle et revoit tout son passé défiler dans son esprit comme un mourant avant de rendre l'âme. Or, pendant son séjour sur l'île, il a finalement découvert un Temps éternel, il a rajeuni; il a appris à vivre dans un présent perpétuel, sans passé ni avenir. Mais avec l'arrivée du bateau qui redéfinit l'espace et le temps, le charme du temps

éternel est rompu, il se sent vieilli (*VLP*, 247); dégoûté par les comportements brutaux de ses semblables, leur avidité et les valeurs occidentales de l'homme civilisé (la guerre, l'argent, la violence, les injustices), Robinson estime qu'il lui est impossible de réintégrer et de se réadapter à son ancien mode de vie. Il rejette ainsi la civilisation occidentale, et préfère vivre dans son île sereine.

Nous pouvons également interpréter, sous l'angle religieux, la fin du roman de Tournier comme un manque comblé de la part de Robinson dans ce sens que la fin du roman est la passion et la résurrection de Robinson devenu semblable à Jésus-Christ. Si le départ inattendu, brusque et clandestin de son compagnon, Vendredi, le plonge dans une agonie proche de celle du Christ abandonné par ses apôtres au jardin des Oliviers, l'apparition du Mousse sortant de la cavité qu'il avait choisie pour tombeau évoque la résurrection. Une résurrection où Robinson serait dédoublé, comme s'il y assistait par personne interposée. Et, de fait, l'enfant le détourne de ses désirs de suicide et donne un nouveau but à son existence dans l'île. Enfin, l'apothéose est l'image de la transfiguration sur le mont Thabor, mais dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, elle se trouve généralisée à l'univers entier.

-Le type cyclique complexe: est une succession, dans un même récit, de deux types précédents: l'un ascendant et l'autre descendant (A), ou vice-versa (B).

A: manque – amélioration mais suivie d'une transgression, donc dégradation – manque.

Dans *Foe*, Coetzee critique l'approche de Paulme et présente un schéma qui se distance de celui de Defoe. Mais d'après le point de vue de Susan Barton, le lecteur découvre que le schéma de l'intrigue de Coetzee répond aux critères de la structure proposée par Defoe: Susan Barton quitte l'Angleterre en quête de sa fille perdue (*manque*). Elle se retrouve à Bahia pour des recherches qui se révèlent vaines (*dégradation*). Elle s'embarque dans un bateau qui fait naufrage (*dégradation*); et plus tard se retrouve sur l'île déserte, mène un autre train de vie avec Vendredi et Cruso. Elle quitte cet endroit et rentre en Angleterre (*amélioration*), et plus tard se trouve en face d'une fille qui prétend être Susan Barton (*manque non comblé*). Signalons que la

quête de Susan Barton n'est qu'un jeu littéraire que l'auteur présente au lecteur. Etant critique littéraire, Coetzee a certes analysé les théories de Greimas et Propp. A l'instar de travaux de ses devanciers, il a constaté que leurs approches ne pouvaient pas expliquer totalement le mouvement de Susan Barton, c'est ainsi qu'il a introduit dans le récit son propre schéma.

En dépit des voies ou stratégies utilisées par Defoe, Tournier et Coetzee, les intrigues laissent entrevoir des indices intertextuels à travers la structure cyclique de leurs ouvrages. Mais dans l'enchaînement des faits, les différences interviennent: les auteurs ont choisi chacun sa propre voie. Robinson de Defoe quitte son pays et y retourne; Robinson de Tournier se rend en Amérique du Sud en quête de la fortune, et ne rentre pas dans son pays natal mais préfère vivre sur l'île qui est pour lui un cadre prospère, serein et idéal; Susan Barton voyage et regagne plus tard son pays natal.

Defoe, Tournier et Coetzee ont fait montre, dans la conception de leurs personnages, d'un sens de créativité et d'innovation. Defoe a quitté les sentiers battus pour se frayer une voie personnelle. Il a jeté son regard sur la réalité de la vie quotidienne pour dépeindre ses personnages. Ainsi, il a créé Robinson Crusoe à l'image d'Alexandre Selkirk. A ce personnage, il lui a adjoint un autre, Friday. Ces deux personnages symbolisent le Blanc (le colonisateur) et le Noir ou l'Indien (le colonisé), et ils invitent le lecteur à vivre le conflit culturel qui a battu le plein au dix-septième siècle entre ces deux races. Et ce conflit explique la vision du monde de Defoe: la lutte contre la colonisation. S'inspirant de son devancier et critiquant le roman de Defoe, Tournier re-crée aussi ses personnages, Robinson Crusoe et Vendredi, à l'image de Robinson Crusoe et de Friday de Defoe, mais il dépasse la pensée de son inspirateur quand il renverse le rôle de ses actants dans la deuxième partie de son récit. Robinson Crusoe devient l'élève, et Vendredi le maître. Interrogeant et dépassant le roman de Defoe, Coetzee crée également les personnages de son livre en reprenant Robinson Crusoe et Friday de Defoe, mais il change d'orientation dans la conception de ses personnages. Il introduit dans son roman une femme qui devient protagoniste. Ainsi, il fait partiellement table rase de la conception des personnages de Defoe et opte pour une nouvelle voie qui est personnelle et originale. Partiellement parce que Robinson

Crusoe n'est plus protagoniste du livre, mais il devient un personnage secondaire. Il en est de même de Friday. En dépit de différentes transformations que nous découvrons dans les ouvrages de Tournier et Coetzee, deux groupes sont présents, comme dans celui de Defoe: le colonisateur et le colonisé. Quant à leurs intrigues, elles ont suivi des directions différentes. Et elles ont aussi présenté des schémas narratifs parfois divergents. Nous avons remarqué que l'approche de Greimas et celle de Paulme s'accommodaient au récit de Tournier. Elles étaient limitées et ne s'appliquaient pas complètement dans le récit de Coetzee. C'est à travers le point de vue de Susan Barton que le lecteur trouve une ressemblance entre le schéma de Defoe et celui de Coetzee.

**CHAPITRE IV:**

**LA THEMATIQUE**

Dans ce chapitre, nous allons examiner la thématique exploitée par les trois auteurs de notre étude. Par thématique, nous entendons l'étude des thèmes qui sont récurrents dans un ouvrage. Et étudier la thématique d'un auteur signifie scruter minutieusement les macro ou les micro thèmes qui sont présents dans son ouvrage afin d'y faire ressortir leurs différentes facettes. Comme nous savons pertinemment bien que le concept "thème" revêt plusieurs significations, nous n'allons pas nous perdre dans cette myriade d'explications, mais nous retenons seulement quelques définitions qui nous paraissent importantes dans le cadre de notre analyse. Pour E. Frenzel, le thème sous-entend "les matériaux primaires de base d'un ouvrage" (Frenzel 1990 : 60). Quant à Mawete Moke, le thème est "le sujet sur lequel un auteur focalise son attention dans son ouvrage" (Mawete 1990 : 35). Pierre Macherey, de son côté, considère le thème comme "un instrument idéologique" (Macherey 1966 : 224). En d'autres termes, ce critique veut dire que le thème est un matériau que l'auteur utilise pour révéler ses pensées ou ses intentions cachées.

Dans les lignes qui suivent, nous focaliserons notre attention sur les matériaux de base, ou mieux encore des instruments idéologiques, et les idées principales qui ont permis à ces trois auteurs d'écrire leurs romans. Ainsi, dans l'optique de notre analyse, nous commencerons d'abord par recenser ces thèmes, puis les orchestrer, ensuite les présenter selon leur récurrence dans les trois ouvrages et aussi selon la vision de chaque auteur, et enfin mettre en relief les affinités intertextuelles qui se révèlent dans la thématique analysée par les trois auteurs. Signalons que la lecture d'un roman est plurielle. Elle varie selon la perspective d'un critique à l'autre. Dans cette sous-section, nous n'avons nullement l'intention d'examiner tous les thèmes qui sont manifestes dans les ouvrages de notre analyse, mais nous aimerions seulement river notre regard à quelques-uns qui ont retenu notre attention, notamment: la solitude, la sexualité et l'éducation. Signalons également que nous allons utiliser, dans cette étude thématique, un procédé, pour éclairer le lecteur, qui va consister à diviser chaque thème en deux faces positive ou négative, ou encore avantages ou désavantages. Cette division varie selon les critiques. Ce qui est positif pour nous peut être négatif pour un autre critique. Nous adoptons ce procédé

pour découvrir le non-dit des auteurs. Celui-ci va nous aider à appréhender la philosophie cachée des romanciers de notre analyse.

## **La solitude**

Dans les ouvrages qui nous intéressent, la solitude constitue le leitmotiv des intrigues tissées par Defoe, Tournier et Coetzee. Et autour de ce thème central, Defoe a créé un mythe (un récit littéraire dans le contexte de notre thèse) qui a été réécrit par Tournier et Coetzee.

La solitude est, aux yeux de Defoe, Tournier et Coetzee, comme l'épée de Damoclès, c'est-à-dire un bonheur et un malheur, un bien ou un mal. Ces trois romanciers défendent ou privilégient parfois la solitude. Ils estiment que la solitude peut faire du bien à l'homme, ou encore elle peut lui rendre un grand service dans son existence quotidienne. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous allons d'abord mettre en relief les manifestations de la solitude qui aident l'individu à s'épanouir ou à se développer; ensuite nous jetterons un regard sur les effets néfastes de la solitude qui constituent un frein pour le développement d'un individu.

## **La solitude : source de développement pour un individu**

Dans son ouvrage, Defoe nous présente les bienfaits de la solitude. Lorsque Robinson désobéit à ses parents, quitte son pays natal et se rend "ailleurs", il est obsédé par le désir ardent de faire fortune. Au cours de son odyssée, le bateau sur lequel il se trouve est basculé par le vent et plus tard fait naufrage. Comme le narrateur le confirme:

The Wind still blowing very hard, one of our Men early in the Morning, cry'd out, *Land*; and we had no sooner run out of the Cabbin to look out in hopes of seeing whereabouts in the World we were; but the Ship struck upon a Sand, and in a moment her Motion being so stopp'd, the Sea broke over her [...], and we were immediately driven into our close Quarters to shelter us from the very Foam and Sprye of the Sea (RC, 42).

Cette confirmation du narrateur informe le lecteur des circonstances inattendues qui ont abouti à l'incident malheureux survenu aux voyageurs du navire qui se dirigeait vers l'Amérique, et qui ont occasionné ipso facto la mort de plusieurs passagers et matelots. Le naufrage de ce Robinson est significatif : il signifie que Dieu punit cet Européen pour avoir désobéi aux ordres de ses parents, et marque aussi la prise de conscience de ce héros vis-à-vis de la Providence, le début de son jugement et le commencement du combat qu'il est appelé à livrer contre la Nature.

Robinson se retrouve seul survivant du naufrage sur l'île déserte et commence la lutte contre le désespoir, la crainte de l'inconnu et la tentative du suicide. Devant cette situation inattendue, il ne se laisse pas écraser par la solitude. Bien au contraire, il se met à observer ce milieu pour voir ce qu'il peut être en mesure de faire: "I began to look round me to see what kind of Place I was in, and what was next to be done" (RC, 47). Cette observation l'amène à conclure que ce milieu est étrange et étranger pour lui. Pour ce, il doit impérativement chercher des voies et moyens pour surmonter et vaincre la solitude: "I now began to consider seriously my Condition, and the Circumstance I was reduc'd to" (RC, 65). Après réflexions, il opte pour une voie qui lui paraît la meilleure: le travail. Dans *The Rise of the Novel*, Ian Watt, analysant et portant son jugement sur *Robinson Crusoe* de Defoe, souligne que le romancier anglais pense que le travail est la clé du salut de l'homme: "Defoe believed in the calvinist conception of work" (Watt 1957: 99). Ce critique estime que Defoe est un calviniste, et pour lui, le travail est le seul moyen capable d'aider l'homme à vaincre l'oisiveté et surtout la solitude. C'est ainsi que son protagoniste, devant la solitude grandissante et suffocante, essaye de surmonter méthodiquement et par étapes la solitude. Pour commencer, Robinson dit: "I wanted nothing but a Boat to furnish my self with many things which I foresaw would be very necessary to me" (RC, 49). Le protagoniste defoen estime que des incursions dans le navire naufragé s'avèrent indispensables dans la mesure où il peut dans un premier temps récupérer des biens abandonnés

par les naufragés et par lui-même. Ainsi, il se met en besogne: "I resolv'd [...] to get to the Ship, so I pull'd off my Clothes" [...] to search and to see what was spoil'd and what was free" (RC, 48-49). Après sa recherche, il ajoute: "I fill'd with Provision, viz. Bread, Rice, three Dutch Cheeses, five Pieces of dry'd Goat's Flesh, and a little Remainder of *European* Corn which had been laid by for some Fowls" (RC, 50). A part les biens cités ci-dessus, il récupère aussi les outils de travail laissés dans le bateau. Et tous ces biens constituent, pour cet Européen, l'héritage du monde occidental et lui rappellent par ricochet la civilisation perdue. Avec les instruments de travail récupérés, il se met à construire un bateau qui va l'aider à quitter l'île déserte. Mais malheureusement, ses efforts se révèlent vains à la fin parce qu'il est incapable de poser ce bateau sur la mer. Déçu et découragé, il se met à explorer pour sa survie les ressources naturelles de l'île, ce milieu, qui devient malgré lui et par la force de la Nature le nouveau cadre de son existence. Dans sa démarche, il préfère d'abord se construire un logement: "My next Work was to view the Country, and seek a proper Place for my Habitation, and where to stow my Goods to secure them from whatever might happen" (RC, 52). Après la construction de son logement, en tant qu'homme civilisé et ordonné, il planifie son emploi de temps pour faire d'une façon ordonnée son travail: "I began to order my times of Work, of going out with my Gun, time of Sleep, and time of Diversion" (RC, 72). Sachant bien qu'il ne peut plus aller ailleurs, et connaissant l'importance du temps et du travail qu'il doit abattre pour sa survie dans ce milieu isolé, il se met à travailler durement: "All this Time I work'd very hard" (RC, 76). Cette phrase atteste la valeur que Robinson accorde au travail, et le prix qu'il attend de la tâche qu'il exécute. En explorant les ressources naturelles de cette île, Robinson agit comme le bourgeois anglais du dix-huitième siècle qui n'accorde de valeur qu'à la poursuite de l'intérêt. Il ne voit pas la Nature comme un spectacle merveilleux à contempler, mais plutôt comme une source de matières précieuses. Avec cette vision, il se met d'abord seul à cultiver la terre pour des fins pragmatiques, à semer et à labourer: "I employ'd my self in Planting my Second Rows of Stakes or Piles and in this *Wicker* working all the Summer, or dry Season" (RC, 108). Puritain, il cultive et veut absolument emmagasiner une grande quantité de biens pour consommer. Selon lui, le travail se conçoit comme nécessité pour bien vivre. Ainsi, il dirige et

maîtrise toutes ses activités pour éviter la famine dans son royaume. Ensuite, il s'adonne à la chasse et à l'élevage des animaux. De surcroît, il fabrique lui-même des bougies pour éviter l'obscurité dans son habitation: "I came provided with six large Candles of my own making ; for I made very good Candles" (RC, 178). A l'arrivée de Friday, Robinson se fait accompagner dans sa lourde tâche par ce sauvage qui sera, pour lui, non seulement un domestique, mais plus un instrument de travail.

Selon Defoe, le salut de l'homme, comme nous l'avons dit, est dans le travail. Mais qui dit travail dit production. En utilisant ses aptitudes physiques et intellectuelles et en produisant, Robinson s'épanouit lui-même, organise l'île déserte, réalise ce qui était, aux Européens d'alors, une mission essentielle: la colonisation, la domestication des sauvages. Il va aussi affronter les difficultés de la vie quotidienne et les surmonter. En plus, disons que le travail est la voie la meilleure pour transcender la solitude qui est une plaie mortelle pour l'homme. A travers cette activité, le protagoniste de Defoe connaît une évolution, un épanouissement et retrouve sa civilisation perdue. Il dirige, gouverne et devient maître absolu de cet endroit isolé, et surtout de sa vie.

Dans son roman, Tournier reprend et modifie le schéma de Defoe. Au cours de son voyage pour l'Amérique, Robinson vit une situation tragique: le bateau fait naufrage. Après cet incident, Robinson est aussi jeté sur l'île déserte: "A demi inconscient encore, il se ramassa sur lui-même et rampa de quelques mètres vers la plage" (VLP, 15). Seul survivant de ce naufrage, Robinson va faire face à cette situation imprévue. Le naufrage du protagoniste de Tournier revêt une signification différente de celle du Robinson defoen. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson est délivré par la mer. Celle-ci le sauve, le pose sur la terre et lui accorde encore le temps de vivre et de passer son initiation dans ce milieu isolé. En d'autres termes, disons que le Seigneur a exprimé son Amour à l'endroit de Robinson à travers cet incident. Comme on peut le constater, Tournier a emprunté chez Defoe le thème de la solitude. Dans *L'Intertextualité*, Sophie Rabau écrit : "On est en mesure de repérer dans un texte des éléments

structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration" (Rabau 2002 : 66). En effet, le lecteur perçoit, à travers la symbolique du naufrage de Robinson Crusoe de Tournier, l'image de Robinson Crusoe de Defoe. Mais en empruntant le thème de Defoe, le romancier français a changé et apporté à son ouvrage un surplus qui relève plutôt d'une transformation thématique. Pour Gérard Genette, la transformation thématique est un "retournement idéologique" (Genette 1982 : 237). En changeant l'essence de la thématique de Defoe, Tournier se distance de son prédécesseur. Notons aussi que la distance de Tournier ne se manifeste pas seulement avec le naufrage de son protagoniste, mais aussi avec la vision du héros pour le travail qu'il exécute. Pour le romancier français, la solitude fait grandir l'homme et l'ennoblit. Il le prouve. Robinson choisit une activité qui l'aide non seulement à vaincre la solitude, mais aussi et surtout à la dominer. Le narrateur le décrit de la manière suivante: "Robinson consacra les semaines qui suivirent à l'exploration méthodique de l'île et au recensement de ses ressources. Il dénombra les végétaux comestibles, les animaux qui pouvaient lui être de quelque secours, les points d'eau, les abris naturels" (*VLP*, 43). A l'instar de l'explorateur blanc qui va à la conquête du Nouveau Monde, Robinson commence d'abord par explorer ce nouveau milieu: "Il ramassa une branche pour s'en servir de canne, et il s'enfonça dans le taillis d'épineux qui couvrait le pied des promontoires volcaniques du sommet desquels il espérait pouvoir s'orienter" (*VLP*, 16). En explorant l'île, Robinson pense déjà à sa survie et fait une évaluation des ressources naturelles de sa situation et surtout de ce nouveau milieu. Après cette évaluation, il constate que cet endroit est dépourvu de toute trace humaine, mais découvre comme au hasard un bouc qu'il tue. Ainsi, il prend conscience de sa situation et comprend que la solitude allait être son destin pour longtemps peut-être. Il examine la configuration de l'île et enregistre toutes les régions qui constituent ce nouveau territoire, et découvre la végétation comestible, les animaux, de l'eau fraîche, et des abris naturels. Tous les mouvements de Robinson témoignent son intention de diriger dans ce nouveau cadre naturel. Plus tard, il construit une pirogue pour effectuer "une série d'expéditions qui achevèrent de lui faire connaître son domaine" (*VLP*, 52). Après de multiples incursions dans le bateau naufragé, il se met au travail. Pour Tournier, le travail est

un mécanisme qui assume l'existence d'un individu et justifie sa présence sur cette terre. Robinson ne peut justifier sa présence sur cette planète qu'en travaillant. Ainsi, il débute d'abord son activité en érigeant une habitation sur l'île avec les éléments de la nature et les outils récupérés dans le bateau. Construire une habitation est un moyen de personnaliser et d'humaniser cette île déserte, et aussi une voie pour se rappeler son ancienne civilisation. Puis, il exploite le monde végétal: "Il brûla quelques acres de prairie sur la côte orientale de l'île un jour que le vent soufflait de l'ouest, et il entreprit de labourer la terre et de semer ses céréales à l'aide d'une houe qu'il avait fabriquée"(VLP, 46); ensuite, il domestique le monde animal: "Parmi les animaux de l'île, les plus utiles seraient à coup sûr les chèvres et les chevreaux qui s'y trouvaient en grand nombre, pourvu qu'il parvienne à les domestiquer. Or si les chevrettes se laissaient assez facilement approcher, elles se défendaient farouchement dès qu'il prétendait porter la main sur elles pour tenter de les traire. Il construit donc un enclos en liant horizontalement des perches sur des piquets qu'il habilla ensuite de lianes entrelacées"(VLP, 47); il fait pousser des légumes, il protège des plantations de palmiers à choux contre les oiseaux et les insectes; il domestique les chevreaux, il protège ses récoltes des rats et sème du blé, de l'orge et du maïs. Il fabrique du pain. Avec ce produit, il communique avec la société de son passé. Le pain est un résultat tangible de son travail qui lui procure la joie et le plaisir de se sentir relié à la communauté humaine perdue. Le travail devient pour ce solitaire une activité primordiale. Il sous-entend la production. Or pour Robinson de Tournier, disciple de Benjamin Franklin et partisan de la Philosophie de l'avarice, la production sous-entend la non-consommation, c'est-à-dire que la production existe comme un faux but. Il tient à l'économie, à la thésaurisation de sa création, qui est propre à sa morale religieuse qui "exalte la production, par laquelle l'homme ressemble au Dieu créateur, et condamne la consommation destructrice, recommande l'économie, l'épargne" (Stirn, 1983: 18-19). Pour lui, le travail, contrairement à la vision du travail de Robinson Crusoe de Defoe, est une nécessité illusoire. Plus tard, Robinson se rend compte qu'il règne sur cette île déserte et devient le Gouverneur, il estime que "le plus grand plaisir n'est pas tellement de posséder des biens matériels mais de posséder des êtres vivants"(Fromm, 1978: 90)). C'est ainsi qu'il tâche de dompter et de s'imposer sur l'Indien qui

arrive sur l'île administrée. Vendredi est un objet que Robinson peut administrer. Ainsi, l'Européen le rend son esclave et fait de lui un membre parfait de sa société. Vendredi jouera le rôle de soldat, serviteur ou domestique de Robinson.

A l'instar de l'écrivain français, Coetzee a également lu et récrit le livre de Defoe. Dans son ouvrage, Julia Kristeva fait ses observations en ces termes : "Le texte littéraire est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'une autre (des autres) texte (s)" (Kristeva 1969 : 181). Le point de vue de cette critique s'inscrit dans le cas de Coetzee. En récrivant le livre de son devancier, Coetzee fait vivre sous une autre forme l'ouvrage de Defoe sur le plan thématique, particulièrement pour le thème de la solitude. Il évoque, convoque le texte de Defoe, et le transforme. Intervient aussi dans son ouvrage la transformation thématique, c'est-à-dire le retournement idéologique, comme le dit Gérard Genette dans son ouvrage. Robinson, chez Coetzee, est aussi un naufragé : "He had dwelt on his island [...] he and Friday [...] they having been spared when their ship went down" (*F*, 12). Il tombe victime, comme Robinson de Defoe, de cet incident et de la solitude. Le naufrage marque, pour Robinson, le début de son combat contre la Nature, et aussi le commencement de sa nouvelle vie dans cet endroit isolé. Seul rescapé du naufrage, il opte également pour le travail comme voie pour surmonter la solitude et pour son existence. Mais, contrairement aux protagonistes de Defoe et Tournier, Robinson de Coetzee, comme le souligne Susan Barton, est paresseux (*F*, 9). A travers ce qualificatif, le romancier sud-africain révèle au lecteur les qualités tant physiques que morales de ce personnage. Robinson de Coetzee n'est pas courageux. Il ne travaille pas durement pour son existence ni pour exploiter les ressources de la nature. Il ne trouve pas le salut dans le travail. C'est pourquoi Robinson ne songe même pas à rentrer dans le bateau pour récupérer les outils de travail. Il perd son temps en travaux de terrassement futiles. De plus, au lieu d'organiser cet endroit isolé, il se contente plutôt de construire juste une grotte pour s'abriter contre les intempéries ; "In the angle between two of these rocks Crusoe had built himself a hut" (*F*, 9). Il fait souvent du travail inutile. Il ne plante rien dans cette terre et ne laboure même pas. Ses actions sont inutiles dans cet endroit. Bref, disons que Robinson ne fait pas usage de ses

capacités physiques ou intellectuelles pour survivre. Ainsi, il ne s'épanouit pas, mais connaît plutôt une régression. Mais plus tard, il est rejoint par Friday dans ses travaux domestiques.

La solitude est une épreuve à travers laquelle l'homme peut user de ses capacités physiques ou intellectuelles, sa force de caractère pour affronter une difficulté ou un obstacle. Elle lui permet aussi d'en trouver des solutions pour son existence. Dans *Terre des hommes*, Antoine de Saint Exupéry n'avait-il pas dit : "L'homme se découvre quand il se mesure devant l'obstacle?" (Saint Exupéry 1939 : 9).

Somme toute, disons que dans les trois romans qui font l'objet de notre étude, les ressemblances et les dissemblances sont manifestes. La solitude est récurrente et observable dans *Robinson Crusoe* de Defoe, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier et *Foe* de Coetzee. Mais son exploitation par les trois auteurs n'est pas la même. Dans le premier roman, Defoe examine le thème de la solitude, et il place Robinson sur l'île comme victime du naufrage. Celui-ci symbolise la colère de Dieu à l'endroit de ce personnage qui a désobéi aux ordres de ses parents; il marque également le début du combat de ce protagoniste contre la Nature qui se présente devant lui comme un obstacle à surmonter. Robinson se révèle un homme courageux, et affronte les réalités du monde insulaire avec détermination. Face à la solitude, il trouve une solution appropriée et se livre au travail pour son bien-être. Dans le deuxième ouvrage, Tournier emprunte chez Defoe le thème de la solitude, mais toutefois transforme la thématique de l'écrivain anglais. Robinson est aussi victime du naufrage, et cet incident n'a pas la même signification que celle du roman de Defoe. Il signifie le début de l'initiation pour Robinson dans ce nouveau milieu, son jugement et sa délivrance. Robinson est aussi courageux, s'adonne également au travail et surmonte la solitude, mais le travail est pour lui une nécessité illusoire. Dans le troisième roman, Coetzee reprend aussi le thème de la solitude, mais modifie la matrice textuelle de Defoe. Ainsi, le lecteur perçoit la transformation thématique de Defoe. Robinson tombe aussi victime du naufrage, mais cet incident marque le

début d'une nouvelle vie que ce Blanc va mener sur cette île déserte. Robinson est un homme paresseux, c'est la raison pour laquelle il ne trouve pas de salut dans le travail.

Si la solitude, comme nous venons de le démontrer, est un bien pour l'homme, elle peut aussi dans une certaine mesure devenir, selon Defoe, Tournier et Coetzee, un mal pour lui.

### **La solitude: obstacle au développement de l'individu**

Dans son ouvrage, Defoe s'élève contre la solitude parce qu'elle bloque le développement d'un individu. Il présente un homme, Robinson, qui est en lutte contre la nature. Cette lutte commence, comme nous l'avons dit dans les lignes précédentes, après le naufrage du bateau qui le ramène en Amérique du Sud. Ce naufrage marque déjà le début de son combat.

Defoe montre au lecteur les effets néfastes de cette situation solitaire à travers son personnage. Robinson est littéralement désemparé, et il n'a plus la joie de vivre. Sans habits et nourriture, il est *triste*. *Triste* parce qu'il a perdu tous ses biens au cours du naufrage: "I was wet, had no Clothes to shift me, nor any thing either to eat or drink to comfort me" (RC, 47). Ces propos attestent que Robinson se retrouve dans une situation tragique. En plus, il a *peur*: "I had no Weapon either to hunt and kill any Creature for my Sustenance, or to defend my self against any other Creature that might desire to kill me" (RC, 47). Tombé dans un milieu inconnu, il s'explique en disant qu'il a *peur* d'être dévoré par les bêtes féroces parce qu'il n'a pas d'armes pour se défendre contre les ennemis. A part la tristesse et la peur, il ressent *la fatigue*: "I went to the Tree, and getting up into it, [...] having been excessively fatigu'd" (RC, 47). C'est ainsi qu'il se décourage et a peur de ce milieu qui lui paraît dangereux. Le découragement et la peur constituent pour ce personnage des obstacles pour son épanouissement. La solitude n'est pas pour lui un moyen de se développer ; elle est, au contraire, un frein pour son progrès.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Tournier a repris les mêmes effets négatifs exploités par Defoe. Il stigmatise aussi les méfaits de la solitude. Celle-ci a des effets néfastes sur la vie d'un individu et ne lui permet pas de s'épanouir. A son arrivée sur l'île, Robinson est épris de fatigue: "Une énorme ecchymose lui broyait l'épaule gauche" (*VLP*, 16). A travers cet écrasement physique provoqué par le naufrage, ce Blanc ne peut pas exécuter une quelconque tâche. En plus, il a aussi peur de l'inconnu. A travers ces indices intertextuels, la fatigue et la peur du héros de Tournier, le lecteur découvre aisément que Tournier a lu le livre de Defoe. Mais, en relisant le livre de l'écrivain anglais, Tournier a évoqué et transformé la thématique de son devancier. Dans son ouvrage, Julia Kristeva note: "Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (Kristeva 1969 : 146). Robinson Crusoé, contrairement au protagoniste de Defoe, connaît des moments de découragements et d'hallucinations visuelles et auditives. Et les hallucinations sont mises en relief par Tournier: d'abord, Robinson confond la mer et la femme. Selon lui, la mer est semblable à une femme: "La vaste plaine océane légèrement bombée, miroitante et glauque le fascinait, et il se prit à craindre d'être l'objet d'hallucinations. Il oublia d'abord qu'il n'avait à ses pieds qu'une masse liquide en perpétuel mouvement" (*VLP*, 22). Il confond la mer au dos d'un animal: "Il se figura qu'il s'agissait du dos de quelque animal fabuleux dont la tête devait se trouver de l'autre côté de l'horizon" (*VLP*, 22-23). Puis, "l'île, ses rochers, ses forêts n'étaient que la paupière et le sourcil d'un œil immense, bleu et humide, scrutant les profondeurs du ciel" (*VLP*, 23). A travers cette hallucination, nous voyons que Robinson vit dans un état d'aliénation mentale ou d'esprit puisqu'il confond la réalité et l'utopie. Pour lui, ces deux éléments sont identiques. La profondeur de la mer devient une marque distinctive du ciel. Ce n'est plus la mer qui ceinture l'île, mais c'est plutôt l'île qui la cerne et se fait paupière de cet œil. Cette fausse interprétation de Robinson joue aussi sur un phénomène d'inversion et de changements d'éléments naturels: l'eau et la terre sont perçues comme chair. Ensuite, Robinson est aussi emporté par une hallucination auditive: "Il entendit de la musique. Irréelle, mais distincte, c'était une symphonie céleste, un chœur de voix cristallines qu'accompagnaient des accords de harpe et de viole de gambe" (*VLP*, 40). Dans son délire, le protagoniste de Tournier croit qu'il s'agit de la musique

du ciel, et pourtant, il n'en est pas question. Il est plutôt en train de vivre des effets négatifs de la solitude: "La solitude n'est pas une situation immuable où je me trouverais plongé depuis le naufrage de la *Virginie*. C'est un milieu corrosif qui agit sur moi lentement, mais sans relâche et dans un sens purement destructif" (*VLP*, 52). Les propos de Robinson nous invitent à conclure que la solitude n'est pas seulement constructive, mais elle est aussi destructive. Elle produit des effets négatifs sur l'homme. En d'autres termes, disons que la solitude devient, pour lui, un mal. Elle ne lui permet pas de bien vivre, et constitue un frein pour son épanouissement dans ce milieu.

Dans *Foe*, Coetzee stigmatise les conséquences néfastes de la solitude et met sur scène un personnage épris de la solitude: Robinson Cruso. Ce dernier, à l'instar de Robinson de Defoe, est également victime du naufrage. Et il se retrouve sur l'île déserte pour affronter la solitude. Mais sa trajectoire paraît différente et diamétralement opposée à celle du personnage de Defoe. Il ne fait pas d'hallucinations pendant sa vie solitaire sur l'île déserte. Il s'intéresse sporadiquement à la vie sexuelle parce qu'il fait une seule fois l'amour avec Susan Barton. Le romancier le présente plutôt comme un personnage paresseux, comme nous l'avons déjà dit. Dans sa réécriture, Coetzee transforme la thématique de Defoe, et donne à la solitude de son héros une connotation qui est contraire à la vision de Defoe. Deux indices textuels, la paresse et la sexualité, montrent la distance prise par Coetzee vis-à-vis de son inspirateur. Robinson Cruso ne travaille pas pour sa survie, et ne réalise aucun progrès. Bien au contraire, il connaît une régression remarquable. Susan Barton est vexée par la paresse de Cruso et surtout par sa régression, c'est ainsi qu'elle lui demande de fabriquer des bougies. Robinson Cruso lui répond: "Which is easier : to learn to see in the dark, or to kill a whale and seethe it down for the sake of a candle?" (*F*, 27). Et lorsque l'Anglaise lui demande encore de récupérer les outils de travail abandonnés dans le bateau qui a fait naufrage, il lui réplique: "What has survived the salt and seaworm will not be worth the saving. We have a roof over our heads, made without saw or axe. We sleep, we eat, we live. We have no need of tools" (*F*, 32). Sa paresse est

davantage démontrée par Coetzee à travers son habitation. Pour s'abriter contre les intempéries, il ne construit pas une bonne habitation avec les ressources de la nature, mais se contente d'avoir un habitacle non décent, comme l'affirme la narratrice: "In the hut Cruso had a narrow bed, which was all his furniture. The bare earth formed the floor" (*F*, 9). L'unique activité qui plaît à Cruso, pendant des années passées sur l'île déserte, est l'absurdité: "The terraces covered much of the hillside at the eastern end of the island, where they were best sheltered from the wind. There were twelve levels of terracing [...], each some twenty paces deep and banked with stone walls a yard thick and at their highest as high as a man's head" (*F*, 33). Ébahie et surprise par cette construction, Susan Barton veut lui tirer le vers du nez et lui demande ce qui va être planté dans cette concession, Cruso lui rétorque: "The planting is not for us, [...] We have nothing to plant --- that is our misfortune" (*F*, 33). En rassemblant des pierres et en exécutant une tâche qui ne contribue pas à son épanouissement personnel, mais entraîne plutôt de sa part une perte d'énergie, Cruso ressemble à Sisyphe qui, dans *Le Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, s'attelait à faire un travail inutile, celui de pousser une grosse pierre du bas jusqu'au faite d'une montagne. Mais une fois au sommet de la montagne, cette grosse pierre retombait et revenait à son point de départ. Et Sisyphe était obligé de reprendre la même besogne éternellement.

Comme nous venons de le montrer, la solitude est le point d'intersection entre les ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee. Ceux-ci abordent dans leurs ouvrages ce thème et montrent au lecteur ses deux faces, positive et négative. Mais l'examen de ce thème par ces auteurs n'est pas le même. Nous découvrons que Robinson de Defoe et Robinson de Tournier affrontent avec courage la solitude et trouvent le salut dans le travail comme voie obligée pour combattre la solitude et surmonter les difficultés de la vie quotidienne; tandis que Robinson de Coetzee n'est pas courageux. Il se révèle paresseux, ne parvient pas à surmonter la solitude qui est à ses yeux un obstacle à affronter et ne trouve pas le salut dans le travail.

## **Conclusion sur la solitude**

La solitude, avons-nous dit, est une nécessité pour l'homme. Elle lui permet de s'épanouir, parfois, elle constitue un obstacle pour son épanouissement. Defoe, Tournier et Coetzee l'ont démontré dans leurs ouvrages respectifs. L'homme doit éviter la solitude parce qu'elle étouffe ses potentialités, ses richesses. Dans le monde d'aujourd'hui, la solitude est réservée aux punis, aux parias, aux malades mentaux, aux lépreux, aux pervers qui estiment qu'ils vivent dans un monde parfait. Dans sa nature, l'homme a deux faces: une face visible et une face invisible ou cachée. Chaque homme porte en lui un fragile et complexe échaffaudage d'habitudes, réponses, réflexes, mécanismes, préoccupations, rêves et implications. Pour découvrir sa face cachée ou invisible, l'homme a impérativement besoin de l'Autre. Tel est le sens de la réflexion de Gilles Deleuze dans la postface du livre de Michel Tournier où il analyse et met en relief les deux aspects du problème soulevé par le romancier français, c'est-à-dire "le monde avec autrui ou sans autrui" (Deleuze 1972 : 257). Notons que Autre/Autrui est un facteur important de son univers, l'aide à se connaître, et surtout à connaître son moi profond. Comme le disait Socrate: "Homme, connais-toi, toi-même". L'Autre incarne le rôle d'accoucheur et lui sert de miroir qui lui permet de découvrir sa face cachée. Sans la présence de l'Autre, l'homme ne peut pas se découvrir et découvrir sa face cachée ou mieux son identité. Bref, disons que toute relation humaine est impuissante dans la confrontation inéluctable avec la solitude. L'homme est, à notre avis, condamné à être un "sans-pareil" à la recherche de l'Autre. Et le labeur journalier a le pouvoir de nous faire retrouver l'Autre et de nous libérer de l'angoisse d'être seul.

D'autres interprétations sont aussi possibles au thème de la solitude abordé et examiné par Defoe, Tournier et Coetzee dans les ouvrages qui font objet de notre analyse. Sur le plan religieux, le thème de la solitude illustré par Defoe dans son livre est une leçon que cet auteur anglais donne au lecteur parce que ce dernier se sert de la solitude vécue par son protagoniste pour expliquer à son destinataire que la désobéissance entraîne toujours dans la vie d'un homme des conséquences néfastes. Dieu punit toujours les pécheurs. Mais dans son Amour, il est bon et finit toujours par pardonner aux hommes le mal qu'ils font. Robinson qui se retrouve

sur l'île déserte est un pécheur. La vie dure qu'il mène dans ce milieu est la punition du péché qu'il a commis. Et son retour en Angleterre est synonyme de la délivrance, et surtout du pardon qui lui est accordé par Dieu. Comme dans la Bible, l'enfant prodigue avait désobéi à ses parents et avait décidé d'aller vivre ailleurs. Là, il avait dilapidé tout son avoir en menant une vie désordonnée. Blessé dans son amour-propre par le rythme de vie qu'il menait, il avait jugé bon de rentrer chez ses parents pour vivre la bonne vie. Ce retour au bercail et surtout son accueil symbolisent le pardon qui lui a été accordé par son père selon la conception religieuse. Disons aussi que la solitude évoquée par Defoe est une allégorie de sa propre vie. En effet, cet auteur anglais, de son vivant, avait vécu dans la solitude. Et à plusieurs reprises, il a été emprisonné pour des raisons politiques. En faisant allusion à la solitude, il invite le lecteur à juger l'importance de la solitude qui est un moment d'épanouissement ou de destruction dans la vie d'un homme. Et quand Defoe situe le cadre de l'action de Robinson sur l'île déserte, ce romancier pense à la prison, cadre hostile dans lequel il s'était retrouvé, et surtout aux souffrances qu'il avait endurées. Sur le plan idéologique, Robinson incarne les valeurs d'une culture dominante. Il personnifie la morale de la société néo-capitaliste qui cherche à exercer sa domination sur la nature de façon qu'elle se place aux buts de la production et du profit, et traduit les aspirations du public de l'époque de Defoe : au 17<sup>ème</sup> siècle/18<sup>ème</sup> siècle, l'Europe était en proie à de profondes mutations: ère de découvertes et d'aventures au-delà des mers. L'Angleterre n'avait pas échappé à cette mutation qui était intervenue en Europe en général. Ainsi Robinson, à l'instar de ses compatriotes anglais, quitte son pays et va ailleurs pour chercher la fortune, conquérir le Nouveau Monde et coloniser les primitifs. Il voyage sous d'autres cieux et admire les sociétés naturelles, les bons sauvages dociles qui semblaient vivre du côté de l'Eden éternel, et met en pratique l'idéologie de sa société. Sur le plan économique, Defoe met en lumière la vision de son époque : le capitalisme. A son temps, l'Européen voulait impérativement l'indépendance. Et cette indépendance est observable dans son roman: Robinson quitte sa famille, ses parents, et se met en quête de sa fortune. L'indépendance est aussi manifeste dans le nouveau milieu (l'île déserte) dans lequel Robinson se trouve : il est seul à explorer les ressources de la terre pour ses intérêts personnels. Et la présence de Friday

renvoie le lecteur aux réalités du 17<sup>ème</sup> siècle/18<sup>ème</sup> siècle : le Seigneur avait toujours besoin des serviteurs. Ceux-ci produisaient et le Seigneur en bénéficiait. S'introduisait implicitement, à travers les relations maître/esclave, la notion de dépendance. Celle-ci caractérisait les relations sociales de production, comme c'est le cas dans toutes les sociétés organisées. Le serviteur ou l'esclave produit pour le profit de son maître. Et en récompense, il reçoit son salaire. Les relations qui se tissent entre les deux personnes sont celles d'un producteur et d'un profiteur. Dans le roman de Defoe, les relations de Robinson et Friday sont celles d'un capitaliste et d'un travailleur, colonisateur/colonisé. Nous pouvons ajouter que Defoe a créé, à travers la solitude de son héros Robinson, un archétype de "new man" de l'âge du capitalisme industriel, une espèce "homo oeconomicus". Robinson travaille, et il a été capable de survivre dans l'individualisme. Il a transcendé les contraintes de la société, et il est allé loin de ses parents pour travailler non pour la collectivité, mais pour soi-même: "The idea that one lives and works for oneself rather than for the collectivity. As a counterpart to this idea, society was internationalized, played beyond question. The foundations were being laid for an eighteenth-century concept of the state as a transcendent entity, existing independently of its members and of the ethical or economic practices they engage in" (Fausett 1994 : 126).

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, la solitude est aussi une image employée par Tournier pour illustrer l'idéologie de l'homme blanc en France : la colonisation ou l'esclavage. Le Blanc était appelé à dominer l'Indien ou le Noir : "Notre société de consommation est assise sur eux, elle a posé ses fesses grasses et blanches sur ce peuple basané réduit au plus absolu silence. Tous ces éboueurs, ces fraiseurs, ces terrassiers, ces manœuvres, ces trimardeurs, il va de soi qu'ils n'ont rien à dire, rien à nous dire, rien à nous apprendre" (*Vp*, 237). Comme on le constate, le Noir (ou l'Indien) était le serviteur du Blanc. Et ce dernier devait lui apporter la civilisation occidentale pour le transformer. En mettant en exergue les relations maître/esclave, Tournier fait allusion au capitalisme, et invite implicitement le lecteur à réfléchir sur les réalités du monde occidental au vingtième siècle, et surtout les changements intervenus en Europe pendant cette période. Disons également que la solitude est une métaphore utilisée par l'auteur

pour illustrer sa propre vie. Il évoque, dans son livre, ce thème pour montrer au lecteur ses deux faces, positive et négative. Implicitement, il invite son destinataire à bien apprécier sa valeur. La solitude peut aider l'homme à s'épanouir, comme elle peut aussi le détruire. Tournier se réfère à sa propre situation. Il aime la solitude. Pour ce, il habite Choiseul, et sa maison ressemble, comme le dit Francine Bordeleau, à "un ancien monastère où Tournier semble mener une vie ascétique" (Bordeleau 1990 : 43). Parlant de la vie de Michel Tournier et du cadre dans lequel il mène sa vie solitaire, Jean Lefebvre ajoute : "Il se comporte comme le très humble trente-huitième curé de ce presbytère-là" (Lefebvre 1990 : 46). Et quand il parle de l'île, il fait allusion à sa maison qui ressemble à une prison : "Une prison, ce n'est pas seulement un verrou, c'est aussi un toit" (ibidem). Du point de vue économique, Tournier emboîte le pas à son prédécesseur quand il met sur scène Robinson sur l'île déserte. Il ne fait qu'illustrer la vision du Blanc de son temps : l'exploitation du Nouveau Monde et du sauvage. Robinson de Tournier vit sur l'île déserte, exploite non seulement la terre, mais aussi et surtout l'Indien qui le rejoint dans cet endroit isolé. Dans le contexte religieux, la solitude est aussi une image pour montrer au lecteur que tout péché commis mérite de la part du pécheur une punition. Après repentance, le pécheur bénéficie de la grâce de Dieu. Et dans *Foe*, Coetzee examine le thème de la solitude pour justifier aussi le motif idéologique du Blanc sud-africain vis-à-vis du Noir. Le Blanc sud-africain est le maître, et le Noir sud-africain est le serviteur. Robinson est le maître de Friday. Il le domine, et ce Noir n'a pas droit à la parole. Il exécute les ordres de son maître. Sur le plan économique, Robinson de Coetzee justifie également la vision capitaliste du Blanc sud-africain qui avait préféré, du moins à l'époque de la parution de ce roman, exploiter l'homme noir en se servant de lui comme un instrument de production. En récompense, un salaire de misère était réservé au Noir. Et ce salaire n'équivalait même pas à la valeur du service rendu.

## **La sexualité**

Dans son livre, Defoe n'examine pas le thème de la sexualité, mais il est présent dans les ouvrages de Tournier et Coetzee. Son appréhension par les romanciers français et sud-africain ainsi que la philosophie qui ressort de ces deux ouvrages ne sont pas les mêmes.

### **Defoe et la sexualité**

Dans son article intitulé "The Noise of Freedom: J.M. Coetzee's *Foe*", Robert M. Post souligne que "Defoe, for instance, held unusually liberal ideas about women, and in his writings he shows respect, even reverence for a woman's part in the family" (Post 1989: 144). Pour se faire une idée de la vision de l'écrivain français sur le thème de la sexualité dans son livre intitulé *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Arlette Bouloumié accorde une interview à Michel Tournier et note: "Dans le roman de Daniel Defoe, il n'y a pas apparemment aucune trace ni d'humour ni de sexualité" (Bouloumié 1986 : 22). Ces deux déclarations trouvent leur fondement et leur raison d'être dans le roman de l'écrivain anglais. En effet, Defoe n'accorde pas de place au thème de la sexualité dans son ouvrage. Pour lui, la femme est un être respectable. Elle a droit à certains égards de la part de l'homme. C'est ainsi qu'il présente, dans son ouvrage, un personnage célibataire qui n'a pas le souci sexuel. Il ne se conçoit jamais comme un être de chair; il est plutôt l'incarnation de la raison qui se fortifie contre les instincts sexuels. Il construit des murs de protection contre les parties instinctives de son propre être. Disons qu'au regard de la vision de Defoe sur la femme, force nous est de conclure que la sexualité dans le roman de l'écrivain anglais n'a pas de face positive ni négative. Elle est absente dans *Robinson Crusoe*, mais présente dans *Roxana* et *Moll Flanders*.

### **Tournier et la sexualité**

Contrairement à la vision de Defoe, Tournier, dans son ouvrage, aborde la sexualité. Effacée dans l'hypotexte, elle est présente dans l'hyper texte. En agissant ainsi, Tournier, dans *Vendredi*

*ou les limbes du Pacifique*, s'éloigne de Defoe, mais cependant critique la société française de son époque en matière sexuelle, comme l'atteste William Cloonan: "*Vendredi ou les limbes du Pacifique* becomes an extensive critique of the cultural and sexual underpinnings of Western society" (Cloonan 1985 : 25). Ainsi, il met sur scène la femme sous forme symbolique. Notons que, dans le livre de Tournier, la sexualité comporte des avantages et désavantages.

### **Les avantages de la sexualité**

Dans la solitude, Robinson ne vit pas dans l'abstinence. Bien au contraire, il se livre aux activités sexuelles. Il explore une autre existence et s'élance dans une aventure amoureuse avec sa nouvelle dulcinée qui s'appelle Speranza. Le narrateur éclaire sa nouvelle relation avec Speranza: "Speranza n'était plus un domaine à gérer, mais une *personne*, de nature indiscutablement féminine, vers laquelle l'inclinaient aussi bien ses spéculations philosophiques que les besoins nouveaux de son cœur et de sa chair" (*VLP*, 101-102). Comme sa relation avec l'île est celle d'un homme et d'une femme, Robinson s'en va à la conquête de cette femme: "Robinson était impatient de quitter ces rêveries et ces spéculations et de fouler le sol ferme de Speranza. Il crut un jour avoir trouvé une voie d'accès concrète à l'intimité la plus secrète de l'île" (*VLP*, 100). Tournier fait apparaître dans son ouvrage l'image de la "femme de Robinson". Celle-ci est une île et elle est identifiée à "une personne, de nature féminine" (*VLP*, 101). Elle est comparée au "profil d'un corps féminin sans tête, une femme, oui, assise, les jambes repliées sous elle" (*VLP*, 46). Cette relation est basée et cimentée par un sentiment d'exploitation. Cependant, elle est ambiguë. Le nom de la femme de Robinson, Speranza, est celui d'une femme autrefois aimée (*VLP*, 45).

Identifiant la Terre à une femme, Robinson s'introduit à plusieurs reprises dans l'alvéole qui termine la grotte: "Robinson s'en doutait, c'était son propre corps, et après de nombreux essais, il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si

exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée" (*VLP*, 106). L'introduction de Robinson dans l'alvéole de la grotte symbolise l'acte sexuel qu'il fait avec sa dulcinée. C'est ainsi que le narrateur décrit ce personnage en disant que Robinson est "suspendu dans une éternité heureuse. Speranza était un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures s'appelait Robinson" (*ibidem*). Ce dernier retrouve ainsi la paix physique et morale. Et en adoptant la position du fœtus dans le ventre maternel, Robinson s'imagine ainsi retrouver l'innocence perdue de l'enfance dans une éternité heureuse. Mais cette symbiose avec la mère est dangereuse et il renoncera à la "voie de la terre maternelle explorée, dit-il, au péril de mon âme, de ma vie" (*VLP*, 114). Cette symbiose avec la Terre-mère devenue son épouse bien-aimée évoque les relations incestueuses d'Œdipe avec sa mère dans la mythologie grecque.

Tournier met également en relief une autre manifestation de la sexualité quand il fait allusion à l'amour de Robinson avec l'arbre, le Quillai: "Robinson imagina que certains arbres de l'île pourraient s'aviser de l'utiliser [...] pour véhiculer leur pollen. Alors les branches de ces arbres se métamorphoseraient en femmes lascives et parfumées dont les corps incurvés seraient prêts à l'accueillir" (*VLP*, 120-121). Après exploration des ressources naturelles de l'île, Robinson découvre le Quillai. Ainsi, il décide de passer à l'acte: "Il s'étendit nu sur l'arbre foudroyé dont il serra le tronc dans ses bras, et son sexe s'aventura dans la petite cavité moussue qui s'ouvrait à la jonction des deux branches" (*ibidem* : 121). Cet arbre est aussi identifié à une femme, selon la vision métaphysique de cet auteur.

Le romancier français démontre, dans son ouvrage, que Robinson est un personnage qui se déchaîne en matière sexuelle. Il ne sait plus se maîtriser ou supporter de rester seul sur l'île déserte. Après avoir goûté aux délices de Speranza et du Quillai, Robinson se penche maintenant sur une autre ressource naturelle de l'île qui a l'aspect d'une femme: la combe. Celle-ci est décrite de la manière suivante par le narrateur: "Une prairie doucement vallonnée,

coupée de cluses et de talus que couvrait un pelage d'herbes de section cylindrique --- comme des poils --- et de couleur rosâtre" (*VLP*, 127). Cette beauté de l'île évoque "un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux. Une houle musculeuse entourait les omoplates" (*ibidem*). Après l'admiration de cette femme, Robinson passe à l'acte. Et le résultat de ce travail se montre au grand jour: "Il fallut près d'une année à Robinson pour s'apercevoir que ses amours provoquaient un changement de végétation dans la combe rose. Il n'avait pas pris garde tout d'abord à la disparition des herbes et des graminées partout où il avait répandu sa semence de chair" (*VLP*, 136-137). Les Mandragores manifestent leur présence sur l'île.

Pour montrer la valeur de l'esclave dans la vie de Robinson, Tournier aborde le thème de la sexualité en mettant aussi en scène Vendredi et Speranza. Il démontre que le Blanc qui se croit Tout-puissant a été rendu impuissant quand il attrape en flagrant délit son serviteur avec sa femme: "Il aperçut sous les feuilles deux petites fesses noires. Elles étaient en plein travail, parcourues par une houle qui les gonflait, puis les contractait durement, les regonflait, les serrait à nouveau" (*VLP*, 176). A travers cette scène, Tournier veut tout simplement signifier que les relations sexuelles n'ont pas de frontières en dépit de la vision erronée que les Blancs se font d'elles.

A travers le thème de la sexualité, Tournier remet en cause les valeurs de la société occidentale en matière sexuelle. Et quand il dépeint les relations amoureuses de Robinson avec la nature, sans oublier Vendredi avec Speranza, il renvoie le lecteur au temps des origines, temps où les hommes et la nature s'assemblaient.

### **Les désavantages de la sexualité**

Dans son ouvrage, Tournier n'analyse pas seulement les avantages de la sexualité, mais il démontre aussi les désavantages ou les conséquences de la relation amoureuse entre Robinson et le Quillai: "Un jour qu'il gisait écartelé sur son étrange croix d'amour, une douleur

fulgurante lui traversa le gland et le remit d'un coup sur ses pieds. Une grosse araignée tachetée de rouge courut sur le tronc de l'arbre et disparut dans l'herbe" (*VLP*, 122). Il résulte de cette relation une irritation cutanée douloureuse que Tournier assimile à une maladie vénérienne.

Somme toute, dans le roman de Tournier, la femme, avons-nous dit, est symboliquement omniprésente : Speranza, le Quillai et la Combe. Et les relations entre Robinson et Speranza, le Quillai ou la Combe sont une forme de contestation contre les normes sexuelles qui existent dans la société française.

### **Coetzee et la sexualité**

Après lecture du livre de Defoe, Coetzee évoque, convoque et introduit dans son roman la sexualité. Il n'épouse pas la vision de Defoe, mais prend également ses distances vis-à-vis de son prédécesseur et met en évidence, dans son ouvrage, une philosophie qui reflète la réalité de son milieu d'origine. Il jette son regard sur les manifestations de la sexualité qui seront analysées en deux sections: d'abord les avantages, et ensuite les désavantages.

### **Les avantages de la sexualité**

Observateur du vécu quotidien de sa société, Coetzee exploite les manifestations de la sexualité. Celles-ci se présentent en deux phases: d'abord, le critique sud-africain met en relief deux personnages qui se laissent attirer par leur physique: Susan Barton et Robinson; et ensuite, il jette son regard sur les relations amoureuses de Susan Barton et Foe.

A son arrivée sur l'île déserte, l'Anglaise est accueillie par les anciens naufragés. Et après tant d'années passées à Bahia, Susan Barton décide de satisfaire ses appétits sexuels. Elle tombe sur la première occasion qui lui est offerte sur l'île déserte, et elle ne traîne pas d'offrir

l'opportunité à Robinson: "I pushed his hand away and made to rise, but he held me. No doubt I might have freed myself, for I was stronger than he. But I thought, He has not known a woman for fifteen years, why should he not have his desire? So I resisted no more but let him do as he wished" (*F*, 30). Ces propos de la narratrice montrent que l'Anglaise et Robinson font l'amour. Malheureusement pour les deux personnages, l'idylle qui les lie n'est pas solide. Elle prend l'allure de l'exploitation pour Susan Barton, et ne dure que l'espace d'un matin. Cruso satisfait seulement ses appétits sexuels et n'éprouve pas du plaisir à répéter cet acte avec sa compatriote: "Cruso did not use me again. On the contrary, he held himself as distant as if nothing had passed between us" (*F*, 35-36). Coetzee met également sur scène Susan Barton et Foe. Tout commence avec le constat fait par l'Anglaise de la déficience langagière de Friday. Déçue par le comportement du Blanc à l'égard de Friday et déçue encore par la mort de Cruso au cours de leur voyage vers l'Angleterre, Susan Barton cherche la consolation, ou mieux un palliatif sentimental. Elle poursuit sa quête et se laisse attirée par son compatriote Foe. Ce dernier réciproque "l'amour" à l'endroit de Susan Barton. C'est ainsi que l'idylle naît entre les deux personnages. Et cette idylle est concrétisée par l'acte que les deux personnages posent: "Through all this talk Foe had stood stock still by the fireplace. I expected an answer, for never before had he failed for words. But instead, without preliminaries, he approached me and took me in his arms and kissed me; and, [...] I felt my lips answer his kiss [...] Was this his reply --- that he and I were man and woman, that man and woman are beyond words?" (*F*, 134). Ils font l'amour une seule fois. En évitant de répéter l'acte sexuel, les deux personnages montrent que l'amour véritable n'existe pas entre eux. Foe ne s'attache pas à sa compatriote pour ce qui concerne les relations sexuelles. Cette forme d'amour prend également l'allure de l'inadéquation ou de l'exploitation. La femme se laisse attirée par l'homme, mais ce dernier ne lui retourne pas l'amour, et de plus elle veut absolument tirer profit du côté de l'homme. A travers ces différentes relations mises en relief dans ce roman, Coetzee révèle au lecteur les types d'amour qui existaient et qui étaient autrefois monnaie courante dans son pays. Les Blancs avaient le privilège de s'aimer entre eux. Mais l'amour entre un Noir et une Blanche ou une Noire et un Blanc, du moins à l'époque de la parution de ce roman, était prohibé. C'est

ainsi que Friday, malgré sa beauté physique et surtout l'admiration de son physique par l'Anglaise, n'a pas, dans ce roman, le droit de "s'amouracher", de Susan Barton, qui, à ses yeux, paraît une sainte nitouche. Friday ne tente pas d'"aimer" la Blanche. Est-ce par faiblesse sexuelle ou par peur d'être puni par l'autorité de la place selon l'éthique politique mise sur pied à cette époque?

Dans son article intitulé "Tales of Afrikaners", Coetzee critique la politique des Afrikaners concernant le mariage, politique reprise à travers la déclaration du Président de la République, Nicolaas Diederichs, durant les années 1970: "At its worst, the apartheid that arises from tribalistic thinking is a doctrine and a set of social practices that scars the moral being of whites as it degrades and demeans blacks" (Coetzee 1989 : 9). Le romancier sud-africain explicite davantage la philosophie des Blancs vis-à-vis du mariage: "The Immorality Act (partially repealed, 1985) and Mixed Marriages Act (repealed, 1985), which made marriages and non marital unions of whites and nonwhites unlawful"(ibidem). De son côté, Barbara Hall déclare que "it is not a coincidence that Friday's sex, as well as his tongue are mutilated. The relationships between language and sexuality are multifold, with amplified implications in the novel. Both are means of communication, and both promise continuation. Friday is incapacitated in these two ways" (Hall 1993: 20). A notre avis, il est difficile d'émettre un quelconque avis sur la force sexuelle de Friday. Et nous refutons avec force l'argument de Barbara Hall selon lequel Friday est faible sur le plan sexuel. Dire qu'il est sexuellement incapable ou faible implique, pour nous, un jugement non fondé parce que ce Noir, en dépit de sa déficience langagière, pouvait bel et bien être sexuellement fort, mais la politique mise sur pied, à ce moment par les Blancs au pouvoir, ne lui donnait pas le droit d'expérimenter sa force ou de s'approcher d'une Blanche en matière sexuelle.

A part les avantages, Coetzee trouve aussi dans la sexualité les désavantages. Il en exploite et en fait part au lecteur.

## **Les désavantages de la sexualité**

La sexualité suppose, selon Coetzee, le consentement des deux partenaires. Mais dans *Foe*, la sexualité se présente comme une relation à sens unique, c'est-à-dire que Susan Barton est attirée par la présence physique de Robinson, mais ce dernier ne réciproque pas cet amour. C'est aussi le cas de Susan Barton et de Foe. L'Anglaise se laisse aussi attirée par l'écrivain anglais, mais ce dernier ne lui retourne pas cette inclination. Ces amours restent unilatérales. Elles ne sont pas bilatérales.

## **Conclusion sur la sexualité**

La sexualité est une activité qui implique la présence et surtout le consentement des deux personnes, comme l'ont montré Tournier et Coetzee. En abordant la sexualité sous l'angle purement symbolique (Robinson avec la Nature), nous estimons que le romancier français met en exergue, dans son livre, trois aspects de la sexualité: d'abord, la sexualité est une expression de révolte contre les règles contraignantes de la société occidentale; ensuite, elle devient une découverte d'autres voies d'un univers qui procure à l'homme du plaisir car le corps humain et la matière terrestre ont des affinités et des accointances favorables à l'épanouissement du désir; et enfin elle se révèle comme une liberté accordée à l'homme, qui est toujours en quête des voies érotiques, de se choisir un autre mode de jouissance à l'abri d'une emprise féminine.

Pour Tournier, la société française est une société codifiée. Elle est exigeante en matière sexuelle. Le mariage sanctionne l'union sexuelle conçue comme l'accomplissement du désir et comme le moteur de la naissance. A force de coucher, l'on finira par procréer. Or, procréer

c'est susciter la génération suivante qui innocemment, mais inexorablement, repousse la précédente vers le néant. A peine les parents ont-ils cessé d'être indispensables qu'ils deviennent importuns [...] Dès lors il est bien vrai que l'instinct qui incline les sexes l'un vers l'autre est un instinct de mort [...] C'est apparemment un plaisir égoïste que poursuivent les amants, alors même qu'ils marchent dans la voie de l'abnégation la plus folle (*VLP*, 131).

Le romancier français estime qu'avec la procréation, on finit par ne plus aimer (selon Serge Koster 1986 : 37). Bref, dans la sexualité génitale, on ne peut récolter que la déception, la trahison ou la désaffection. Il n'existe point de désir heureux ou durable. Comme la sexualité génitale entraîne des conséquences fâcheuses dans la vie de l'homme, Tournier rejette les formes conventionnelles de la sexualité, et opte pour les voies qui lui paraissent les meilleures. En se frayant ces nouvelles voies sexuelles de l'amour avec la Nature, Tournier invite l'homme à explorer des voies érotiques qui, à ses yeux, constituent une nouveauté, ou encore un "Sésame, ouvre-toi". Ainsi, l'homme ne sera pas déçu ou trahi. En rejetant les normes sexuelles existantes de la société française, en adoptant une attitude critique à l'égard de sa société et en proposant la sexualité de l'homme avec la Nature, Tournier ressemble aux nouveaux romanciers qui avaient fait table rase des normes littéraires de leur époque pour adopter des voies nouvelles qui étaient les meilleures: le refus du déroulement chronologique de l'intrigue, le bouleversement des principes organisationnels de l'ouvrage. Et quand Coetzee, dans son livre, examine la sexualité sous l'aspect physique, il met en évidence le type de sexualité qui était monnaie courante dans son pays et dans le monde actuel. Le Noir sud-africain n'avait pas le droit de toucher ou d'aimer une femme blanche parce que celle-ci était considérée par le Noir comme un être sacré. Et les choses sacrées sont recouvertes d'un mystère. Dans son ouvrage, Coetzee met en exergue la sexualité pour dire à son destinataire que la politique mise sur pied par les politiques sud-africains n'avait pas donné au Noir l'occasion d'approcher une femme blanche parce que celle-ci était, pour lui, un tabou ; et cette forme de sexualité ou mieux d'amour interdit n'avait pas de raison d'exister. Ainsi Coetzee l'aborde dans son ouvrage pour exprimer son mécontentement à l'endroit du Blanc qui avait permis la séparation de l'homme blanc avec le Noir.

## **L'éducation**

Dans *Robinson Crusoe*, Defoe se révèle un bon pédagogue. Il présente, dans son ouvrage, les stigmates de l'éducation à travers ses multiples facettes, et propose quelques pistes à suivre pour l'éducation de ses personnages. Mais cette éducation comporte deux faces, positive et négative.

### **L'éducation et ses formes chez Defoe**

Defoe met sur scène deux personnages qui s'engagent dans le processus éducationnel, Robinson et Friday. Le premier est l'éducateur, le maître; et le deuxième est l'éduqué, l'élève. Robinson est un Anglais du dix-huitième siècle issu d'une certaine classe sociale. Friday est un Araucanien de la même époque.

Dès l'arrivée de Friday sur l'île déserte, Robinson commence à lui enseigner la langue anglaise: "I began to speak to him, and teach him to speak to me" (*RC*, 206). Il est conscient que les Indiens ou les sauvages ont un langage, mais il fait table rase de ce parler, et préfère lui inculquer les rudiments de la langue anglaise. En agissant de la sorte, Robinson privilégie la civilisation occidentale au détriment de la civilisation indienne. En même temps, il vise le développement des capacités intellectuelles de ce sauvage. Defoe démontre, dans son ouvrage, que le résultat de cet enseignement est satisfaisant. Robinson l'approuve quand il dit: "I had a singular Satisfaction in the Fellow himself" (*RC*, 213). Cette satisfaction du maître est davantage plausible lorsque l'Indien, après l'apprentissage, parle la langue de son maître: "Friday began to talk pretty well, and understand the Names of almost every Thing I had occasion to call for, and of every Place I had to send him to, and talk'd a great deal to me" (*RC*, 213).

Le romancier anglais jette également un regard sur l'éducation sociale de Friday. Ayant vécu dans la forêt, l'Indien était à la merci de la tradition de sa société primitive. Ainsi, un jour, il se retrouve dans le lieu d'immolation pour être exécuté et sacrifié. Habile et agile, Friday court et s'enfuit dans la forêt. Ayant assisté à la scène, Robinson va à sa rescousse et le sauve:

I immediately run down the Ladders with all possible Expedition, fetches my two Guns, for they were both but at the Foot of the Ladders, as I observ'd above; [...] I cross'd toward the Sea; and having a very short Cut, and all down Hill, clapp'd my self in the way, between the Pursuers, and the Pursu'd; hallowing aloud to him that fled. I slowly advanc'd towards the two that follow'd, then rushing at once upon the foremost, I knock'd him down with the Stock of my Piece (*RC*, 203).

L'acte posé par ce Blanc touche profondément Friday. C'est ainsi qu'en signe de reconnaissance, le sauvage se prosterne et remercie sincèrement son sauveur: "He kneel'd down again, kiss'd the Ground, and laid his Head upon the Ground, and taking me by the Foot, set my Foot upon his Head; this it seems was in token of swearing to be my Slave for ever" (*RC*, 203-204). Ce signe de révérence signifie que Friday accepte implicitement de se mettre au service de ce Blanc, de lui obéir et reconnaît ipso facto son infériorité devant cet Européen: "He had ...made all the Signs to me of Subjection, Servitude, and Submission imaginable, to let me know, how he would serve me as long as he liv'd" (*RC*, 206). Saisissant cette opportunité qui se présente devant lui, Robinson commence à lui inculquer les notions de politesse, de respect ou de la hiérarchie qui sont inhérentes à la société policée. Il lui apprend que le Blanc est le maître, et l'Indien est le serviteur (*RC*, 206). Le premier est appelé à diriger, à dominer et à commander; tandis que le deuxième doit obéir, et surtout servir. Le narrateur l'affirme quand il montre au lecteur l'attitude du Blanc vis-à-vis de l'Indien: "I made Signs for him to go lie down and sleep; pointing to a Place where I had laid a great Parcel of Rice Straw, and a Blanket upon it" (*RC*, 205). Ces nouvelles connaissances font partie de la ligne de conduite que l'Indien doit impérativement suivre.

En outre, Defoe met en relief les valeurs sociales des Européens qui sont à l'opposé de celles des sauvages. Il démontre en plus que les Blancs ont une civilisation supérieure par rapport à

celle des Indiens. Pour étayer sa pensée, il se sert d'un exemple plausible, l'habillement de Robinson et de Friday. Le Premier porte toujours des vêtements, par contre le deuxième se promène nu: "I beckon'd to him to come with me, and let him know, I would give him some Cloaths, at which he seem'd very glad, for he was stark naked" (RC, 206). Blessé par son amour-propre et déçu de l'accoutrement de son serviteur, Robinson décide d'initier Friday aux valeurs de la société occidentale qui est une société évoluée.

Le romancier anglais tient à la formation complète de ses personnages. C'est ainsi qu'il met en évidence l'éducation morale ou chrétienne. Robinson se rend compte que son serviteur est un cannibale, un mangeur de chair humaine. Et ce réflexe de cannibalisme s'extériorise quand Robinson s'entretient avec lui: "I found *Friday* had still a hankering Stomach after some of the Flesh, and was still a Cannibal in his Nature" (RC, 208), et lorsque Friday manifeste le désir de passer à l'action: "We went by the Place where he had bury'd the two Men, he pointed exactly to the Place, and shew'd me the Marks that he had <sup>E-J</sup>made to find them again, making Signs to me, that we should dig them up again, and eat them" (RC, 206). Les propos de Friday démontrent encore que ce sauvage est toujours cannibale et se plaît à déguster la chair humaine. Ainsi, déçu, Robinson se met en colère et exprime son mécontentement à l'égard de Friday: "At this I appear'd very angry, express'd my Abhorrence of it" (RC, 206). Il l'invite ipso facto à se débarrasser de cette mauvaise habitude. Friday obtempère, accepte les conseils de son maître et se soumet ainsi à ses ordres (RC, 208).

Robinson apprend à son élève les valeurs des travaux physiques: "I set him to work to beating some Corn out, and sifting it in the manner I us'd to do, as I observ'd before, and he soon understood how to do it as well" (RC, 213). Le résultat de cet enseignement est positif parce que l'élève se révèle bon et fournit un bon travail: "*Friday* was able to do all the Work for me" (RC, 213). Pour aider son serviteur à se protéger contre les dangers, Robinson lui donne une épée, lui montre comment s'en servir.

A part les formes de l'éducation, Defoe jette aussi un regard sur un des aspects des méthodes utilisées par Robinson pendant son enseignement, la violence. Or la violence ne porte jamais de bons fruits. Le résultat d'une éducation basée sur la violence ou la brutalité est l'échec. Mais reconnaissons aussi que la violence, dans une certaine mesure, produit parfois de bons résultats.

Au demeurant, nous avons constaté que Defoe, dans son ouvrage, a mis l'accent sur quatre aspects de la vie de ses personnages: aspect intellectuel, aspect social, aspect moral et aspect physique. Par son personnage interposé, Robinson, le romancier anglais a démontré que l'Anglais a aide le sauvage à atteindre une forme de connaissance. Il a procédé au développement des capacités psychiques de l'Indien; il a ensuite focalisé son attention sur le moral et le social du sauvage car ce dernier accusait des lacunes flagrantes dans son comportement et dans son agir; et enfin il a tenu au développement du physique de son enseigné.

### **L'éducation et ses formes chez Tournier**

Dans sa réécriture, Tournier s'est d'abord approprié le livre de Defoe, et ensuite a repris le thème de l'éducation. Le lecteur revoit la présence de Defoe dans le livre de Tournier à travers le thème de l'éducation. Le romancier français met également sur scène deux personnages, Robinson et Vendredi. Le premier est le maître ou l'éducateur, et le deuxième est le serviteur ou l'éduqué. Mais, en empruntant la matrice textuelle de Defoe, Tournier a transformé sa thématique, et a procédé à ce que Gérard Genette appelle un retournement idéologique. En effet, dans son livre, Tournier ne suit pas servilement l'ordre éducationnel présenté par Defoe. Ainsi, contrairement à la voie suivie par Defoe, Tournier met d'abord l'accent sur l'éducation morale. A l'arrivée de Vendredi sur l'île, Robinson se penche sur l'éducation morale de son serviteur. Il le recueille et lui apprend à respecter son corps : "L'Araucan serrait autour de ses reins un vieux panatalon de marin que Robinson lui avait fait enfiler --- moins pour le protéger de la fraîcheur de la nuit que pour ménager sa propre pudeur" (*VLP*, 144). En mettant en relief cet aspect éducatif, Tournier montre au lecteur l'opposition qui existe entre la civilisation

européenne et la civilisation indienne. La première est représentée par Robinson et la deuxième par Vendredi. Et cette opposition est relative à la nudité: Vendredi est nu et Robinson porte des habits. Vendredi se sent à l'aise quand il est libéré de toutes les inhibitions qui étouffent l'homme civilisé. Celui-ci, par contre, est ordonné, organisateur et gouverneur. Il y a rupture entre l'Être que cet homme représente, et l'Être qu'il est en réalité. Vivant dans une société civilisée, il faut en respecter les tabous pour s'y intégrer et vivre selon ses normes. Pour Robinson, homme civilisé de la vieille Angleterre, Vendredi nu, personnifie la sauvagerie et la déchéance. L'Indien, un être libre, qui aime la danse et le jeu, est alourdi par cette entrave sociale que forment les vêtements. D'où l'importance d'une éducation appropriée de la part de Robinson à l'endroit de Vendredi. Après l'enseignement de l'Européen, Vendredi abandonne sa vieille habitude et s'habille désormais des vêtements que Robinson lui donne. En portant des vêtements, Vendredi démontre le changement qui intervient dans ses habitudes. A part l'initiation de Vendredi à l'habillement, Robinson initie son serviteur à la prière : "Vendredi devait répéter après lui les définitions, principes, dogmes et mystères qu'il prononçait" (*VLP*, 149). Avec la prière, Vendredi change de vision, et surtout de comportement. Car le cannibale, habitué à manger de la chair humaine, doit se départir de cette mauvaise tendance. Selon Robinson, la chair humaine n'est pas destinée aux êtres humains. Poser un tel acte équivaut à la transgression de la loi divine. Imprégné de cette notion religieuse, Robinson va, à son tour, inculquer cette notion à Vendredi. Progressivement, cet Indien se débarrasse de cette habitude, et acquiert les bonnes manières de son maître : "Levé aux aurores, Vendredi balaie et apprête le temple. Puis il va réveiller son maître et récite la prière du matin avec lui" (*VLP*, 150). Il répète, à l'instar de son éducateur, les prières et les rituels exigés par son maître et devient, de surcroît, un bon chrétien: "Debout devant le lutrin, il psalmodie des versets de la Bible. Cette lecture est coupée de longs silences méditatifs que suivent des commentaires inspirés par l'Esprit Saint. Vendredi, agenouillé dans la travée gauche [...] écoute de toutes ses forces" (*VLP*, 150). Cette attitude de prière atteste que le sauvage est imbibé de la notion chrétienne et s'adonne aussi à sa pratique. Il n'est plus le primitif d'hier, mais devient un homme nouveau.

De plus, Tournier se penche sur l'éducation intellectuelle. Conscient de l'incapacité intellectuelle de son serviteur, Robinson apprend à son élève la langue : "Vendredi a appris assez d'anglais" (*VLP*, 148). Avec cet instrument de communication, l'Indien va facilement dialoguer avec son maître, suivre docilement les conseils et surtout exécuter les ordres de Robinson. S'ajoute à l'éducation intellectuelle de Vendredi, l'éducation sociale. Le romancier français montre l'opposition qui existe entre le civilisé et le primitif. Robinson apprend à son élève l'importance de l'argent ; implicitement, il l'initie aux valeurs de la civilisation occidentale. Condamné à vivre dans une société où les échanges se font fréquemment, Robinson initie, petit à petit, son serviteur aux valeurs de l'argent: "Le Gouverneur a enfin trouvé l'emploi des pièces de monnaie qu'il a sauvées de l'épave. Il paie Vendredi" (*VLP*, 149). Ne connaissant pas au début la valeur de l'argent et initié par son maître, Vendredi se sert de l'argent que le Blanc lui remet pour ses besoins personnels: "Avec cet argent, Vendredi achète de la nourriture en supplément, des menus objets d'usage ou de pacotille hérités de la *Virginie*" (*VLP*, 150). Comme nous pouvons le constater, l'argent joue un rôle important sur l'île, et c'est grâce à la présence de Vendredi que le Gouverneur voit l'importance des pièces de monnaie qu'il a sauvées de l'épave de la *Virginie*. Et ces pièces de monnaie symbolisent les valeurs de la société occidentale. Administrateur de l'île et représentant de la société occidentale, Robinson récompense son serviteur de la seule manière à laquelle il est habitué. En même temps, il assure sa suprématie sur Vendredi comme c'est lui qui détermine la valeur du travail exécuté. Toutefois, sur l'île déserte, les contributions de Vendredi et de Robinson n'ont absolument pas la même valeur. Robinson donne de l'argent volé, obtenu du coffre de la *Virginie*, en échange de Vendredi qui fournit son travail, son temps et son énergie. L'Indien choisit de temps en temps d'acheter, avec cet argent péniblement gagné, une demi-journée de repos.

Tournier rive également son regard à l'éducation physique. Sachant l'importance des travaux physiques dans la vie d'un homme, Robinson initie son serviteur aux valeurs du travail. Ainsi, Vendredi devient un homme complet : "Il sait défricher, labourer, semer, herser, repiquer,

sarcler, faucher, moissonner, battre, moudre, bluter, pétrir et cuire” (*VLP*, 148). C’est dans ce cadre que Robinson a fini par se retrouver, sur l’île déserte, avec un serviteur bien éduqué plein d’initiatives : “L’Araucan avait su s’attirer la bienveillance de son maître par plusieurs initiatives heureuses” (*VLP*, 151).

L’enseignement dispensé par Robinson n’est pas forcément bon, il accuse aussi des lacunes.

### **La méthode éducative de Robinson**

Parlant de l’intertextualité, Sophie Rabau, dans son ouvrage, dit : “Tout texte est un *intertexte* : d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus au moins reconnaissables” (Rabau 2002 : 59). Dans le livre de Tournier, le lecteur, par référence textuelle, revoit, à travers les pratiques éducationnelles utilisées par l’enseignant, le roman de Defoe. Dans sa méthode d’enseignement, Robinson fait usage de la brutalité pour enseigner son élève: Vendredi répète maintenant d’une voix entrecoupée de sanglots les mots que lui mâche son maître” (*VLP*, 149). A travers les sanglots de ce sauvage, nous voyons la méthode qui est d’usage par le Blanc pour l’éducation de son élève. Et les sanglots constituent l’expression de l’impuissance, de la douleur ressentie par cet enseigné qui ne trouve pas un autre moyen pour exprimer la peine qu’il ressent dans son moi intérieur. Et le narrateur est davantage explicite pour montrer la violence de Robinson à l’endroit de Vendredi: “Robinson était le maître, Vendredi n’avait qu’à obéir. Robinson pouvait réprimander ou même battre Vendredi” (*VLP*, 209). En utilisant la force, la brutalité et la violence, Robinson crée chez son enseigné la psychose, et l’Araucan est écrasé par la peur du Blanc, et ne s’épanouit pas.

A travers les méthodes tyranniques de Robinson, Tournier fait la satire d’une éducation répressive en vogue pendant la colonisation, car la relation civilisé-sauvage recouvre la relation adulte-enfant. Comme il le confirme dans un article qu’il écrit dans *Le Monde*: “Le couple enfant-adulte se retrouve dans le couple Robinson (barbe et peau de bique) et Vendredi (nudité

et fous rires)” (Tournier 1971 : 46). Si Robinson refuse de reconnaître qu’il est un être humain, c’est parce que Vendredi est un métis d’indien et de nègre, et aussi parce qu’il est enfant.

Comme nous l’avons déjà signalé dans les lignes précédentes, Tournier, dans le processus éducationnel, renverse le rôle de ses personnages, Vendredi devient le maître, et Robinson, l’élève. Intervient à ce niveau la transvalorisation. Celle-ci, comme le dit Gérard Genette, est “un double mouvement de dévalorisation et de (contre-) valorisation portant sur les mêmes personnages” (Genette 1982 : 418). Et il ajoute que le travail de transvalorisation consiste à : “Prendre dans l’hypertexte un parti inverse de celui qu’illustre l’hypotexte, valoriser ce qui était dévalorisé et réciproquement” (ibidem). Selon Tournier, c’est l’enfant, au contraire, qui a beaucoup à apprendre à l’adulte : “Sans eux, notre vie est imparfaite et défectueuse parce que les passions naturelles de l’enfant s’appellent le feu, la mer, le cheval, l’arc, le cerf-volant, et, il est pour l’adulte un alibi, un passeport, une clé, l’initié-initiateur grâce auquel son vieux copain va redécouvrir toutes choses dans leur fraîcheur première” (Tournier 1984 : 35). Cependant, l’enseignement du sauvage a deux faces, positive et négative.

### **Les méthodes éducatives de Vendredi**

A travers cette inversion des rôles, Tournier démontre que le sauvage n’est pas littéralement et forcément bête, mais il est capable d’apporter des changements dans la vie d’un être humain comme lui.

Le sauvage est un bon enseignant puisque son enseignement est simple et naturel, et surtout basé sur deux moyens thérapeutiques, le rire et le jeu. L’Indien a un pouvoir qui vient de son imagination créatrice : il a la capacité de détourner les objets (la poudre, les flèches, le bouc) et même Robinson de leur fonction première utilitaire, comme un magicien.

Le rire est le signe de l'humanité. Bergson remarque "qu'il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain" (Bergson 1945 : 16). Le rire "doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale" (ibidem : 19). Mais, quant à Tournier, "le rire fait mal. C'est le châtement que tout témoin est invité à infliger à son semblable lorsqu'il le prend en flagrant délit d'automatisme inadapté" (Tournier 1977 : 196). Pour le romancier français, le rire possède une autre dimension, plus profonde, et annonce l'émergence d'une nouvelle situation. Quand Robinson assiste, à distance, au rite annuel des Indiens, il constate que l'Indien abattu la nuit avait été enlevé. Il ne restait que le cercle noir du feu rituel où les ossements se distinguaient à peine des souches calcinées: "Un immense rire le secoua, nerveux, fou, inextinguible. Lorsqu'il s'arrêta pour reprendre son souffle, il s'avisa que c'était la première fois qu'il riait depuis le naufrage de la *Virginie*. Était-ce le premier effet sur lui de la présence d'un compagnon?" (VLP, 145). Ce rire est l'effet et surtout l'apport de Vendredi à Robinson. Il signifie la libération de Robinson de l'angoisse accumulée pendant la nuit, et aussi l'annonce d'une nouvelle ère avec la présence de Vendredi, son nouveau compagnon.

Le rire a une autre connotation: il est une remise en question permanente de l'ordre d'hier. Quand Robinson échoue de ramener la coque sur l'eau, l'Indien exprime un sentiment à l'endroit de Robinson: "Un grand rire illumina sa face noire" (VLP, 146). Aux éclaircissements de Robinson sur les différents rôles de Vendredi (soldat, maçon, enfant de chœur) sur l'île déserte et à l'explosion de la grotte par Vendredi, ce dernier répond toujours par le rire: "Il rit, il éclate d'un rire redoutable, un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée" (VLP, 149). Ce rire est significatif: il annonce la fin d'une ère ancienne et l'aube d'une nouvelle période. Ou encore la fin de la domination du Blanc sur le sauvage, et le début de l'initiation du Blanc par le sauvage.

Pour Tournier, le rire est un remède efficace pour briser la tension d'une situation désagréable et épuisante. L'Indien s'en sert comme une arme pour combattre la colère de Robinson après

l'explosion de l'île; et il initie son élève à la valeur de ce jeu. Si Robinson déteste "ces explosions juvéniles qui sapent son ordre et minent son autorité" (*VLP*, 149), il découvre progressivement le rire comme une arme redoutable contre le sérieux de la réalité et contre la bêtise et la méchanceté. Ainsi, il réclame : "Soleil, rends-moi semblable à Vendredi. Donne-moi le visage de Vendredi, épanoui par le rire" (*VLP*, 217).

A part le rire, l'Indien fait recours, dans son enseignement, aux jeux. Ceux-ci sont aussi des instruments efficaces pour faire éclater les sentiments cachés du Blanc et de l'Indien. Prenons d'abord le jeu symbolique des arcs et flèches de Vendredi, puis la parodie ou le symbole rituel de ce psychodrame: Vendredi joue le rôle de Robinson, Gouverneur de l'île, et Robinson celui de Vendredi apeuré, soumis et reconnaissant. Ensuite, la technique de la copie: Vendredi invente une copie de Robinson qui, à son tour, invente celle de Vendredi.

Vendredi, être éolien, aime l'air et le vol. Cette obsession passionnée pour l'air et le vol est un reflet de ce qui l'habite; et elle est exprimée à travers ses activités quotidiennes. Le narrateur le montre au lecteur: "Vendredi exécutant sa mystérieuse promesse faisait voler Andoar" (*VLP*, 204). Pour lui, le jeu est important dans la mesure où il consacre le temps à la confection des arcs:

Ayant ligaturé trois baguettes de jonc en forme de croix à deux croisillons inégaux et parallèles, il avait creusé une gorge dans chacune de leurs sections et y avait fait passer un boyau. Ensuite il avait assujéti ce cadre léger et solide à la peau d'Andoar en rabattant et en cousant ses bords sur le boyau. L'une des extrémités de la baguette la plus longue sous-tendait la partie antérieure de la peau, l'autre bout était recouvert par sa partie caudale qui pendait en forme de trèfle (*VLP*, 204).

A travers ce passage, nous voyons que Vendredi est friand de jeu. Pour rendre agréable son enseignement, il fabrique des arcs, et il se penche aussi sur des flèches. Celles-ci ne sont pas employées à des fins utilitaires et traditionnelles, c'est-à-dire pour tuer. Il les transforme en

objets de plaisir qui peuvent voler aussi loin et longtemps possible: "L'Araucan avait crié de joie au moment où le monstre fragile, ployé comme un arc, était monté en fusée, claquant de toutes ses parties molles et entraînant une guirlande de plumes alternativement blanches et noires"(VLP, 204-205). Le narrateur présente au lecteur le mouvement effectué par cet objet fabriqué par Vendredi: "Le cerf-volant vibrat comme une peau de tambour, tantôt fixé dans une trépidante immobilité, tantôt lancé dans de furieuses embardées. Andoar-volant hantait Andoar-chantant, et il paraissait à la fois veiller sur lui et le menacer" (VLP, 209). Les flèches possèdent l'énergie, la liberté et la légèreté de s'élever au-delà de la vie sur terre. Elles deviennent ainsi le symbole de l'âme de Vendredi qui est libre et peut atteindre des niveaux spirituels et cosmiques.

Soucieux de former davantage son élève, Vendredi invente un autre jeu intéressant, la parodie. L'Indien se déguise en Robinson, l'ancien Gouverneur et Robinson, à son tour, se métamorphose en Vendredi : "Vendredi était Robinson, le Robinon de jadis, maître de l'esclave Vendredi, il ne reste à Robinson qu'à devenir Vendredi, le Vendredi esclave d'autrefois. En réalité, il n'avait plus sa barbe carrée et ses cheveux ras d'avant l'explosion, et il ressemblait tellement à Vendredi qu'il n'avait pas grand-chose à faire pour jouer son rôle" (VLP, 212). Ils rejouent les événements de l'ancienne vie sur l'île. Par cette inversion, ils se communiquent l'absurdité de leur existence de jadis. Ce jeu favorise la prise de conscience puis la libération de ceux que certains rôles aliènent. C'est le cas de Robinson Crusoé. Et cette aliénation est source de malentendus et de conflits. Pour Claude Brahmī, "le psychodrame rend au sujet sa liberté première, en supprimant les frustrations ou en soulevant les divergences, pour ensuite les discréditer et les annuler en faveur de quelque chose qui soit plus humainement harmonieux" (Brahmī 1992 : 15). Par ce jeu, Robinson et Vendredi se départent de leurs frustrations et deviennent interchangeable, leurs âmes se mêlent et se confondent. Cette activité ouvre la voie à l'enfance perdue: "Ils s'amuse à jouer au maître et à l'esclave, comme d'autres, plus jeunes, au gendarme au voleur" (Stirn, 1983: 27). Ce jeu est également de nature thérapeutique parce qu'il permet à Vendredi par une sorte d'exorcisme de se libérer du mauvais

souvenir qu'il garde de son existence d'esclave; et Robinson profite de cet épisode pour se débarrasser du remords et de la culpabilité qu'il ressent à l'égard de son comportement comme Gouverneur et Général de l'île.

Le romancier français démontre davantage l'importance du jeu dans le processus éducationnel du sauvage quand Vendredi invente un autre jeu thérapeutique, celui de la copie: "Dès lors ils vécurent à quatre sur l'île. Il y avait le vrai Robinson et la poupée de bambou, le vrai Vendredi et la statue de sable. Et tout ce que les deux amis auraient pu se faire de mal [...] les injures, les coups, les colères [...] ils le faisaient à la copie de l'autre. Entre eux, ils n'avaient que des gentillesse" (*VLP*, 211). Par cette technique de la copie, Vendredi montre au Britannique civilisé comment on peut maîtriser ses passions et passer à côté de la violence. Il réussit à détourner son agressivité en substituant à Robinson un mannequin qui le représente. Et la représentation symbolique de la colère permet à Vendredi de se défouler et d'en faire comprendre les raisons au spectateur Robinson. Cette activité permet aux participants de manifester symboliquement toute colère qui les habite. Ainsi, un nouveau mode de relation est établi entre les deux, où ils peuvent régler tous les conflits par l'intermédiaire de leurs doubles. Ce processus cathartique leur permet d'approfondir et de consolider leur rapport sans frustration. Il invite les deux acteurs à ne pas engager un processus de violence ou vengeance, mais plutôt de préserver la vie sociale. Ce faisant, Vendredi retrouve l'essence même de la représentation théâtrale. Comme jadis pour les Anciens, le théâtre a une vertu de purgation des passions, de catharsis. Mais il faut aller plus loin: la mise en scène d'un temps révolu et l'inversion des rôles anciens vont permettre aux deux amis de rompre avec les personnages qu'ils étaient et de gommer, en les exorcisant, des situations humiliantes.

Pour Vendredi, le jeu n'est pas seulement synonyme du plaisir, mais il est plus une activité qui offre un soulagement aux tensions et aux contraintes de la vie. Etant une activité ludique, le jeu crée une atmosphère détendue et agréable. Et grâce à cette atmosphère paisible, les gens qui s'engagent dans le jeu sont plus aimables et plus ouverts pour s'établir mutuellement des

rapports intimes. Tournier nous fait voir l'effet du jeu sur le rapport entre Robinson et Vendredi. Ils sont unis par cette activité: "Il partageait avec Vendredi des jeux et des exercices qu'il aurait jugés autrefois incompatibles avec sa dignité" (*VLP*, 192). Et les relations "s'étaient approfondies et humanisées" (*VLP*, 209). Ainsi, pour le sauvage, le jeu et le rire sont comme une expression communicative de la joie de vivre. Ces deux moyens sont des filtres qui évitent le recours à des règles rigides, à toute organisation systématique et à toute structure ordonnée.

L'enseignement dispensé par Vendredi à son maître est bon, mais il présente aussi sa face négative.

### **L'éducation de Vendredi et son revers**

Comme nous venons de le souligner, le système éducationnel de Vendredi n'est pas totalement bon dans ce sens qu'il met l'accent sur l'aspect intellectuel de son enseigné, et il fait également montre de quelques défaillances dans la mesure où cet enseignement néglige d'autres aspects de l'éducation (tels que l'aspect religieux, l'aspect social et l'aspect moral) pour que la formation de l'enseigné soit complète. Vendredi ne donne pas d'explications à son élève sur le mode de vie des sauvages : pourquoi mangent-ils de la chair humaine ? Pourquoi font-ils le sacrifice humain à des occasions précises ? Pourquoi les sauvages n'aiment-ils pas porter de vêtements ? Toutes ces questions sont restées sans explication de la part du sauvage.

Eu égard à ce qui précède, force nous est de conclure que Robinson est un enseignant qui vise l'épanouissement de son élève, mais ses méthodes d'enseignement ne sont pas bonnes parce qu'il fait recours à la violence. Par opposition, Vendredi est un bon éducateur dans la mesure où il emploie des méthodes pratiques dans son enseignement. Il ne fait pas usage de la violence,

de la force ou de la punition, mais il met plus l'accent sur la pratique que sur la théorie. Il évite la hiérarchie et utilise le rapport d'égalité entre lui et son élève. Il atteint ainsi ses objectifs.

### **L'éducation et ses formes chez Coetzee**

Dans *Foe*, Coetzee n'échappe pas à la logique de Defoe. Le lecteur découvre aisément, à travers le thème de l'éducation, l'image de Defoe chez Coetzee. Dans son livre, Julia Kristeva fait ses observations en ces termes : "Le livre renvoie à d'autres livres et par les modes de sommation (application en termes mathématiques) donne à ces livres une nouvelle façon d'être, élaborant ainsi sa propre signification" (Kristeva 1969 : 182). Cette opinion de Kristeva s'applique au livre de Coetzee. Au regard de "l'ancêtre thématique : *Robinson Crusoe*" (Macherey 1966 : 266), le lecteur retrouve les traces du romancier anglais dans le livre de l'écrivain sud-africain. Et ces traces sont des indices intertextuels qui montrent l'influence de Defoe sur Coetzee. Mais la thématique de Coetzee ne suit pas servilement celle de son devancier. Elle connaît également un retournement idéologique. Dans le roman de Defoe, deux personnages s'engagent dans le processus éducationnel : Robinson Crusoe, l'enseignant, et Friday, l'enseigné. Mais, dans le roman de Coetzee, deux couples, mais trois personnages se retrouvent dans le système éducationnel : Robinson Cruso et Friday, Susan Barton et Friday. Coetzee se penche aussi sur certains aspects de l'éducation. Celle-ci sera, comme nous l'avons dit, analysée en deux faces, positive et négative. Coetzee présente d'abord Robinson Cruso et Friday, et ensuite Susan Barton et Friday. Cette présentation du Blanc (ou de la Blanche) et du Noir met dès l'abord en opposition deux civilisations en conflit, et sous-entend l'affrontement des deux races.

Dans son roman, Coetzee fait allusion au type d'éducation (éducation physique) dispensé au Noir par le Blanc. Il met sur scène deux personnages, le Noir (sujet d'exploitation) et le Blanc (le maître). Ce dernier emploie Friday pour ses besoins domestiques : "Bring more wood,

Friday" (*F*, 21). Et le Noir obéit : "Friday went off and fetched wood from the woodpile" (*F*, 21). Il sert le Blanc et fait, pour lui, des travaux sur l'île. Malheureusement, Robinson refuse d'éduquer complètement son serviteur. Il lui apprend seulement quelques mots anglais pour un usage bien déterminé. Et quand Susan Barton lui pose la question de savoir pourquoi Friday ne connaît pas beaucoup de mots, le Blanc rétorque : "This is not England, we have no need of a great stock of words" (*F*, 21). En dépit de ce refus d'éduquer Friday, le Blanc demeure le maître, et le Noir son esclave. Cruso éduque son élève dans ce sens-là. Disons qu'en se penchant seulement sur cet aspect d'éducation cité ci-haut, Robinson accuse une défaillance.

### **La méthode éducative de Robinson**

Dans son livre, Sophie Rabau note : "Le texte est bien porteur de fantômes, ceux de textes possibles qu'il n'actualise pas, ceux des possibles contenus dans d'autres textes et auxquels il redonne vie" (Rabau 2002: 41). A travers les méthodes d'éducation de Robinson Cruso, le lecteur découvre la présence du protagoniste de Defoe dans le roman de Coetzee. On voit que le romancier sud-africain a utilisé le modèle de son devancier pour concevoir les pratiques d'éducation de son personnage. Dans son enseignement, Robinson utilise, comme méthode, la force, la violence et la torture, pour éduquer le Noir. Le narrateur montre au lecteur comment Robinson traite Friday pendant son enseignement: "Gripping Friday by the hair, he brought his face close to mine" (*F*, 22). Cette attitude agressive est l'expression de la voie tyrannique utilisée par les Blancs sud-africains pour éduquer les Noirs. La conséquence de cette violence est la perte de la langue de Friday : "He has no tongue. That is why he does not speak. They cut out his tongue" (*F*, 23). Coetzee explore et dénonce cette forme de méthode employée par l'opresseur pour éduquer l'opprimé dans son roman. Pour lui, cette forme d'oppression doit être bannie parce qu'elle fait beaucoup de victimes.

Le romancier sud-africain utilise la voie des structuralistes et des poststructuralistes pour mettre à nu cette forme d'oppression quand il fait allusion à la perte du langage de Friday à cause de la

torture du Blanc. Le langage est une forme d'identité. Il permet à l'homme de se confronter avec l'Autre, se faire connaître et se faire découvrir en profondeur. Un homme qui perd cette faculté de parler perd ipso facto son identité. Barbara Hall renchérit dans ce même sens quand elle note: "Language is a bridge between self and world, inner and outer lives, and consciousness and nature. When words are removed from thought or meaning, they become shipwrecked" (Hall 1993: 19-20). Cette assertion est aussi partagée par Edris Makward quand il reprend le point de vue de Kathibi à propos de la langue en déclarant que: "La langue est d'abord un instrument de communication entre les hommes; mais au-delà de la communication ordinaire de tous les jours, c'est aussi par 'sa' langue, qu'on peut aller à la découverte en profondeur de 'l'Autre', une découverte en profondeur, à travers 'ses' grandes et généreuses idées, à travers 'sa' civilisation" (Makward 1992 : 4). Conscient de l'aliénation provoquée par le Blanc à l'égard de l'Africain, aliénation qui entraîne le manque de langage de la part de Friday, Coetzee explicite davantage cet aspect dans son ouvrage pour inviter le Blanc à la non-violence. Friday est muet. Cette déficience est la conséquence de la cruauté et surtout de la brutalité de son colonisateur, Cruso. Comme le Noir ne sait plus parler, il perd naturellement son identité. Se servant de l'approche des structuralistes et des poststructuralistes, Michela Canepari note: "Identity is achieved through language" (Canepari-Labib 2000 : 110). Comme le Noir n'a plus son identité en Afrique du Sud, il garde alors le silence. Or le silence, d'après Barbara Hall, "may have a larger meaning: it may be linked to something deeper or may serve to rebel against language" (Hall 1993: 21). Dans son article intitulé "Language and Identity in the Narrative of J.M. Coetzee", Michela Canepari souligne: "The revolt against language enacted by Coetzee's characters, coincides with the refusal of both the fixed identity that language imposes upon the individual and of the fixed and true meaning that supposedly lies at the heart of every narrative, that is, the "elementary structure of signification" Greimas described in 1966" (Canepari-Labib 2000: 119). En effet, Friday est muet dans le roman de Coetzee, et ce silence symbolise la résistance devant le langage du Blanc et le refus d'utiliser le langage du colonisateur. En agissant ainsi, ce Noir devient, comme le suggèrent les critiques tels que Olsen (1985), Dovey (1988), et Attwell (1993), le symbole de la résistance textuelle.

Celle-ci empêche le lecteur de faire montre de son habilité pour résoudre le mystère du roman et de dévoiler la vraie vérité autour de la langue coupée de ce Noir. Comme le lecteur ne parvient pas à mettre à nu le mystère qui entoure le silence de Friday, le roman manque alors ce que Greimas appelle la structure élémentaire de signification, structure que les structuralistes estiment que c'est la base de tout récit. Dans son ouvrage, Coetzee s'éloigne de la vision des structuralistes: Susan et Foe sont incapables de pénétrer et de dévoiler le mystère qui entoure le silence de Friday. Ainsi, nous pouvons conclure que Friday reste un personnage ambigu.

Coetzee explore, dans *Foe*, le danger inhérent dans l'emploi du langage. Celui-ci est un instrument de communication et en même temps un outil pour manipuler un individu. En effet, Robinson parle la langue anglaise pour manipuler son serviteur Friday. Quand Susan veut préparer la nourriture, elle demande à Friday de lui apporter du bois, mais le Noir n'appréhende pas le message véhiculé par l'Anglaise: "One evening, as I was preparing our supper, my hands being full, I turned to Friday and said, "Bring more wood, Friday." Friday heard me, I could have sworn, but he did not stir" (*F*, 21). C'est ainsi que Robinson répète à Friday le mot "Firewood". Le Noir comprend le message et lui apporte du bois. La langue anglaise est le moyen utilisé par Robinson pour dominer et manipuler Friday, et elle joue implicitement un rôle négatif parce qu'elle cache la brutalité employée par le colonisateur pour étouffer le colonisé. Robinson, dans le roman de Coetzee, fait figure d'un tyran quand il règne dans son royaume. Il utilise une certaine forme de la langue anglaise pour commander, dominer et contrôler ce qui se passe sur l'île déserte, et parfois pour brutaliser son serviteur.

Pour nous, le silence est la meilleure réponse que Friday, dépourvu du discours, réserve au Blanc pour l'agression physique, morale ou intellectuelle dont il est victime. Il est en plus une forme interne et pacifique de révolte contre le système violent et brutal mis sur pied par le colonisateur à l'endroit de l'Africain. Et ce silence est aussi une forme d'embarras devant lequel le Noir met le Blanc, car l'agresseur ne sait pas avec exactitude la réplique de l'agressé parce que ce dernier a été "violé" et "violenté" à travers son physique et surtout dans son for

intérieur. En dépit de son silence, Friday va utiliser d'autres langages (le dessin, la musique et la danse) pour extérioriser ses sentiments. Friday est reconnu comme bon chanteur et danseur. A travers la chanson et la danse, il exprime les sentiments qu'il ressent. Robert M. Post le confirme: "Friday does have ways of expressing himself, as all people do. Like South African blacks famous for their dances, Friday dances" (Post 1989: 147). En dansant, Friday se défoule. Tel que l'affirme Susan Barton: "Friday had danced all day in your house: it was to remove himself, or his spirit, from Newington and England, and from me too" (*F*, 104). Friday est le symbole des Sud-Africains noirs qui se contentent d'exprimer leurs sentiments à travers la danse. En usant de la musique et de la danse pour exprimer sa tristesse, Friday ressemble aux Negro spirituals évoqués par l'Américain Langston Hughes dans ses poèmes. Ces opprimés américains exprimaient également, à travers leurs chansons, la tristesse ou la mélancolie, la situation tragique qu'ils vivaient en Amérique.

Selon Coetzee, Robinson, représentant du gouvernement des Blancs Afrikaners, ne se soucie pas de la formation intellectuelle de son serviteur. Et celui-ci se contente de sa situation et ne peut pas se plaindre: "Friday has no command of words and therefore no defence against being re-shaped day by day in conformity with the desires of others" (*F*, 121). Et dans son ouvrage, Coetzee éclaire une autre situation, celle d'une Blanche libérale qui tient à l'éducation du Noir, et qui est à l'opposé de la méthode employée par Cruso pour la formation de Friday.

### **La méthode éducative de Susan Barton**

Dans *Robinson Crusoe*, comme nous l'avons souligné dans le chapitre réservé aux personnages, Defoe porte son choix sur un homme comme héros de son intrigue. Mais, dans *Foe*, Coetzee s'éloigne du modèle de son devancier. Il choisit une femme comme héroïne de son livre: "I have told you how Cruso was dressed; now let me tell you of his habitation" (*F*, 9). Par l'usage de "I", l'auteur fait allusion à Susan Barton. Et par ce choix, Coetzee se distance de Defoe. Le lecteur perçoit et découvre que Susan Barton est le complément et en même

temps une opposition du livre de Defoe. Cette opposition se clarifie à travers les méthodes d'éducation employées par l'héroïne. Susan Barton veut éduquer le sujet noir à sa façon, et selon la demande de son compatriote Foe. Elle accepte cette responsabilité et concentre d'abord son énergie sur la formation intellectuelle. Elle tient absolument à développer les capacités intellectuelles de son élève en visant l'oral et l'écrit. Mais le Noir est muet. Comme Friday ne parle pas, l'Anglaise se décourage et interroge son compatriote: "How can he write if he cannot speak? Letters are the mirror of words. Even when we seem to write in silence, our writing is the manifest of a speech spoken within ourselves or to ourselves" (*F*, 142). Ainsi elle se penche sur l'écrit. Et la première lettre que Friday écrit est "O" (*F*, 152). En mettant en relief cette lettre, Foe répond à Susan Barton: "It is a beginning. Tomorrow you must teach him a" (*F*, 152). Cette lettre "O" revêt plusieurs connotations. David Attwell dit: "Friday is writing O, Omega, the sign of the end, whereas Foe desires that he produces the assimilable story of himself, starting at the beginning with a, alpha" (Attwell 1993: 114). Ce critique décrit la vision des croyants ou des chrétiens. Pour eux, la lettre "O" a une signification religieuse et sous-entend le symbole de Dieu. Dans le contexte judéo-chrétien, Dieu est le commencement et la fin de toute chose. Selon la Bible, Il est le créateur du ciel et de la terre. Tout est subordonné à lui. Comme les Saintes Ecritures le déclarent: "Je suis le commencement et la fin, Je suis l'Alpha et l'Omega, le premier et le dernier" (Révélation, 1, 8). Quant au psychanalyste Wilfred Bion, le signe "O" a une signification métaphysique et religieuse. Il note: "That which is the ultimate reality represented by terms such as ultimate reality, absolute truth, the godhead, the infinite, the thing-in-itself" (Bion 2001: 79). Dans son article intitulé "Authorship/Authority. *The Wall of the Plague* (1984) and *Foe* (1986)", Sue Kossew examine le dessin de Friday et trouve un parallélisme entre la lettre "O" et les yeux de Friday. Elle dit que ce qui semble être "a design of leaves and flowers" (*F*, 147), est, en fait, "eyes, open eyes, each set upon a human foot: row upon row of eyes upon feet: walking eyes" (ibidem). Cette critique pense qu'il existe une correspondance entre cette lettre circulaire "O" et les yeux de Friday ainsi que "the hole or gap in the story which is Friday's silence. It is also possible to read these "O" as signs of completion, as Friday is an alter/native system of language which has its own

referentiality, and which refuses to be colonized by other systems" (Kossew 1996: 162). Emettant son avis sur la lettre "O" de Friday, Dick Penner se réfère à Friday de Defoe et pense qu'il faut trouver une réponse à ce puzzle ou mystère en établissant une comparaison entre les deux Friday. Pour lui, le discours de Friday de Defoe était toujours ponctué par la lettre "O" qui était l'expression de plusieurs sentiments: "In the exultation, "O Joy! O Glad! (RC, 217); in dejection, "O Sorrow! O bad!" (RC, 230), in excitement over a bear, "O! O! O! (RC, 230), and in reverence to the creator of all things, the oldest one of all, before the earth and seas, old Benauckee, who needed no prayers or obeisance because, as Friday said, "All Things do say O! to him" (RC, 216). Cependant, Friday de Coetzee reste aussi problématique que le Sphinx. La lettre "O" de Friday laisse ce Noir en balance "on a pinpoint of time somewhere between the exultation of Defoe's Friday: "O! O!" and Samuel Beckett's favorite quotation from Democritus, "Nothing is more real than nothing" (Penner 1989: 123-124). Quant à nous, la lettre "O" a une connotation différente. Elle signifie que la vérité de l'histoire de Friday est inconnue, c'est-à-dire qu'elle est zéro ou absente parce que ce Noir ne parle pas à cause du colonisateur qui lui a privé la langue. Or Patricia Waugh déclare que: "Language is not simply a set of empty forms filled with meaning, but it actually dictates and circumscribes what can be said and therefore what can be perceived" (Waugh 1984: 25). Et Edward Spuir éclaire davantage le concept de langue en ajoutant que: "Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society" (Spuir 1983: 69). Comme Friday ne parle pas et n'a pas d'espace pour s'exprimer, la vérité ne sera jamais mise à nu ou clamée tout haut.

Susan Barton est pragmatique et non théorique. Elle se sert de matériel didactique pour mieux illustrer son enseignement. Elle écrit HOUSE, en présentant le mot à Friday, et demande à celui-ci de le réécrire. Mais Friday écrit seulement quatre lettres, H-O-U-S. Elle a ensuite dessiné un bateau et demandé à son élève d'écrire SHIP. Mais Friday écrit h-s-h-s-h-s. (F, 146).

H est la seule lettre que Friday écrit sans difficulté. Après les lettres citées ci-dessus, l'Anglaise essaye d'apprendre à Friday le mot "Africa" (*F*, 146). L'anti-colonialiste refuse d'enseigner à son élève le nom propre de sa nation. Elle préfère lui parler de l'Afrique parce qu'elle est le symbole du cadre où le mystère de la colonisation a vu le jour. Pour étayer sa pensée, Susan Barton utilise le matériel didactique: "Africa I represented as a row of palm trees with a lion roaming among them" (*F*, 146). A travers ce dessin, Coetzee invite le lecteur à se situer dans l'espace de la tragédie qui se passe dans la vie de Friday. En outre, en aidant le muet à écrire certaines lettres, Susan Barton contribue à l'épanouissement de ce Noir. Dick Penner l'affirme: "Friday's drawing is not only artistically creative but developmentally realistic" (Penner 1989: 123). Et A. R. Wilcox renchérit en disant: "In the evolution of art in the history of our specified and in the development of the individuals both European and Bushman, the physioplastic phase precedes the ideoplastic" (Wilcox 1956: 6).

A part les exemples évoqués ci-dessus qui témoignent la bonne volonté de Susan Barton d'aider le Noir à accéder à un niveau de connaissance intellectuelle, Coetzee aborde aussi les autres aspects de l'éducation, l'éducation physique et l'éducation sociale. La Blanche initie Friday à l'endurcissement de son corps par la marche sur l'île (*F*, 6) et à Londres par les multiples promenades à travers la ville. Elle lui apprend les notions de la vie sociale en se basant sur les relations d'inégalité entre Blanc et Noir. Le premier domine et commande, et le deuxième obéit et sert son maître ou sa maîtresse (*F*, 121).

A l'instar de Defoe et Tournier, Coetzee rejoint, dans son univers romanesque, son devancier anglais quand il met sur scène des personnages qui s'engagent dans le processus de l'éducation. Mais la présentation de sa matière éducationnelle diffère de celle de Defoe. Robinson Cruso est un enseignant violent, brutal, et sa méthode d'enseignement laisse à désirer et entraîne des conséquences néfastes sur le moral ou le physique de son enseigné; tandis que Susan Barton est le modèle d'une bonne éducatrice. Elle se sert toujours de la pratique pour l'éducation de son

élève, et prend du temps en gardant la patience, pour atteindre l'objectif qu'elle s'assigne, en dépit de l'échec qu'elle essuie: elle n'arrive pas à faire parler son enseigné.

### **Conclusion sur l'éducation**

L'éducation est une voie par excellence choisie par les formateurs pour aider l'enfant à acquérir des connaissances dans les domaines divers, intellectuel, social, moral, ou religieux, ou encore mieux pour développer ses facultés psychiques. Elle nécessite de la part de l'enseignant du tact pour ne pas briser l'élan de l'enseigné, de la patience pour l'amener lentement mais sûrement à une certaine forme de connaissance, et surtout l'usage de bonnes méthodes pour atteindre un bon résultat. L'usage des mauvaises méthodes entraîne souvent des conséquences néfastes sur la personnalité de l'enfant. Dans le roman de Defoe, Friday ne consent pas à l'enseignement qu'il reçoit de son maître Robinson. Il le subit. Dans l'ouvrage de Tournier, le Noir reçoit aussi l'enseignement de son éducateur comme une obligation. Ainsi, à travers l'éducation de Robinson, Tournier critique l'enseignement qui était en vogue sous l'ancien régime, enseignement basé sur des principes bien déterminés: civiliser, socialiser, former, l'enfant, innocent, gobait cet enseignement sans opposer une quelconque résistance. Tournier estime que le système éducatif de l'époque informait au lieu de former. C'est ainsi qu'il considère cette forme d'éducation comme néfaste. Quand Vendredi éduque Robinson, le romancier français présente l'éducation comme une forme de révolte de l'enfant contre son père, le Blanc. Sous l'angle psychanalytique, nous dirons que l'enfant tue son père parce qu'il n'obéit plus aux ordres de son père. Ainsi, Tournier préconise dans son ouvrage un retour à une authentique pédagogie initiatrice: former et informer. Dans l'ouvrage de Coetzee, l'enseignement est également basé sur le non consentement de l'enseigné. Bref, disons que, dans les ouvrages de notre analyse, l'éducation apparaît comme une arme utilisée par le Blanc pour faire assimiler le Noir ou l'Indien à la culture blanche, ou encore une transgression du moi profond de l'élève puisque celui-ci ne consent pas à cette forme d'éducation. Nous reconnaissons que cette éducation a porté des fruits en dépit de la voie et surtout des méthodes tyranniques utilisées par le Blanc. Mais pour que l'éducation donne des résultats satisfaisants, nous pensons que l'enfant

doit être disposé à la recevoir, et l'enseignant doit user de son savoir-faire, mais aussi surtout de bonnes méthodes.

Somme toute, disons que les trois romanciers ont utilisé, dans leurs ouvrages, les mêmes thèmes: la solitude, la sexualité (excepté Defoe) et l'éducation. Nous avons découvert et démontré que l'exploitation de la solitude, la sexualité et l'éducation par ces trois auteurs n'est pas la même. Defoe se sert de son expérience personnelle, expérience vécue pendant qu'il était seul en prison, pour réfléchir sur l'essence de la solitude. De sa réflexion, il donne son point de vue sur le thème cardinal de son livre : il estime que la solitude est l'épreuve qui nécessite de la part de l'homme de l'imagination créatrice afin de mieux l'affronter. Le père du roman anglais est contre l'oisiveté, et propose une solution au solitaire pour sa guérison physique ou morale. Pour lui, l'homme solitaire ne doit pas accepter d'être écrasé par la solitude, il est appelé, par contre, à exécuter une tâche pour surmonter cette affreuse épreuve. Ainsi, il élucide sa pensée dans son livre. Aux prises avec la solitude, Robinson trouve le salut dans le travail. Tournier est aussi, selon Francine Bordeleau, un solitaire. Dans sa solitude, il a essayé de trouver le remède à ce moment qui est dur dans la vie de l'homme. Le romancier français réfléchit dans le même sens que Defoe parce qu'il souligne que le travail est le remède efficace pour surmonter la solitude. Dans son ouvrage, il le démontre. Robinson affronte la solitude, la surmonte en exerçant non seulement le travail, mais aussi et surtout l'activité sexuelle. Coetzee, de son côté, n'appréhende pas la solitude comme son prédécesseur. Pour lui, la solitude se présente comme un obstacle à surmonter, mais le travail n'est pas un moyen efficace pour la combattre. Robinson fait au contraire montre d'une paresse inimaginable. Ainsi, il n'arrive pas à affronter la solitude dans son existence. En outre, les trois auteurs abordent, dans leurs ouvrages, le deuxième thème d'une façon différente. Pour le romancier anglais, la sexualité, selon son éthique religieuse, ne fait pas l'objet d'une analyse dans son ouvrage; mais, par contre, dans le roman de Tournier, la sexualité apparaît sous l'angle purement symbolique. Robinson fait l'amour avec la Nature, et cet amour engendre des mandragores; et dans le roman de Coetzee, la sexualité est manifeste sous l'aspect physique. Susan Barton s'amourache de Robinson et de

Foe. Ces amours n'engendrent pas d'enfants. De plus, Defoe, Tournier et Coetzee examinent dans leurs romans le thème de l'éducation. Celle-ci est aussi appréhendée différemment par les trois romanciers. Dans le premier roman, Defoe fait évoluer Robinson. Ce dernier ne se révèle pas un bon enseignant parce qu'il use de la violence comme méthodes d'enseignement pour torturer Friday. Dans le deuxième roman, Tournier fait mouvoir aussi deux personnages dans le processus éducationnel: Robinson et Vendredi. Le premier est un mauvais éducateur parce qu'il utilise la brutalité comme méthode ou voie pour la formation de son enseigné; mais le deuxième se distingue par sa méthode d'enseignement et se révèle un bon enseignant. Dans le troisième roman, Coetzee fait évoluer deux différents couples: Robinson Cruso et Friday, et Susan Barton et Friday. Robinson est un mauvais enseignant parce qu'il fait recours à une mauvaise méthode de travail, la violence, qui entraîne la perte de la langue de son élève; tandis que Susan Barton est, selon Coetzee, la bonne éducatrice puisqu'elle se sert toujours de la pratique ou mieux de matériel didactique pour enseigner son élève. Elle fait recours à la patience pour son éducation.

**CHAPITRE V:**

**TECHNIQUES  
NARRATIVES**

**ET**

**STYLISTIQUES**

Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord les genres utilisés par Defoe, Tournier et Coetzee; ensuite nous mettrons en relief les techniques d'écriture exploitées par ces trois auteurs dans leurs romans.

### 1. Les genres de Defoe, Tournier et Coetzee

S'il existe une unanimité sur la célébrité de ces romanciers, rien n'est moins sûr quant à la genericité de leurs œuvres. Les avis sont souvent partagés parmi les critiques: pour les uns, le genre est important dans la classification d'un ouvrage, pour les autres, au contraire, le genre n'est pas un élément indispensable dans la catégorisation d'un livre. Notons cependant que l'étude des genres, spécialement du roman, a souvent suscité une polémique chez les théoriciens. Ces débats ont toujours été aussi passionnés que controversés comme le reconnaît J.M. Schaeffer: "De tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande par le fait que les théoriciens génériques manifestent souvent de manière exacerbée certaines difficultés, voire apories, qui structurent de nombreuses théories littéraires" (Schaeffer 1986 : 179). J.M. Caluwe avoue que "la définition des genres, leur nombre, leur relation mutuelle et finalement leur existence même n'ont jamais cessé de prêter à discussion" (Caluwe 1986 : 151). Ajoutons que cette instabilité et l'ambiguïté terminologique du genre sont, en quelque sorte, l'indice d'un malaise au sein de cette théorie littéraire, et la multiplicité de théories littéraires ne remédie sûrement pas à cette extraordinaire confusion qui règne au niveau de la définition des genres. Certains théoriciens même vont jusqu'à nier l'importance des genres et surtout leur existence. Parmi ceux-ci, Maurice Blanchot, dans son ouvrage *Le Livre à venir*, formule une nouvelle conception générique: "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout relève de la seule littérature" (Blanchot 1987 (1959) : 27). Cette déclaration résume le point de vue de certains écrivains qui rejettent la classification des œuvres littéraires en différents genres. Fubini fait remarquer que "les classifications génériques n'ont qu'une valeur

relative. Elles sont fatalement imparfaites et provisoires. Elles peuvent valoir à un moment donné, mais n'ont pas de valeur en soi" (Fubini 1974 : 56). Zamenga Batukezanga est d'avis que: "Le genre littéraire est un faux débat. Lorsqu'un écrivain compose son ouvrage, il ne peut pas se préoccuper du genre" (Batukezanga 1976 : 12). D'autres théoriciens estiment que la classification générique des ouvrages littéraires est indispensable. Malgré la position radicale des critiques cités ci-haut, il est clair que depuis les origines de nombreux écrivains se défendent contre toute généralisation. Il est normal que lorsqu'on aborde une œuvre littéraire, on essaie de lui trouver des points communs qui la rapprochent à un ensemble de textes conformes à un modèle ou à une classe générique. H.R. Jauss, défenseur des genres littéraires, conclut: "Qu'on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre" (Jauss 1970 : 91). Et cette conclusion de Jauss démontre que les genres restent indispensables dans un ouvrage littéraire, et qu'on ne peut donc concevoir une œuvre sans la situer par rapport à un certain nombre de paramètres obtenu par l'abstraction. Tzvetan Todorov affirme que "les genres littéraires ne sont rien d'autre qu'un choix rendu conventionnel par une société" (Todorov 1970 : 21).

Si de nombreux écrivains actuels ne suivent plus les règles de récit, est-ce un signe de modernité ou bien la marque de perversité innée de la part de ces romanciers? Ou encore par vain souci d'originalité? Nous pensons que cette recherche revient à une obéissance aveugle à la mode.

Comme on le voit, la théorie littéraire ne cessera jamais d'animer la querelle autour de cette question générique. Il n'y a jamais eu de littérature sans genre. C'est d'ailleurs en fonction d'un genre que les auteurs écrivent et que les lecteurs fixent leur choix de lecture. Voyons dans les lignes qui suivent le type des genres que Defoe, Tournier et Coetzee ont utilisé dans leurs ouvrages. Les romanciers français et sud-africain ont-ils repris le genre employé par Defoe ou ont-ils changé de genre dans leurs ouvrages, parce que le genre, comme le dit Tzvetan Todorov,

est "un système en continuelle transformation, un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens" (Todorov 1970 : 30)?

Dans ses commentaires sur l'ouvrage de l'écrivain anglais, Jean Bessière estime d'abord que "*Robinson Crusoé* de Daniel Defoe est un roman d'aventures" (Bessière 1987 : 176). Il ajoute que "les aventures de Robinson Crusoé sont celles de ses voyages, des dangers qu'il doit affronter. Elles commandent les explorations, les expériences de l'infortuné (naufrages, captivité, solitude), la découverte d'univers exotiques, l'apprentissage du monde sauvage" (ibidem). Ensuite, il ajoute que "les aventures de Robinson Crusoé sont données comme l'autobiographie de Robinson dans la mesure où celui-ci narre ses propres aventures, rapporte ses méditations, et tient le journal de son installation dans l'île" (ibidem : 175). En présentant au lecteur ses pensées, le protagoniste de Defoe donne l'impression que son histoire est vraie. Dans son analyse critique de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, François Stirn affirme que "Daniel Defoe présentait *La Vie et les étranges aventures de Robinson Crusoé* comme une histoire vraie. Par vrai, il entendait "vraisemblable". La vraisemblance du récit fait qu'il constitue, malgré les infidélités au fait divers, une œuvre réaliste" (Stirn 1983 : 43). Par roman réaliste, François Stirn pense que "les aventures de Robinson expriment bien les aspirations des Anglais de l'époque, des bourgeois plus précisément. Et Robinson a tous les traits du bon bourgeois anglais de l'époque, du bourgeois accompli" (ibidem).

L'ouvrage de Tournier est aussi sujet à caution. Après lecture de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le lecteur a parfois du mal à le classer. S'agit-il d'un roman? Dans son *Panorama de la littérature fantastique* de langue française, Jean-Baptiste Baronian note que "*Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier fait partie de la littérature fantastique. Et il précise qu'il s'agit pour lui d'un fantastique nouveau, d'une espèce particulière dans le genre. Elle se caractérise par un recours au mythe, plus précisément par le renouvellement et la revitalisation d'un mythe ancien" (Baronian 1978 : 300). A ce point de vue de Jean-Baptiste Baronian, Michel Tournier, dans *Le Vent paraclét*, réagit avec véhémence en déclarant qu'il "a toujours été hors de question pour moi de verser dans le genre fantastique" (*Vp*, 114). Cette réaction

prouve à suffisance le refus de l'écrivain français de voir son ouvrage classé dans le genre fantastique. Tzvetan Todorov clame que "le sentiment du fantastique vient de ce que le lecteur hésite, n'arrive pas à répondre: "Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un autre genre voisin, l'étrange ou le merveilleux" (Todorov 1970 : 29). Idée renchérie par Jean-Paul Simard quand il souligne que "le fantastique introduit le lecteur dans l'étrangeté, échappe totalement aux contraintes du réel; il est irrationnel, insolite" (Simard 1998 : 385). Et nous dirons que le roman de Tournier conduit le lecteur à se poser des questions. Ce ne sont pas les mêmes questions que celles provoquées par le récit fantastique. Elles sont plutôt d'ordre philosophique, par la pluralité des interprétations de l'histoire. Selon Tournier, "son roman fait plutôt penser au conte, car le conte contient aussi une philosophie noyée dans la masse de l'affabulation et donc indéchiffrable" (Tournier 1981 : 37). Notons que l'ouvrage de Tournier pourrait être considéré comme un conte si l'on négligeait ce caractère essentiel: le conte est une histoire courte. Et le conte contient une seule signification philosophique ou morale cachée; le roman, par sa longueur, en porte toujours un grand nombre. L'ouvrage de Tournier, selon François Stirn, est donc à la fois un conte et un roman" (Stirn 1983 : 64). Il donne cette impression d'un roman-pas-comme-les-autres, parce qu'on y découvre tout à la fois des éléments du roman et du conte. La présence des éléments d'autres genres fait dire à François Stirn que "l'œuvre de Tournier est originale parce qu'elle ne se situait dans aucune des écoles littéraires du moment" (ibidem : 4), c'est-à-dire : nouveau roman et réaction néo-classique, roman philosophique et simple roman, roman engagé et pur roman.

L'ouvrage de Coetzee est aussi l'objet de plusieurs controverses quant à son genre. Pour certains, *Foe* est un roman, pour d'autres, cet ouvrage ne mérite pas l'appellation d'un roman. Ina Gräbe, dans son article intitulé "Postmodernist Narrative Strategies in *Foe*", considère l'ouvrage de l'écrivain sud-africain comme un roman postmoderniste dans la mesure où le récit est exploité d'une manière différente, rejette la conception de l'histoire et met l'accent sur le caractère artificiel ou fabriqué du processus d'écriture (Gräbe 1989 : 135). Dans sa thèse de doctorat, Ian Charles Haluska note que *Foe* est une fabulation, terme utilisé par Robert Scholes

pour la littérature qui “tends away from direct representation of the surface of reality but returns towards actual human life by way of ethically fantasy” (Haluska 1987 : 2). En d’autres termes, “such works may disengage the reader from perception of time and place in order to build him/her into a closer relationship with the timeless and universal as a bridge to her/his own world again” (ibidem). Le roman de J.M. Coetzee, selon Ian Charles Haluska, peut être vu comme une fabulation dans la mesure où le cadre spatial et temporel de l’action est imaginaire, et le monde qui prédomine est celui de maître (les Blancs) et esclaves (les Noirs). Le monde fictif évoqué par Coetzee est en corrélation avec le monde réel, le milieu d’origine de l’auteur, l’Afrique du Sud. Dans son article intitulé “The Intersection of postmodern, postcolonial and feminist discourse in JM Coetzee’s *Foe*” Teresa Dovey souligne que “*Foe* is an allegory” (Dovey 1989 : 145) parce que le romancier sud-africain utilise des personnages pour représenter certaines positions dans son ouvrage.

De ce qui précède, nous pouvons déduire que ces trois auteurs n’ont pas fait usage du même genre dans leurs ouvrages. Si Defoe est resté dans le moule du roman, Tournier et Coetzee se sont plutôt frayé des voies nouvelles pour transmettre leur message. L’auteur français emploie un roman-conte pendant que le romancier sud-africain utilise le roman-allégorie. Defoe, sous forme de roman autobiographique, exprime le sentiment qu’il ressent à l’endroit de ses semblables qui se livrent au commerce de l’homme noir; Tournier, avec le roman-conte, insère la philosophie dans le roman et invite le lecteur à aller en profondeur pour y faire ressortir les multiples significations cachées; et sous prétexte de roman-allégorie, Coetzee refuse d’écrire un roman autobiographique, comme Defoe, se lance dans une nouvelle forme romanesque, et invite aussi le critique à découvrir les multiples facettes de son message. Ces nouvelles voies romanesques attestent des transformations que Tournier et Coetzee apportent dans leurs ouvrages. Ces deux auteurs se séparent de leur prédécesseur quant à la classification générique de leurs ouvrages. Est-ce par ignorance des règles de la littérature que les romanciers français et sud-africain ont fait usage de leurs propres formes littéraires? Certes pas. Nous dirons qu’ils utilisent ces genres par souci d’originalité et surtout d’innovation, et ils préfèrent donner à leurs

romans une stratification pluridimensionnelle et à chaque lecteur la latitude de se faire une image de l'histoire contée, de l'apprécier et de l'interpréter.

Comme les trois romanciers n'ont pas utilisé la même forme littéraire pour transmettre le message au lecteur, comment se présentent alors leurs techniques de narration?

## **2. Les techniques de narration**

Dans cette étude, nous adoptons la terminologie de Gérard Genette qui "analyse la perception des événements en fonction du savoir du narrateur comparé à celui des personnages" (Genette 1966 : 259). Dans le classement tripartite des focalisations, Gérard Genette présente trois principaux types de perception:

-Narrateur > personnage: le narrateur en sait plus que le personnage.

(Focalisation zéro)

-Narrateur = personnage: le narrateur en sait autant que le personnage.

(Focalisation interne)

-Narrateur < personnage: le narrateur en sait moins que le personnage.

(Focalisation externe).

Les récits de Defoe, Tournier et Coetzee impliquent la présence d'un narrateur pour relater et coordonner les faits. Même si quelquefois, cette voix omniprésente cède la place aux personnages, la technique la plus exploitée chez les trois auteurs est la narration où l'histoire est racontée, médiée par un narrateur. Comment se présente la narration dans les trois récits?

## La narration

Selon Jean-Paul Simard, “il n’est pas facile de définir la narration car on retrouve autant de définitions qu’il y a de narrateurs” (Simard 1998 : 379). Pour lui, la narration consiste “à raconter, par le moyen du langage et plus particulièrement du langage écrit, un événement, réel ou fictif, avec l’ensemble des actions, des faits et des circonstances qui l’ont produit” (ibidem). Pour nous, la narration est l’acte de rapporter l’histoire, les événements. Elle peut être constituée du texte de narrateur ou celui de personnage. Ce narrateur peut rapporter ses propres faits ou ceux qui sont arrivés aux personnages, c’est *le récit d’événements*; il peut également rapporter les paroles des personnages, directement ou indirectement, c’est *le récit de paroles*; il peut enfin rapporter les paroles silencieuses des personnages, il s’agit donc *du récit de pensées*. Tels sont les principaux actes narratifs par lesquels Defoe, Tournier et Coetzee véhiculent leurs histoires.

## Le narrateur

*Robinson Crusoe* de Defoe est raconté à la première personne du singulier, c’est-à-dire par le héros du livre, Robinson Crusoe : “I was born in the year 1632.... I had two elder Brothers” (*RC*, 3). Le “je” est à la fois narrateur et personnage du récit, sujet et objet de l’histoire qu’il a vécue. Il est une voix qui raconte et commente, et qui pose un regard sur l’action. C’est ce que Gérard Genette appelle “un récit homodiégétique ou mieux autodiégétique” (Genette 1972: 70). Selon Margaret Sankey,

the first person narrator in *Robinson Crusoe* is pointing to himself as the writer as well as the subject of his adventures. In historical terms the emergence of the first person author-narrator is linked with the accession of the writer to a financial status where he is no longer dependant on aristocratic patronage. In the history of the novel *Robinson Crusoe* represents a turning point, in that Defoe combines two separate traditions and in that synthesis creates a new genre. On the one hand, in the tradition of the picaresque novel, the first person narrator is a prop on which to hang a series of adventures; on the other hand, the tradition of the intimate journal tracing spiritual development forms one of the main narrative threads in Defoe’s novel. Placing *Robinson Crusoe* in a philosophical tradition one can link the use of the first person with the emergence of individualism as in the philosophies of Descartes and Locke” (Sankey 1981: 79).

Dans l'ouvrage de Defoe, l'émergence de l'auteur est remarquable à travers le récit du narrateur: "No one, that shall ever read this Account, will expect that I should be able to describe the Horrors of my Soul at this terrible Vision" (*RC*, 88), et "I even dreamed of those Horrors; nor is it any more possible to describe the Impression that remain'd upon my Mind when I awak'd and found it was but a Dream" (*ibidem*), et "In the relating what is already past of my Story, this will be the more easily believ'd" (*ibidem*).

Prenant ses distances vis-à-vis de Defoe, Tournier renverse la vapeur dans son ouvrage. L'histoire, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, est racontée à une troisième personne : "Il se ramassa sur lui-même et rampa de quelques mètres vers la plage. Puis il se laissa rouler sur le dos" (*VLP*, 15), et à la première personne : "Les circonstances extraordinaires où je me trouve justifient, je pense, bien des changements de point de vue, notamment sur les choses morales et religieuses. Je lis chaque jour la Bible" (*VLP*, 50). Contrairement au récit de Defoe, le narrateur n'est plus un personnage dans le roman. Il n'est plus Robinson Crusoé, mais il parle et décrit les actions et les pensées de Robinson. Par-dessus le marché, il commente et analyse les événements qui surviennent à ce Blanc sur l'île déserte avec un mélange d'ironie et de lyrisme. En optant pour le changement du pronom personnel, Tournier procède partiellement à la transvocalisation. Pour Gérard Genette, la transvocalisation signifie : "Le passage de la première à la troisième personne" (Genette 1982 : 237). Par ce passage du pronom "je" (roman de Defoe) au pronom "il" (roman de Tournier) intervient la question d'intertextualité. Dans son article intitulé "Intertextualité et lecture critique", Carlos Reis déclare: "La problématique de l'intertextualité suppose le lien entre la création littéraire et l'ensemble des références culturelles qui entourent l'écrivain, la production textuelle envisagée comme perpétuelle transformation de textes précédents" (Reis 1985 : 46). Dans le roman de Tournier, ce n'est plus Robinson Crusoé qui narre le récit, mais plutôt un narrateur qui parle de Robinson. Et le narrateur parle à travers un modèle; son discours se réfère au modèle et prend sa signification par rapport à lui. Il ne crée pas un autre personnage en parlant de Robinson Crusoé, mais il fait plutôt allusion à un personnage romanesque mythique, Robinson, qui existe déjà dans l'ouvrage

de Defoe et devient l'objet d'une narration intertextuelle. Ainsi, l'histoire de Robinson de Tournier ne peut être racontée que par "il", et non par "je". L'usage de "il" implique d'une part, la distance entre le narrateur et le héros du récit, et d'autre part, la présence d'un médiateur qui se place entre le héros et le lecteur. Dans l'optique de la réécriture, cette distance investit le narrateur du rôle d'un lecteur qui relit et qui commente le texte du dix-huitième siècle. La première personne "je" révèle au lecteur les réflexions du naufragé, Robinson Crusoé, et ses méditations qui nous sont données sur le vif, dans leurs tâtonnements, leurs hésitations, leurs incertitudes. Elles n'émanent pas d'une conscience supérieure, omnisciente, qui en sait plus que le héros. Elles évoluent et progressent au rythme de la métamorphose qui s'opère chez le héros. A travers le pronom personnel "je" et les réflexions de Robinson Crusoé, le lecteur découvre également la présence des deux narrateurs qui se rapportent à un même personnage, Robinson Crusoé.

Dans *Foe* de Coetzee, l'histoire est aussi racontée à la première personne "je" : "At last I could row no further. I slipped overboard" (*F*, 5), et à la troisième personne "il" : "He turns and turns till he lies at full length" (*F*, 157). En utilisant le pronom personnel "il", Coetzee procède à la transvocalisation, comme le dit Gérard Genette. Quand Susan Barton tente de reconstruire son histoire et rapporte ses expériences sur l'île auprès de l'écrivain anglais, Foe, le récit est *homodiégétique*. C'est elle qui raconte les événements et commente sur sa vie sur l'île déserte. Mais son souci primordial est de voir l'écrivain anglais, Foe, immortaliser son vécu sur l'île déserte. Pourquoi Susan Barton choisit-elle cet auteur? La raison est simple. L'Anglaise porte son choix sur Foe, et parle de la vie de Robinson Crusoé et de son esclave dans sa matrice textuelle parce qu'elle veut que ce romancier du dix-huitième siècle de grande renommée puisse être l'auteur de son livre. Elle a besoin d'une référence historique. C'est pourquoi elle reprend dans son intrigue des noms historiques. En agissant ainsi, elle renvoie le lecteur à une histoire mythique et à son auteur bien connu en Angleterre. Dans son article, Michael Marais note: "By using the first person, Coetzee lays bare the fact that the traditional relation of author to text is that of subject to object" (Marais 1989: 15). De son côté, Jonathan Culler, parlant du narrateur d'un roman, déclare: "The use of the first person singular pronoun reveals his position

as subject, which in turn suggests his status as author, the concept “author” being an expression of subjectivity” (Culler 1975: 31). Le point de vue de Jonathan est partagé par Anne Waldron Neumann quand celle-ci note: “Coetzee himself appears as the narrator of a first person present-tense epilogue to publish Crusoe’s oppression of the racially other Friday from the viewpoint of a number of a minority oppressed on the basis of gender” (Neumann 1990: 84). De plus, lorsque Coetzee présente, aux derniers chapitres, les réflexions sur la possibilité de parler pour Friday, le récit n’est plus *homodiégétique*, il devient *hétérodiégétique*. Dans *Foe*, le romancier sud-africain se distance de l’histoire originale de Defoe indirectement en offrant un moyen de réflexion sur la matière de l’histoire en général. Le changement apporté par Coetzee est la présentation des événements par un personnage féminin qui participe aux événements, qui est en quête d’un auteur et qui focalise le monde fictionnel en fournissant un moyen par lequel le monde imaginaire historique peut être envahi et l’histoire de base transformée dans une nouvelle voie narrative. A travers le récit de Susan Barton, le lecteur découvre la présence des deux narrateurs distincts dont l’un est Coetzee, en tant que personnage du roman, et l’autre est Susan Barton.

Comme nous pouvons le constater, le narrateur ne joue pas le même rôle dans le cheminement des trois romans. Dans le roman de Defoe, le narrateur a opté pour la première personne “je” pour narrer son histoire. Le narrateur est en même temps personnage de l’intrigue ; dans le roman de Tournier, le narrateur a utilisé la troisième personne et la première personne du singulier. Les deux pronoms personnels se rapportent à un seul personnage. Entre les ouvrages de Defoe et Tournier se profile la transvocalisation. Il en est de même dans le récit de Coetzee. La narratrice fait alterner les deux pronoms personnels, “je” et “il”. Mais les deux pronoms personnels invitent le lecteur à découvrir deux narrateurs distincts qui marquent leur présence dans le récit. Ajoutons aussi que le narrateur, dans les trois romans, fait parfois recours à certaines techniques dans la narration: la lettre et le journal (excepté le roman de Coetzee).

### **La lettre**

Elle donne des informations, décrit des événements ou explique des situations.

Dans le roman de Defoe, l'auteur fait usage des lettres. Quand Robinson n'a plus d'argent pour sa survie, il demande au capitaine portugais de faire parvenir sa lettre à Londres à une femme anglaise qui garde son argent et sollicite de la part de l'Anglaise du secours financier, il écrit: "I accordingly prepared Letters to the Gentlewoman with whom I had left my Money, and a Procuration to the *Portuguese* Captain, as he desired" (RC, 36). Il ajoute: "I wrote the *English* Captain's Widow a full Account of all my Adventures, my Slavery, Escape, and how I had met with the *Portugal* Captain at Sea; the Humanity of his Behaviour, and in what Condition I was now in" (RC, 36).

Dans *Foe*, Coetzee se sert aussi des lettres, et celles-ci ont partiellement la même portée que celles du protagoniste de Defoe. Dans le livre de Defoe, Robinson Crusoe s'adresse à la femme du capitaine anglais et lui raconte ses aventures, ses naufrages et sa rencontre avec le capitaine portugais ; et dans le livre de Coetzee, le lecteur, par allusion au texte de Defoe, découvre des ressemblances et dissemblances entre *Robinson Crusoe* et *Foe*: ce n'est plus Robinson Crusoe qui écrit des lettres, mais c'est Susan Barton qui veut immortaliser son séjour sur l'île. C'est ainsi qu'elle se met à écrire des lettres. Nous lisons des lettres datées (April 15<sup>th</sup> – June 15<sup>th</sup>), des lettres non datées (p.72), et des lettres qui s'adressent directement à l'écrivain anglais, Foe (p.92-111). Dans le roman de Coetzee, la narratrice fait spécialement recours aux lettres pour décrire certains événements ou expliquer sa situation de naufragée ainsi que celle des anciens naufragés qu'elle trouve sur l'île déserte. Certaines lettres parviennent au destinataire, mais d'autres n'arrivent jamais à destination. Soucieux de se distancer de l'hypotexte et surtout d'innover, Coetzee utilise deux stratégies textuelles dans son ouvrage: l'illusion de correspondance et l'illusion du discours. Celles-ci sont des conventions du roman épistolaire de Richardson, lesquelles placent le lecteur dans la structure du roman. D'abord, le romancier sud-africain fait donner au lecteur, dans les deux premières parties de son roman, l'impression que Susan Barton est en train d'écrire des lettres, compte rendu de son séjour sur l'île déserte, et elle s'adresse à un lecteur qui est représenté par "Vous". L'identité de ce "vous" (qui est Foe) est révélée à la fin de la section 1 (F, 45). Ensuite, Coetzee fait recours à l'illusion du discours à

la troisième partie de son ouvrage par l'emploi du point de vue dramatique. Susan Barton n'écrit plus à Foe, mais elle lui parle. Le lecteur est alors pris comme témoin de la scène qui se passe entre Susan Barton et Friday.

Dans leurs ouvrages, Defoe et Coetzee ont utilisé la lettre comme une voie pour véhiculer leur message. Chez Defoe, le protagoniste envoie la lettre à son argentière pour solliciter un secours financier. Cette lettre n'est pas datée, et ne porte même pas toutes les parties d'une lettre ordinaire. Elle touche les circonstances de la vie personnelle de Robinson Crusoe. Elle est une forme de communication entre lui et sa caissière, et elle est un message personnel de Robinson Crusoe à sa caissière. Et ce message appelle une réaction ou une réponse de la part de la caissière. Cette lettre est une stratégie utilisée par Defoe pour inviter le lecteur à découvrir l'histoire de sa vie ou sa carrière. Chez Coetzee, empruntant le modèle de son devancier, la lettre est une voie utilisée malicieusement pour informer le lecteur de la situation tragique du Noir en Afrique du Sud, et le pousser à trouver illico une réponse appropriée. Cette lettre prend la forme d'une lettre ordinaire : certaines ont des dates, d'autres n'en ont pas. Elle prend également la forme d'une lettre personnelle et d'une lettre d'opinion, c'est-à-dire une lettre à travers laquelle Susan Barton donne son opinion sur son séjour sur l'île déserte et veut obtenir de la part de Foe son point de vue pour le mettre par écrit. Notons également que Coetzee utilise la lettre comme une technique pour faire participer le lecteur à sa production. Il invite le lecteur à interpréter la matrice textuelle de son ouvrage à travers les allégories, le drame, le thème et les personnages.

### **Le journal intime ou personnel**

Le mot "journal" a une connotation plurielle. Jean-Paul Simard estime que le journal est "un acte de communication avec soi-même. Il joue le rôle de confident. Je m'adresse à moi (objectivation du "je") comme à une autre personne, créant ainsi un dialogue intérieur pouvant meubler et remplir jusqu'à un certain point ma vie ou ma solitude" (Simard 1998 : 352). Dans

son *Introduction aux journaux intimes de Benjamin Constant*, Alfred Roulin définit le journal intime comme “cette espèce de secret ignoré de tout le monde, cet auditeur si discret que je suis sûr de trouver tous les soirs, est devenu pour moi une sensation dont j’ai un total besoin; j’y écris assez pour y trouver mes impressions et pour me les retracer. Et j’ai besoin de mon histoire comme celle d’un autre pour ne pas m’oublier sans cesse et m’ignorer” (Roulin 1998 (1951) : 351).

Dans le roman de Defoe, le personnage principal se donne la peine de garder en mémoire les événements qui se déroulent sur l’île déserte par le biais d’un journal : “The journal. *September 30, 1659. I call’d the Island of Despair, all the rest of the Ship’s Company being drown’d, and my self almost dead. All the rest of that Day I spent in afflicting my self at the dismal Circumstances I was brought to*” (RC, 70). Mais il est difficile au lecteur de savoir quand commence et se termine ce journal. Parce que le héros ne commence pas à écrire le jour même du naufrage et de son arrivée sur l’île déserte, mais quelques jours plus tard. Robinson insère dans le récit les passages de son journal qui racontent rétrospectivement les événements vécus sur l’île déjà narrés et décrits par le narrateur. Ces entrées reprennent les informations déjà livrées (RC, 65, 66, 67). Le journal alterne avec le récit principal : “All this Time I work’d very hard, the Rains hindering me many Days, nay sometimes Weeks together” (RC, 76), se confond et parfois émerge : “April 16. I finish’d the Ladder, so I went up with the Ladder to the Top, and then pull’d it up after me, and let it down in the In-side” (RC, 79) avec lui jusqu’à ce que le narrateur nous informe qu’il n’a plus d’encre et se trouve dans l’impossibilité de continuer à écrire : “For having no more Ink I was forc’d to leave it off” (RC, 69). Comme on peut le remarquer, le journal de Robinson Crusoe de Defoe est redondant. Il rapporte les faits déjà mentionnés dans le récit : “I began to keep my Journal, of which I shall her give you the Copy (tho’ in it will be told all these Particulars over again) as long as it lasted” (RC, 69). L’acte d’écrire et le moment d’écriture forment une part importante dans le récit de Defoe. L’acte d’écrire est significatif dans ce sens qu’il a seulement commencé quand Robinson Crusoe a mis de l’ordre sur l’île déserte. Et l’écriture sanctionne cet ordre : “And now it was when I began to keep a Journal of every Day’s Employment, for indeed at first I was in too much Hurry, and not

only Hurry as to Labour, but in too much Discomposure of Mind" (RC, 69). Dans le roman de Defoe, l'écriture représente la civilisation et la culture qui s'opposent au désordre qui régnait sur l'île de désespoir.

Dans son ouvrage, Tournier, philosophe, se sert du modèle de Defoe, et le transforme : "Ainsi donc mon roman se veut inventif et prospectif, alors que celui de Defoe, purement rétrospectif, se borne à décrire la restauration de la civilisation perdue avec les moyens du bord (Tournier 1977 : 229). Le lecteur établit une distinction nette et claire entre le journal :

*Log-book.* --- Chaque homme a sa pente funeste. La mienne descend vers la souille. C'est là que me chasse Speranza quand elle devient mauvaise et me montre son visage de brute (VLP, 50).

et le récit: "A mesure que la rancœur que lui avait laissée l'échec de l'*Evasion* s'estompait en lui, Robinson songeait de plus en plus aux avantages qu'il tirerait d'une embarcation modeste" (VLP, 51). Le journal est typographiquement différent par rapport au récit, et il est marqué par le changement de la troisième personne et la première personne. La troisième personne présente Robinson de l'extérieur, et le log-book met l'accent sur l'intérieur du protagoniste. L'entrée est marquée par le désespoir du personnage comme il sent son influence sur la faiblesse: "Le rempart le plus sûr, c'est notre frère, notre voisin, notre ami ou notre ennemi, mais quelqu'un, grands dieux, quelqu'un!" (VLP, 55). Et cette entrée est suivie par la troisième personne qui décrit Robinson au travail. Le log-book révèle les réflexions du naufragé, et celles-ci alternent avec la simple narration de ce qui s'est passé en Robinson. Et le journal est aussi le moyen pour Tournier d'intervenir en philosophe : "Il y a ainsi deux problèmes de la connaissance, ou plutôt deux connaissances qu'il importe de distinguer d'un coup d'épée, et que j'aurais sans doute continué à confondre sans le destin extraordinaire qui me donne une vue absolument neuve des choses: la connaissance *par autrui* et la connaissance *par moi-même*" (VLP, 96). Quand on regarde le log-book de Robinson Crusoe chez Tournier, on constate qu'il commence après avoir vécu et surmonté la souille, le désespoir dans lequel il était sur l'île déserte. Le log-book

représente, comme dans le roman de Defoe, l'imposition de l'ordre et de la culture dans un monde chaotique :

Il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire. Dès lors il ouvrit presque chaque jour son *log-book* pour y consigner, non les événements petits et grands de sa vie matérielle --- il n'en avait cure ---, mais ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient de son passé et les réflexions qu'ils lui inspiraient (*VLP*, 44-45).

Il indique la nature introspective des entrées de Robinson Crusoé dans le récit. Dans le roman de Coetzee, Robinson n'éternise pas les événements vécus sur l'île dans un journal: "~~Crusoé~~ kept no journal, perhaps because he lacked paper and ink, but more likely, I now believe, because he lacked the inclination to keep one, or, if he ever possessed the inclination, had lost it" (*F*, 16). Et lorsque Susan Barton demande à Robinson de chercher le papier et l'encre pour garder en mémoire le vécu de l'île, il répond en ces termes: "Nothing is forgotten, and then ~~Nothing~~ I have forgotten is worth the remembering" (*F*, 17). Nous pouvons dire que l'acte d'écrire n'est pas important pour Robinson Cruso parce qu'il ne veut pas mettre de l'ordre sur l'île, et refuse de voir des changements intervenir dans son royaume.

Somme toute, nous avons remarqué que Defoe, dans son livre, fait usage de la lettre et du journal. Relisant l'ouvrage de Defoe, Tournier a emprunté la matrice textuelle de son devancier, mais l'a transformée : Robinson Crusoé fait abstraction de la lettre, mais utilise le journal dans son récit. Celui-ci est prospectif, alors que le journal du héros de Defoe est rétrospectif. Comme on peut le constater, le journal de Robinson Crusoé de Tournier s'oppose à celui du héros de Defoe. L'opposition se situe au niveau de l'emploi de pronom personnel. Dans le livre de Defoe, le lecteur perçoit et découvre le pronom personnel "je" ; alors que dans le livre de Tournier, le lecteur voit deux pronoms personnels, "je" et "il", qui se rapportent au même personnage, Robinson Crusoé. En s'opposant au modèle de Defoe, Tournier a créé une distance entre lui et son prédécesseur. De son côté, Coetzee a aussi fait usage de la lettre dans son récit : Susan Barton utilise des lettres pour communiquer avec Foe. Mais Robinson Cruso

refuse d'utiliser un journal pour garder des souvenirs des naufragés sur l'île déserte. Defoe a utilisé la lettre et le journal intime, sous forme d'un récit rétrospectif, comme techniques pour mettre l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité, pour inviter son destinataire à interpréter sa vie et surtout pour montrer au lecteur que son récit est authentique et ce qui se présente sous forme d'un journal n'est que la transcription d'un récit réel; Tournier a emprunté chez Defoe l'idée du journal intime. Il l'utilise comme technique pour mettre en relief, dans un récit prospectif, ses réflexions philosophiques de la vie, et inviter implicitement le lecteur à interpréter sa vie. De son côté, Coetzee fait recours à la lettre, comme technique pour inviter le lecteur à interpréter les allégories, les drames ou les thèmes qui sont présents dans son livre, lesquels ont une corrélation avec les faits ou les événements qui se sont passés en Afrique du Sud. A travers ces techniques d'écriture, ils font passer leurs idées et leurs opinions sur divers problèmes de leur temps. Et notons que Tournier et Coetzee ont emprunté chez Defoe des techniques pour concevoir leurs ouvrages, mais ils se sont révélés des innovateurs parce qu'ils ont transformé la matrice textuelle de leur inspirateur en apportant des changements dans leurs ouvrages. Outre ces techniques de narration, ces auteurs font recours à des figures de style qui constituent, pour eux, des marques de leur originalité.

### **3. Les figures de style**

Parlant des figures de style, Henri Suhamy déclare : "Les figures de style représentent un effort de pensée et de formulation, elles peuvent faire l'objet de jugements esthétiques (Suhamy 1990 : 5). Jean-Paul Simard écrit : "La figure peut être définie comme un processus qui apporte un supplément d'information dans la communication. Elle fonctionne comme un procédé inattendu, original, que le destinataire perçoit en tant que tel" (Simard 1998 : 140). Comme notre objectif est de montrer comment Tournier et Coetzee ont emprunté les techniques de Defoe pour écrire leurs ouvrages, voyons dans ce sous-chapitre comment les figures de style sont utilisées par Defoe, Tournier et Coetzee. Nous n'allons pas faire ressortir toutes les figures de style qui sont présentes dans les ouvrages de notre analyse, nous porterons seulement le choix sur l'allégorie et l'inversion, des techniques qui attestent l'existence des liens intertextuels entre les ouvrages de notre analyse. Nous signalons que nous avons trouvé dans

les livres de Defoe, Tournier et Coetzee d'autres techniques stylistiques telles que l'exclamation, l'interrogation, l'énumération, mais elles ne présentent pas de liens intertextuels entre les ouvrages de notre analyse. Ainsi, nous avons jugé bon de ne pas les analyser.

## **L'allégorie**

Ebambe Bokolé définit l'allégorie comme "un mode d'expression qui consiste à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit où souvent les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée" (Ebambe Bokolé 1985 : 45). Et Catherine Peyroutet ajoute : "L'allégorie porte deux sens, le sens dénoté, c'est-à-dire direct, de l'histoire racontée, et le sens connoté, second et symbolique, obligatoire parce que codifié" (Peyroutet 1994 : 78). Pour nous, l'allégorie est une technique ou une stratégie utilisée par Defoe, Tournier et Coetzee pour représenter les personnages, les thèmes et les lieux d'action dans leurs ouvrages.

Dans son ouvrage, Defoe fait usage d'allégories. Dans la préface de son ouvrage intitulé *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, il est écrit : "There is a Man alive, and well known too, the Actions of whose Life are the just Subject of these Volumes, and whom all or most Part of the Story most directly alludes" (Shinagel 1975 : 259-260). Il ajoute : "The Adventures of Robinson Crusoe, are one whole Scheme of a real Life of eight and twenty Years, spent in the most wandering desolate and afflicting Circumstances that ever Man went through, and in which I have liv'd so long in a Life of Wonders in continu'd Storms" (ibidem : 261). Cette préface est signée par Robinson Crusoe. Si on examine les propos tenus par ce personnage, on comprend que c'est Daniel Defoe qui parle de lui-même. Il établit un parallélisme entre sa vie et celle de Robinson Crusoe, et par ce biais, il informe son destinataire que le récit dont il est question dans son livre se rapporte à sa vie. Robinson Crusoe est une stratégie que Daniel Defoe utilise pour donner de l'information au lecteur. Les termes ci-après l'attestent : a Man alive, well known, alludes, the Adventures are the Scheme of a real Life, I have liv'd. Ils se réfèrent à cet écrivain anglais. Comme toutes ces aventures se rapportent à ce romancier, voyons maintenant des exemples qui témoignent la présence d'allégories dans son livre :

I poor miserable *Robinson Crusoe*, being shipwreck'd, during a dreadful Storm, in the offing, came on Shore on this dismal unfortunate Island, which I call'd *the Island of Despair* (RC, 70).

Dans cet exemple, Defoe nous parle d'un personnage qui est représenté par le pronom personnel "I". Il nous montre l'état dans lequel se trouve ce personnage à travers deux qualificatifs, *poor miserable*, et nous révèle son nom, *Robinson Crusoe*. En mettant en relief le nom de *Robinson Crusoe*, Defoe attire l'attention du destinataire et veut lui dire que le personnage dont il s'agit dans ce récit, c'est le romancier anglais. Il emploie une technique, l'allégorie, pour révéler au lecteur son expérience personnelle. James Sutherland déclare : "Defoe had already perfected a technique of which was to serve him again and again when he took to writing his fictitious narratives in Life ; the technique of putting himself in someone else's shoes and proceeding to write consistently from that person's point of view" (Sutherland 1954 : 11). Pourquoi *Robinson Crusoe* est-il pauvre et misérable ? Defoe nous donne les raisons qui expliquent cette pauvreté à travers les termes suivants "being shipwreck'd". En utilisant ces termes, Defoe fait allusion à la faillite qu'il a connue pendant qu'il exerçait son métier de commerçant. Cette faillite s'explique parce qu'il a eu des difficultés financières, symbolisées par les termes "during a dreadful Storm". Et ces difficultés financières expliquent la situation malheureuse de Defoe, et en même temps elles justifient aussi la présence de cet auteur en prison "came on Shore on this dismal unfortunate Island". Defoe se retrouve en prison parce qu'il a connu des difficultés dans ses activités commerciales. C'est ainsi qu'il appelle la prison, un lieu de désespoir "the Island of Despair".

Now I began to construe the Words [...] *Call on me, and I will deliver you* [...] ; for then I had no Notion of any thing being call'd Deliverance, but my being deliver'd from the Captivity I was in [...] I was indeed at large in the Place, yet the Island was certainly a Prison to me (RC, 96).

A travers cet extrait, le narrateur nous montre le personnage dont il est question dans le récit. Il est représenté par "I". Celui-ci se met à réfléchir dans son esprit et fait allusion à son expérience, *Call on me, and I will deliver you*. Pour avoir vécu cette expérience malheureuse, il estime qu'il est bien placé pour prodiguer des conseils à son destinataire, et surtout pour solliciter sa libération auprès de Dieu. Quand il parle de la délivrance, il fait montre de sa foi

religieuse. Pendant son arrestation symbolisée par les termes suivants, the Captivity, the Place, the Island, Prison, il n'avait pas abandonné son Seigneur et son Sauveur, Jésus-Christ. Bien au contraire, il faisait toujours recours à l'Eternel pour qu'il soit libéré de cet endroit.

Defoe utilise, dans son ouvrage, l'allégorie, pour inviter le lecteur à cogiter sur leurs personnages ainsi qu'aux rôles qu'ils incarnent. En voici deux exemples :

He was a handsome Fellow [...] His Hair was long and black [...] The Colour of his Skin was not quite black, but very tawny (RC, 205).

My Island was now peopled, and I thought my self very rich in Subjects (RC, 241).

Dans le premier extrait, Robinson décrit Friday. La description est basée sur le physique de ce personnage. Dans la première phrase, ce dernier est représenté par "He". Dans la deuxième phrase, Robinson montre la couleur de ses cheveux. Ceux-ci sont noirs. Et dans la troisième phrase, il fait allusion à la couleur de sa peau. Celle-ci n'est pas tout à fait noire, et implicitement, Defoe sous-entend la couleur des Indiens d'Amérique. Elle est une idée abstraite ou mieux une allégorie utilisée par l'auteur pour représenter le colonisé. En mettant en relief cette couleur, Defoe établit un parallélisme entre la couleur et les Amérindiens qui étaient victimes de la colonisation au dix-septième siècle. Friday est une figure ou une allégorie qui représente, selon l'histoire racontée par Defoe, le colonisé.

Dans le deuxième extrait, Defoe nous présente le cadre de l'action de Robinson Crusoe, cadre où se passe la colonisation. Le narrateur commence sa présentation en utilisant le pronom possessif "my", pronom qui montre une idée de possession. En d'autres termes, il fait allusion au bien de Robinson Crusoe. Selon l'histoire racontée par Defoe, Robinson Crusoe est le colonisateur. C'est lui qui a pris possession de l'île, et celle-ci est devenue sa propriété. Comme on peut le voir, l'île est une figure, une allégorie qui représente le lieu d'habitation de Robinson Crusoe. Et Defoe explicite davantage son idée quand il ajoute que le cadre de Robinson est "peopled", et il est riche en "Subjects". C'est-à-dire que le colonisateur a des sujets qui travaillent pour lui et sur qui il peut donner des ordres.

Tournier est un philosophe. Il marie philosophie et littérature dans son intrigue. Dans son roman, il fait usage des allégories. A travers cette technique, il s'infiltré dans le récit pour spéculer sur certains aspects de la vie humaine :

Exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ca veut dire *être dehors, sistere ex*. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. Mes idées, mes images, mes rêves n'existent pas (VLP, 129).

A travers ces réflexions philosophiques, Tournier marque sa présence dans le récit et utilise une idée abstraite, exister, pour spéculer sur la vie, qu'est-ce que ça veut dire ?. En même temps, il invite le lecteur à se pencher sur l'essence de l'existence humaine en évoquant l'extérieur ou l'intérieur. Pour lui, la vie n'a de sens que si elle est en contact avec autrui. Seule, la vie n'a pas de sens. La présence de Tournier se justifie davantage quand il se révèle au lecteur : "J'en étais là de ces réflexions quand j'eus l'occasion de traverser une province de l'Irlande" (VLP, 131).

Dieu m'a envoyé un compagnon [...] un homme de couleur, mais cet Araucanien costinos est bien loin d'être un pur sang, et tout en lui trahit le métis noir ! Un Indien mâtiné de nègre (VLP, 146).

Robinson Crusoé [...] est nommé Gouverneur de l'île de Speranza située dans l'océan Pacifique (VLP, 71).

Dans le premier extrait, Tournier reprend la couleur utilisée par Defoe pour faire allusion à la colonisation. Il met sur scène deux personnages qui sont actifs dans son intrigue : Robinson Crusoé et Vendredi. Ces deux personnages sont des figures ou des allégories, selon l'histoire racontée par Tournier, qui représentent le colonisateur et le colonisé. Le premier est blanc, et le deuxième est Indien. Ce dernier a des traits physiques particuliers. Ceux-ci sont révélés à travers les expressions suivantes : un homme de couleur, il est loin d'être un pur sang, le métis noir, Un Indien mâtiné de nègre. Toutes ces expressions montrent que Vendredi est un homme de couleur. Et elles symbolisent les Indiens ou les Noirs qui étaient colonisés par les Blancs.

En parlant de Vendredi, un Indien, comme colonisé, l'auteur fait allusion à la situation tragique vécue par les Indiens ou les Noirs pendant la colonisation. De plus, en utilisant ces deux noms, Robinson Crusoé et Vendredi, pour représenter le colonisateur et le colonisé, Tournier emprunte l'idéologie de Defoe. Le lecteur perçoit et découvre, à travers ces deux noms, le jeu

des renvois allusifs d'un texte à un énoncé antérieur. Il découvre aussi que Tournier n'invente pas sa manière de penser, mais se sert d'une idée exploitée par son devancier : le Blanc est supérieur, et le Noir est inférieur (un compagnon qui est au bas de l'échelle humaine). Et ces indices intertextuels montrent la présence de Defoe chez Tournier.

Dans le deuxième extrait, Tournier emprunte l'idéologie de Defoe en ce qui concerne le cadre spatial de son héros. Robinson Crusoé est une figure qui représente le colonisateur. Et l'île de Speranza est une figure ou une allégorie qui symbolise le lieu d'action du colonisateur. C'est là qu'il va coloniser la terre nouvelle et ses habitants. Tournier utilise des termes pour montrer au lecteur le rôle de Robinson Crusoé (Gouverneur) et le lieu d'action de ce personnage (l'île de Speranza située dans l'océan Pacifique). Dans le roman de Coetzee, le lecteur perçoit les mêmes indices textuels. Le romancier sud-africain utilise l'allégorie pour faire passer son message au lecteur. En voici un exemple :

I stumble over a body. It does not stir, it makes no sound. By the light of a match I make out a woman or a girl, her feet drawn up inside a long grey dress, her hands folded under armpits [...] Her face is wrapped in a grey woollen scarf. I begin to unwrap it (*F*, 153).

Dans cet exemple, Coetzee invite son destinataire à découvrir la symbolique de l'allégorie, technique qu'il a utilisée dans son ouvrage, pour éveiller la conscience des Sud-Africains sur les réalités de leur pays. Il montre au lecteur qu'il est lui-même acteur de son intrigue, et attire l'attention du lecteur sur le personnage dont il est question dans cet extrait. Il s'agit de Coetzee qui s'infiltré dans le récit. En utilisant la lumière pour éclairer cette place, l'auteur veut dire qu'il veut conscientiser ses compatriotes, et les inviter à réfléchir sur la situation tragique de l'Afrique du Sud à travers la mort des personnages qu'il a trouvés à cet endroit.

Coetzee emprunte l'allégorie utilisée par Defoe pour représenter le colonisateur et le colonisé. Voici des exemples d'allégorie dans le texte de Coetzee:

He was black : a Negro with a head of fuzzy wool (*F*, 5).

I have told you [...] I felt when Cruso opened Friday's mouth to show me he had no tongue (*F*, 119).

Cruso's island is no bad place to be cast away (*F*, 20).

A travers le premier exemple, Coetzee met en évidence la couleur de Friday (He, a Negro). Il invite le lecteur à découvrir le personnage qui est victime de la colonisation dans son récit. Et ce personnage est Noir. Celui-ci est une figure qui représente le colonisé. Dans son livre, Susan VanZantem Gallagher déclare : "Coetzee's transformation of the light-skinned, European-featured native of Robinson Crusoe into a woolly-haired, thick-lipped, dark-complexioned Negro both reveals the true African hidden in Defoe's account and suggests Friday's kinship with the indigenous people of South Africa" (Gallagher 1991 : 181). Dominic Head note : "Friday is pointedly black, whereas Defoe's is tawny, distinct from the Negroes : the change appears to reinforce a sense of the novel as an allegory of modern South Africa" (Head 1997 : 119). Le lecteur découvre ses traits physiques à travers les termes suivants : black, a Negro. A travers la présentation de Friday par la narratrice, le lecteur revoit l'idéologie de Defoe dans le livre de Coetzee. Cette idéologie est empruntée du livre de Defoe. Pendant la colonisation, le Noir était le colonisé, et le Blanc était le maître ou le colonisateur. Coetzee emprunte l'idée de Defoe, mais contextualise son allégorie et la place en Afrique du Sud.

Dans le deuxième exemple, Coetzee met sur scène trois personnages : Susan Barton (I), Cruso et Friday (he). Ils sont des figures ou des allégories qui représentent les Blancs libéraux qui tiennent à la liberté des Noirs, le colonisateur et le colonisé. Dans son article, Marcelle Freiman fait son observation en ces termes : "Susan signifies the European (English mother, French Huguenot father) liberal humanist voice of Coetzee, Cruso is an allegory of intransigent Afrikanerdom, Friday's silence signifies the silenced black voice of South Africa" (Freiman 1993 : 45). Dominic Head rejoint l'idée de Marcelle Freiman quand il considère Susan Barton comme "an allegorical role representing White South African liberals, Cruso as emblematic of Afrikaner ; Friday represents the repression of South Africa's black majority" (Head 1997 : 119).

Dans le troisième exemple, nous retrouvons une allégorie. Coetzee fait allusion au cadre spatial de *Cruso*. Il utilise une idée de possession. Il nous montre que l'île appartient à un personnage qui s'appelle Cruso. Celui-ci est une figure qui représente le colonisateur. Et l'île est une allégorie utilisée par l'auteur pour montrer au lecteur le lieu d'habitation de Cruso. Pour Teresa Dovey, l'île de Cruso est une allégorie qui représente "the South African situation" (Dovey 1988 : 346). De son côté, Dominic Head pense : "The island is an allegorical representation of modern South Africa where, in 1980s, the tyrannies and cruelties of civil war are averted, not by a fundamental human ethic, but by brutal state control" (Head 1997 : 120). Cette île est une propriété de Cruso. Dans l'intrigue de Coetzee, Cruso est un personnage qui règne sur l'île, et Susan Barton et Friday sont des personnages qui vivent dans son royaume et suivent ses instructions. Coetzee, à travers cet exemple, invite le lecteur à réfléchir sur le rôle de ses personnages. Susan Barton (I) représente les Blancs libéraux qui veulent la liberté du Noir sud-africain, et Friday représente la majorité des Noirs sud-africains qui sont rendus muets par le Blanc, tandis que Master Cruso représente le Blanc sud-africain. Tous ces personnages rappellent au lecteur des figures qui ont marqué leur présence dans l'histoire de l'Afrique du Sud. En mettant sur scène un personnage féminin qui cherche la vérité autour de la déficience de Friday, Coetzee s'éloigne de l'idéologie de Defoe. Celui-ci, dans son roman, ne parle pas de la femme. Mais Coetzee fait allusion à la femme pour montrer au lecteur le rôle que cette dernière a joué dans la lutte contre les inégalités sociales en Afrique du Sud.

### **L'inversion**

Pour Ebambe Bokolé, l'inversion est une figure qui consiste à "invertir, à mettre dans un sens opposé, contraire ; le résultat d'une action" (Ebambe 1985 : 47). Quant à Jean-Paul Simard, l'inversion est une figure qui consiste à "permuter un mot ou un groupe de mots qui devraient suivre l'ordre logique ou normal de la phrase" (Simard 1998 : 154). Dans le contexte de notre étude, nous estimons que l'inversion est une stratégie ou une technique employée par un auteur pour transvaloriser un personnage, un thème ou un aspect de l'ouvrage.

Analysant le roman de Defoe, Tournier dit que l'invention de Vendredi est "l'apport le plus génial de Daniel Defoe aux données historiques" (Tournier 1977 : 218). Friday n'a pas existé dans le récit d'Alexandre Selkirk. Il se révèle comme le renversement des données historiques, le produit du génie créateur de Defoe, et aussi comme une stratégie employée par Defoe pour marquer l'opposition entre son héros et son serviteur. Dans le livre de Defoe, Friday est un fervent chrétien.

I began to instruct him in the Knowledge of the true God : I told him that the great Maker of all Things liv'd up there, pointing up towards Heaven (RC, 216).

Dans cet extrait, Defoe met sur scène deux personnages : Robinson Crusoe et Friday. Le premier, colonisateur, est représenté par I, et le deuxième, colonisé, représenté par him. Educateur, le colonisateur aborde le sujet de son enseignement, la connaissance de Dieu. A travers des expressions comme the true God, the great Maker of all Things, il montre à son élève l'importance de Dieu dans la vie d'un homme. De plus, il lui explique que Dieu habite au ciel. Devant ces révélations, Friday a écouté "with great Attention, and receiv'd with Pleasure the Notion of *Jesus Christ* being sent to redeem us" (RC, 216). Dans l'hypotexte, les rapports entre Robinson et Friday sont "à sens unique, vertical, du maître à l'esclave, du chrétien au païen" (Glenn-Lauga 1986 : 92). Friday vient "confirmer le système axiologique de Robinson : il trouve sa place dans le système politique, économique et social de l'occidental colonisateur, et surtout il s'inscrit dans le système des valeurs spirituelles du chrétien évangéliste" (ibidem). Comme on peut le remarquer, les fondements de l'être humain et de la vie de Robinson sont issus de la Bible où ce dernier a trouvé le sens de son exil et la voie de son salut.

Dans l'hypertexte, Tournier a annoncé l'inversion dans le titre de son roman : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Tel est le point de vue de Joëlle Cauville quand elle dit : "Le phénomène d'inversion, de permutation est particulièrement intéressant dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Le titre en témoigne : l'écrivain contemporain rend hommage à son homologue anglais du xviii<sup>e</sup> siècle, tout en prenant ses distances vis-à-vis de son prédécesseur : Vendredi le bon sauvage supplante Robinson, le champion de la civilisation dans la seconde partie du

roman” (Cauville 1986 : 7). De plus, il a changé le rôle et la relation d'évangélisation de ses personnages. Au début du récit, Vendredi se révèle un bon chrétien : “Il paraît justifier l'organisation maniaque de l'île par Robinson” (Tournier 1977 : 234). Il s'acquiesce des tâches et écoute la Bible. Le narrateur le confirme quand il dit de Vendredi qu'il est : “L'enfant de chœur quand il prie” (*VLP*, 149). Mais plus tard, Vendredi, après l'explosion de l'île, fait volte-face aux enseignements de la Bible. Il accueille les textes sacrés par le rire : “Robinson disait : Dieu est un maître tout-puissant, omniscient, infiniment bon, aimable et juste, créateur de l'homme et de toutes choses. Le rire de Vendredi fusa, lyrique, irrépressible, blasphématoire” (*VLP*, 149). Comme on le constate, ce rire est l'apport de Vendredi à Robinson, et en même temps il subvertit et désacralise les Saintes Ecritures. Pour Cauville, ce rire signifie que “Vendredi finit par désarmer son compagnon. Le rire de l'indigène sème le doute dans un système qui ne tenait que par la force d'une conviction aveugle” (Cauville 1986 : 11) A travers l'inversion, Tournier a utilisé une stratégie pour renverser ou inverser la formation spirituelle de Robinson.

Dans le livre de Coetzee, *le lecteur*, par allusion au texte de Defoe, perçoit et découvre les traces de l'inversion. Dans *Robinson Crusoe*, l'auteur s'appelle Daniel Defoe, et dans l'ouvrage de Coetzee, Foe devient personnage et auteur supposé à écrire le livre de Susan Barton qui s'intitule *Robinson Crusoe*. A travers cette inversion, on voit que Coetzee a utilisé une stratégie pour mettre en relief le nom de cet écrivain anglais du dix-septième siècle, et informer le lecteur que son livre, *Foe*, a certes des liens intertextuels avec le roman de Defoe. De plus, Coetzee inverse les données spirituelles du personnage principal de Defoe. Dans son roman, Robinson Crusoe n'est pas chrétien. En tant qu'être humain, il ne pense pas à Dieu comme détenteur de sa vie, ou créateur du ciel et de la terre ainsi que de l'univers visible ou invisible. Il s'oppose aux valeurs religieuses examinées par son devancier. L'auteur, dans son intrigue, ne fait pas mention d'un passage qui atteste que Robinson est un personnage qui croit en l'existence de Dieu. En refusant d'examiner les valeurs chrétiennes, fondements de Robinson et du sens de sa vie, dans son ouvrage, Coetzee utilise l'inversion comme une stratégie pour transvaloriser le personnage principal de Defoe ainsi que sa formation spirituelle. Notons aussi que l'inversion, dans le livre de Coetzee, est manifeste quand l'auteur place Susan Barton, une

femme, comme personnage principal, et non Robinson Crusoe qui, dans le roman de Defoe, est héros du livre, mène l'action du début à la fin.

Comme on peut le remarquer, Tournier et Coetzee ont emprunté chez Defoe quelques techniques stylistiques, l'allégorie et l'inversion. Le lecteur perçoit et découvre entre les trois ouvrages des liens intertextuels au niveau stylistique. Ces liens intertextuels ne relèvent pas d'un hasard, mais plutôt d'un dialogue entre les ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee.

A la lumière de ce qui précède, nous pouvons déduire que Defoe, Tournier et Coetzee se sont distancés l'un de l'autre sur le plan générique et sur le plan narratif. Soucieux d'apporter du neuf dans la littérature anglaise, le père du roman britannique situe son roman entre les aventures picaresques et le roman autobiographique. Ainsi, le lecteur découvre, à travers la vie de Robinson Crusoe, une série d'aventures. Dans le roman de Defoe, le Blanc est héros et narrateur de son histoire et utilise la première personne "Je". Critiquant le livre de Defoe et visant le nouveau dans son ouvrage, Tournier marie philosophie et littérature. Il transvocalise son récit. Ce n'est plus Robinson qui raconte l'histoire, mais plutôt un narrateur qui relate des événements qui adviennent au personnage principal. Deux pronoms personnels sont d'usage dans l'ouvrage de l'écrivain français, "Il" et "Je". Dans son ouvrage, Coetzee a bouleversé la norme générique utilisée par Defoe. Il n'écrit pas un roman autobiographique comme son devancier, mais il se fraye une autre voie. Susan Barton est le personnage principal et en même temps narratrice du récit dans le livre de Coetzee. Et le pronom personnel "Je" alterne avec "Il", et son récit est aussi transvocalisé comme le dit Gérard Genette. En outre, le narrateur, dans les romans de Defoe, Tournier et Coetzee, fait recours à certaines techniques de narration telles que la lettre (excepté Tournier) et le journal intime (excepté Coetzee). Celles-ci sont employées, d'une façon générale, pour traduire les idées et les opinions des personnages. De surcroît, Defoe, Tournier et Coetzee utilisent l'allégorie et l'inversion comme techniques pour faire allusion à leurs expériences personnelles, et aux réalités de leur milieu d'origine.

**CHAPITRE VI:**

**TEMPS**

**ET**

**ESPACE**

Les récits de Defoe, Tournier et Coetzee se déroulent dans le temps et dans l'espace. Dans les lignes qui suivent, nous aborderons d'abord le temps utilisé par ces romanciers; ensuite, nous jetterons notre regard sur l'espace des ouvrages qui font l'objet de notre étude.

## **1. Le temps**

Le concept "temps" revêt une signification plurielle, et sa perception varie d'un critique à l'autre. Marcel Desportes et Benoît Le Roux pensent que le temps est le moment qui évoque dans un récit "une série d'événements qui se déroulent selon une chronologie linéaire" (Desportes et Le Roux 1979 : 334). En d'autres termes, ces critiques sous-entendent les précisions sur les dates des événements qui surviennent à un personnage dans le roman: "Il faut inscrire le récit dans le temps par l'indication de repères précis, de dates" (ibidem : 335). Quant à Marc Augé, la notion de temps signifie le temps concret. Et pour lui, "le temps concret est le temps qui rythme la vie quotidienne, c'est-à-dire la succession des jours, des saisons ; il exprime la durée. Il est une répétition ininterrompue, et il est cyclique en ce qu'il commande le retour des saisons et fonde le principe de la réincarnation. Mais il marque aussi les étapes de la vie d'individu ; c'est lui qui assure le statut social par âge. C'est en cela que les ethnologues lui attribuent la valeur de temps cumulatif d'une part, et l'histoire de l'autre, parce que linéaire" (Augé 1989 : 60). Dans son article intitulé "Le temps-espace : temps cavafien et yourcernarien une lecture de *Feux*", Christiane Papadopoulos estime que la notion de temps dans un ouvrage correspond à "l'image héraclitienne du temps qui entraîne tout" (Papadopoulos 1995 : 344). Pour cette critique, le temps veut dire le moment qui passe dans la vie d'un personnage du roman. Pour nous, le temps est le moment où se déroule l'action dans un ouvrage littéraire, et il est également un indice qui révèle au lecteur les idées non exprimées d'un romancier. On distingue des différents types de temps : le temps de la narration, le temps de la fiction et le temps du récit. Dans *Rhétorique générale*, Tzvetan Todorov souligne qu'il existe une dissemblance entre le temps de la fiction et le temps de la narration. Par temps de la fiction ou temporalité de l'histoire, il entend "la durée mise par l'histoire pour avoir lieu; et temps de la narration ou temporalité du discours, il sous-

entend le temps mis pour raconter l'histoire. En d'autres termes, il faut en général moins de temps pour lire ou raconter l'histoire que pour la vivre" (Todorov 1998 (1970): 400). Jetant un regard sur la notion temporelle dans un roman, Jean-Paul Simard partage le point de vue de Tzvetan Todorov et distingue trois aspects de la temporalité: le temps de la fiction, le temps de la narration et le temps du récit. Selon lui, le temps de la fiction est "le temps qui se rapporte à l'époque, à la date, au moment, à la durée de l'histoire, ainsi qu'à la place que les événements occupent les uns par rapport aux autres; le temps de la narration est celui où se fait le récit par rapport aux événements racontés; et le temps du récit, c'est la forme que prend un verbe pour indiquer à quel moment de la durée on situe le fait ou l'action dont il s'agit. Les temps utilisés dans un récit sont surtout le présent, l'imparfait et le passé simple" (Simard 1998: 400). Dans *Figures III*, Gérard Genette apporte une nouvelle dimension au concept "temps" et distingue dans un roman l'analepse et la prolepse. Par analepse, il fait allusion "à toute évocation après coup d'un événement antérieur à ce moment" (Genette 1972 : 79), et par prolepse "toute évocation par anticipation d'un événement ultérieur au moment de l'histoire où l'on se trouve" (ibidem). Dans l'optique de notre travail, nous allons focaliser notre attention sur le temps de la narration et le temps de la fiction, qui sera divisé en deux catégories que nous appellerons temps historique et temps a-historique, dans les trois romans qui font l'objet de notre analyse pour voir dans quelle mesure les romanciers français et sud-africain ont pris distance, en ce qui concerne l'indication temporelle, de l'écrivain anglais qui est leur inspirateur. Nous allons aussi parler de l'analepse et la prolepse.

## **Le temps de la narration**

C'est le moment de la narration. Quand est raconté le récit? Avant, pendant ou après l'histoire? Selon C. Angelet et J. Herman (1990 : 193-194), la narration dispose de trois positions temporelles:

La narration est *ultérieure* lorsqu'on raconte l'histoire après qu'elle est entièrement terminée. C'est la forme que nous trouvons dans les récits de Defoe et Tournier. D'où

l'utilisation permanente du passé. Même si le texte est écrit parfois au présent, il ne s'agit que d'un présent historique qui actualise le passé.

La narration *antérieure*, c'est celle qui anticipe les événements. C'est le temps du futur. On le retrouve dans le dernier chapitre du livre de Coetzee quand l'auteur fait une réflexion sur Friday et pense que ce Noir ouvrira sa bouche et parlera. Ce n'est qu'un rêve pour l'avenir.

La narration *simultanée* donne l'illusion que l'histoire s'écrit au moment de l'action. Les trois récits de notre analyse ne s'inscrivent pas totalement dans l'optique de cette narration.

A ces trois types traditionnels, Gérard Genette ajoute un quatrième temps qu'il nomme narration *intercalée* qui est "une combinaison de la narration ultérieure et simultanée" (Genette 1972 : 229). C'est un temps utilisé chez Coetzee dans le récit par lettres où Susan Barton raconte ce qu'elle vit sur l'île déserte.

## **Le temps historique**

Par temps historique, nous entendons, comme le définit Mawete Moke Mbokoso, "le temps qui fixe, objective le récit parce qu'il permet un dédoublement ou une superposition selon le cas, des événements, des personnages. C'est le temps que les romanciers appellent le temps de l'aventure; celui-là même qu'ils réinventent pour reconstruire leur propre univers. C'est le temps social; il sert à dater bien qu'il se donne une allure de fiction" (Mawete 1990 : 30).

### **Le temps historique chez Defoe**

Dans *Robinson Crusoe* de Defoe, le héros, dans son journal, nous donne des précisions sur la date exacte qui marque le début de ses aventures sur l'île: "I came on Shore here on the 30<sup>th</sup> of Sept. 1659" (RC, 64). Il atteste, à travers ces précisions, que le bateau qui l'emmène en Amérique a bel et bien fait naufrage et que tous les autres passagers sont

morts : "Where are the rest of you? Did not you come Eleven of you into the Boat, where are the Ten ?" (*RC*, 62). Ces interrogations confirment que le héros du roman de Defoe se retrouve le seul rescapé de cette catastrophe. Et il donne d'abord la date du 30 septembre 1659, date qui marque le début de son aventure sur l'île déserte. La même date signifie aussi "the date of his birth; the date on which he disobeyed his father and left home is the same as that on which he was taken captive and made a slave; and the date of his escape from his first shipwreck is matched by his escape from slavery with Xury" (Crowley 1972: xvii).

Examinant la corrélation qui existe entre *Robinson Crusoe* et son auteur, James Sutherland écrit: "What Defoe wrote was intimately connected with the sort of life he led" (Sutherland 1954: 7-8). Et il ajoute: "About 1680 he began his adventurous career as a London merchant. In a few years he was trading in a large way, and the natural culmination of his career" (*ibidem*: 8). John Morley déclare: "Defoe had been a rebel, a merchant" (Morley 1879: 1). Nous basant sur les points de vue de ces deux critiques, nous pensons qu'il existe une relation entre le temps choisi par Defoe et sa vie. Defoe est né en 1660, et le biographe Thomas Wright (Rogers 1979: 67) estime que Defoe était né en 1659. Quand le romancier anglais place le début de l'aventure de son protagoniste en 1659, il fait malicieusement allusion à la date de sa naissance, et il invite le lecteur à découvrir les différents métiers qu'il a exercés pendant sa jeunesse: il a commencé ses activités commerciales quand il avait 20 ans, et Robinson Crusoe débute ses activités à l'âge de 19 ans quand il effectue son premier voyage sur mer en 1651 de Hull à Londres; Defoe a pris part à la rébellion de Monmouth à l'âge de 25 ans, et Robinson Crusoe se révolte contre ses parents lorsqu'il est jeune. A plusieurs reprises, Defoe, dans sa vie, a été arrêté suite à ses positions vis-à-vis des autorités politiques ou à ses difficultés financières. La situation est semblable pour son protagoniste: Robinson Crusoe, au cours de ses odyssées, a également été arrêté. Quand Defoe parle de vingt-huit ans que Robinson Crusoe a passés sur l'île déserte, il fait allusion au silence qu'il a gardé pendant un moment dans sa vie: "Crusoe's twenty-eight years, two months and nineteen days on the island. matched Defoe's speechlessness" (Rogers 1979: 67). Sur le plan historique, Defoe invite le lecteur à vivre les voyages et les aventures de ses compatriotes anglais qui

tenaient à la conquête et surtout à la découverte du Nouveau Monde. Dans son ouvrage, Maximilliam E. Novak écrit: "The seventeenth and eighteenth centuries were a period of national solidification and colonial expansion for England. As a journalist, a publicist, a political agitator, Defoe was instrumental in bringing about the union of England and Scotland" (Novak 1962: 140). Il ajoute: "His fiction may be regarded not only as economic criticism of the society of his time, but also as economic propaganda for the planting of new English colonies and the continued development of those already established in North America and the west Indies" (*ibidem*). Comme on peut le remarquer, Defoe apporte, dans son ouvrage, la lumière aux indications temporelles pour permettre au lecteur de voir les relations qui existent entre sa vie et celle de son héros, et en même temps il veut aider le destinataire à se faire une idée de sa vision du monde, et spécialement celle des Anglais, au dix-septième siècle, sur la colonisation.

### **Le temps historique chez Tournier**

Dans son livre, Tournier emprunte des éléments temporels exploités par Defoe. L'aventure de son héros commence par le naufrage de la *Virginie*, le 30 septembre 1759.<sup>1</sup> Comme le confirme le narrateur: "*A la fin de l'après-midi de ce 29 septembre 1759, alors que la Virginie devait se trouver au niveau du 32e parallèle de latitude sud, le baromètre avait accusé une chute verticale tandis que des feux Saint-Elme s'allumaient en aigrettes lumineuses à l'extrémité des mâts et des vergues, annonçant un orage d'une rare violence*" (VLP, 10). Il précise en disant que: "Le naufrage de la *Virginie* avait eu lieu le 30 septembre 1759" (VLP, 235). A travers cette citation, le narrateur montre au lecteur la date exacte qui marque le début de l'action du personnage principal, et les circonstances qui entraînent le naufrage du bateau qui l'emmène en Amérique. Le lecteur perçoit une ressemblance entre le roman de Defoe et celui de Tournier. Cette ressemblance se trouve au niveau du jour et du mois. Les protagonistes de Defoe et Tournier tombent victimes du naufrage le même jour, le 30, et le même mois, celui de septembre. A ce point, Defoe a influencé Tournier dans la conception temporelle de son ouvrage. Mais, malgré la reprise

---

<sup>1</sup> Le 29 septembre est la fête de Saint Michel, le patron des voyageurs en mer et le Saint patron de Michel Tournier. Le 19 septembre est sa propre date de naissance qu'il prête à son héros Robinson.

de ces deux indices textuels cités ci-haut, Tournier s'est distancé aussi de son inspirateur en créant un écart temporel. Dans le roman de Defoe, le naufrage du protagoniste se passe en 1659. Et dans l'ouvrage de Tournier, le héros tombe victime du naufrage en 1759. Sur le plan numérique, nous constatons que l'aventure du héros de Tournier débute 100 ans après celle de Robinson de Defoe, et s'achève 28 ans plus tard, le 19 décembre 1787, après l'arrivée du *Whitebird*. En d'autres termes, l'aventure passe du dix-septième siècle au dix-huitième siècle. Ce changement de date est significatif: il marque une transformation des valeurs inhérentes au moment historique qui sert de toile de fond au récit tourniesque; la création du souvenir d'un "Paradis perdu" qui se rapporte à une époque plus marquée par une amère crise de conscience que par un optimisme utopique du progrès technologique sans fin.

Abordant la notion de temps dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier, Catherine Glenn-Lauga pense que la date évoquée par le romancier français fait allusion à la période où Rousseau achevait la rédaction de son livre *Emile*, et aussi à son contenu. Cet ouvrage a comme toile de fond l'éducation, mais celle-ci est basée sur la philosophie de l'homme seul avec la Nature. Selon Jean-Jacques Rousseau, l'homme naît bon, mais la société le rend mauvais ou le déprave. C'est ainsi qu'il préfère, pour l'éducation de son élève, qu'il soit seul dans la Nature, c'est-à-dire à l'abri de toute tentation ou présence de la société. En plaçant Robinson et Vendredi sur l'île déserte, Tournier adopte la philosophie de Jean-Jacques Rousseau de l'éducation dans la Nature, mais quand il met en scène deux personnages dans ce cadre, il dépasse et s'oppose à la vision de Rousseau parce que Vendredi, le sauvage, n'est plus seul dans la Nature pour son éducation. Il est assisté d'une personne qui symbolise la société policée, c'est Robinson. Catherine Glenn-Lauga ajoute que le temps évoqué par Tournier rappelle les voyages de Bougainville et l'ouvrage de Diderot. Dans le livre de Diderot, ce dernier adopte le dialogue (comme technique romanesque), critique les croyances européennes qui étaient en vogue à l'époque et fait prévaloir une nouvelle vision sur les sauvages. Cette nouvelle vision de Diderot est appuyée par le romancier français, après ses études ethnologiques, au musée de l'Homme, sous la direction de Claude Lévi-Strauss où il avait appris: "Qu'il n'y a pas de sauvages, mais seulement des hommes relevant d'une civilisation différente" (*Vp*,

227). Faisant allusion aux voyages de Bougainville (1766-1769) publiés en 1771 et aux idées contenues dans les ouvrages de Diderot publiés en 1773, Catherine Glenn-Lauga écrit: "One of the short-lived achievements of the French Revolution was the abolition of slavery" (Glenn-Lauga 1989: 201). Comme on le voit, cette critique apporte davantage la lumière sur l'emploi du temps dans l'ouvrage de Tournier en disant que le roman de l'écrivain français privilégie en filigrane les idées révolutionnaires d'avant la Révolution française. Or cette période est marquée par des bouleversements qui se font dans la société européenne. Un des changements remarquables qui s'opère dans cette société est l'abolition de l'esclavage. Avec ces précisions, nous comprenons le pourquoi du renversement des rôles dans l'ouvrage de Tournier: Robinson devient l'élève, et Vendredi le maître vers la fin de l'intrigue. Ainsi, cette nouvelle vision se retrouve dans l'ouvrage de Tournier et elle est à l'opposé de la philosophie de Defoe: l'exploitation de l'homme noir par l'homme blanc.

### **Le temps a-historique**

Par temps a-historique, nous entendons le temps qui ne donne pas de précision au temps de l'action du personnage principal. Il est flou. Le roman de Coetzee ne fait pas allusion à une marque temporelle parce que le temps n'est pas daté.

### **Le temps a-historique chez Coetzee**

Dans *Foe*, Coetzee transforme la vision temporelle de Defoe, déconstruit complètement la notion traditionnelle du temps et prend distance de la poétique d'Aristote. Le lecteur ne sait pas situer exactement le début et la fin de l'action de Susan Barton. A part les propos de la narratrice qui font allusion au temps passé par Cruso sur l'île: "He had dwelt on his island the past fifteen years" (*F*, 12). Quand commence l'action de cette Anglaise? Et quand se termine-t-elle? Quand Robinson arrive-t-il sur l'île déserte? Quand quitte-t-il cet endroit? Un flou artistique demeure dans ce roman. Catherine Glenn renchérit dans le même ordre d'idées en déclarant: "The duration of Cruso's and Susan's respective confinements is vague" (Glenn-Lauga 1989: 200). Cette déclaration de Glenn-Lauga

démontre que Coetzee, dans sa réécriture, s'est soucié le moins du monde de la précision temporelle. Le romancier sud-africain le fait sciemment. En faisant table rase de l'indication temporelle, il estime que ce qui se passe dans son roman n'a pas de temps précis. En d'autres termes, il veut dire que la colonisation qui s'est passée en Afrique du Sud peut aussi avoir lieu dans tous les points du globe et n'importe quand. En mettant en relief la langue coupée de Friday ou son silence, Coetzee évoque, dans son livre, les tyrannies et les cruautés qui ont eu lieu en Afrique du Sud pendant les années 1980-1986, et pense implicitement à ce qui sont manifestes dans d'autres pays.

### L'analepse

Defoe, Tournier et Coetzee ont fait usage des analepses et prolepses dans leurs ouvrages. Dans le roman de Defoe, nous retrouvons l'analepse : "One of which was Lieutenant Collonel to an *English* Regiment of Foot in *Flanders*, formerly commanded by the famous Coll. *Lockhart*, and was killed at the Battle near *Dunkirk* against the *Spaniards* : What became of my second Brother I never knew any more" (RC, 3). A travers cet exemple, l'auteur parle de la vie de Robinson Crusoe, et il invite le lecteur à découvrir son passé, l'histoire de sa famille. Il rappelle au lecteur que ce personnage avait des frères, donne des précisions sur les métiers exercés par un des frères de Robinson Crusoe : "One of which was Lieutenant Collonel"; et il apporte la lumière au lecteur quand il dit: que le frère de Robinson a travaillé dans un régiment militaire anglais "*English* Regiment of Foot", plus précisément à *Flanders*, ce régiment était dirigé par un colonel bien renommé appelé *Lockhart*. Pour éclairer davantage le lecteur, le romancier ajoute que le fameux colonel était tué au cours d'une bataille, près de *Dunkirk*, quand sa troupe s'était opposée aux *Spaniards*. Quant au sort du deuxième frère de Robinson Crusoe, le narrateur ne donne pas de détails : "What became of my second Brother I never knew any more". Nous découvrons aussi une analepse lorsque Robinson Crusoe parle de son père : "My Father, who was very ancient, had given me a competent Share of Learning"(RC, 3). Dans cet extrait, Robinson Crusoe parle de son père: "My Father". Son récit se situe dans le passé parce qu'il fait usage du verbe "was". Robinson Crusoe explicite encore sa pensée quand il montre au lecteur que son père, en tant sage (ancient), lui avait donné

une bonne education: "Had given me a competent Share of Learning". Dans son ouvrage, Tournier emprunte l'idée de Defoe et utilise les analepses. Elles sont remarquables: "Il avait vu faire pour des fûts de colonnes lors de la restauration de la cathédrale d'York" (*VLP*, 36). Dans cet exemple, l'auteur évoque le passé de Robinson Crusoé, et invite le lecteur à découvrir la jeunesse de ce personnage. Il utilise le verbe "avait vu" pour montrer au lecteur que son histoire se rapporte au moment de la restauration de la cathédrale d'une ville dénommée York. En évoquant le nom de cette ville, le romancier renvoie le lecteur à la jeunesse et surtout à la ville natale de Robinson Crusoé. Il renvoie encore le lecteur à la jeunesse de Robinson Crusoé quand il donne des précisions sur les détails de ce personnage, il était "le fils du petit drapier d'York" (*VLP*, 39); et il "était étudiant à l'université d'York" (*VLP*, 45). En faisant allusion au métier du père de Robinson Crusoé, "drapier d'York", et à sa vie estudiantine, "étudiant à l'université d'York", l'auteur rappelle à son destinataire le passé de son héros. Par allusion au texte de Defoe, le lecteur perçoit et découvre, au niveau de l'évocation du passé des protagonistes, la présence de Defoe chez Tournier. On voit que le romancier français a emprunté chez son devancier cette technique pour relater son récit. Dans son ouvrage, Coetzee a évoqué, convoqué et emprunté l'idée de Defoe. Il utilise également des analepses. Le lecteur découvre l'analepse lorsque Susan Barton fait allusion à ses parents et à leur provenance: "My father was a Frenchman who fled to England to escape the persecutions in Flanders. His name was properly Berton [...] My mother was an Englishwoman" (*F*, 10). A travers cet exemple, Susan Barton parle de ses parents: "My father, my mother". Elle utilise le verbe "was" pour montrer au lecteur que son récit se situe au passé. Elle donne des précisions sur l'origine de son père: "A Frenchman", et de sa mère: "An Englishwoman"; et les raisons qui expliquent la présence de son père en Angleterre: "Fled to England to escape the persecutions in Flanders". Elle donne le nom de son père, Berton. En parlant des parents de Susan Barton, l'auteur renvoie le lecteur au passé de l'Anglaise. Par allusion au livre de Defoe, le lecteur voit la présence de Defoe chez Coetzee. Dans son ouvrage, Defoe parle du passé de son protagoniste pour permettre au lecteur de suivre la progression de son récit; dans son roman, Coetzee suit le modèle de Defoe. Il fait usage de l'analepse pour aider son destinataire à suivre le début du récit et son cheminement.

### **La prolepse**

Elle est présente dans les ouvrages de notre analyse. Dans son ouvrage, Defoe invite le lecteur à lire l'avenir de son protagoniste: "All these things, with some very surprizing Incidents in some new Adventures of my own, for ten Years more, I may perhaps give a farther Account of hereafter" (*RC*, 306). A travers cet extrait, Defoe projette le futur de son héros, et invite le lecteur à vivre les futures aventures de ce protagoniste quand il utilise les termes suivants: "For ten Years more", "a farther Account of hereafter". Dans son ouvrage, Tournier emprunte l'idée de Defoe quand il projette l'avenir de son protagoniste: "Andoar, c'était moi. Ce vieux mâle solitaire et têtu avec sa barbe de patriarche [...] Vendredi s'est pris d'une étrange amitié pour lui, et un jeu cruel s'est engagé entre eux. "Je vais faire voler et chanter Andoar", répétait mystérieusement l'Auracan. Mais pour opérer la conversion éolienne du vieux bouc, par quelles épreuves n'a-t-il pas fait passer sa dépouille" (*VLP*, 227). Dans cet extrait, l'auteur fait usage d'une allégorie pour inviter le lecteur à découvrir l'avenir de Robinson Crusoé sur l'île déserte, ou mieux la métamorphose qui va s'opérer dans la vie de ce personnage. Il utilise le mot "Andoar", pour montrer au lecteur de qui il est question. Il étaye son idée en utilisant des termes ci-après, "c'était moi", "le vieux bouc", "ce vieux mâle solitaire", avec sa barbe de patriarche", pour inviter le lecteur à comprendre qu'il s'agit de Robinson. Celui-ci est le maître de Vendredi, et Vendredi est son compagnon. Pour Tournier, Robinson Crusoé doit, dans l'avenir, connaître un changement, et le changement de Robinson doit passer par le biais de Vendredi: "Je vais faire voler et chanter Andoar". En faisant usage du verbe "vais faire" qui sous-entend le futur, le romancier pense à l'avenir, au changement de Robinson Crusoé qui interviendra dans la vie de Robinson Crusoé, "la conversion éolienne", à travers le jeu que les deux personnages font sur l'île. Robinson Crusoé ne sera plus le maître de Vendredi, il deviendra un nouveau personnage. Par allusion au roman de Defoe, le lecteur découvre, avec la projection du futur des protagonistes, les liens intertextuels qui existent entre le livre de Defoe et celui de Tournier. Defoe, dans son ouvrage ne renvoie pas seulement le lecteur au passé de son protagoniste, il tourne son regard vers l'avenir de son héros pour montrer au lecteur le futur de son protagoniste, mais aussi la suite de son intrigue; dans son livre, Tournier suit le modèle de Defoe en

songeant au devenir de son protagoniste. Dans son livre, Coetzee convoque, emprunte l'idée de Defoe et fait usage de la prolepse. Il aborde la prolepse quand il nous parle de Friday: "His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body" (*F*, 157). Coetzee nous présente Friday avec une bouche ouverte: "His mouth opens". A travers cette image, l'auteur invite le lecteur à réfléchir sur le changement qui interviendra dans la vie de Friday. Et ce changement est remarquable à travers la bouche qui s'ouvre, et du soupir qui s'y dégage. Par le biais de ce soupir, l'auteur invite le lecteur à réfléchir sur l'avenir de Friday. Le soupir qui sort de la bouche de ce Noir est un signe avant-coureur qui annonce le changement qui va s'opérer dans l'avenir de Friday. A travers la projection du futur des personnages, le lecteur perçoit la présence de Defoe dans le livre de Coetzee.

Comme on peut le remarquer, Defoe, Tournier et Coetzee ont utilisé, dans leurs romans, l'analepse et la prolepse pour inviter le lecteur à jeter un regard sur le passé et le futur de de leurs personnages principaux. De plus, à travers ces deux indications temporelles, ils montrent à leurs destinataires le début, la progression et la suite des intrigues de leurs récits.

Somme toute, disons que les indices temporels montrent et confirment qu'il existe des liens intertextuels entre les ouvrages de notre analyse. Defoe a utilisé, dans son livre, la narration ultérieure ; Tournier, de son côté, évoque, convoque, dans son ouvrage, l'idée de Defoe et reprend la narration ultérieure, alors que Coetzee se distance de Defoe et opte pour la narration antérieure et intercalée. Par-dessus le marché, Defoe, dans son livre, a utilisé des précisions sur les dates des événements qui se passent dans la vie de son héros ; et Tournier emprunte l'idée de Defoe et utilise aussi des dates précises pour les événements qui ont lieu dans la vie de son personnage principal ; et Coetzee, par contre, se distance de Defoe, et ne donne pas de précisions aux événements qui se déroulent dans la vie de Susan Barton. En d'autres termes, Defoe et Tournier font recours au temps historique comme élément de référence temporelle dans leurs ouvrages pour

aider le lecteur à contextualiser le roman et aussi à le situer dans son époque, pendant que Coetzee opte pour le temps a-historique. Dans son roman, Defoe fait usage de l'analepse et de la prolepse pour évoquer le passé et l'avenir de son protagoniste; et dans leurs ouvrages, Tournier et Coetzee empruntent l'idée de Defoe et font aussi usage des analepses et prolepses pour parler du passé ou de l'avenir de leurs protagonistes.

Si les violons ne s'accordent pas entre Defoe, Tournier et Coetzee sur l'exploitation temporelle dans leurs ouvrages, comment se présente alors l'espace dans leurs romans?

## **2. L'espace**

Abordant le problème de l'espace, Marcel Desportes et Benoît Le Roux pensent que l'espace est le "cadre du récit situé géographiquement" (Desportes et Le Roux 1979 : 336). Siegfried Grundmann écrit: "L'espace est pour ainsi dire le réceptacle dans lequel se développent tous les rapports sociaux. Mais ce n'est pas un récipient rigide, un pot de terre; ses dimensions ne sont pas données une fois pour toutes, elles sont fonction de son contenu" (Grundmann 1989 : 15). Lecherbonnier et Rince estiment que l'espace est "là où se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin, là où s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là que se révèlent les caractères, les idées et les passions des personnages" (Lecherbonnier et Rince 1989 : 709). Et dans le cadre de notre travail, l'espace est le lieu où se passe l'action dans une œuvre littéraire et où se meuvent les personnages, et il est également un lieu qui révèle les intentions cachées d'un auteur. Signalons que les récits de Defoe, Tournier et Coetzee fournissent des indications spatiales. Celles-ci sont parfois nettes et claires, parfois floues. Le lecteur se retrouve dans des milieux différents.

### **L'espace chez Defoe**

Dans *Robinson Crusoé*, le narrateur note : "I first set Foot upon this horrid Island, when the Sun being, to us [...] I reckon'd my self, by Observation, to be in the Latitude of 9 Degrees 22 Minutes North of the Line" (RC, 63-64). Il continue : "I fairly descry'd Land,

whether an Island or a Continent, I could not tell ; but it lay very high, extending from the *West*, to the *W.S.W* at a very great Distance” (RC, 108). Il enchaîne : “It must be Part of *America*, and as I concluded by all my Observations, must be near the *Spanish Dominions*” (RC, 108). Et il éclaire davantage son point de vue : “I understood to be no more than the Sets of the Tide, as going out, or coming in ; [...] it was [...] River *Oroonoko* ; in the Mouth, or the Gulph of which River, [...] our Island lay” (RC, 215). Sur le plan géographique, le lecteur découvre que Defoe transporte le récit dans les Caraïbes proche de l’Orénoque, dans l’océan Atlantique et hiérarchise le cadre de l’action de ses personnages dans deux espaces, l’Atlantique et l’île. Le premier cadre est le macro-espace qui permet au lecteur de situer le cadre de l’action des personnages de Defoe. Le deuxième est le lieu principal où se prolonge et se termine l’aventure de Robinson Crusoe. C’est dans ce cadre sauvage qu’il explore les réalités de l’île, découvre une leçon essentielle de la vie, celui qui se sait délaissé dans le monde ne cesse pas d’être présent à la nature.

L’île, comme nous venons de le signaler, est le lieu principal des aventures de Robinson. Dans son livre, Pierre Macherey écrit : “L’île, comme thème, est un instrument idéologique” (Macherey 1966: 224). En tant qu’instrument, elle révèle les pensées de l’auteur et revêt plusieurs significations. Sur le plan religieux, elle renvoie le lecteur à la genèse du monde. Robinson Crusoe se met au travail pour construire un bateau : “I went to work upon this Boat” (RC, 126). Malheureusement, il est incapable de le poser sur l’eau : “I could not bring the *Canoe* down to the Water” (RC, 128). La construction du bateau par Robinson et son idée de quitter cette île rappellent au lecteur la genèse du monde. Avant le déluge promis par Dieu, Noé était obligé de se construire un canot pour se protéger contre les intempéries pendant quarante jours et quarante nuits. Grâce à son bateau, il a pu affronter les pluies diluviennes qui s’étaient abattues sur la terre et il a eu la vie sauve. De plus, disons que Robinson apparaît comme Adam dans la Bible, et toutes les expériences qu’il vit rappellent au lecteur la vie du premier homme dans le jardin d’Eden. Les arbres, les fleurs, les animaux que Robinson découvre sur l’île représentent la nature divine à l’origine du monde. Et les travaux que Robinson exécute dans cette île représentent la souffrance que l’homme doit endurer dans sa vie pour le

péché qu'il a commis. De plus, l'île déserte représente un endroit qui fait savoir à l'homme que sa vie est entre les mains de l'Éternel. Ce dernier est l'Alpha et l'Oméga de toute action humaine, et aussi le protecteur de l'homme. Considérée comme une prison, pour Robinson, au début de son aventure, l'île se révèle comme un expiatoire. Tel est le sens de la déclaration de Pat Rogers: "The island, then, represents both punishment and potential salvation. What Crusoe thinks about on the island and what he does pivots the novel from a story about punishment to a story about deliverance, from a story about God's judgment to a story about God's mercy" (Rogers 1972: 57). En effet, l'île déserte est un espace qui permet à Robinson de vivre le miracle de la Providence, ou mieux la grâce de Dieu. En désobéissant aux conseils de ses parents, Robinson a commis un péché. Les Saintes Ecritures ne disent-elles pas que les enfants doivent honorer leurs parents? En refusant de suivre les instructions de ses parents, Robinson a transgressé la loi divine. Ainsi, il se retrouve en prison, ou mieux encore en lieu de punition. Faisant allusion à Dieu, Robinson affirme: "He governs the World by the same Power and Providence by which he had made it: That he was omnipotent, could do every Thing for us" (RC, 216). Eclairé par la parole de Dieu, il reconnaît que le Seigneur va le guider et le sauver: "The Spirit of God promis'd for the Guide and Sanctifier of his People" (RC, 219). Et conscient d'avoir transgressé le commandement de Dieu, Robinson, sur l'île, fait de la Bible son livre de chevet. Il se met à prier régulièrement pour solliciter la grâce du Seigneur: "I seriously pray'd to God" (RC, 219). Le Seigneur a finalement écouté et exaucé la prière du solitaire. Ainsi, il est intervenu dans la vie de Robinson pour opérer des miracles. D'abord, par l'abondance des biens obtenus par le travail: "I had let him see in what Manner I had provided, with the Assistance of Providence, for my Support; and he saw evidently what Stock of Corn and Rice I had laid up" (RC, 246). Ensuite, par l'arrivée du bateau anglais qui vient le prendre et le ramener, avec son serviteur, en Angleterre: "I ask'd the Captain, if he was willing to venture with these Hands on Board the Ship; for as for me and my Man Friday" (RC, 271). Pour Robinson, l'arrivée du bateau à cet endroit isolé est synonyme de la réponse du Seigneur à sa prière et aussi sa délivrance. Ainsi, Robinson déclare: "I saw my Deliverance indeed visibly put into my Hands, all things easy, and a large Ship just ready to carry me away whither I pleased to go" (RC, 273). Ajoutons également que l'île déserte est un lieu d'expression de la foi.

Devant les difficultés inhérentes à la vie insulaire, Robinson fait toujours recours à Dieu; "I daily read the Word of God, and apply'd all the Comforts of it to my present State" (RC, 113). Pour ce solitaire, le Seigneur reste l'unique solution de l'homme devant les difficultés. Grâce à sa foi, il obtient toujours la réponse de son Protecteur. D'abord, ce dernier le garde vivant dans ce milieu hanté par les démons, représentés par les cannibales, mangeurs d'hommes. Parlant des démons à son serviteur, Robinson confirme: "God will at last punish him severely; he is reserv'd for the Judgment, and is to be cast into the Bottomless-Pit, to dwell with everlasting Fire" (RC, 218). Ensuite, Dieu aide Robinson à affronter et à surmonter grâce à sa foi en Dieu les difficultés qui se présentent devant lui dans ce milieu: la pluie, la solitude. Sur le plan géographique, l'île aide le lecteur à se faire l'image que les voyageurs se faisaient de l'Atlantique en Europe au dix-septième siècle, image selon laquelle l'Atlantique est un cadre exotique: "I saw here Abundance of Cocoa Trees, Orange, and Lemmon, and Citron Trees" (RC, 100). Sous l'angle culturel ou social, l'île est le cadre qui donne au lecteur des informations sur la supériorité de la civilisation occidentale sur la civilisation indienne ou primitive, et fournit en même temps des informations sur la vie des sauvages, ou mieux sur leur mode de vie: "I searched for the Cassava Root, which the Indians in all that Climate make their Bread of" (RC, 98). Sur le plan politique, l'île révèle au lecteur qu'elle est aussi le cadre approprié pour Robinson de mettre en pratique l'idéologie de la société européenne de l'époque, la colonisation, avec la Bible à la main. Elle représente le lieu naturel d'une autarcie économique. Par le travail, Robinson exploite les ressources de l'île: "I set to work" (RC, 241). Et exploite aussi le sauvage. Avec le concours de Friday, Robinson privilégie les valeurs de la civilisation européenne. Friday produit, et Robinson en profite. Ian Watt fait ses observations en ces termes: "Defoe has created in Robinson Crusoe the myth of the economic man" (Watt 1972 (1948): xi). Nous souscrivons au point de vue de ce critique dans la mesure où Robinson, colonisateur, se révèle un exploiteur de l'homme. Il se sert de Friday pour ses intérêts personnels. Ainsi, au bout d'un temps, le Blanc devient riche. Il obtient enfin le bonheur tant cherché. Il a un royaume qu'il peut diriger: "Like a King I look'd. First of all, the whole Country was my own meer Property" (RC, 241). Et il ajoute: "My People were perfectly subjected: I was absolute Lord and Law-giver" (RC, 241). Tous les biens qu'il amasse dans cet endroit n'appartiennent pas à sa

famille, mais à lui-même ; et ces biens lui permettent de découvrir l'équilibre qui lui manquait en Angleterre. Par cet équilibre, il comprend que son père s'est trompé en lui demandant de ne pas voyager. S'il n'avait pas voyagé, il ne serait pas devenu riche. Par cet équilibre, il comprend aussi que celui qui a foi en Dieu ne peut pas être déçu. Par-dessus le marché, l'île apparaît comme un cadre désert et un lieu de possession. Dépourvu d'argent et de biens, à son arrivée, Robinson a travaillé, modelé l'espace et exploité les ressources de l'île. Après des jours de dur labeur, il a accumulé des biens. Il a tenté une aventure. Paradoxalement, son aventure lui a donné une bonne récompense, et celle-ci signifie tout simplement que Dieu n'abandonne jamais ses enfants, surtout ceux qui s'attachent à lui par la prière. L'île déserte apparaît également comme une fable, à travers laquelle Defoe nous donne des leçons morales : le courage et la persévérance devant les difficultés, la fraternité entre hommes, la tolérance, l'amitié, l'esprit d'entente et de collaboration entre membres d'une même société.

### **L'espace chez Tournier**

De son côté, Tournier emprunte l'idée de son devancier. A l'instar de Defoe, il place l'aventure de son protagoniste sur l'île déserte où la *Virginie* s'est "brisée sur un îlot inconnu, situé quelque part entre Juan Fernández et le continent américain" (VLP, 16). En reprenant l'île déserte comme lieu idéal pour les aventures de son protagoniste, Tournier assimile et s'approprie l'idée de Defoe, et récrit son livre. Mais, il dépasse son prédécesseur et s'éloigne de lui quand il choisit l'archipel de Juan Fernandez, dans l'océan Pacifique à l'ouest de Santiago, comme cadre spatial de son intrigue. Il procède ainsi à la translation spatiale : "Le passage de l'Atlantique au Pacifique" (Genette 1982 : 237). En effet, dans sa réécriture, Tournier transforme également la matrice textuelle de son devancier lorsqu'il revient à l'endroit où s'est déroulée l'aventure de Selkirk. En transformant l'idéologie de Defoe, il procède à ce que Gérard Genette appelle le "retournement idéologique" du livre de Defoe. Et en portant le choix sur le Pacifique, le romancier français se rapproche de Jean Giraudoux qui a également opté pour le même cadre spatial pour son roman intitulé *Suzanne et le Pacifique*. Et ce choix, un des changements textuels remarquables fait par Tournier, marque la distance prise par ce

dernier vis-à-vis du texte d'origine de Defoe. Ce choix démontre aussi que l'écrivain français tient à tout prix à l'authenticité du récit original d'Alexandre Selkirk, source historique du roman de Defoe. Pourquoi ce changement de cadre spatial, se demande Tournier? A cette question, le romancier français répond:

Le Pacifique implique plus de légendes que l'Atlantique, qui reste surtout le lieu du développement des échanges coloniaux, du commerce et des paysages désormais familiers du nouveau monde. A partir du 19ème siècle, le Pacifique est devenu le lieu privilégié de l'exotisme et ses îles sont colorées par le mystère rêvé et raconté par de nombreux occidentaux qui y ont fui les contraintes de la civilisation (Tournier 1993 : 13).

L'île est le cadre idéal choisi par Tournier pour les aventures de son protagoniste. Claire Jooste écrit: "Cette île, située dans le Pacifique, est le lieu, par excellence, de l'exotisme, ce lieu idéal où on peut s'évader du poids de la civilisation, cet endroit mythique où l'on peut communiquer avec le bon sauvage" (Jooste 1993 : 14). Nous souscrivons à l'assertion de Claire Jooste que le Pacifique est le lieu d'exotisme, mais nous estimons que l'île a également plusieurs connotations. Elle permet, sur le plan géographique, au lecteur de se faire d'abord une idée du climat ("une faible brise nord-ouest animait ses branches de gestes apaisants" (*VLP*, 18), de la faune et de la flore du Pacifique, des types d'animaux sauvages ou domestiques qui vivent dans cette contrée, voire des plantes, ensuite de voir les transformations que va subir ce lieu: "L'île était couverte de champs de céréales et de légumes, la rizière allait donner bientôt sa première récolte, des hordes de chèvres domestiquées se bousculaient dans les enclos, la grotte débordait de provisions qui auraient suffi à nourrir la population d'un village durant plusieurs années" (*VLP*, 140). Sur le plan culturel ou social, l'île est un espace qui donne l'opportunité à Robinson de coloniser le sauvage, et d'organiser cet endroit à l'image de son pays: "Vendredi appartient corps et âme à l'homme blanc" (*VLP*, 148). En plus, elle est un cadre qui désillusionne Robinson quand il se rend compte que la vapeur est renversée. L'Indien devient son maître, et le Blanc reçoit l'éducation de son élève. En d'autres termes, la civilisation occidentale n'est pas supérieure par rapport à la civilisation indienne ou noire dans la mesure où les valeurs de la société occidentale ont été renversées et sapées par un sauvage indien ou noir non-civilisé. Et dans le contexte religieux, l'île révèle au lecteur que Robinson est un fervent chrétien. Il a foi en Dieu. Et

toutes les situations qu'il vit se rapportent à la volonté de Dieu. Ainsi, le narrateur compare la situation de Robinson, c'est-à-dire le naufrage et les tentatives d'évasion, à celle qu'on trouve "dans le chapitre iv de la Genèse --- celui qui relate le Déluge et la construction de l'arche par Noé" (*VLP*, 27). Et la présence de Robinson sur l'île déserte est semblable "au premier homme sous l'Arbre de la Connaissance, quand toute la terre était molle et humide encore après le retrait des eaux" (*VLP*, 31). De plus, l'île est comme un lieu vierge sans contact et corruption humaine. On peut y imaginer une sorte de retour à la genèse où tout est neuf et le monde peut recommencer, créant une situation qui fait que l'homme peut éviter toute destruction et la conséquence de ses fautes. Donc, l'île devient, grâce à cette atmosphère paisible, un centre de contemplation où l'âme et l'esprit de l'homme se réfugient, à l'abri séparé des désordres, des périls et des injustices de la civilisation. Il peut s'y concentrer et examiner profondément ses rêves et ses pensées les plus complexes.

L'ouvrage de Tournier présente un paradoxe. D'une part, l'action des personnages de ce romancier se passe dans le Pacifique; et d'autre part, elle se déroule dans les limbes. Le mot "limbes" suggère un lieu irréel, hors du monde. En latin classique, il signifie le bord. Empreint du langage ecclésiastique du Moyen-âge, ce terme théologique indique un séjour céleste à l'orée d'un paradis. Dans la pensée chrétienne, être dans les limbes veut dire être dans un état vague et incertain (un lieu inventé par Saint-Augustin) où l'on peut retrouver les âmes des enfants qui n'ont pas été baptisés. En astronomie, les limbes sont à la périphérie d'un astre. Dans le roman lui-même, Robinson se trouve suspendu dans les limbes, entre le ciel et l'enfer, la vie et la mort. En d'autres termes, ce personnage se trouve dans une situation embarrassante. De surcroît, le mot "limbes" a un caractère ambigu et dichotomique. D'abord, il désignait le royaume où les justes de l'antiquité attendaient le Christ et la Rédemption, ensuite, il signifiait un lieu proche de l'enfer. L'ambiguïté du mot "Limbes" est aussi la caractéristique de l'espace insulaire. L'île déserte où se trouve Robinson se présente, pour ce Blanc, comme un royaume d'attente. D'une part, elle est comme une prison (elle s'appelle l'île de la désolation) parce que ce personnage vit sur cet îlot beaucoup de difficultés inhérentes à sa vie insulaire et se révèle parfois incapable de les surmonter; d'autre part, l'île devient un lieu d'espoir, de réussite

et de révélation (elle est rebaptisée Speranza), quand elle incarne les valeurs de refuge et de protection contre les dégradations, évoque les lieux de vacances où l'homme cherche l'oubli, et vit les délices de la mer ou du soleil, et devient un lieu de la redécouverte du souvenir de l'âge d'or.

### **L'espace chez Coetzee**

Dans *Foe*, Coetzee situe les aventures de Susan Barton sur l'île déserte: "I swam towards the strange island, for a while swimming as I had rowed, against the current" (*F*, 5). En empruntant l'île déserte comme lieu inaugural des intrigues de l'Anglaise, Coetzee récrit le livre de Defoe. Le lecteur revoit la présence de Defoe dans le livre de Coetzee. Et l'image de Defoe est davantage explicite dans le roman de Coetzee quand la narratrice apporte la lumière sur le lieu du naufrage: "The Englishwoman from Bahia marooned in the Atlantic" (*F*, 45). Le mot "Atlantique" rappelle au lecteur le lieu du naufrage de Robinson Crusoe de Defoe. Quand Coetzee le reprend dans son ouvrage, il confirme le dialogue qui existe entre son texte et celui de son devancier, ou encore il récrit le livre de Defoe. En récrivant le livre de Defoe, le romancier sud-africain modifie le texte de son prédécesseur: "The island on which I was cast away was quite another place: a great rocky hill with a flat top" (*F*, 7). Cette modification montre l'écart que Coetzee crée entre lui et Defoe. Alors que Robinson Crusoe se retrouve seul sur l'île riche en faune et flore, Susan Barton rejoint Friday et Robinson Cruso sur l'île déserte. Ensemble, ils évoluent dans un endroit rocailleux et pauvre. Se lit à ce point une transformation thématique. Comme nous le remarquons, l'intrigue des personnages se passe dans une île étrange située dans l'Atlantique. Cette présentation donne au lecteur une idée de la place où se déroule l'aventure des naufragés, Susan Barton, Robinson Cruso et Friday. A part cette indication spatiale, l'auteur ne fournit pas d'éléments supplémentaires pour permettre au lecteur de situer le cadre de l'action de ces actants. Catherine Glenn note: "*Foe* does not offer any name for the island" (Glenn 1989 : 200).

Certains critiques apportent la lumière à la question de l'espace du roman de Coetzee. Examinant la notion de l'espace dans *Foe* de Coetzee, Teresa Dovey, dans "The

Intersection of Postmodern, Postcolonial and Feminist Discourse”, écrit : “Coetzee is concerned to place the South African situation within the context of certain dominant Western ideologies, seeing it, in his words, as only one manifestation of a wider historical situation to do with colonialism, late colonialism, neocolonialism”(Dovey 1989: 125). A la question de savoir si le cadre spatial évoqué dans *Foe* est l’Afrique du Sud ou non, Coetzee répond: “It is not a retreat from the Subject of colonialism or from questions of power. What you call the nature and processes of fiction may also be called the question of who writes? Who takes up the position of power, pen in hand?” (Coetzee 1992: 161). Nous basant sur les déclarations des critiques, nous pouvons déduire que le cadre spatial du roman de Coetzee est l’Afrique du Sud parce que l’auteur a analysé, dans son ouvrage, à travers ses personnages (Robinson, Friday, Susan Barton) le conflit racial et les maux qui rongent son pays: la colonisation, les injustices raciales entre la race blanche et la race noire. De plus, si le romancier sud-africain brouille sciemment les pistes spatiales de son roman, il invite le lecteur à cogiter sur l’espace de son livre, et aussi il veut tout simplement démontrer que la colonisation qui s’est passée dans son pays peut aussi se retrouver dans d’autres pays du monde. Comme le confirme Michela Canepari-Labib dans les propos ci-après: “However, although the author has set his novels explicitly in contemporary South Africa, his works represent an attempt to formulate more general propositions about human reality which transcend their South African settings” (Canepari-Labib 2000: 110).

Sur le plan géographique, le lecteur se fait une idée de l’endroit qui sert de cadre spatial pour Susan Barton et les autres naufragés. L’île renferme beaucoup d’animaux féroces, sauvages et domestiques. Disons que la nature n’est pas riche, mais elle offre aux naufragés le minimum vital, ou mieux la possibilité de se nourrir, de se vêtir et de s’abriter. Vu dans l’optique culturelle ou sociale, elle est aussi un espace de colonisation parce qu’elle donne l’occasion au Blanc, Robinson, de coloniser Friday avec les moyens brutaux qu’il a utilisés, un espace de domination du Blanc sur le Noir.

Soucieux d’illuminer le lecteur sur l’action de leurs personnages, Defoe a choisi, dans son ouvrage, un cadre bien précis : l’Atlantique. Dans son livre, Tournier emprunte

partiellement d'abord l'espace de Defoe quand il place l'action de ses personnages sur l'île déserte, et se distance ensuite de son devancier quand il change de cadre et opte pour le Pacifique comme cadre de l'action de ses actants. Coetzee, de son côté, revient à l'Atlantique, espace initial exploité par Defoe, pour camper ses personnages.

De ce qui précède, force nous est de conclure que Defoe et Tournier n'ont pas utilisé le même temps de la narration dans leurs récits. Ils se sont séparés davantage dans l'emploi du temps de l'histoire de leurs intrigues. Defoe a porté son choix sur le dix-septième siècle, époque où le Blanc a exploré et colonisé le Nouveau Monde avec la Bible à la main ; le deuxième a visé le dix-huitième siècle, moment où le Blanc a effectué des voyages à travers le monde, moment qui consacre la fin de la traite des Noirs au monde. Coetzee, quant à lui, a fait table rase de l'indication temporelle. Il tient à démontrer que la colonisation n'a pas de temps précis, et son roman parle de sa propre période: le récit est contemporain à l'histoire. Ajoutons aussi que Defoe, Tournier et Coetzee ont choisi des cadres spatiaux précis pour l'action de leurs personnages. Defoe a transformé les données historiques quand il a placé l'action de ses personnages dans l'Atlantique; Tournier, par souci d'authenticité de son récit, a rejeté la vision spatiale de Defoe, et il a procédé à la translation spatiale, c'est-à-dire qu'il a opté pour le cadre authentique du vrai Robinson Crusoe en campant ses actants dans le Pacifique. Mais Coetzee rejoint Defoe sur le plan spatial de son roman lorsqu'il a placé ses personnages dans l'Atlantique, mais il n'a pas donné beaucoup de détails. Seuls les critiques sont obligés, après lecture et analyse du livre, de participer à la création de cet ouvrage et d'aller en profondeur pour conclure que l'espace dont il est question est une allégorie utilisée par l'auteur pour parler de l'Afrique du Sud : "Chaque nouveau lecteur est appelé donc à participer à la recreation du texte et il est, en ce sens, un co-producteur du texte ; c'est avec sa participation que les textes renaissent et se transforment à travers le temps" (Salkin-Sbiroli 1987: 13).

**CONCLUSION**

Au terme d'un travail de recherche, une conclusion s'avère indispensable. Elle est le point culminant ou le résultat des données récoltées, présentées et analysées. Et elle est aussi l'objectif atteint par le chercheur qui, au cours de ses investigations, s'est donné corps et âme dans cette voie périlleuse, a lu et relu des romans, des articles, des interviews, des études critiques, a fouillé et farfouillé des documents ou des archives, et qui, en plus, a souffert sang-et-eau. Les perspectives entr'ouvertes d'un chapitre à l'autre, au cours de l'analyse, retiennent l'attention du lecteur sur des voies excitantes et inépuisables.

Au regard de telles constatations, on peut se demander quels résultats d'enquête ont été atteints. Seul le lecteur est à même de trouver des réponses appropriées à cette question parce que l'étudiant qui produit un travail est semblable, comme le dit Alfred de Vigny dans "La Bouteille à la mer", à un écrivain qui produit une œuvre et la jette à la mer, c'est-à-dire la laisse à la portée du lecteur ou de la génération présente voire postérieure pour une éventuelle appréciation.

Le point de départ de cette thèse a été expressément trouvé dans les travaux antérieurs cités dans notre introduction. Les travaux et les mémoires de fin d'études que nous avons dirigés en tant que Chef de Travaux à l'Université Nationale du Zaïre, notamment à l'ISP/Mbandaka ainsi qu'à l'Université du Witwatersrand, et surtout notre expérience de plus de dix ans dans l'enseignement universitaire ainsi que la recherche sur la littérature comparée ont été pour nous d'une importance considérable et nous ont permis de poser des jalons supplémentaires, d'ouvrir des voies que nous avons considérées non explorées. Dans l'avenir, des chercheurs pourront se servir de nos données pour explorer des voies qui seront encore nouvelles et non exploitées pour eux. Car la fin d'une recherche n'est que le commencement d'une autre.

Cette thèse avait pour objectif d'analyser les romans de Defoe, Tournier et Coetzee et de démontrer que ces ouvrages présentent des ressemblances et des dissemblances, et que les romanciers français et sud-africain ont récrit l'ouvrage de Daniel Defoe intitulé *Robinson Crusoe*. Des indices sont nombreux et attestent l'existence des liens intertextuels entre les trois ouvrages de notre analyse.

Père du roman britannique, Defoe a écrit un roman intitulé *Robinson Crusoe* en s'inspirant d'un événement historique, et ce roman a été tellement imité et traduit par des romanciers, des poètes et des dramaturges dans plusieurs pays et différentes langues qu'il est devenu un récit imaginaire populaire, ou mieux il est "devenu un mythe" (Mohrt 1987: 5), entendu comme "une histoire fondamentale, une histoire que tout le monde connaît" (Tournier 1977: 188, 189); et en même temps il a donné naissance à "un type spécifique de récit: la robinsonnade" (Bessière 1987: 185). Historien, il a conçu ses personnages, examiné une thématique, utilisé quelques techniques narratives et stylistiques, et placé ses personnages dans un cadre spatio-temporel pour bien distiller son message au lecteur. Ce roman de Defoe a droit à une place de choix dans les hautes sphères de la littérature mondiale parce qu'il est un livre éminemment fondateur, et parce qu'il devient le guide et l'instructeur des futurs romanciers. Tournier et Coetzee se sont nourris de *Robinson Crusoe* de Defoe; et leurs ouvrages portent les marques d'emprunt.

Au niveau des personnages, la robinsonnade ne s'épuise pas. Bien au contraire, elle répond bien à une situation similaire entre les livres de Defoe, Tournier et Coetzee. Dans *Robinson Crusoe*, Defoe crée son protagoniste. Il s'appelle Robinson Crusoe. Ce dernier est un personnage inventé par l'imagination de Defoe, mais il est issu d'un récit vrai et réel, celui d'Alexandre Selkirk, le marin écossais, qui avait passé quatre ans et quatre mois dans l'archipel de Más a Tierra dans le Pacifique. Originaire de York, ce chrétien défenseur de l'idéologie calviniste est le représentant de la culture occidentale et estime que le Noir est un sous-homme.

Ainsi, il traite Friday comme son esclave. Telle est l'idéologie véhiculée par Defoe dans son ouvrage. Peter Earle l'atteste dans son analyse: "The negro was considered by Defoe and his contemporaries to be lower than most savages" (Earle 1976: 66). Il renchérit sa pensée en disant: "There was a hierarchy that stretched from the angels through man to the beasts, the savage clearly had more of the beast and less of the angels than the white man" (ibidem). Cette vision se concrétise à travers le comportement du Blanc à l'égard de l'Indien. Pour Robinson, Friday est un sauvage qu'il faut sauver, et la voie du salut, pour lui, est la colonisation. Ainsi, le Blanc lui apprend certaines vertus qui feront de lui un civilisé.

Dans son ouvrage, William Cloonan écrit: "Myths abound in Tournier's novels, but there is one mythic structure that dominates his work. That is the myth of twinship" (Cloonan 1985: 6). Il ajoute que le romancier français associe "the myth of twinship with two types of opposing yet complimentary human personalities" (ibidem). Nous basant sur le point de vue de William Cloonan et en examinant le livre du romancier français, nous constatons que Tournier emprunte l'idée de Defoe, se fait le disciple de l'écrivain anglais et ressuscite le mythe de Robinson Crusoe de Defoe dans son ouvrage en introduisant le mythe des jumeaux avec la reprise des noms de Robinson Crusoe et Vendredi parce que, pour lui, ces deux personnages forment un couple inséparable, et "il n'y a de littérature qu'avec les couples" (Tournier 1990: 43). Mireille Rosello partage l'avis de Tournier selon lequel *Vendredi ou les limbes du Pacifique* est bâti sur le couple: "Chez Tournier, la dualité s'organise en systèmes multiples de ressemblances et de différences, d'oppositions ou de complémentarité. La première grande figure double est celle du couple, qui sature tous les grands romans: les héros de *Vendredi*, du *Roi des Aulnes*, ou de *Gilles et Jeanne* sont tous attachés à un deuxième personnage dont le destin est parallèle. Robinson est impensable sans Vendredi" (Rosello 1990: 16). Robinson Crusoe est blanc, colonisateur, chrétien. C'est lui qui part à la conquête du Nouveau Monde, et procède à la colonisation du sauvage qui n'a pas de civilisation. Il est également ressortissant de York. Chrétien et partisan de la philosophie de Benjamin Franklin, il est le maître et l'archétype de la

civilisation occidentale, en même temps un critique des valeurs occidentales. Vendredi est un Indien métissé de noir, assujéti ou colonisé, païen. Les rapports entre ces deux personnages, dans l'ouvrage de Tournier, sont à sens unilatéral au début de l'intrigue. A ce niveau, le lecteur perçoit et découvre les liens intertextuels qui existent entre le livre de Defoe et celui de Tournier. Ces liens attestent la présence du mythe de Robinson Crusoe de Defoe dans le roman de l'écrivain français. On rejoint l'idée de Julia Kristeva: "Le livre renvoie à d'autres livres" (Kristeva 1969: 182). Mais vers la fin du récit, Tournier modifie la matrice textuelle de Defoe et préfère, dans son roman, détruire "toute trace de civilisation chez un homme soumis à l'œuvre décapante d'une solitude inhumaine, la mise à nu des fondements de l'être et de la vie, puis sur cette table rase la création d'un monde nouveau" (Tournier 1977: 229). Sur base de cette nouvelle vision, il transforme les données de l'hypotexte dans l'hypertexte en inversant le rôle de ses actants et en transvalorisant les valeurs de ses personnages: Robinson qui, dans l'hypotexte, a joué le rôle de meneur de jeu du début à la fin, et qui, dans la première partie de l'ouvrage de Tournier, a incarné le rôle de maître, devient élève de Vendredi, dans la deuxième partie du récit après l'explosion de l'île. Cette transformation du mythe est repérable à travers le titre du livre de Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Elle marque l'indépendance et la distance prise par Tournier vis-à-vis de Defoe: "Clearly, for Tournier to call his novel "Vendredi" rather than "Robinson" is (like the prologue) a declaration of independence from Defoe" (Gascoigne 1996: 7). A travers cette indépendance, Tournier s'éloigne de Defoe et de son mythe, se fraye une nouvelle voie et crée un nouveau type de roman que l'on appelle "Vendrediade". Comme le confirme William Cloonan: "In *Vendredi* Tournier [...] is re-creating the myth of Robinson Crusoe for a twentieth-century consciousness" (Cloonan 1985: 25).

Dans son ouvrage, Dick Penner déclare: "*Foe* is Coetzee's most reflexive novel, resurrecting and deconstructing Defoe's *Robinson Crusoe*" (Penner 1989: 22). Après analyse du livre de Coetzee, on remarque que Coetzee utilise, comme Tournier, le mythe de Robinson Crusoe de

Defoe: il reprend les noms des personnages de Defoe: Robinson Cruso et Friday. Le lecteur perçoit les liens intertextuels qui existent entre le livre de Defoe et celui de Coetzee. Celui-ci, dans sa réécriture, n'a pas inventé un nouveau mythe, mais s'est plutôt servi d'un mythe existant, celui de Robinson Crusoe de Defoe, pour créer ses personnages. Mais en dépit de l'emprunt du mythe de Robinson Crusoe qu'il fait chez Defoe, Coetzee se distance de son devancier quand il déconstruit le mythe de son prédécesseur: il transforme et transexualise (terme utilisé par Gérard Genette pour signifier le changement de sexe) les éléments de l'hypotexte et apporte des innovations dans son ouvrage. Susan Barton, l'Anglaise, qui est absente dans l'ouvrage de Defoe au dix-huitième siècle, marque sa présence et devient le personnage principal du roman de Coetzee au vingtième siècle: "The most significant displacement which takes place between Defoe's *Robinson Crusoe* and Coetzee's *Foe* is, of course, the use of a woman narrator, who tells Cruso's story in place of Crusoe himself" (Dovey 1989: 122). Celle-ci est la représentante de la civilisation européenne. Elle est anti-colonialiste, sympathise avec les Noirs et tient mordicus à libérer l'opprimé du joug de son colonisateur blanc. Friday est son serviteur. La Blanche veut absolument l'éduquer. Et Robinson Crusoe, héros du roman de Defoe, devient Robinson Cruso dans l'ouvrage de Coetzee. Il n'est plus protagoniste, mais un personnage secondaire: "The intertextuality of *Foe* works to unsettle any simple relation between historical report and fictional invention" (Huggan et Watson 1996: 173). Robinson Cruso qui est présent dans le livre de Coetzee n'est pas un Robinson inventé par Coetzee, mais plutôt un personnage historique que le lecteur connaît et qui a déjà existé dans le roman original de Defoe, et dans le livre de Coetzee, il ressuscite et fait partie du récit de Susan Barton. Il s'agit d'un "anti-Robinson: avec le '-e' final de son patronyme, Cruso perd l'autorité que son prédécesseur avait sur son propre récit: complètement dépourvu de l'ingénuité de Robinson Crusoe, plein de ressources, modèle du héros bourgeois, Cruso vit dans un tel isolement qu'il a perdu contact avec les récits fondateurs de sa culture et avec le besoin de créer de tels récits"(Bertrand 1994: 269). Coetzee déconstruit encore le mythe de Robinson Crusoe de Defoe quand il utilise une stratégie dans la création

d'autres personnages de son roman. Foe est connu comme l'auteur du roman intitulé *Robinson Crusoe* du dix-huitième siècle, et Coetzee est le romancier sud-africain qui a écrit le roman intitulé *Foe*. En reprenant Foe et Coetzee dans son livre comme personnages, Coetzee se distance de l'idée de Defoe, de son mythe et apporte des innovations dans son ouvrage.

Pour la thématique, les ouvrages de Defoe, Tournier et Coetzee présentent des liens intertextuels. Dans son livre, Defoe aborde la solitude. Il place son protagoniste sur l'île déserte, et celui-ci s'adonne à la prière pour obtenir la grâce de Dieu. Seul, ce personnage se met au travail et affronte les difficultés inhérentes à la vie insulaire. Pour ce partisan de Calvin, le travail signifie emmagasiner une grande quantité de biens pour consommer, ou encore le travail se conçoit comme une nécessité pour bien vivre. Dans son ouvrage, Tournier reprend le mythe de Robinson Crusoe à travers le thème de la solitude analysé par son devancier, mais le modifie et ajoute des données nouvelles à son texte. Il développe son roman en prenant une direction opposée à celle de Defoe. Son protagoniste se retrouve également sur l'île déserte. Il se met au travail pour vaincre et surmonter la solitude. Mais, Robinson Crusoe de Tournier a une vision différente du travail par rapport à celle du héros de Defoe. Il se met aussi au travail et croit en l'existence de Dieu. Mais, pour lui, la production sous-entend la non-consommation, c'est-à-dire que la production existe comme un faux but. Il tient à l'économie de sa création. Au niveau du thème de la solitude, le lecteur découvre les liens intertextuels qui existent entre le roman de Defoe et celui de Tournier. Celui-ci n'a pas inventé le thème de la solitude, mais il a emprunté l'idée de Defoe. Il a choisi Robinson Crusoe, comme "l'un des éléments constitutifs de l'âme de l'homme occidental" (Tournier 1977: 221), et l'a placé dans la solitude puisque, pour lui, la solitude est "la plaie la plus pernicieuse de l'homme occidental contemporain" (Tournier 1977: 221-222). Contrairement à la version du mythe de Robinson Crusoe de Defoe, la solitude conduit Robinson Crusoe de Tournier à vivre trois niveaux de la connaissance, l'expérience du désespoir dans la souille, les efforts d'administrer l'île et la progression vers la

cité solaire qui constitue la conversion de Robinson Crusoé. Dans son roman, Coetzee emprunte le mythe de Robinson Crusoe de Defoe quand il examine le thème de la solitude, mais il transforme et imprime à ce thème une autre connotation. Robinson Cruso se retrouve aussi sur l' le déserte et affronte la solitude. Mais, il n'est pas courageux. Coetzee le présente comme un personnage paresseux qui n'accorde pas d'importance au travail comme moyen de sa survie sur l' le. Malgré le changement intervenu dans l'examen de la solitude dans le livre de Coetzee, le lecteur perçoit la présence de Defoe chez Coetzee parce que le romancier sud-africain n'invente pas, mais il emprunte l'idée de son devancier pour concevoir sa thématique.

Dans son livre, Defoe ne fait pas allusion au thème de la sexualité, par contre, Tournier, dans son roman, crée, aborde et analyse le thème de la sexualité sous l'angle métaphysique. Absent dans le livre de Defoe, il marque sa présence dans celui de Tournier pour remettre en question les valeurs de la société occidentale en matière sexuelle. Contrairement au mythe de Robinson Crusoe de Defoe, le romancier français donne à son héros une femme et deux enfants qu'il laisse en Angleterre. Les relations sexuelles que Robinson Crusoé entretient avec la Nature sur l' le peuvent être interprétées comme un retour "to the polymorphous perverse" (Cloonan 1985: 29) parce que la Nature remplace le corps de la femme, et devient objets du plaisir érotique. Avec l'introduction de la sexualité dans le roman de Tournier, le lecteur voit la différence entre le livre de Defoe et celui de Tournier. Ce dernier innove et apporte du neuf dans le mythe de Robinson Crusoe de Defoe. Dans son ouvrage, Coetzee crée le thème de la sexualité. Ce thème est repérable sous l'angle physique quand Coetzee met en relief les types de sexualité qui étaient monnaie courante dans son pays. Avec l'analyse de la sexualité sous l'aspect physique dans le roman de Coetzee, le lecteur perçoit la différence entre le roman de Defoe et celui de Coetzee, et découvre que Coetzee est un innovateur parce qu'il transforme le mythe de Robinson Crusoe de Defoe sur le plan thématique. Dans son roman, Defoe analyse le thème de l' ducation. Il l'exploite et met sur scène deux personnages, Robinson Crusoe et Friday. Le premier est l'enseignant, et le deuxième l'enseigné. Avec des méthodes tyranniques, Robinson

éduque Friday et lui donne une formation complète. Dans son récit, Tournier reprend le mythe de Robinson Crusoe de Defoe à travers le thème de l'éducation en utilisant deux personnages dans le processus éducationnel, Robinson Crusoé et Vendredi. Le premier est le maître, et le deuxième est l'élève. Le premier fait usage des méthodes violentes pour éduquer le deuxième. Mais ce romancier transforme aussi la matrice textuelle de son devancier. Dans la deuxième partie de son récit, Vendredi devient le maître, et Robinson l'élève. On rejoint ici ce que Gérard Genette appelle la transvalorisation. Notons que Vendredi fait recours aux bonnes méthodes et obtient un bon résultat. Au niveau de l'approche thématique, le lecteur découvre les relations intertextuelles qui existent entre le roman de Defoe et celui de Tournier. Le romancier français n'invente pas, mais emprunte l'idée de Defoe pour concevoir le thème de l'éducation dans son livre. Dans l'ouvrage de Coetzee, le romancier emprunte également le mythe de Robinson Crusoe de Defoe à travers le thème de l'éducation. Il reprend, dans le système éducationnel de ses personnages, Robinson Cruso et Friday. Mais il modifie et déconstruit aussi le texte de Defoe quand il met sur scène Susan Barton et Friday. A travers le thème de l'éducation, le lecteur découvre la présence de Defoe chez Coetzee. Celui-ci n'invente pas, mais reprend l'idée de son devancier: on revoit les mêmes personnages, les méthodes d'enseignement.

Quant aux techniques narratives et stylistiques, Defoe, Tournier et Coetzee font usage de genres différents pour marquer leur différence sur le plan visionnel. Defoe a utilisé un roman, Tournier a fait usage du roman-conte, et Coetzee a plutôt fait recours au roman-allégorie pour faire passer leur message. Cette différence générique a également entraîné des différences au niveau de leurs techniques narratives et stylistiques. Dans son ouvrage, Defoe fait camper un narrateur qui relate le récit à la première personne. Ce "je" est en même temps sujet et narrateur de l'histoire; Tournier, dans son ouvrage, propose la métamorphose du héros emblématique en héros solaire, détenteur du savoir mythique. Et cette métamorphose se réalise par la transformation des données du roman de Defoe. Ainsi, dans sa réécriture, Tournier procède à

une transvocalisation. Ce n'est plus la première personne "Je" de Defoe qui raconte l'histoire, mais la troisième personne "Il" qui alterne avec la première personne "Je". Ce changement implique que le héros n'est plus le sujet, ni le narrateur de l'histoire, mais il devient objet, et son récit est narré par une autre personne. Roland Barthes déclare: "Le narrateur "il" manifeste formellement le mythe. La troisième personne fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible [...] La répétition et l'itération font partie des mécanismes typiques du récit mythique. La transformation du mythe suppose également sa répétition et son changement dans un contexte établi; ce contexte détermine les règles du jeu dans lequel le conteur réorganise les données stéréotypées du mythe autour d'une cellule centrale" (Barthes 1964: 33). Il ajoute: "Le narrateur du mythe (qui est aussi garant de sa vérité) parle à travers un modèle; son discours se réfère à un modèle et prend sa signification par rapport à lui" (ibidem). Dans le cas de Tournier, le narrateur reprend le mythe de Robinson Crusoe de Defoe dans sa narration, il parle à travers un modèle, celui du mythe qui existe déjà; il se réfère à lui. Le lecteur voit et découvre des liens intertextuels qui existent au niveau narratif entre le roman de Defoe et celui de Tournier. Le narrateur de Tournier fait allusion à Robinson Crusoe, personnage mythique, de Defoe que le lecteur connaît déjà. De son côté, Coetzee s'éloigne du modèle de Defoe et transvocalise aussi ses personnages. Dans le récit, la narratrice fait alterner deux pronoms personnels, la première personne "Je" et la troisième personne "Il". Signalons aussi que dans son roman, Defoe utilise la lettre pour exprimer ses sentiments, ses idées, et le journal intime pour transcrire l'histoire de sa vie personnelle. Dans sa réécriture, Tournier se distance de Defoe en déconstruisant le mythe de Robinson Crusoe à travers cette technique narrative. Il fait abstraction de la lettre, mais il utilise seulement le journal intime comme exercice d'écriture pour dévoiler au lecteur ses réflexions philosophiques. Quant à Coetzee, il fait abstraction du journal, mais emprunte le mythe de Robinson Crusoe de Defoe à travers la lettre. Celle-ci est présente, mais elle fait montre des caractéristiques particulières. Elle donne au lecteur l'impression d'une illusion de correspondance et d'une pièce de théâtre. La lettre, dans le roman de Coetzee, a les traits différents par rapport à ceux d'une lettre normale, et elle invite le lecteur à réfléchir sur les

allégories, les personnages et les thèmes qui présentent une corrélation avec les réalités de la vie dans son pays natal. Ces trois auteurs présentent des divergences de vue dans leurs créations romanesques. Dans le livre de Defoe, le protagoniste utilise un journal intime pour garder les souvenirs de son séjour sur l'île déserte; dans le roman de Tournier, Robinson fait aussi usage d'un journal pour éterniser les événements vécus sur l'île; et dans l'ouvrage de Coetzee, Robinson ne pense pas à garder les souvenirs de son séjour dans un journal. De surcroît, Defoe, Tournier et Coetzee ont fait recours à certaines techniques stylistiques comme l'allégorie et l'inversion.

Pour le temps et l'espace dans les romans de ces auteurs, Defoe a campé l'action de ses personnages dans un certain temps, et il donne des précisions sur le déroulement des événements qui surviennent à Robinson Crusoe. Le lecteur voit la progression du temps à travers des indications temporelles bien précises: "I was born in the Year 1632" (*RC*, 3). A partir de cet indice, il nous montre comment les années passent: l'année 1651 marque l'année du premier voyage de Hull à Londres, la date du naufrage est connue, "September 30, 1659" (*RC*, 70); plus tard il montre au lecteur comment les années se sont écoulées jusqu'à son départ de l'île: "I left the Island, the Nineteenth of *December* [...] in the Year 1686, after I had been upon it eight and twenty Years, two months, and 19 *Days*" (*RC*, 278), il arrive en Angleterre: "I arriv'd in England, the Eleven of June, in the Year 1687" (*ibidem*). Et le narrateur projette le futur de Robinson Crusoe avec la fin de son récit (*RC*, 306). Le temps est linéaire et irréversible. Dans son livre, Tournier emprunte le mythe de Robinson Crusoe de Defoe quand il répète quelques indices temporels exploités par son devancier, mais il les transforme. Il donne, à deux reprises, des précisions aux dates qui montrent le déroulement des événements de son héros. Deux indices temporels nous le prouvent: le 29 septembre 1759 (*VLP*, 10) et le 19 décembre 1787 (*VLP*, 235). Le lecteur peut lire ces indices textuels dans le prologue quand on se réfère au début du voyage de Robinson Crusoe, et une fois dans le récit, il perd de vue que le

temps passe, les années s'écoulent jusqu'à la fin du récit quand le bateau arrive, et le capitaine informe Robinson qu'il a passé 28 ans sur l'île. Tournier change les indications temporelles du mythe de Robinson Crusoe de Defoe. Son héros, contrairement à celui de Defoe, ne rentre pas en Europe. Il reste sur l'île. Avec le refus de Robinson Crusoe de rentrer en Europe et l'arrivée de Jeudi, le lecteur découvre la circularité du temps. Le temps n'est plus linéaire, mais devient éternel, cyclique. L'arrivée de Jeudi marque le commencement d'une nouvelle vie de Robinson Crusoe sur l'île: il sera maître et Jeudi l'élève. Le lecteur revoit sous forme d'une spirale le temps dans le récit de Tournier. Comme on peut le remarquer; les liens intertextuels sont repérables: Defoe et Tournier utilisent le même jour et le même mois pour situer l'action de leurs personnages. Mais Tournier transforme et modifie le mythe de Robinson Crusoe de Defoe quand il change les années qui marquent le début et la fin de l'aventure de son héros; et dans son ouvrage, Coetzee refuse de donner des précisions aux événements qui surviennent à Robinson Crusoe, Susan Barton et Friday. Le lecteur voit la distance qui sépare Defoe et Coetzee. Il ne retrouve pas dans le récit la date exacte qui marque le début de l'action de Susan Barton.

Quant à l'espace, Defoe a campé ses personnages dans un macro-espace, l'Atlantique, et un micro-espace, l'île déserte. Tournier a partiellement emprunté le mythe de Robinson Crusoe de Defoe. Partiellement parce qu'il utilise l'île déserte comme cadre d'action de ses personnages. En dépit de l'emprunt, il a déconstruit le mythe de son devancier et il a apporté des changements dans son texte: il fait évoluer ses personnages dans le Pacifique d'une part, et il place ses personnages dans les limbes, lieu imaginaire, d'autre part, c'est-à-dire que Tournier met Robinson Crusoe dans une situation embarrassante, entre le ciel et l'enfer, entre la prison et le lieu d'espoir, de révélation. Par allusion au roman de Defoe, le lecteur voit l'idée de Defoe dans le livre de Tournier à travers l'image de l'île déserte. Il perçoit les relations intertextuelles qui existent entre le roman de Defoe et celui de Tournier. Pour sa part, Coetzee reprend également le mythe de Robinson Crusoe de Defoe quand il place l'action de ses personnages

sur l'île déserte, et celle-ci se trouve dans l'Atlantique. Il revient au cadre spatial du roman original, l'Atlantique, pour inviter le lecteur à se rappeler le lieu d'incident qui est survenu à Alexandre Selkirk. Mais, après lecture de l'ouvrage de Coetzee et à la lumière des avis de certains critiques, nous constatons que l'espace évoqué par le romancier sud-africain est l'Afrique du Sud. Par l'évocation de l'île comme cadre spatial de l'action de Susan Barton, Robinson Cruso et Friday, le lecteur voit la présence de Defoe chez Coetzee, et les liens intertextuels qui sont remarquables entre les romans de ces deux écrivains.

Eu égard aux éléments évoqués ci-dessus, force nous est d'affirmer que Tournier et Coetzee ont emprunté la matrice textuelle de l'écrivain anglais pour écrire leurs ouvrages. En d'autres termes, le mythe de Defoe est présent dans les livres de Tournier et Coetzee par le fait que ces deux romanciers ont repris et redonné vie à Robinson Crusoe, personnage mythique inventé par Defoe. Ils ont fait de ce personnage le thème de leurs ouvrages, et Robinson Crusoe a cessé d'être un personnage romanesque pour devenir un héros universel: il est présent en chacun de nous. Le lecteur perçoit, dans les ouvrages de Tournier et Coetzee, la présence de Robinson Crusoe, et découvre qu'il existe un dialogue entre Defoe, Tournier et Coetzee. De plus, Tournier et Coetzee ont repris aussi le thème de l'éducation, et ils ont analysé le thème de la solitude pour donner "forme et profil aux humeurs et aspirations que nous inspire notre commune condition d'hommes" (Tournier 1977: 221) du monde contemporain. En parlant de la solitude, Tournier et Coetzee invitent le lecteur à réfléchir sur l'essence de ce mot : pour certaines personnes, la solitude peut être une source de développement dans la mesure où elle fait grandir l'homme et l'ennoblit, par contre, pour d'autres, elle peut être un obstacle pour l'épanouissement de l'individu. Les romanciers français et sud-africain ont emprunté les techniques narratives et stylistiques de Defoe pour bien distiller leur message, et à travers les indications temporelles et spatiales, ils ont voulu rappeler au lecteur le temps et le lieu des événements qui se sont passés dans la vie de Robinson Crusoe, et démontrer que le mythe de l'île s'apparente à celui de l'âge d'or, du paradis perdu. Tournier et Coetzee ont évoqué l'île

déserte de Defoe pour inviter le lecteur à penser à une histoire que tout le monde connaît, histoire sur laquelle se greffent les thèmes du dépaysement, de l'exotisme, du voyage, de l'utopie. Mais en dépit de multiples emprunts qu'ils font chez Defoe, ils ont apporté des changements dans la conception de leurs personnages, et de la thématique avec l'introduction de la sexualité. Pour sa part, Tournier a tenu à critiquer la conception européenne en matière sexuelle. C'est ainsi qu'il invite le lecteur à découvrir, à travers les relations sexuelles de Robinson Crusoe avec Speranza, le Quillai et la combe, les différentes voies terriennes et végétales, par lesquelles il peut trouver de la satisfaction sexuelle; et Coetzee, de son côté, aborde la sexualité pour montrer à son destinataire les types de relation sexuelle qui étaient monnaie courante en Afrique du Sud vers les années 1980-1986. De plus, Tournier et Coetzee ont transformé les techniques narratives et stylistiques, et les cadres spatio-temporels du mythe de Robinson Crusoe de l'écrivain anglais. Si on jette le regard sur les trois auteurs ainsi que sur leurs romans, on constate que Defoe a donné naissance à un nouveau type de récit, la robinsonnade, qui a été imité et adapté, à travers le monde, par les romanciers, les poètes et les dramaturges. Tournier s'est servi du roman de Defoe pour écrire le sien, mais il a aussi créé un autre type de récit appelé "Vendrediade". Et Coetzee a utilisé la matrice textuelle de Defoe, mais il a apporté des innovations et des transformations qui font de lui un romancier extraordinaire (terme utilisé par David Attwell) dans la littérature sud-africaine. En évitant le titre de *Friday* et en optant pour *Foe*, pouvons-nous dire qu'il a lui aussi donné naissance à un autre type de récit que le lecteur pourra plus tard baptiser "Foeiade"?

**BIBLIOGRAPHIE**

### I. Ouvrages de base

Defoe, D. 1719. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*. London: Oxford University Press.

Tournier, M. 1967. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.

Coetzee, J.M. 1986. *Foe*. Johannesburg: Ravan.

### II. Ouvrages sur Daniel Defoe et sur Robinson Crusoe

Borel, P. 1987. *Daniel Defoe. Robinson Crusoe*. Paris: Librairie Générale Française.

Earle, P. 1976. *The World of Defoe*. London: Weiderfeld & Nicolson.

Ellis, F.H. 1969. *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*. London: Prentice-Hall.

Fausett, D. 1994. *The Strange Surprising Sources of Robinson Crusoe*. Amsterdam: Rodopi.

Green, M. 1990. *The Robinson Crusoe Story*. University Park & London: Pennsylvania State University Press.

Minto, W. 1879. *Daniel Defoe*. London: Macmillan and Co.

Moore, J.R. 1958. *Daniel Defoe; Citizen of the Modern World*. Chicago: University of Chicago Press.

Morley, J. 1879. *Daniel Defoe*. London: Macmillan & Co.

Novak, E.M. 1962. *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Rogers, P. 1979. *Robinson Crusoe*. London: George Allen & Unwin.

1972. *Defoe: The Critical Heritage*. London: Routledge of Kegan.

Shinagel, M. 1975. *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London: W.W. Norton & Company.

Sutherland, J. 1971. *Daniel Defoe: A Critical Study*. New York: Barnes & Noble University Press.

---. 1954. *Defoe*. London : Longmans, Green & Co.

Watt, I. 1957. *The Rise of the Novel*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press.

### III. Articles sur Daniel Defoe et sur *Robinson Crusoe*

Beattie, J. 1975 (1783). "The Morality of *Robinson Crusoe*" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London: W.W. Norton & Company, pp. 285-286.

Bessière, J. 1987. "Commentaires et notes" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe*. Paris: Librairie Générale Française, pp.161-190.

Chalmers, G. 1975 (1790). "The Popularity of *Robinson Crusoe*" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York London: W.W. Norton & Company, p. 286.

Cibber, T. 1975 (1753). "The Success of *Robinson Crusoe*" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York London: W.W. Norton & Company, p. 282.

Coleridge, S.T. 1975 (1818). "Crusoe as a Representative of Humanity" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London: W.W. Norton & Company, pp. 288-289.

Crowley, D. 1972. "Introduction" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe*. London: Oxford University Press, pp.vii-xxii.

Dickens, C. 1975 (1874). "The Want of Emotion in Defoe" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London: W.W. Norton & Company, p. 295.

Lamb, C. 1975 (1822). "On Defoe's Novels" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London : W.W. Norton & Company, pp. 289-290.

Mohrt, M. 1987. "Préface" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe*. Paris: Librairie Générale Française, pp. 5-7.

Pope, A. 1975 (1742). "On Defoe" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London: W.W. Norton & Company, p.282.

Sankey, M. 1981. "Meaning through intertextuality: Isomorphism of Defoe's *Robinson Crusoe* and Tournier's *Vendredi ou les limbes du Pacifique*" in *Australian Journal of French Studies*, vol.18, pp.77-88.

Stephen, L. 1975 (1874). "Defoe's Discovery of a New Art Form" in *Daniel Defoe. Robinson Crusoe. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. New York. London: W.W. Norton & Company, pp. 298-300.

#### IV. Ouvrages sur Michel Tournier et sur *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Bouloumié, A. 1986. *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de "Questions à Michel Tournier"*. Paris: José Corti.

Cloonan, W. 1985. *Michel Tournier*. Boston: Twayne.

Gascoigne, D. 1996. *Michel Tournier*. Herndon: Berg.

Hutton, M. A. 1992. *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Scotland: University of Glasgow.

Koster, S. 1986. *Michel Tournier*. Paris: Henri Veyrier.

Merllié, F. 1988. *Michel Tournier*. Paris: Belfond.

Roberts, M. 1994. *Michel Tournier. Bricolage and Cultural mythology*. Saratoga: Anna Libri.

Rosello, M. 1990. *L'In-différence chez Michel Tournier*. Paris: José Corti.

Salkin-Sbiroli, L. 1987. *Michel Tournier: la séduction du jeu*. Genève: Slatkine.

Stirn, F. 1983. *Tournier: Vendredi ou les limbes du Pacifique. Analyse critique*. Paris: Hatier.

Tournier, M. 1981. *Le Vol du vampire*. Paris: Gallimard.

—. 1977. *Vendredi ou la vie sauvage*. Paris: Gallimard.

----. 1977. *Le Vent Paraclet*. Paris : Gallimard.

## V. Articles et travaux sur Michel Tournier et sur *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

### Articles

- Allemand, S.1990. "Michel Tournier en classique ou l'art de retourner en enfance" in *Nuit Blanche*, vol.no 41, pp.47-48.
- Bordeleau, F.1990. "Le romancier bouffé aux mythes" in *Nuit Blanche*, vol.no41, pp.43-45.
- Bouloumié, A.1986. "Tournier face aux lycéens" in *Magazine littéraire*, vol.no226, pp.20-25.
1986. "Mythologies" in *Magazine littéraire*, vol.no226, pp.26-29.
- Cauville, J. 1986. "Le motif du double dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*" in *Revue francophone de Louisiane*, vol. vii, no2, pp.7-16.
- Deleuze, G. 1972. "Postface : Michel Tournier et le monde sans autrui" in *Vendredi ou les limbes du Pacifique. Michel Tournier*. Paris : Gallimard, pp.257-283. Edition revue et augmentée, pp.257-283.
- Glenn-Lauga, C. 1989. "The Hearerly text: Sea Shells on the Sea Shore" in *Journal of Literary Studies*, vol.5 no2, pp.194-214.
- . 1986. "La robinsonnade de Michel Tournier: quelle réécriture" in *French Studies in Southern Africa*, vol.no15, pp.90-100.
- Kitenge-Ngoy, Tunda. 2005. "Vendredi de Tournier: une sublime leçon de tolérance dans un monde secoué par le terrorisme". University of Botswana, inédit, pp. 1-10.
- Koster, S. 1986. "Trois tours d'écrou" in *Magazine littéraire*, vol.no226, p.14-15.
- Lefebvre, J.1990. "Deux ou trois choses dues à Michel Tournier" in *Nuit Blanche*, vol.no 41, p.45-46.
- Shattuck, R.1984. "Michel Tournier and his critics" in *Sud*, vol.no61, p.132.
- Tournier, M. 1984. "Tournier le sensuel" in *Le Monde*, p.35.
1974. "Vendredi ou l'école buissonnière" in *Le Figaro*, vol.2, p.30.
1971. "Quand Michel Tournier récrit ses livres pour enfants" in *Le Monde*, p.46.

## Travaux

De Drouillard, J.R.A. 1992. *Tournier ou le sens dans le roman moderne*. Berne: Editions Scientifiques Européennes. Thèse de doctorat.

Jooste, C. 1993. *Du Tellurique au solaire: la métamorphose de Robinson Crusoë dans Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Johannesburg: Wits University.

## VI. Ouvrages sur J.M. Coetzee et sur Foe

Attwell, D. 1993. *J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

--- 1992. *Doubling the point. Essays and interviews. J.M. Coetzee*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Dovey, T. 1988. *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*. Johannesburg: Ad. Donker.

Gallagher, S.V. 1991. *A Story of South Africa. J.M. Coetzee's Fiction in Context*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Head, D. 1997. *J.M. Coetzee*. London: Cambridge University Press.

Huggan, G. and Watson, S. 1996. *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*. London: Macmillan Press LTD.

Kossew, S. 1996. Authorship/Authority. *The Wall of the Plague (1984) and Foe (1986) in Pen and power. A post-colonial Reading of J.M. Coetzee and André Brink*. Amsterdam: Rodopi.

1992. *Colonizer/colonized: paradoxes of self and other. A post-colonial Reading of J.M. Coetzee*. Amsterdam: Rodopi.

Penner, D. 1989. *Countries of the Mind. The Fiction of J.M. Coetzee*. New York: Greenwood.

## VII. Articles & travaux sur J.M. Coetzee et sur *Foe*

### Articles

- Attwell, D. 1990. "The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee" in *Poetics Today*, vol.11 no3, pp.579-615.
- Bertrand, D. 1994. "Une Robinsonnade Postmoderne: *Foe* de J.M. Coetzee" in *Les Cahiers forell: J.M. Coetzee*. Paris: Université de Poitiers.
- Canepari-Labib, M. 2000. "Language and Identity in the Narrative of J.M. Coetzee" in *English in Africa*, vol.27 no1, pp.105-130.
- Coetzee, J.M. 1987. "Interview with Tony Morphet" in *South Africa: New Writing Photographs & Art, Special Issue of Triquarterly 69*, pp.454-456.
- Donoghue, D.1987. "Her man Friday" in *The New York Times*, vol.2 no2, p.2.
- Dovey, T. 1989. "The Intersection of Postmodern, Postcolonial and Feminist Discourse in J.M. Coetzee's *Foe*" in *Journal of Literary Studies*, vol.5 no2, p.119-133.
1987. "Allegory Vs Allegory: The Divorce of Different Modes of Allegorical Perception in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*" in *Journal of Literary Studies*, vol.4 no2, pp.133-143.
- Freiman, M. 1993. "Conversing with Defoe: J.M. Coetzee's *Foe*" in *The CRNLE Reviews Journal*, vol. no2, pp.43-50.
- Gräbe, I. 1989. "Postmodernist Narrative Strategies in *Foe*" in *Journal of Literary Studies*, vol.5 no2, pp.145-182.
- Hall, B. 1993. "The Mutilated Tongue: Symbols of Communication in J.M. Coetzee's *Foe*" in *UNISA English Studies*, vol.xxxi, no1, pp.16-22.
- Kakutani, M. 1987. "Compte-rendu de *Foe*" in *New York Times*, p.19.
- Lenta, M. 2004. "Coetzee and Costello: Two Artists Abroad" in *English in Africa*, vol.31, no1, pp.105-120.
- Maluleke, J. 2003. "J.M.Coetzee: S.A. writer" in *The Citizen*, pp.2-3.
- Marais, M. 1989. "Interpretative Authoritarianism: Reading/colonizing Coetzee's *Foe*" in *English in Africa*, vol.16, no1, pp.9-16.

1989. "The Deployment of Metafiction in an Aesthetic of Engagement in J.M. Coetzee's *Foe*" in *Journal of Literary Studies*, vol.5, no2, pp.183-193.
- Morphet, T. 1984. "An interview with J.M. Coetzee" in *Social Dynamics*, vol.10 no 1, pp. 62-65.
- Neumann, A.W.1990. "Escaping the Time of History, Present Tense and the Occasion of Narration in J.M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*" in *Journal of Comparative Studies*, vol.2 no1, pp.24-30.
- Post, R.M. 1989. "The Noise of Freedom: J.M. Coetzee's *Foe*" in *Critique*, vol.30 no3, pp.143-154.
- Rich, P. 1982. "Tradition and Revolt in South Africa Fiction: The Novels of André Brink, Nadine Gordimer and J.M. Coetzee" in *Journal of Southern African Studies*, vol.9 no1, p.79.
- Spivak, G.C.1990. "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe*. Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*" in *English in Africa*, vol.17, no2, pp.1-23.
- Vaughan, M.1982. "Literature and Politics: Current's in South African Writing in the Seventies" in *Journal of Southern African Studies*, vol.9, no1, pp.126-137.
- Watson, S.1986. "Colonialism and the Novels of J.M. Coetzee" in *Research in African Literatures*, vol.17 no3, p.370-392.

### **Travaux sur *Foe* de J.M. Coetzee**

- Haluska, I.C. 1987. *Master and Slave in the first four novels of JM Coetzee*. USA: University of Tennessee. Thèse de doctorat.
- Spector, A.M. 2001. *Speaking and Subalternity: Gayatry Spivak and the Question of the (gendered) Subaltern*. Johannesburg: Wits University.

## **VIII.Ouvrages généraux**

### **Articles**

- Angelet, C. et Herman, J.1990. "La Narratologie" in *Delacroix et F.Hallyn* (sous la direction de), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Paris-Louvain-la Neuve: Duculot, 2ème édition, p.193-194.

- Benoit, C. 1995. "Les avatars du mythe prométhéen dans les dernières œuvres romanesques de M. Yourcenar" in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours : S.I.E.Y, pp.17-27.
- Blanchot, M. 1987 (1959). "L'origine des genres" in *Tzvetan Todorov. La Notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil, p. 27.
- Caluwe, J.M.1986. "Les genres littéraires" in *M.Delacroix et F.Hallyn*. Paris: Seuil.
- Deka, Nsenge.1980. "Les Boma de la région de Bandundu: leur vie sociale et leur philosophie" in *Réflexions*, vol.5 no5, p.7-15.
- Ebambe, B. 1989. "Etude des personnages, de l'espace et du temps dans *L'Ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola" in *Annales de l'ISP-Mbka*, vol.7 no1, pp.45-57.
- Favre, Y.A. 1995. "Marguerite Yourcenar : le rôle du mythe dans la création romanesque" in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours : S.I.E.Y, pp.189-196.
- Grundmann, S.1989. "L'homme et l'environnement" in *Recherches Internationales*, vol.10 no77, p.15.
- Hamon, P.1972. "Pour un statut sémiologique du personnage" in *Littérature*, vol.no6, p.154.
- Jauss, H.R.1970. "Littérature médiévale et théorie des genres" in *Poétique*, vol.no2, p.91-92.
- Mackward, E.1989. "Ecrivain d'Afrique du Sud: L'exil ou le silence. Richard Rive et Es'Kia Mphahlele". Colloque sur "L"écrivain et les droits de l'homme", Dakar, pp.3-10.
- Malinowski, B.1955. "Myth in primitive psychology" in *Magic, Science and Religion*, vol.no5, p.101.
- Mawete, Moke Mbokoso.1990. "Les Baboma et la vie sexuelle: une initiation à la vie traditionnelle" in *Réflexions*, vol.10 no9, p.25-30.
1990. "La Bio-bibliographie de Zamenga Batukezanga" in *Annales de l'ISP-Mbka*, vol.no2, pp.60-70.
- Mélétinski, E. 1970. "L'étude structurale et typologique du conte" in *Vladimir Propp. Morphologie du conte*. Paris: Seuil, pp. 201-254.

- Papadopolous, C. 1995. "Le temps-espace: temps cavafien et yourcenarien une lecture de *Feux*" in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours: S.I.E.Y, pp.343-352.
- Reis, C. 1985. "Intertextualité et lecture critique" in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol.12 no1, pp.46-55.
- Schaeffer, J.M. 1986. "Du texte au genre" in *Théorie des genres*. Paris: Seuil, p.179.
- Tomachevski, R.1965. "Thématique" (1925), in *T.Todorov. Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, p.295.
- Zamenga, B. 1998. "Zamenga Batukezanga et les élèves de l'Institut Lumumba" in *Salongo*, p.6.
1976. "Tradition dans *Les Hauts et les bas de Zamenga Batukezanga*" in *Salongo*, p.3.

### Ouvrages

- Augé, M.1989. *Le Temps et son essence*. Paris: Plon.
- Baronian, J.B. 1978. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock.
- Barthes, R. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Benac, H.1971. *Guide pour la recherche des idées dans la dissertation et les études littéraires*. Paris: Hachette.
- Bergson, H. 1945. *Le Rire*. Genève: Albert Skira.
- Bourneuf, R. et Ouellet, R.1972. *L'Univers du roman*. Paris: PUF.
- Brunel, P. et Chevrel, Y.1989. *Précis de littérature*. Paris: PUF.
- Campe, J.H.1779. *Robinson der Juengere*. Stuttgart : WGH.
- Cooper, J.F.1954. *The Crater*. Cambridge: Belknap Press.
- Culler, J.1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan.
- De Beaulieu, M.1825. *Le Robinson de douze ans*. Paris: Plon.
- De Rambures, J.L. 1978. *Comment travaillent les écrivains ?* Paris : Flammarion.

- Desportes, M. Et Le Roux, B. 1979. *Une Vie de Guy de Maupassant et le Pessimisme*. Paris : Editions Marketing.
- Duchet, C.1977. *La Sociocritique*. Paris: Nathan.
- Durand, G.1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris: Berg International.
- . 1976. *Structures anthropologiques*. Paris : Gallimard.
- Eigeldinger, M.1978. *Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière.
- Eliade, M.1963. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Ellis, S.1997. *The Daughters of England*. London: Robyn R.Warhel.
- Etienne, S. & Remacle, L. 1978. *L'Analyse textuelle. Théorie et pratique*. Liège : Les Lettres Belges.
- Fontainier, P.1977. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Frenzel, E.1990. *Précis de littérature comparée*. Paris: Gallimard.
- Fromilhague, C, et Sancier, A. 1991. Introduction à l'analyse stylistique. Paris : Bordas.
- Genette, G.1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- . 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- . 1972. *Figures II*. Paris: Seuil.
- Giraudoux, J. 1922. *Suzanne et le Pacifique*. Paris : Seuil.
- Goldenstein, J.P.1980. *Pour lire le roman, initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*. Bruxelles: De Boeck.
- Golding, W.1954. *Lord of flies*. New York: Cambridge University Press.
- Greimas. A.J.1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Kristeva, J. 1969. *Semiotiké. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- Lecherbonnier, B. et Rince, D.1989. *Littérature du XXème siècle. Textes et documents*. Paris: Nathan.
- Lévi-Strauss, C. 1958. *La Structure des mythes. Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

- Lowder, J.1997. *Feminism. An Anthology of Literary theory and Criticism*. North America: Mac Millan Press.
- Macherey, P. 1966. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Librairie François Maspero.
- Marouzeau, J.1997. *Précis de stylistique française*. Paris: Masson et Cie.
- Mudimbe, Vumbi Yoka.1991. *Parables and Fables: exegesis, textuality, and politics in central Africa*. Madison, Wis: The University of Wisconsin Press.
- Pageaux, D.1999. *Perspectives comparatistes*. Paris: PUF.
1994. *La Littérature générale et comparée*. Paris : A. Colin.
- Paulme, D.1976. *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Gallimard.
- Perse, S.J.1904. *Images à Crusoé*. Paris: Gallimard.
- Pettazzoni, R.1973. *Essays on the History of Religion*. London: RDA.
- Peyroutet, C. 1994. *Style et rhétorique*. Paris : Nathan.
- Psichari, J.1922. *Le Solitaire du Pacifique*. Paris: Editions du Monde.
- Rabau, S. 2002. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Raimond, M. 1989. *Le Roman*. Paris : Armand Colin.
- Riffaterre, M. 1979. *La Production du texte*. Paris : Seuil.
- Robert, M. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset.
- Rougemont, D.1979. *L'Amour et l'Occident*. Paris: Berg International.
- Rousseau, J. J. 1762. *Emile ou De l'éducation*. Paris : Flammarion.
- Ruthven, K.K. 1984. *Feminism Literary Studies. An Introduction*. Melbourne/Sydney : University of Adelaide.
- Saint Exupéry, A. 1939. *Terre des hommes*. Paris : Gallimard.
- Sellier, P.1997. *Don Juan de Molière*. Paris: Hachette.

- Shattuck, R. 1985. *The Innocent Eye on modern literature and the arts*. London: Strauss G.F.
- Simard, J.P. 1998. *Guide du savoir-écrire*. Montréal: Les Editions de l'homme.
- Spuir, E. 1983. *The Arab Mind by Raphael Patal*. New York : Charles Scribner's Sons.
- Suhamy, H. 1990. *Les Figures de style*. Paris : PUF.
- Todorov, T. 1989. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: PUF.
- . 1987. *La Notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil.
- . 1971. *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- . 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Verne, J. 1882. *L'Ecole des Robinsons*. Paris: Hetzel.
- . 1874. *L'Ile mystérieuse*. Paris: Hetzel.
- Vierne, S. 1973. *Rite, roman, initiation*. Paris: PUF.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London : Methuen.
- Wilcox, A.R. 1965. *Rock Paintings of the Drakensberg*. London : Max Parrish.

## **IX. Cours**

- Efoloko, Bompela. 1999. Cours de littérature africaine. Mbka : ISP, inédit.