



UNIVERSITÉ DJILLALI LIABES
FACULTÉ DES LETTRES, LANGUES & ARTS
DÉPARTEMENT DE LANGUE FRANÇAISE
- SIDI BEL ABBES -

THÈSE DE DOCTORAT

Spécialité : Didactique, linguistique et médiation interculturelle
Option : Littérature comparée

La réécriture du mythe de Robinson dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau et *Zabor ou les psaumes* de Kamel Daoud

Présentée et soutenue publiquement par
Mme OUAHAB Chahrazed

Devant le jury composé de :

MOKADDEM Khédidja	Professeure	U. de Sidi Bel Abbes	Présidente
BOUTERFAS Belabbas	Professeur	U. d'Ain Témouchent	Examineur
BENBRAHIM Hamida	Maître de Conférences A	U. de Sidi Bel Abbes	Examineur
SEHLI Yamina	Maître de Conférences A	U. de Sidi Bel Abbes	Examinatrice
LAHCENE Chahrazade	Maître de Conférences A	U. de Laghouat	Examinatrice
BENSELIM Abdelkrim	Maître de Conférences A	U. d'Ain Témouchent	Rapporteur

Année universitaire 2020/2021



UNIVERSITÉ DJILLALI LIABES
FACULTÉ DES LETTRES, LANGUES & ARTS
DÉPARTEMENT DE LANGUE FRANÇAISE
- SIDI BEL ABBES -

THÈSE DE DOCTORAT

Spécialité : Didactique, linguistique et médiation interculturelle

La réécriture du mythe de Robinson dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau et *Zabor ou les psaumes* de Kamel Daoud

Présentée et soutenue publiquement par
Mme OUAHAB Chahrazed

Devant un jury composé de :

Mme MOKADDEM Khédidja	Professeure	U. de Sidi Bel Abbas	Présidente
M. BOUTERFAS Belabbas	Professeur	C. U. d'Ain Témouchent	Examinateur
M. MELLAK Djillali	Professeur	U. de Sidi Bel Abbas	Examinateur
Mme SEHLI Yamina	Maître de Conférences A	U. de Sidi Bel Abbas	Examinatrice
Mme LAHCENE Chahrazade	Maître de Conférences A	U. de Laghouat	Examinatrice
M. BENSELIM Abdelkrim	Maître de Conférences A	C. U. d'Ain Témouchent	Rapporteur

Année universitaire 2020/2021

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mon directeur de recherche M. Abdelkrim BENSELIM auprès duquel j'ai beaucoup appris. En fait, travailler avec lui m'a permis d'acquérir non seulement un savoir-faire mais aussi un savoir-être. C'est aussi l'occasion pour moi de renouveler ma reconnaissance envers lui pour la confiance qu'il a investie en moi, mais également et surtout pour sa souplesse et son ouverture d'esprit qui m'ont laissé une large marge de liberté pour mener à bien ce travail de recherche.

Je renouvelle aussi mes remerciements à l'Université Djillali Liabes pour m'avoir non seulement permis de bénéficier, en son sein, d'une formation de qualité, mais aussi pour avoir financé mes stages en France, notamment à l'Université Paris-IV Sorbonne et la Bibliothèque nationale de France, qui m'ont permis de faire la documentation nécessaire à mon travail de recherche. Je voudrais également exprimer ma gratitude aux professeurs François LECERCLE et Véronique GELY, directrice du Centre de Recherche en Littérature Comparée, pour l'attention encourageante et bienveillante qu'ils ont toujours eue à mon égard depuis le début de mes stages en 2016.

Je tiens à adresser mes vifs remerciements aussi à l'ensemble des membres du jury, qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir étudier avec attention mon travail : Mme MOKADDEM Khédidja pour avoir accepté de présider ce jury, Mesdames SEHLI Yamina et LAHCENE Chahrazade et messieurs BOUTERFAS Belabbes et MELLAK Djillali pour avoir accepté de lire et d'examiner cette thèse.

Enfin, je suis profondément reconnaissante à l'égard de toute ma famille qui m'a encouragée et soutenue durant la réalisation de cette thèse :

Ma très chère mère pour son soutien indéfectible. Que ce manuscrit soit l'exaucement de ses vœux tant allégués, le fruit de ses innombrables sacrifices, bien que je ne lui en acquitterai jamais assez. Puisse Dieu, le Très Haut, lui accorder santé, bonheur et longue vie et faire en sorte que jamais je ne la déçoive ;

Mes sœurs et confidentes Nawel et Imene ; mon frère Kamel, mon protecteur ; mon beau-frère Karim et ma belle-sœur Yasmina, dont la présence à mes côtés a été d'un grand réconfort durant ces années, et surtout mes nièces Aya, Manel, Malek et Lina dont la joie et la gaieté me comblent de bonheur ;

Mon fiancé, mon conseiller, qui a su me prendre subtilement par la main pour traverser ensemble des épreuves pénibles. Je le remercie pour son soutien moral et son assistance dans les moments difficiles.

Une mention spéciale à Yamina SEHLI, mon mentor.

À ma mère.

REMARQUE

En raison du fait que la plupart des travaux réalisés sur *Robinson Crusoé* sont en anglais, une partie des références bibliographiques de notre thèse est en anglais. Pour ce qui concerne les citations provenant des ouvrages écrits dans cette langue, nous avons fourni la traduction établie par les plateformes mises à disposition dans la Bibliothèque nationale de France.

Sommaire

Sommaire	4
Introduction générale	8
Première partie : <i>Robinson Crusoé</i> : généricité et réécriture	16
Introduction	18
Chapitre I : Un mythe littéraire de la modernité	21
I.1. <i>Robinson</i> : les circonstances d'écriture	23
I.2. Étude du contexte colonial	30
I.3. Analyse du caractère des personnages	35
I.4. Vendredi : un <i>alter ego</i> de Robinson	37
I.5. Robinson, un mythe littéraire moderne	43
I.6. Genèse de la robinsonnade : réécritures et métamorphoses	48
I.7. La figure de Robinson : entre insularité et immensité intime	58
Chapitre II : <i>Hayy Ibn Yaqdhan</i> ou le philosophe autodidacte	68
II.1. La philosophie arabe, point de départ des philosophies	69
II.2. L'impact de la philosophie arabe sur la philosophie occidentale	74
II.3. <i>Le philosophe autodidacte</i>	74
Chapitre III : Robinson Crusoé et Hayy Ibn Yaqdhan : étude comparative	89
III.1. L'influence de Hayy Ibn Yaqdhan	90
III.2. La consanguinité entre Hayy et Robinson	91
Conclusion de la première partie	102
Deuxième partie : L'empreinte à Crusoé ou la réécriture postcoloniale	103
Introduction	105
Chapitre I : Reformuler, réécrire, recréer	108
I.1. L'intertextualité : origine et développement du concept	109
I.2. Pratiques et enjeux de la réécriture	112
Chapitre II : La pensée glissantienne au cœur de l'œuvre de Chamoiseau	116
II.1. Rapport d'Edouard GLISSANT à la philosophie	117
II.2. Errance et poétique de la Relation	125
II.3. Les identités changeantes selon GLISSANT	126

Chapitre III : Chamoiseau ou l'écriture de la subversion	137
III.1. Mémoire esclavagiste et métaphore chamoisienne	140
III.2. L'eurocentrisme et sa remise en cause chez Chamoiseau	149
III.3. L'empreinte : de la plage à la page	152
III.4. Le divers au service de l'Histoire caribéenne	160
Conclusion de la deuxième partie	162
Troisième partie : La robinsonnade ontologique à travers <i>Zabor ou les psaumes</i>	163
Introduction	165
Chapitre I : Analyse sémiotico-narratologique du roman	169
I.1. Approche titrologique : le titre comme incipit romanesque	170
I.2. Approche narratologique de l'œuvre	175
I.3. Approche onomastique de l'œuvre	181
I.4. Approche sociologique de l'œuvre	186
Chapitre II : La fiction hérétique : pour une relecture de l'héritage arabo-musulman	195
II.1. La crise généalogique dans la société arabo-musulmane	201
II.2. La répression et le mutisme du corps	204
II.3. La fiction hérétique face au joug de l'Histoire	206
Chapitre III : Vers une robinsonnade ontologique ?	208
III.1. Les caractéristiques de la robinsonnade ontologique	210
III.2. Sur les traces des Mille et Une Nuits	211
III.3. Le prédécesseur : figure emblématique de la robinsonnade ontologique	216
Conclusion de la troisième partie	219
Conclusion générale	222
Annexe	225
Bibliographie	226
Table des matières	237

INTRODUCTION GÉNÉRALE

*« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes
dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la
condensation, le déplacement et la profondeur. »*

Philippe Sollers

À l'heure actuelle, la recherche en littérature offre une place importante à l'étude de l'intertextualité et des relations textuelles. Que la littérature se fasse de littérature et que l'originalité d'une œuvre ne soit pas le résultat de son indépendance, sont des idées assez répandues dans la critique littéraire moderne. Le principe de l'analyse intertextuelle est que les œuvres littéraires n'aboutissent à leur pleine signification que lorsqu'elles sont situées dans un champ littéraire et culturel bien défini, vis-à-vis d'autres œuvres et d'autres systèmes de signification.

Robinson Crusoé constitue un véritable chef-d'œuvre de la littérature universelle. Dans *Les Noyers d'Altenburg*, André MALRAUX affirme qu'il y a trois livres qui tiennent en face de la prison : *Robinson Crusoé*, *Don Quichotte* et *L'Idiot*. Le héros du premier lutte par le travail, celui du deuxième par le rêve et celui du troisième par la sainteté.

L'œuvre de Daniel DEFOE a été peu étudiée en France. Hormis l'analyse de Paul DOTTIN dans *Daniel Defoe et ses romans. Robinson Crusoé : étude historique et critique*, la brève étude de Marthe ROBERT dans *Roman des origines et Origines du roman*, l'analyse de Jean-Paul ENGELIBERT dans *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, et l'ouvrage de Jean-Pascal LE GOFF intitulé *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui*, nous remarquons qu'il y a peu de tentatives, de la part de la critique française, pour explorer ce chef-d'œuvre universel. La cause est probablement, comme le souligne J.-P. LE GOFF dans *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui*, l'influence de l'*Émile* de ROUSSEAU dans lequel l'auteur recommande aux enfants la lecture de cette œuvre, et l'a ainsi reléguée dans la littérature de jeunesse. Néanmoins, ce jugement a fait du texte de DEFOE une des premières œuvres lues par tous les auteurs français des siècles suivants.

Contrairement au milieu universitaire français, les travaux anglo-saxons n'ont jamais cessé de questionner cet ouvrage singulier. Considéré Par Ian WATT comme le premier roman moderne, *Robinson Crusoé* a inspiré d'innombrables recherches qui n'en ont pas tari la richesse, aussi bien en milieu académique anglais qu'américain.

Du présent travail naît une interrogation sur la réécriture. Quelle est la nature du lien qui relie la réécriture à son modèle ? Quels sont les enjeux de la réécriture romanesque ? Ce questionnement découle du travail de Gérard GENETTE sur l'« hypertextualité ». Selon ce théoricien, « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » (1982 : 558). Comment et pourquoi cette relance s'opère-t-elle ? Qu'est-ce qui la rend possible ? Quels sont ses enjeux ?

Notre recherche repose sur la problématique de la réécriture. Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard GENETTE déploie la théorie de la transtextualité et étudie le processus de réécriture. Il déclare : « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sur le nouveau » (1982, quatrième de couverture). Le but de la réécriture est loin d'être l'imitation ; l'auteur qui réécrit cherche à produire quelque chose de distinct, autrement dit, il cherche à relire l'œuvre de départ.

L'objectif de cet ouvrage est de montrer ce que la réécriture d'une œuvre peut impliquer. D'ailleurs, les exemples fournis par GENETTE permettent d'en dégager les mécanismes. Parmi ces exemples figure la réécriture de *Robinson Crusoé* de Michel TOURNIER dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* où l'auteur met en lumière le mécanisme de "transvalorisation" qui peut être repéré dans un hypertexte donné, la transvalorisation étant « un double mouvement de dévalorisation et de (contre-) valorisation portant sur les mêmes personnages » (1982 : 514). De ce fait, un hypertexte ayant des personnages identiques à ceux de l'hypotexte accorde à ces derniers des aspects différents, voire opposés, à ceux de l'hypotexte.

La transvalorisation entraîne une modification du système de valeurs. Dans *Robinson Crusoé*, le système de valeurs du protagoniste est mis en exergue, lequel se charge de l'éducation de Vendredi. Par contre, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, on assiste à un renversement des rôles entraînant une modification du système de valeurs de base. De ce fait, la transvalorisation dite hypertextuelle est définie par une éducation du protagoniste par Vendredi. Cette illustration très significative de GENETTE permet de certifier que l'œuvre de TOURNIER cherche à rompre avec l'œuvre de base.

L'ouvrage de Jean-Paul ENGÉLIBERT, *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, constitue l'une des principales références de notre recherche dans laquelle l'auteur examine les réécritures de *Robinson Crusoé* dans les littératures de langues française et anglaise parues entre 1954 et 1986.

La partie I de l'ouvrage intitulée « Genèse de la robinsonnade » met en exergue les éléments qui font du roman de DEFOE le point de départ de toute robinsonnade tandis que l'intrigue du naufragé sur une île déserte existait bien avant *Robinson Crusoé*, l'objectif étant de démontrer pour quelle raison l'œuvre de DEFOE est qualifiée de mythe littéraire.

La partie II de l'ouvrage intitulée « Le social et le religieux : la rupture des liens » constitue une étude comparative entre *Robinson Crusoé* et quelques unes de ses réécritures, l'objectif étant de démontrer qu'en dépit de certaines différences entre l'hypotexte et ses hypertextes, ces réécritures maintiennent une même trame (à l'instar du rapport à l'Autre, la relation homme/Dieu, etc.). « Un texte littéraire n'équivaut au mythe que lorsqu'il est réécrit, lorsque s'élaborent à partir de lui des versions différentes et divergentes » (1997 : 87), ce qui atteste que l'œuvre de DEFOE est bel et bien un mythe littéraire.

La partie III de l'ouvrage intitulée « Le travail littéraire du mythe » est consacrée à l'étude des personnages, en particulier le héros, dans les différents hypertextes, entre « perte de l'identité, absence d'autonomie [...] doute radical » (1997 : 328).

Au cours de notre recherche, nous avons lu également divers ouvrages en rapport avec les théories de la réception qui nous ont permis de bien cerner les notions de "texte-premier", "texte-second" et "horizon d'attente" pour mieux les appliquer dans notre analyse.

Dans *Pour une esthétique de la réception*, JAUSS développe la notion d'horizon d'attente, c'est-à-dire, les attentes du lecteur vis-à-vis d'un texte suivant leurs aptitudes culturelles. De ce fait, la lecture d'une réécriture entraîne des attentes générées par la lecture de l'œuvre de base, à l'exemple des réécritures de *Robinson Crusoé* qui abordent, comme leur œuvre-première, des thèmes précis à l'instar de celui du naufrage et de l'insularité.

Dans *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, ISER développe la notion de « lecteur implicite », c'est-à-dire, la représentation du lecteur que donne une œuvre ; le lecteur est ainsi inscrit dans le texte lui-même. Le texte peut donc orienter le lecteur pour lever le voile sur ce qui est implicite, comme le remarque BERTIN-ELISABETH : « Tout texte écrit comporte donc les indices d'une orientation de sa lecture » (2012 : 52).

En se référant aux notions relatives aux théories de la réception, l'œuvre peut être considérée comme un outil d'interprétation pour différentes lectures. Ces notions-là permettent d'étudier des œuvres présentant une certaine consanguinité.

Cette recherche se fonde sur deux réécritures effectuées originaires des Antilles et de l'Algérie, à partir du prototype européen de DEFOE.

La première réécriture dans notre travail est un roman nourri du prototype européen du XVIII^e siècle, à savoir *Robinson Crusoé* de Daniel DEFOE. En effet, *L'empreinte à Crusoé* de Patrick CHAMOISEAU est sorti en 2012 et son titre est explicite quant au rapport avec le prototype. CHAMOISEAU est un écrivain martiniquais né en 1953, connu spécialement pour

son travail autour de la notion de « créolité ». Il a reçu le prix Goncourt en 1992 pour son roman *Texaco*, œuvre portant le nom d'une rue de la capitale martiniquaise et qui retrace l'Histoire de son pays natal depuis le XIX^e siècle en transcrivant scrupuleusement ses propos dans un français mâtiné de créole dans le but d'affirmer l'identité créole et de lui permettre d'exister dans la langue dominante. De ce fait, CHAMOISEAU estime que la mission de tout écrivain créole est de s'imposer comme « marqueur de paroles » ; il prône une littérature mettant en valeur l'héritage des conteurs créoles. Originaire de la Caraïbe, il interroge de manière affichée ce prototype très connu de la littérature occidentale, celui de l'homme échoué sur une île déserte.

La réécriture est une relecture et donc une manière de questionner les prototypes. Dans *L'empreinte à Crusocé*, CHAMOISEAU s'inspire intentionnellement de ce chef-d'œuvre, mais pour le réécrire voire le renverser, il crée un personnage africain au lieu d'un anglais, qui ne véhicule plus une conception eurocentrée. D'ailleurs, les convergences que l'on remarque dans le titre de l'œuvre de DEFOE et de CHAMOISEAU « prédispose[nt] les lecteurs des œuvres-secondes à un certain mode de réception » (BERTIN-ELISABETH, 2012 : 53).

La seconde réécriture dans notre travail est *Zabor ou les psaumes* de Kamel DAOUD. Vouloir étudier et analyser la plume de DAOUD n'est pas une tâche facile puisque le matériel critique est maigre. La plupart des articles qui traitent DAOUD dans le milieu littéraire francophone s'intéressent aux différentes polémiques qu'il a suscitées, alors que la critique scientifique est pratiquement inexistante ; hormis les articles qui se sont concentrés sur les liens entre *Meursault, contre-enquête* de DAOUD et *L'Étranger* de CAMUS, notamment ceux de Sanaa EL-OUARDIRHI, Hélène MAUREL-INDART et Lobna MESTAOUI, mais qui ont pu tout de même établir un contexte et concevoir un socle de réflexion. Il y a eu d'autres articles mais qui se sont dissociés du déterminisme de Camus, à l'instar de ceux de Lia BROZGAL, Jeanne WEEBER et Cherifa BOUATTA. Le reste de l'outil critique se réduit aux différents entretiens que l'auteur a accordés à quelques journaux à l'exemple du *Nouvel Observateur* et *Le Magazine littéraire*...

Zabor ou les psaumes ne s'impose pas à première vue comme une robinsonnade. Néanmoins, en marge des fictions insulaires conventionnelles ou postcoloniales émerge une robinsonnade de troisième type : la robinsonnade ontologique. À personne ne viendrait instinctivement l'idée d'associer la marginalisation sociétale de Zabor et le naufrage de son âme aux aventures insulaires de Robinson.

Dans *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Roger TOUMSON affirme que « l'insularité est l'une des fonctions constantes du discours utopique » et que « l'utopie n'est pas forcément une île mais [qu'] elle se trouve généralement « isolée », séparée du reste du monde » (2004 : 48). Ces deux passages font un clin d'œil aux deux textes de notre corpus étant donné que l'insularité y est mise en valeur, réellement dans *L'empreinte à Crusoé* et symboliquement dans *Zabor ou les psaumes*.

Pour synthétiser, nous pouvons dire que notre thèse se déploiera en trois grandes parties. Dans la première partie, il sera question, d'une part, de présenter la genericité de l'œuvre principale de notre corpus, à savoir *Robinson Crusoé* de Daniel DEFOE. D'autre part, nous offrirons une vue d'ensemble sur les réécritures les célèbres de cette œuvre.

Nous commencerons par proposer un aperçu sur des lectures sociologiques et économiques déjà réalisées de l'œuvre de DEFOE. Pour cela, nous nous appuierons essentiellement sur des travaux effectués par des chercheurs anglais. Une fois ce panorama fixé, nous focaliserons notre regard sur une autre œuvre tout aussi importante que l'œuvre principale de notre corpus puisqu'elle est considérée comme celle qui avait inspiré l'auteur de *Robinson Crusoé*, à savoir *Hayy Ibn Yaqdhān* d'IBN TUFAYL, tout en proposant une étude comparative des deux textes.

La deuxième partie de notre thèse sera consacrée à l'étude du récit de Patrick CHAMOISEAU, *L'empreinte à Crusoé*, qui constitue la première réécriture étudiée dans ce travail. Nous allons essayer, dans un premier temps, de cerner le cadre théorique de notre thèse, à savoir l'approche intertextuelle développée par Julia KRISTEVA.

Le deuxième chapitre s'attardera sur la présentation de la pensée philosophique d'Édouard GLISSANT, le maître et le compatriote de Patrick CHAMOISEAU, puisque les travaux sur ce dernier sont rares (hormis deux ouvrages, l'un en français et l'autre en anglais : *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise* (2006) Lorna MILNE ou *Patrick Chamoiseau : A critical introduction* (2012) de Wendy KNEPPER, que nous avons dû traduire) ; ce qui nous permettra de comprendre la pensée de CHAMOISEAU et, par conséquent, comprendre son œuvre.

Dans le troisième chapitre, l'attention se portera sur *L'empreinte à Crusoé* dans le but de démontrer qu'il s'agit bel et bien d'une réécriture de l'œuvre de DEFOE mais aussi et surtout que la version proposée est une remise en cause de ce prototype eurocentré pour l'aboutissement à une réappropriation identitaire.

Quant à la troisième partie, elle s'intéressera à l'étude de la seconde réécriture étudiée dans ce travail. Nous nous intéresserons à l'étude du roman *Zabor ou les psaumes* et à la présentation d'un nouveau type de robinsonnade. Cette partie sera entamée par une étude sur l'écrivain Kamel DAOUD vers qui convergera toute l'analyse que nous développerons sur la robinsonnade ontologique.

Le premier chapitre portera sur une analyse sémiotico-narratologique du roman *Zabor ou les psaumes*. Notre analyse sera développée autour de trois axes : l'être du personnage, le dire et le faire dans le but de mieux connaître les personnages.

Le deuxième chapitre s'intéressera principalement à déployer les différentes causes qui contribuent au déterminisme national et, par extension, à l'élaboration des problématiques daoudiennes.

Il sera question dans le troisième chapitre de démontrer en quoi le roman de Kamel DAOUD est différent des robinsonnades traditionnelles et postcoloniales. Pour mieux comprendre la démarche à suivre, nous nous appuierons sur l'ouvrage *Roman de l'île et la robinsonnade ontologique* de Florence LOJACONO, où sont décrites les caractéristiques de ce nouveau type de robinsonnade.

Première partie

Robinson Crusoe :
généricité et réécriture

« Puisqu'il nous faut absolument des livres, il en existe un qui fournit, à mon gré, le plus heureux traité d'éducation naturelle. Ce livre sera le premier que lira mon Émile ; seul il composera durant longtemps toute sa bibliothèque, et il y tiendra toujours une place distinguée. Il sera le texte auquel tous nos entretiens sur les sciences naturelles ne serviront que de commentaire. Il servira d'épreuve durant nos progrès à l'état de notre jugement ; et, tant que notre goût ne sera pas gâté, sa lecture nous plaira toujours. Quel est donc ce merveilleux livre ? Est-ce Aristote ? Est-ce Plin ? Est-ce Buffon ? Non ; c'est Robinson Crusoé »

J.-J. Rousseau

Introduction

Notre recherche s'intitule « La réécriture du mythe de Robinson dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau et *Zabor ou les psaumes* de Kamel Daoud ». Avant de procéder à l'analyse de notre œuvre-source, il est important de cerner les définitions des notions-clés de notre étude en commençant par « le mythe ». Il est vrai que si l'on parle de mythe, on évoque une certaine confusion à le considérer comme genre littéraire. En effet, plusieurs recherches ont été menées pour attribuer à cette notion nécessaire dans l'évolution de la pensée et des sciences son rôle et son importance. Dans *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, Claude CALAME définit les trois genres prêtant à confusion, à savoir la triade conte, légende et mythe qui sont pour lui à l'origine de la narration :

Les mythes : des explications erronées des phénomènes fondamentaux relatifs à l'homme ou à la nature ; donc une première philosophie, une première science, mais marquées par l'ignorance et l'erreur. Les légendes : des traditions, orales ou écrites, narrant des destinées d'hommes ayant existé ou des accidents naturels intervenus en des lieux réels ; elles se situent entre vérité et mensonges. Les contes : des récits anonymes et purement fictifs qui tout en prétendant narrer des faits concrets, n'ont qu'une fonction de divertissements. Mais l'analyse contrastive ne peut se concevoir à l'écart de la perspective historiciste. Tirant leur origine de la raison, de la mémoire et de l'imagination respectivement, mythe, légende et conte ne seraient que les formes premières de la science, de l'histoire et du roman ! (1996 : 21-22)

Selon cette citation, le mythe déclarerait l'avènement de la philosophie et de la science du moment qu'il s'agit tout d'abord d'un récit fondateur et d'une explication, réputée erronée certes étant donné que les sciences ont rendu compte de tous les phénomènes universels, et même s'il est qualifié d'ambiguïté, il se définit par la raison. Ce qui lui donne toute sa dimension, aussi bien universelle qu'atemporelle, est le fait qu'il s'agit de la première forme de la philosophie.

Si l'on devait donner une définition au mythe, ce serait « une histoire sacrée » (ELIADE, 1963 : 16) inventée dans le but de répondre aux questions que se pose l'humanité sur ses origines, sa condition et les raisons de son existence ainsi que celle du monde qui l'entoure. Ces sempiternelles questions existentielles du sens de la vie, du pourquoi des choses qui se heurtent à la science, qui s'appliquent à ne répondre qu'au comment de ces choses.

Aujourd'hui, le terme de mythe renvoie à la littérature, à l'imaginaire ou encore aux fantasmes. Il est l'expression de l'irrationnel et du fabuleux mais aussi de la fausse

connaissance et parfois même du mensonge ; le terme de mythomanie en est d'ailleurs issu. Il va ainsi à l'encontre de la vraisemblance et de la science n'étant plus alors que le vestige d'anciennes croyances de peuples incultes. Il est une création de l'esprit humain totalement autonome des autres espèces et ne semble être que fictif ; il se situerait alors entre croyances et savoirs en procédé imaginaire fictif cherchant à expliquer des faits réels. Pourtant, ce terme ne se résume pas à ce sens dépréciatif moderne. En effet, le mythe c'est l'imaginaire qui tente d'expliquer le réel, le fabuleux, qui se substitue au raisonné (LAMBIN, 1997 : 27). Il est une partie intégrante du langage (LEVI-STRAUSS, 1958 : 230) grâce à son caractère universel. Selon Claude CALAME, c'est une « explication de la nature ou souvenir historique, le mythe représente la première tentative de l'homme d'expliquer et d'exprimer dans des productions poétiques et symboliques ses impressions sensorielles » (*op. cit.* : 15).

En tout temps et en tout lieu, les mythologies s'appuient sur des récits sacrés qui mettent en scène des personnages, qu'ils soient des dieux, des créatures fabuleuses ou encore des humains aux comportements héroïques qui sont confrontés à des événements fondateurs : ce sont les mythes. Ces mythes sont le cœur même de la connaissance en matière religieuse au travers des cosmogonies qui traitent la création du monde, de l'eschatologie qui, elle, narre la fin de ce monde ou encore des interactions entre humains et divins.

Les mythes diffèrent des autres récits comme les fables, les contes, les légendes ou encore les épopées dans leur conception même. En effet, si les autres formes se basent essentiellement sur l'imaginaire, la symbolique ou encore une allégorie moralisatrice tout en écartant une « vérité », le mythe, lui se veut vérité et fondement de la croyance ; il est alors un récit étimologique qui vise donc à expliquer le monde et ses mécanismes au travers de récits épiques. Le mythe s'engouffre alors dans l'absence de science dans les interstices de l'inconnu que l'être humain s'efforce de combler, de rationaliser et d'expliquer. Il est un mirage de l'esprit, une tentative de donner un sens à des concepts qui lui sont alors inconnus ; si on ne peut pas l'expliquer, cela doit naturellement relever du divin ou du surnaturel ; c'est ainsi que le mythe se substitue à la science, ne cherchant pas à démontrer ni même à expérimenter mais juste à affirmer les choses.

Nous pouvons classer les mythes selon deux catégories : les mythes fondateurs et ceux de moindre importance. Les premiers traitent de la cosmogonie, de la théogonie (c'est-à-dire la naissance des dieux), de la création de la vie et de l'humanité ou encore du fondement des sociétés ainsi que de l'eschatologie. Ces mythes fondateurs sont le cadre bornant une multitude d'autres mythes qui gravitent tout autour et qui traitent généralement de faits

héroïques d'épopée, de bataille ou encore de romance mais un thème ou un événement mythique voit sa valeur varier selon la culture qui l'applique.

En effet, un mythe ne peut être appréhendé et compris qu'au travers d'une étude globale de la mythologie dont il est issu. Néanmoins, les thèmes formant un mythe, que l'on nomme les motifs, des archétypes ou des mythèmes, peut se voir étudié dans la mythologie comparée.

Souvent le mythe n'est pas le fruit d'un désir prémédité mais il serait plutôt né du paradigme cognitif qui est commun aux humains. Ainsi, nous retrouvons des mythes archétypes similaires dans des régions éloignées qui ne semblent pas avoir interagi lors de leur conception religieuse. Leur seul point commun, c'est leur créateur : l'homme. Cette récurrence de thèmes que l'on retrouve dans différentes religions est ce que Claude LEVI-STRAUSS nomme « les mythèmes ». Il s'agit des thèmes précis constitutifs des mythes et que l'on retrouve dans plusieurs cultures. Parmi ces archétypes, celui de la création du monde semble être régi dans de nombreuses religions sur un même schéma.

Comme nous l'avons déjà dit, le mythe constitue la première forme de narration. Il trouve son essence dans et à travers la littérature. Le rapport mythe-littérature est aussi bien équivoque que complémentaire puisqu'il y a, d'un côté, des mythes qui interviennent en littérature et, de l'autre côté, des textes littéraires qui se métamorphosent en mythes, à l'instar de *Don Juan* et *Don Quichotte*, du moment qu'ils véhiculent une certaine symbolique atemporelle pouvant être universelle. Le mythe et la littérature sont étroitement liés ; le mythe se sert de la littérature pour se perpétuer et la littérature s'appuie sur le mythe pour se régénérer.

Chapitre I

Un mythe littéraire de la modernité

L'expression *mythe littéraire* est aujourd'hui très courante dans le domaine littéraire. Connaître la naissance et l'évolution de cette entité est très important pour tout chercheur en littérature. Certes, les mythes sont imprégnés dans les textes littéraires, néanmoins, ils ne coïncident pas forcément avec les mythes littéraires. Le processus de formation de cette notion cherche à proposer une définition qui serait en mesure de la séparer du terrain indéfini du mythe.

Les recherches sur le mythe littéraire, qui sont certainement plus récentes que celles du mythe, commencent vers 1930 sous l'influence des études philosophiques (Nietzsche, Schelling), psychanalytiques (Freud, Jung, Rank) mais aussi les recherches en mythologie comparée qui ne cessent de se développer de nos jours.

Dans *L'amour et l'Occident*, Denis DE ROUGEMONT met en jeu une contraposition entre mythe et littérature : si le mythe est « une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues et [...] permet de saisir d'un coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes » (1972 : 19), la littérature n'est qu'une représentation confuse. Il ajoute : « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature » (*ibid.* : 203).

En 1940, René Mardochée GUASTALLA soutient dans *Le Mythe et le livre. Essai sur l'origine de la littérature* qu'il est impossible de forger des mythes nouveaux si le livre remplace le mythe et la cité cosmopolite succède à la société homogène de la *polis*. En 1942, Austin WARREN et René WELLEK publient *La théorie littéraire* où ils signalent également un écart entre le mythe en tant qu'entité orale et la littérature en tant que champ visant simplement quelques aspects du mythe (narration, image symbolique, ...).

Vers les années 1961, Gilbert DURAND considère que « la littérature, et spécialement le récit romanesque sont un département du mythe » (12). Cependant, il n'écarte pas l'idée qu'un texte littéraire puisse devenir « langage sacré restaurateur et instaurateur de la réalité primordiale qui constitue un mythe spécifique » (1972 : 84). Dans *Mythe et Épopée I*, Georges DUMÉZIL établit une distinction significative entre le mythe et ce qu'il baptise « carrière littéraire » :

Certes, de ces sociétés archaïques, la mythologie était fort importante et c'est surtout de textes mythologiques que l'on dispose. Mais le mythe ne se laisse pas comprendre si on le coupe de la vie des hommes qui les racontent. Bien qu'appelés tôt ou tard – très tôt, parfois, comme en Grèce - à une carrière littéraire propre, ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques

gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou politique, avec le rituel, avec la loi ou la coutume. (1968 : 10)

Deux années plus tard, il affirmera dans *Du mythe au roman* que la reconstitution d'un mythe en se basant sur sa carrière littéraire est compliquée puisque « la narration est devenue une fin en soi » (17). Claude LEVI-STRAUSS, quant à lui, est plus radical encore : il considère la littérature comme une dégradation inévitable du mythe considéré comme « le dernier murmure de la structure expirante » (SELLIER, 1984 : 114). Dans *L'Origine des manières de table*, il enchaîne :

[...] non seulement que [le roman] est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu (1968 : 106).

Dans *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Jean-Pierre VERNANT soutient que la transformation du mythe en littérature lui fait perdre « son mystère et sa suggestion » puisque les caractéristiques littéraires du texte s'y dévoilent et varient conformément aux genres, aux codes formels et aux intentions esthétiques (1974 : 201). De ce fait, nous pouvons dire que le rapport entre mythe et littérature est lu au désavantage de la littérature.

I.1 – *Robinson* : les circonstances d'écriture

Robinson Crusoé de Daniel DEFOE a été publié pour la première fois en Angleterre en 1719. Le succès du livre a été tel qu'il a été réédité quatre fois l'année de sa parution. Au départ, les gens ont cru qu'il s'agissait d'un récit réel puisque la mention « écrit par lui-même » figurait sur l'édition originale. On a longtemps pensé que les aventures d'un marin écossais, Alexandre Selkirk, perdu sur une île du Pacifique pendant quatre ans étaient à l'origine du texte, mais cette théorie est largement démentie aujourd'hui. L'influence qu'a eue le roman sur le monde littéraire est néanmoins indéniable.

Robinson Crusoé a donné lieu à de nombreuses versions, suites, films, émissions de télévision et même bandes dessinées. Il a été à l'origine d'un nouveau genre : la robinsomnade. Tout le monde connaît l'histoire des malheurs de Robinson, ce riche propriétaire d'une plantation qui est resté 28 ans sur son île déserte. Après le naufrage de son navire, qui se dirigeait vers l'Afrique afin de pratiquer la traite d'esclaves, il échoue sur une île qui semble n'avoir jamais été foulée par l'homme. Seul survivant de la catastrophe, il devra composer avec la solitude durant plusieurs années, n'ayant pour seuls compagnons que sa ménagerie rescapée du bateau. Robinson tirera tout ce qu'il pourra de son île, s'assurant une vie confortable et loin des désagréments habituellement expérimentés par les naufragés. D'une

grande inventivité, il ne manque jamais de rien et est capable de produire tout ce qui lui est nécessaire. Des tribus cannibales visitent parfois son île, mais elles ne le découvrent jamais. C'est ainsi qu'il fait la rencontre de Vendredi, qu'il sauvera des griffes des cannibales et qui deviendra son fidèle compagnon. Il lui apprendra les rudiments de l'anglais, de l'agriculture et de la chasse et l'initiera aux saintes Écritures. Robinson réussira à regagner le continent lorsqu'un navire, dont le capitaine a été victime d'une mutinerie, passera par là. Les mutins seront laissés sur l'île et c'est à eux que Robinson confiera son héritage.

Daniel DEFOE est sans aucun doute l'un des représentants les plus célèbres de la littérature britannique du XVIII^e siècle. Aujourd'hui, ses œuvres sont toujours une source de discussions, de critiques et d'interprétations dans divers types de disciplines, comme il y a deux cents ans. Bien entendu, cela n'est pas seulement le cas de ses publications d'auteurs de romans, mais également de ses travaux de journaliste politique, satiriste et écrivain. Son roman, *Robinson Crusoé*, est probablement le roman qui a été discuté de la manière la plus variée et avec différentes approches dans le milieu académique et critique anglais. L'une d'entre elles serait une interprétation économique reliant le contenu du roman aux vues de DEFOE comme pionnier de la fiction moderne en raison de son utilisation presque révolutionnaire du réalisme.

Cette approche, par exemple, a été adoptée par Ian WATT dans son ouvrage *The Rise of the Novel* sur Daniel DEFOE, Samuel RICHARSON et Henry FIELDING qui, selon WATT, peuvent être considérés comme les inventeurs du roman en tant que genre d'écriture de fiction. Dans le premier chapitre de son livre, il affirme que « les romans de DEFOE sont des repères de l'histoire de la fiction, en grande partie parce qu'ils sont les premiers récits considérables qui incorporent tous les éléments du réalisme formel » (1957 : 104).

La définition du réalisme formel selon WATT sera discutée plus tard. Les deux premières approches présentées peuvent être très différentes, mais elles ne se contredisent pas nécessairement car il est en effet possible d'inclure des éléments économiques dans un roman de manière réaliste, ce qui est certainement le cas dans *Robinson Crusoé* et d'autres romans de Daniel DEFOE. La publication, en 1965, de *Defoe and Spiritual Autobiography* de Georges A. STARR a rendu cet ouvrage très populaire ; une approche consistant à considérer *Robinson Crusoé* comme une œuvre reflétant principalement les croyances religieuses de DEFOE, ce qui n'était pas nouveau en 1965 mais le qualifier d'« autobiographie spirituelle » encourageait considérablement ce point de vue (SPIELMAN, 2012).

Cette approche, contrairement aux autres, soulève cependant la question de savoir si DEFOE est davantage concerné par le réalisme (économique) ou la spiritualité et la religion. Le fait que Virginia WOOLF, auteur de renommée mondiale, aborde cette question dans un essai sur *Robinson Crusoe* indique qu'il s'agit en effet d'une question pertinente pour les critiques littéraires. Dans son essai, il apparaît clairement qu'elle considère le roman comme une œuvre de réalisme dans lequel la spiritualité et la religion n'ont que peu d'importance : « la réalité, le fait, la substance vont dominer tout ce qui va suivre [...]. Dieu n'existe pas » (2004 : 55).

Nous allons rechercher, dans ce qui suit, des preuves de spiritualité et de religion et des formes de réalisme chez DEFOE. De ce fait, nous allons résumer brièvement les principales déclarations de STARR sur le genre de l'autobiographie spirituelle mais aussi essayer de trouver des exemples de celles-ci dans notre roman. De plus, nous rechercherons quelques traces des opinions religieuses de DEFOE ; après cela, nous donnerons des exemples de réalisme économique dans *Robinson Crusoe*.

I.1.1 – Religion, spiritualité et réalisme

En raison de la biographie de Daniel DEFOE, ses romans sont très souvent qualifiés d'œuvres à connotation religieuse. Il a été élevé en tant que presbytérien dissident et a étudié à l'Académie dissidente de Charles Morton à Newington Green (BACKSCHEIDER, 1989 :13). En plus de cela, il est également connu pour sa brochure *La plus courte façon d'entrer en dissidence* (1702). Quelques pages du roman nous apprennent que le père de Robinson, qualifié de commerçant à la retraite qui a fait fortune au cours de sa carrière dans les affaires, veut que son fils suive ses pas et devienne lui-même avocat. Robinson ignore toutefois les conseils de son père car il est obsédé par l'idée d'explorer le monde. Son ignorance vis-à-vis de son propre père et le fait qu'il finisse par fuir son pays sont les raisons qualifiées plus tard de « péché originel » : « [...] mon opposition aux excellents conseils de mon père, opposition qui fut, si je puis l'appeler ainsi, mon péché originel » (Tome I : 249).

Le fait que ces actes répréhensibles du jeune Robinson puissent être considérés comme le point de départ de son autobiographie spirituelle est étayé par plusieurs événements successifs du roman pouvant être interprétés comme des messages de Dieu ou des providences, qui les qualifieraient comme la deuxième étape de développement d'autobiographies spirituelles. Avant le naufrage, qui provoque son échouement sur l'île déserte, Robinson doit surmonter non seulement un autre naufrage lors de sa toute première

visite en mer mais aussi une capture et une réduction en esclavage par des pirates dont il se souvient des paroles d'avertissement de son père. Si ces deux aventures, dont Robinson ne survit que de peu, ne sont pas assez drastiques pour être considérées comme un avertissement de Dieu, son naufrage fatal lors de son voyage du Brésil en Afrique de l'Ouest l'est assurément.

Au cours de son séjour sur l'île, Robinson a dû faire face à de nombreuses situations difficiles et parfois dangereuses, mais il existe un épisode particulier du roman qui remplit réellement les critères pour être considéré comme une crise à la fois mentale et physique, ce qui semble être le tournant de l'autobiographie spirituelle de Robinson. On entend ici la maladie grave qui frappe le protagoniste peu de temps après son échec sur l'île. La citation suivante montre à quel point cet incident est important pour l'interprétation de l'histoire en tant qu'autobiographie spirituelle :

Mais quand je tombai malade et que l'image des misères de la mort vint peu à peu se placer devant moi, quand mes esprits commencèrent à s'affaïsser sous le poids d'un mal violent et que mon corps fut épuisé par l'ardeur de la fièvre, ma conscience, si longtemps endormie, se réveilla ; je me reprochai ma vie passée, dont l'insigne perversité avait provoqué la justice de Dieu à m'infliger des châtimens inouïs et à me traiter d'une façon si cruelle. [...] Alors des larmes coulèrent en abondance de mes yeux, et il se passa un long temps avant que je pusse en proférer davantage. [...] Et je m'écriai alors : - Seigneur viens à mon aide, car je suis dans une grande détresse. (*ibid.* : 126-127)

Ce passage montre sans aucun doute que la maladie met Robinson dans une humeur désespérée qui l'amène à réfléchir à ses actions passées et à la manière dont celles-ci ont pu lui faire subir la colère de Dieu. L'acte de prière à la fin de la citation suggère alors une conversion en un chrétien plus pieux. Cette conversion se reflète dans de nombreux passages après la maladie de Robinson, dont deux seront réunis dans la citation qui suit :

Ce fut là, autant que je puis m'en souvenir, le premier morceau pour lequel je demandai la bénédiction de Dieu depuis qu'il m'avait donné la vie. [...] Dans la matinée je pris la Bible, et, commençant par le Nouveau-Testament, je m'appliquai sérieusement à sa lecture, et je m'imposai la loi d'y vaquer chaque matin et chaque soir. [...] Au bout de quelque temps que j'observais religieusement cette pratique, je sentis mon cœur sincèrement et profondément contrit de la perversité de ma vie passée. (*ibid.* : 128-134)

Les paroles de bénédiction de Robinson avant son repas après sa survie et le début de sa lecture biblique régulière sont clairement des signes de conversion si l'on veut interpréter *Robinson Crusoe* comme une autobiographie spirituelle qui serait donc achevée. De plus, on pourrait soutenir que Daniel DEFOE a écrit le roman pour sa conscience, d'autant plus qu'il existe plus de passages qui pourraient ne pas correspondre à la définition générale de l'autobiographie spirituelle mais à l'opinion dissidente de DEFOE.

Le premier exemple sur deux serait le regard critique de Robinson sur le « métier de prêtre » païen et sa « politique de faire une religion secrète, afin de conserver au clergé la vénération du peuple » (*ibid.* : 276). Le deuxième exemple serait le sentiment du protagoniste de devenir un meilleur chrétien par « la lecture de l'Écriture Sainte » (*ibid.* : 135). Cependant, il est également remarquable que Robinson ait ses expériences religieuses les plus émotionnelles dans des moments de danger et de détresse actuels ou potentiels. C'est par exemple le cas lors du séisme, de sa maladie susmentionnée ou avant son combat contre les marins espagnols. De plus, il revient très souvent à ses affaires habituelles, juste après ses « explosions » religieuses, ce qui affaiblit considérablement l'effet de celles-ci. Il peut être normal que les gens se tournent vers Dieu dans ce genre de situation, mais cela ne fait pas du roman une écriture religieuse. Cette impression est renforcée par le fait que Robinson est en état d'ébriété lors de sa première grande expérience spirituelle causée par la Bible. En fait, les actions de Robinson semblent plus moralisatrices que religieuses.

I.1.2 - L'autobiographie spirituelle

Les éléments fondamentaux des autobiographies spirituelles en tant que genre littéraire sont relativement clairs. Selon STARR, une autobiographie spirituelle commence par un délit du protagoniste respectif qui pourrait également être qualifié de « péché originel » (1965 : 53). La deuxième étape dans le développement de l'autobiographie est un événement dans l'histoire qui peut être interprété comme un message de Dieu ou une sorte de providence. Un tel événement peut servir à amener le protagoniste à réfléchir à ses actes, à être reconnaissant envers Dieu ou simplement à « le prévenir ou l'encourager » (*ibid.* : 54). Par la suite, ce message est suivi « d'un point culminant d'agonie physique ou mentale et d'un sentiment accablant d'impuissance ou d'abandon juste avant la conversion » (*ibid.* : 44). En d'autres termes, en traversant une sorte de crise grave, un pécheur devient repentant et est finalement converti en un membre établi d'une confession chrétienne.

I.1.3 - Réalisme et économie

Avant de commencer à évoquer le rôle du réalisme dans *Robinson Crusoé*, il convient de préciser que ce sous-titre traite uniquement de la question économique, et se limite ainsi au réalisme dans le roman de DEFOE. Les théories économiques couramment appliquées dans son œuvre ne seront pas prises en compte. Il est toutefois important de souligner que DEFOE était déjà impliqué dans le monde des affaires avant de commencer sa carrière de romancier. Il a travaillé comme commerçant et fabricant et a expérimenté les avantages et les

inconvénients de la vie d'un homme d'affaires. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que ses romans, notamment *Robinson Crusoé*, se concentrent sur la classe moyenne plutôt que sur les personnages de classe supérieure (NOVAK, 1976). C'est pour toutes ces raisons qu'il est justifié d'examiner de plus près le réalisme comme principale motivation de l'œuvre de DEFOE. En effet, selon NOVAK, les faits susmentionnés sont caractéristiques d'un écrivain réaliste :

Defoe remplit presque toutes les fins proclamées du mouvement réaliste [...]. Les réalités économiques ne sont jamais loin de ses fictions. Il a préféré traiter les personnages de rangs moyens et inférieurs de la société. Ses descriptions étaient minutieuses. Il a décrit des événements communs tels que des pique-niques ou des sorties. (1983 : 3)

Ce que nous avons ici est une citation qui relie non seulement l'économie au réalisme, mais aussi un indice de l'intérêt de DEFOE pour des choses communes. Cela correspondrait également à la définition du réalisme formel de Ian WATT, qui appelle un roman réaliste « un récit complet et authentique de l'expérience humaine » (1957 : 32). Dans ce qui suit, nous examinerons la description du réalisme économique dans *Robinson Crusoé*.

Les parties de ce roman concernées par l'économie se trouvent au début et à la fin du roman. Dans les premières pages, nous apprenons déjà que le protagoniste semble être un homme d'affaires assez intelligent, dans la mesure où il n'investit pas la totalité des 300 £ qu'il a gagnés lors de sa première aventure, mais loge 200 £ avec la veuve d'un ami, ce que l'on peut appeler bonne gestion des risques. La plus grande démonstration de réalisme économique se trouve cependant vers la fin du roman lorsque Robinson est informé très précisément des bénéfices qu'il a réalisés lors de son séjour sur l'île :

Premièrement, il y avait un compte courant du produit de ma ferme [...]; la balance semblait être en ma faveur de 1174 MOIDORES. Deuxièmement, il y avait un compte de quatre années en sus, où les immeubles étaient restés entre leurs mains. [...] La balance de celui-ci, vu l'accroissement de la plantation, montait en cascade à la valeur de 3241 MOIDORES. (Tome 2 : 11)

Il faut plusieurs pages à DEFOE pour donner une description détaillée des gains financiers de Robinson, tandis que l'aspect émotionnel de son retour tant attendu au monde civilisé est presque complètement négligé. L'accent est clairement mis sur une description précise et réaliste des aspects économiques et financiers. Même pendant le séjour de Robinson sur l'île, l'importance de l'argent lui apparaît clairement, comme on peut le voir à la fin de la citation suivante : – « Ô drogue ! à quoi es-tu bonne ? Tu ne vaux pas pour moi, non, tu ne vaux pas la peine que je me baisse pour te prendre ! [...] – Je me ravisai cependant, je le pris

[...] (Tome 1 : 81). Après une explosion émotionnelle provoquée par la vue de l'argent, Robinson l'emporte toujours avec lui, ignorant le fait qu'il ne lui est d'aucune utilité. Il fait la même chose plus tard dans le roman et emporte avec lui tout l'argent qu'il a trouvé dans les épaves de navires lorsqu'il quitte finalement l'île vingt-huit ans après son arrivée. Cependant, les exemples de réalisme sont bien plus nombreux que ceux de Robinson face à l'argent.

Immédiatement après son naufrage, le lecteur comprend que DEFOE est plus réaliste dans la description de choses ordinaires que dans la nature ou le paysage de l'île tropicale. C'est ce qui en ressort lorsque Robinson aperçoit les vêtements de son camarade à terre : « je ne devais jamais les retrouver. Trois chapeaux, un bonnet, deux souliers dépareillés, furent toutes les traces que je rencontrai d'eux » (*ibid.* : 39). Par la suite, la fascination de DEFOE pour les événements et les faits ordinaires prédomine en ce qui concerne la description de la vie de Robinson sur l'île. Un exemple serait l'habitude du protagoniste de faire des listes et de tout noter dans un journal. Ce dernier commence relativement peu de temps après son naufrage et documente les activités quotidiennes de Robinson d'une manière brève mais précise. Il est important de souligner que la plupart des entrées de journal concernent la vie quotidienne, comme le montre la citation suivante :

Le 2 novembre, j'entassai tous mes coffres, toutes mes planches et tout le bois de construction dont j'avais fait mon radeau, et m'en formai un rempart autour de moi. Le 3 novembre, je sortis avec mon fusil et je tuai deux oiseaux semblables à des canards, qui furent un excellent manger. Dans l'après-midi je me mis à l'œuvre pour faire une table. (*ibid.* : 100)

Cette citation donne également une première indication de l'intérêt de DEFOE pour la production et la construction d'objets, ce qui sera discuté plus loin. Outre le journal qui peut ne pas être une liste au sens traditionnel du terme, il existe trois autres exemples de listes dans le roman qui soulignent l'intention de DEFOE d'être réaliste dans la plupart des cas. Il y a d'abord celui qui représente la mesure plutôt rationnelle du bien et du mal chez Robinson face à sa situation désespérée sur l'île déserte. Deuxièmement, la description très précise du climat et des saisons sur l'île et, enfin, son récit complètement sans émotion des cannibales tués, en tenant compte de comment et par qui ils ont été tués.

Le dernier argument en faveur de l'omniprésence du réalisme dans *Robinson Crusoe* sera maintenant l'accent susmentionné sur la création de choses ordinaires telles que du pain ou un pot en argile. Ces deux passages seront représentatifs de nombreux autres exemples de ce type de réalisme. La fabrication du pain est décrite de manière très détaillée, car il semble important que DEFOE indique le travail qu'il faut pour terminer un seul pain : "N'est-ce pas

chose étonnante, et à laquelle peu de personnes réfléchissent, l'énorme multitude d'objets nécessaires pour entreprendre, produire, soigner, préparer, faire et achever *UNE PARCELLE DE PAIN* " (*ibid.* : 161).

Dans les pages suivantes, DEFOE continue à préciser le processus difficile qui va des semences plantées à la cuisson du pain. La fabrication des récipients et des pots est également décrite sur ces pages. L'auteur utilise près de trois pages pour rendre compte des tentatives de Robinson de fabriquer lui-même des conteneurs sans disposer d'outils appropriés. C'est pourquoi il inclut même l'étude du feu par le protagoniste pour savoir comment brûler les pots de manière appropriée sans l'aide d'un four. Les explications de DEFOE sur ce type d'épisode ainsi que le traitement précis des éléments économiques sont des exemples évidents de la grande importance que le réalisme revêt dans son roman.

Pour résumer, nous pouvons dire que l'affirmation de Virginia WOOLF selon laquelle la réalité et les faits dominant *Robinson Crusoe* de Daniel DEFOE est correcte. Il serait incorrect de prétendre qu'il n'y a aucune trace de religion dans le roman en question. Il a été prouvé que la vie du protagoniste partage les caractéristiques d'une autobiographie spirituelle. De plus, il y a beaucoup de passages dans le roman où le protagoniste montre une sorte de repentance et donne l'impression de vivre une vie plutôt chrétienne sur l'île et certains passages ont même une connotation protestante, ce qui pourrait être interprété comme une volonté de DEFOE de partager ses croyances religieuses. Pourtant, l'atmosphère religieuse semble en quelque sorte incohérente. Le fait que Robinson ne parle à Dieu que pendant ou avant une grande crise et qu'il était en état d'ébriété au cours de sa première expérience religieuse sérieuse rend sa conversion pieuse.

La caractéristique du réalisme, aussi bien ordinaire qu'économique, est cohérente dans le roman. Les exemples cités ci-dessus montrent l'attachement de Robinson à des descriptions précises et/ou détaillées des transactions. Certes, il faut dire que, selon SPIELMAN (2012 : 72), les sommes d'argent que Robinson gagnait tout au long de sa vie sont improbables mais elles sont néanmoins présentées de manière réaliste et précise. De plus, Robinson présente de nombreux exemples de réalisme ordinaire dont certains parmi les plus convaincants ont été cités précédemment. Au total, il convient d'en conclure que *Robinson Crusoe* est un exemple contemporain de romans pionniers dans le domaine de la fiction réaliste.

I.2 – Étude du contexte colonial

Robinson Crusoe est un produit de la bourgeoisie qui a dépeint les colons comme des héros. En même temps, le roman ne reconnaît en aucune façon le colonialisme et considère la possession et le profit comme la source du pouvoir pour tous les actes, qui est l'incarnation des caractéristiques coloniales du capitalisme. Avec le développement rapide de l'économie des pays capitalistes de l'époque et la suppression de l'économie de certains pays féodaux, l'écart entre les deux pays institutionnels se creusait, ce qui ouvrait la voie au colonialisme. Le succès de la révolution industrielle britannique a considérablement accru la productivité et a nécessité des ressources considérables pour assurer le développement industriel. Depuis que l'économie britannique et l'innovation technologique continue se sont rapidement développées, les voyages et l'aventure du peuple britannique ont prévalu, ce qui a fourni un bon contexte pour la dérive de Robinson. Le développement et le règne de Robinson sur des îles désertes sont exactement les mêmes que la colonisation des colons et peuvent être considérés comme une véritable représentation de l'expansion des colons à l'étranger et de leur occupation des territoires des autres pays.

Publié en 1719, bien qu'il soit antérieur au colonialisme britannique, *Robinson Crusoe* renferme nombre de ses principaux éléments. C'est pour cette raison que James JOYCE considère le personnage principal comme un « prototype » (1964) parfait du colonialisme britannique. La mentalité colonialiste de Robinson n'est pas immédiatement apparente dans le roman. Au cours de son séjour sur l'île, il est devenu un exemple pionnier de l'avenir de la Grande-Bretagne. En suivant son évolution un « véritable symbole de la conquête britannique » (*ibid.*), nous pouvons identifier les aspects centraux de la mentalité colonialiste. Le premier facteur nécessaire au développement du colonialisme est le capitalisme.

Dans la société capitaliste du monde occidental, l'argent et le profit sont évalués avant tout. Robinson a vécu au XVI^e siècle où l'Angleterre est un capitaliste convaincu. Son récit en témoigne, son désir de chercher sa fortune est grand. Il abandonne sa famille et refuse de suivre le conseil de son père. Bien entendu, il en viendra à considérer comme son « péché originel » l'accumulation de richesses comme son seul but dans la vie. Cette mentalité capitaliste est évidemment la force motrice de son personnage. Les années d'esclavage sous les pirates n'avaient toujours pas suffi à dissuader Robinson de chercher fortune en mer. Selon Ian WATT (1957), c'est l'importance de « l'individualisme économique » qui normalise ce comportement. Cette indépendance économique remplace des formes de satisfaction plus traditionnelles.

Robinson est un produit de sa société de consommation et se soucie plus des profits que des autres individus. Cette «dévaluation des facteurs non économiques» s'applique à tous les niveaux. Il ne se soucie pas du contact physique ou de l'entreprise de sa famille. Au lieu de cela, il souhaite ardemment le confort de sa vie antérieure. Ce véritable non-intérêt est évident dans ses relations avec les autres. Ses parents ne sont jamais nommés, il se soucie seulement d'avoir raison sur son chemin dans la vie. Son ami, le capitaine portugais, n'est pas non plus nommé et sa mort est à peine pleurée. Cela est vrai même avec ses connaissances nommées Xury et Vendredi.

Bien que prétendant qu'il l'aimera toujours, Robinson vend Xury contre de l'argent dès la première occasion. De même, il fait rapidement de Vendredi un esclave à perpétuité et poursuit indéfiniment cet arrangement. Il est donc évident qu'« il les traite tous en termes de valeur marchande » (*ibid.*) ; il est un utilitaire complet. Les personnes qu'il apprécie le plus sont celles avec lesquelles il peut faire des affaires ou mieux les asservir. Il proclame notamment : «Toutes les bonnes choses de l'univers ne sont bonnes pour nous que suivant l'usage que nous en faisons» (Tome 1 : 175). C'est une chose étrange que cette croyance soit parallèle à sa valeur d'être humain. En effet, « le profit est la seule vocation de Robinson et le monde entier est son territoire » (WATT, op. cit. : 67). Malgré le détail de l'inutilité d'un tiroir à diamants avec de l'argent; il ramasse l'argent et les couverts de navires indépendamment. Ceci se poursuit avec des choses plus pratiques plus tard, comme de la nourriture et des meubles fabriqués : «je possédais infiniment plus qu'il ne m'était loisible de dépenser» (Tome 1 : 175), c'est le seul mode de vie qu'il connaisse. Conditionné à la culture capitaliste, il cherche à recréer sa propre Bretagne miniature. En plantant sa croix et, plus tard, un repère à l'autre bout de l'île, Robinson a revendiqué la terre et étend sa colonie solitaire.

Il est facile de voir comment ce manque d'empathie authentique et d'amour du profit favorise une mentalité colonialiste, comme le colonialisme l'est en termes très simples ; la revendication de territoires étrangers pour l'acquisition de terrains et de matières premières. C'était souvent violent ; le fait de tuer et réduire les autochtones en esclavage était essentiel au processus qui se reflète dans le roman. Au début, Robinson est en guerre avec les oiseaux locaux. Il se sert de son arme pour les effrayer et les tuer, avant de les pendre pour avertir les autres. Bien que concernant les animaux, ce conflit est décrit en termes très humains. Le pistolet est le principal moyen de sa survie. Il ne voyage jamais sans arme ; c'est le symbole de sa domination. Les « sauvages » et Vendredi en sont terrifiés et sa chasse en dépend.

Le premier indice de la croyance inhérente de Robinson à la « domination raciale » est évident avec sa fuite de l'esclavage. Xury, musulman, est son esclave ; les « sauvages » indigènes qui l'aident sont traités avec une extrême méfiance. C'est avec l'arrivée de Vendredi que l'élément fort de « conscience coloniale » apparaît dans l'histoire. Robinson l'asservit immédiatement, mais pour la vie. Il lui donne le nouveau nom d'homme « Vendredi », un peu comme les esclaves africains l'étaient à leur arrivée dans les nouveaux pays occidentaux. Robinson et Vendredi sont considérés comme l'une des amitiés les plus célèbres de la littérature actuelle. Bien que revêtu d'avoir un compagnon, Robinson ne l'interroge pas une seule fois sur sa vie antérieure, son vrai nom ou ses désirs. Sa mission est en effet de civiliser Vendredi au mieux de ses capacités, en imposant une conscience coloniale. On lui donne des vêtements, un nouveau régime alimentaire et une nouvelle religion. Le roman sert ainsi de prédécesseur direct aux activités britanniques dans les futures colonies comme l'Afrique et l'Inde.

Le simple fait que cette histoire soit antérieure aux colonies britanniques confirme l'innocence du roman comme étant intentionnellement pro-colonialiste. C'est un produit de son époque, jouant sur les concepts occidentaux de supériorité et d'ambition. Robinson séduit l'esprit britannique de l'époque. Le roman porte indéfiniment des messages influents faisant la promotion de la mentalité coloniale, indépendamment de son intention ou non ; Robinson est en effet un colonialiste britannique.

Le colonialisme britannique est à la base de presque toutes les caractéristiques du premier roman de Daniel DEFOE. Sur le plan spatial, *Robinson Crusoé* montre que l'immensité du globe peut entraîner un renforcement correspondant plutôt qu'à l'affaiblissement de soi qui s'aventure et peut produire une réflexion sur soi d'une nature difficile à réaliser dans une société « civilisée ». Religieusement, le roman démontre qu'un réveil spirituel peut se dérouler indépendamment de la société et peut se cristalliser lorsqu'un homme anglais subordonne et convertit un Autre non européen. Sur le plan économique, le roman de DEFOE sert d'argument en faveur de l'expansion du commerce. Et psychologiquement, cette œuvre montre que les relations avec un Autre peuvent affiner un ego capable de maîtriser à la fois son identité et le destin des autres.

En résumé, *Robinson Crusoé* doit nombre de ses traits caractéristiques au contexte colonial. Il n'est pas surprenant que les lecteurs contemporains considèrent généralement le roman de DEFOE comme le roman colonial prototypique (GREEN, 1990) du XVIII^e siècle, voire dans toute la littérature anglaise. Cependant, les éléments coloniaux de ce roman n'ont

pas été traités de manière aussi approfondie que l'on pourrait s'y attendre, ni dans les études du XVIII^e siècle, ni dans la théorie et la critique postcoloniales. Curieusement, certaines des analyses postcoloniales du roman de DEFOE n'apparaissent pas dans la critique, mais dans des œuvres postcoloniales qui réécrivent le récit de DEFOE tel que *Foe* de J.M. COETZEE. Encore plus nombreuses sont les allusions fréquentes à *Robinson Crusoé*, en particulier la relation Robinson-Vendredi, dans le discours théorique postcolonial. La simple mention du roman de DEFOE, ou des relations de son protagoniste avec Vendredi, semble résumer le mythe colonial et la dynamique des relations coloniales en général. Par exemple, dans *Culture et impérialisme*, Edward SAID fait référence à *Robinson Crusoé* en le décrivant comme « une œuvre dont le protagoniste est le fondateur d'un monde nouveau, qu'il dirige et revendique pour le Christianisme et l'Angleterre » (1993). Les références telles que celles de SAID sont courantes, mais il semble y avoir une tentative étrange d'éviter de faire appel aux éléments coloniaux du texte de manière soutenue.

Nous supposons que le statut de Robinson Crusoé en tant que roman colonial prototypique aide à expliquer cette négligence, rendant apparemment de telles analyses inutiles. Parmi les études qui abordent directement et longuement les thèmes et les questions coloniales, beaucoup, si ce n'est la majorité, ont tendance à se concentrer sur la relation Robinson-Vendredi ou sur des questions connexes, telles que le cannibalisme. *Rencontres coloniales: l'Europe et les Caraïbes autochtones, 1492 -1797* de Peter HULME en est un exemple. La lecture du roman par Martin Burgess GREEN comme étant un récit d'aventures moderne illustre une autre tendance qui consiste à réduire l'essence de *Robinson Crusoé* à l'expression d'un mythe ou d'un fantasme colonial. La question du commerce colonial a également été explorée, notamment par Maximillian NOVAK (voir le chapitre « Économie et fiction » dans *Daniel Defoe : maîtres des fictions*).

Dans cette partie du chapitre, nous tentons de montrer à quel point le colonialisme façonne le roman de DEFOE de manière formelle et thématique, et nous suggérons que *Robinson Crusoé* indique de quelle manière l'histoire coloniale britannique a rendu le genre du roman possible. Dans *The Rise of the Novel*, WATT résume l'essence du roman en son « réalisme formel » - la « méthode narrative » par laquelle les romanciers représentent une « vue d'ensemble » d'une vie individuelle, et il identifie *Robinson Crusoé* comme le premier roman précisément à cause de l'attention détaillée que DEFOE accorde à un individu « ordinaire ». Cependant, Watt ne tient pas compte de la mesure dans laquelle l'image de Robinson est contingente sur le cadre colonial du roman. Bien que son voyage vers

l'individualité commence sur des terrains difficiles, il est presque englouti par une tempête, réduit en esclavage par les Maures et fait naufrage sur une île déserte fréquentée par des cannibales. Robinson apprend peu à peu à s'y imposer sur la terre ferme.

En bref, le cadre colonial facilite l'individualisme de Robinson, qui en vient à reconnaître la place unique qu'il occupe en tant que protestant britannique dans un monde où il est entouré d'autrui religieux et culturel. En évaluant l'influence du colonialisme sur l'individualisme de Robinson, nous jugeons nécessaire de reconnaître que nous avons affaire à un colonialisme imaginaire.

I.3 - Analyse du caractère des personnages de *Robinson Crusoé*

Robinson Crusoé a deux protagonistes importants. L'un est Robinson lui-même. L'autre est la colonisation et l'aliénation des peuples indigènes par Robinson, Vendredi. Dans ce qui suit, nous analyserons ces deux caractères séparément.

I.3.1 - Robinson

Robinson est un personnage plein d'enthousiasme, de travail et de persévérance. Dans une île déserte non peuplée, il devait résoudre le problème de la survie. Il pensait que la fantaisie était inutile, alors il a ramené toutes les choses qui pouvaient être utiles du bateau, ce qui a servi de base à sa survie subséquente. Il a constamment lutté avec la nature, a changé sa vie de ses propres mains et a graduellement obtenu du succès. Il a vécu seul sur cette île déserte pendant 28 ans. Face aux difficultés de la vie, les actions de Robinson ont démontré la personnalité dure et les qualités héroïques d'un homme dur, incarnant l'esprit créatif et l'esprit pionnier de l'époque montante de la bourgeoisie. Il a eu le courage de combattre le mauvais environnement. Il ne voulait pas être médiocre et s'est consacré à la vie outre-mer avec plein d'aventures et de défis.

C'est avec ces qualités que ce personnage peut toujours maintenir l'apparence d'une personne civilisée. Bien sûr, Robinson est aussi un bourgeois et un colonisateur, donc il a la nature de l'exploitation et du pillage. Il s'est construit en tant que « soi » et a changé les indigènes de l'île en « autres ». Tout d'abord, il a utilisé son propre style de vie quotidien pour apporter la culture avancée de l'Europe aux peuples indigènes de l'île pour se construire "soi-même". Il a fixé l'heure standard sur l'île en utilisant le concept de l'heure européenne (même s'il n'était pas nécessaire pour lui de contacter le monde extérieur). Peu après l'atterrissage, il a

dressé une croix où il a atterri pour la première fois, a gravé la date de son atterrissage et a coupé l'assiette du jour pour avoir un calendrier afin de calculer le soleil et la lune. Deuxièmement, lorsqu'il a appris que les autochtones de l'île vivaient de la même façon, il a de nouveau dirigé l'île et affirmé sa supériorité.

La transformation de Vendredi par Robinson reflète son colonialisme. De plus, la façon la plus efficace pour Robinson pour se construire est de tenir un journal intime. Grâce à un tel registre subjectif, Robinson a progressivement rétabli son eurocentrisme. Le rôle de l'enregistrement comprend le réglage de l'heure standard et la rédaction d'un journal intime. Évidemment, ce journal l'a convaincu qu'il était un Européen civilisé et cela lui a donné une autorité absolue sur toutes les illusions au sujet de l'île. Il a d'abord mené la colonisation idéologique et culturelle. Il n'a pas seulement utilisé la force pour maîtriser Vendredi, mais il a aussi « réformé » sa pensée. Il a appris à s'habiller, à manger de la nourriture cuite, à boire du lait de chèvre, à se débarrasser des habitudes alimentaires des cannibales, à lui inculquer sa propre langue et sa propre culture religieuse, à parler, à croire que sa foi originelle était fausse. Vendredi n'a pas pu se révolter et est devenu un autre silencieux. Robinson en tant qu'homme blanc, avait un fort sentiment de supériorité raciale, alors il croyait que les Indiens et les Noirs étaient barbares et qu'ils n'étaient que des esclaves des Blancs. Il a de nouveau procédé à la colonisation économique de la terre. Après son arrivée au Brésil, il a commencé un commerce d'esclaves en raison du manque de main d'œuvre dans la plantation. Tous les comportements montrent la construction du "moi" de Robinson et la transformation de "l'autre".

I.3.2 - Vendredi

Vendredi était un homme « sauvage », travailleur et sincère. Lorsqu'il sauva et éduqua les indigènes, il devint le fidèle serviteur et ami de Robinson et devint l'esclave de "l'homme civilisé". En tant que représentant des peuples indigènes dans le roman, il est un exemple concret de « l'Autre ». Les centristes européens utilisent la culture européenne comme norme et se considèrent comme le centre du monde et de la culture mondiale. D'une part, ils croient qu'ils sont meilleurs que les peuples coloniaux ; d'autre part, ils pensent que toutes les autres cultures sont inférieures (SAID, 1978).

Après que Vendredi fut sauvé, il suivit Robinson pour apprendre à vivre comme une "personne civilisée". Robinson l'appela "Vendredi", et lui dit que son propre nom était

"Maître". Il lui a appris à s'habiller, à manger des aliments cuits, à utiliser des outils perfectionnés ou à baptiser la langue et la culture, les changements rapides de Vendredi ont rendu Robinson psychologiquement satisfait. Vendredi perdit son modèle culturel, et craignait Robinson avec ses fusils, il devint peu à peu obéissant et serviteur fidèle. La perte de son identité l'a finalement fait devenir un "Autre" silencieux. Après la « réforme » de la langue et des croyances, Vendredi a finalement perdu son identité nationale. C'est l'exemple même des colons capitalistes européens qui ont utilisé la civilisation spirituelle pour conquérir les colonies.

I.4 – Vendredi : un *alter ego* de Robinson

Dans *Robinson Crusoe*, le protagoniste sauve un cannibale et le nomme Vendredi. Il lui donne son identité ; parallèlement à cela, il lui transmet son idéologie. Dans cette partie, nous cherchons à présenter Vendredi comme un *alter ego* de Robinson, à la lumière des activités, des attitudes et des instincts de celui-ci. Robinson fait de Vendredi son disciple après son arrivée sur l'île alors que Vendredi considère Robinson comme son père idéologique. En fait, il s'agit d'un présage de l'idéologie de Robinson. Cette partie déconstruit donc l'idée que Vendredi n'est qu'un esclave, un simple représentant des colonisés.

Le roman raconte l'histoire d'un homme naufragé, Robinson, qui doit vivre seul dans une île déserte jusqu'à ce qu'il sauve un sauvage, Vendredi. Au fil du temps, Vendredi se place dans la position de Robinson et fonctionne comme son *alter ego*. Au cours de ses vingt-huit années de vie isolée, Robinson construit son propre monde, son propre royaume avec un talent miraculeux, un travail acharné et de la créativité. Il parvient à avoir de la nourriture, des armes à feu, de l'eau, du feu, un abri et du bétail - des ressources suffisantes pour sa survie. Il garde même la Bible pour se consoler religieusement. Pourtant, il lui manque un compagnon, un ami, un camarade de confiance qui lui rendra la vie facile. Plus tard, la nature lui offre Vendredi qui lui sera utile et se transforme peu à peu en l'autre moi de Robinson. Vendredi possède des identités diversifiées. Son statut de sauvage ou de cannibale se transforme en serviteur loyal, ami proche, vrai chrétien, disciple talentueux et héraut d'armes civilisé. Il apprend tout ce que Robinson sait et possède tout ce qu'il possède. Les pensées, les croyances, les valeurs et les instincts les plus intimes de Robinson remplacent les anciennes valeurs, croyances et instincts de Vendredi. Même ce dernier défie sa propre religion pour répondre à l'enseignement religieux de Robinson et se convertit ainsi en un chrétien dévot. L'indifférence de Robinson envers les conseils de son père est égale au péché originel d'Adam et Ève. Pendant qu'il vit dans cette île isolée, il oscille entre le péché et la foi. Sa rencontre

avec Vendredi résout cette fluctuation. En fait, Vendredi réplique la conscience religieuse de Robinson. Il est une récompense de Dieu, une sorte de rédemption pour son maître. C'est un appareil essentiel qui comble l'épanouissement dans le royaume de Robinson et représente sa psyché.

I.4.1 - L'expérience de Robinson et les perceptions de Vendredi

Vendredi est beau en apparence, simple d'esprit dans la nature et d'une expression exemplaire. Grâce à sa rapidité d'adaptation, il abandonne sa nature cannibale, apprend à porter des vêtements, à fabriquer des outils, à cuisiner des aliments et à utiliser des fusils. Il parvient même à maîtriser les gestes explicatifs en anglais. Il est si fidèle, loyal et aimant envers Robinson qu'il se défait de sa culture et de son identité d'origine. Robinson enrichit ses connaissances et lui, à son tour, enrichit l'expérience de Robinson. Donc l'un complète l'autre. Reconnaissant cette relation réciproque entre lui et Vendredi, Robinson déclare :

[...] j'avais à me louer de lui-même tout particulièrement ; sa simple et naïve candeur m'apparaissait de plus en plus chaque jour. Je commençais réellement à aimer cette créature, qui, de son côté, je crois, m'aimait plus que tout ce qu'il lui avait été possible d'aimer jusque là. (Tome 1, 271)

I.4.2 - Désir de Robinson et Vendredi comme désiré

Vendredi représente le désir latent de Robinson manifesté dans son rêve. Ce dernier aspire à un compagnon dans sa vie solitaire. En voyant les cannibales sur l'île, il aspire passionnément à un compagnon. La nuit, il rêve de deux bateaux transportant onze sauvages de son propre côté de la côte. Un sauvage, qui va être tué, court vers son habitation et Robinson l'accueille chaleureusement. Dans son rêve, Robinson est enchanté de l'impression que le sauvage sauvé le servira et lui indiquera « ce qu'il faut faire, [lui] dira où aller pour avoir des provisions ou ne pas aller de peur d'être dévoré ; bref, les lieux à aborder et ceux à fuir » (*ibid.*, 255).

Sauver Vendredi des sauvages reflète le rêve prophétique de Robinson. La façon dont Vendredi s'échappe et se heurte à la fortification de Robinson témoigne de ce que ce dernier a vu dans son rêve. Il dit : « Je fus horriblement effrayé, – il faut que je l'avoue, – quand je le vis enfile ce chemin, surtout quand je m'imaginai le voir poursuivi par toute la troupe. Je crus alors qu'une partie de mon rêve allait se vérifier, et qu'à coup sûr il se réfugierait dans mon bocage » (*ibid.* : 258). Il considère Vendredi comme un prix de consolation de la

Providence dans sa vie solitaire et Vendredi prouve sa valeur par son service « [...] jamais homme n'eut un serviteur plus sincère, plus aimant, plus fidèle que Vendredi » (*ibid.* : 266).

I.4.3 - L'instinct de Robinson et l'adaptation de Vendredi

La capacité d'adaptation rapide de Vendredi est un prototype de l'instinct d'adaptation de Robinson. S'installer dans un nouveau mode de vie est tout un défi, à l'instar des quêtes de Robinson pour s'adapter à tous les modes de vie. Il lutte sagement pour sa survie en développant ses talents dans le but d'accomplir ses tâches. Il construit une tente pour le protéger des animaux sauvages. Il se lance dans l'agriculture et commence à fabriquer les paniers nécessaires à la conservation de sa récolte. Il devient, en effet, un habile artisan. Il explore également l'île et construit un camp d'été sur l'autre partie de l'île qui semble être fertile et l'aide ainsi à être riche. Il plante des arbres autour de sa maison pour se protéger ; « aucun homme eût échappé, – rien ne pouvant faire croire qu'il n'avait pas péri tout entier, – à moins de supposer qu'il eût été sauvé par quelque autre bâtiment » (*ibid.* : 241). Il apprend à fabriquer des récipients en terre pour cuisiner. La propre contemplation de Robinson de ces pots de terre démontre les implications à la fois pratiques et esthétiques de ces vases :

Après cette épreuve, il n'est pas nécessaire de dire que je ne manquai plus d'aucun vase pour mon usage ; mais je dois avouer que leur forme était fort insignifiante, comme on peut le supposer. Je les modelais absolument comme les enfants qui font des boulettes de terre grasse, ou comme une femme qui voudrait faire des pâtés sans avoir jamais appris à pâtisser. (*ibid.* : 166)

Virginia WOOLF (2004) explique comment ce genre de pots en terre peut être un symbole significatif : ainsi Defoe, en réitérant que rien d'autre qu'un simple pot en terre cuite au premier plan nous persuade de voir des îles lointaines et les solitudes de l'âme humaine. En croyant fermement à la solidité du pot et à son caractère terreux, il a maîtrisé tous les autres éléments de sa conception ; il a mis tout l'univers en harmonie. Vendredi représente l'étonnante qualité d'adaptation de Robinson. Il s'adapte rapidement au monde de Robinson. Il se met à manger de la chair animale et à bien des égards : « il vint à manger de ce rôti, il s'y prit de tant de manières pour me faire savoir combien il le trouvait à son goût, que je n'eusse pu pas le comprendre. Enfin il me déclara que désormais il ne mangerait plus d'aucune chair humaine. » (*ibid.* : 270). Il apprend à tout faire aussi bien que Robinson. Ce dernier reconnaît :

Le jour suivant je l'occupai à piler du blé et à bluter, suivant la manière que je mentionnai autrefois. Il apprit promptement à faire cela aussi bien que moi, après surtout qu'il eut compris quel en était le but, et que c'était pour faire du pain, car ensuite je lui montrai à pétrir et à cuire au four. En peu de temps VENDREDI devint capable d'exécuter toute ma besogne aussi bien que moi-même. (*ibid.*)

Un peu moins d'un an plus tard, Vendredi commence à parler anglais et il comprend les noms et les lieux que prononce Robinson. Le discours de Robinson montre comment Vendredi reproduit son instinct d'adaptation :

J'étais enchanté de lui, et je m'appliquais à lui enseigner à faire tout ce qui était propre à le rendre utile, adroit, entendu, mais surtout à me parler et à me comprendre, et je le trouvai le meilleur écolier qui fût jamais. Il était si gai, si constamment assidu et si content quand il pouvait m'entendre ou se faire entendre de moi, qu'il m'était vraiment agréable de causer avec lui. Alors ma vie commençait à être si douce que je me disais : si je n'avais pas à redouter les Sauvages, volontiers je demeurerais en ce lieu aussi longtemps que je vivrais. (*ibid.*, 267)

L'indifférence de Robinson vis-à-vis des conseils de son père est égale à celle de Vendredi pour sa culture natale. En désobéissant son père, il commet un péché originel semblable à celui d'Adam qui a désobéi à Dieu en testant le fruit de la Connaissance. Robinson appartient à une famille de marchands, son frère aîné est mort dans une bataille et un autre frère a disparu. Son père souhaite qu'il soit éduqué afin qu'il puisse avoir un niveau de vie modéré. Vendredi renonce à sa propre religion pour se convertir à la croyance chrétienne de Robinson. Il fait preuve d'une joie extrême lorsqu'il retrouve son père. Cela ne veut pas dire qu'il reviendra à sa culture natale. Robinson a la fausse idée que :

[...] si jamais [Vendredi] pouvait retourner chez sa propre nation, non seulement il oublierait toute sa religion, mais toutes les obligations qu'il m'avait, et qu'il ne fût assez perfide pour donner des renseignements sur moi à ses compatriotes, et revenir peut-être, avec quelques centaines des siens, pour faire de moi un festin auquel il assisterait aussi joyeux qu'il avait eu pour habitude de l'être aux festins de ses ennemis faits prisonniers de guerre. (*ibid.*, 285)

Vendredi devient un "chrétien religieux" (*ibid.*) qui abandonne ses propres croyances païennes. Il renonce au cannibalisme, porte des vêtements en peau de chèvre pour le couvrir. Il abandonne complètement son identité sauvage. Il dit à Robinson que s'il peut retourner sur cette terre natale, il dira aux indigènes de : « [...] vivre bon, [...] prier Dieu, [...] manger main de blé, chair de troupeau, lait ; non plus manger hommes » (*ibid.*, 286).

Vendredi présente des similitudes avec Robinson, même dans son visage. Homi BHABHA (2007 : 218) affirme que la peau est un facteur significatif de différence. L'apparence de Vendredi se distingue des autres sauvages. Il avait « toute l'expression douce et molle d'un Européen, surtout quand il souriait. » (*ibid.* : 262). Son visage est si agréable que Robinson l'associe au visage européen. C'est « un grand beau garçon, svelte et bien tourné. [...] Sa chevelure était longue et noire, et non pas crépue comme de la laine. Son front était haut et large, ses yeux vifs et pleins de feu. Son teint n'était pas noir, mais très basané, sans rien avoir cependant de ce ton jaunâtre, cuivré et nauséabond des Brésiliens, des Virginiens et autres natifs de l'Amérique » (*ibid.*).

I.4.4 - Robinson comme "prêtre" et Vendredi comme disciple

Robinson en tant que "prêtre" et Vendredi en tant que disciple est un représentant de la conscience religieuse de Robinson. Avant de venir dans cette région sauvage, ce dernier n'était pas un vrai chrétien pratiquant. Quand il faisait face à tout malheur, il jurait de plaire à Dieu, « s'il plaisait à Dieu de me sauver de ce voyage, et si je pouvais remettre le pied sur la terre ferme, de ne plus le remettre à bord d'un navire, de m'en aller tout droit chez mon père, de m'abandonner à ses conseils, et de ne plus me jeter dans de telles misères » (*ibid.* : 17). Il a vite oublié tous ses vœux. Sa véritable passion pour la religion commence dès le moment où il s'installe sur l'île.

Durant sa vie sur cette île, Robinson passe du stade de la repentance à celui de la rédemption et finalement à celui de la régénération. En se concentrant sur la Bible, il trouve réconfort, conseils et paix. Quand il commence à lire la Bible plus sérieusement, il réalise les paroles de Dieu, « invoque-moi au jour de ton affliction, et je te délivrerai, et tu me glorifieras » (*ibid.* : 131). Il se rend compte que la satisfaction de ses besoins spirituels devrait être sa principale préoccupation plutôt que de penser à la façon dont il peut être sauvé. Il déclare : « Là j'étais éloigné de la perversité du monde : je n'avais ni concupiscence de la chair, ni concupiscence des yeux, ni faste de la vie » (*ibid.* : 174). Cependant, la découverte d'une empreinte de pas ébranle sa croyance religieuse. Bien qu'il lise la Bible, prie Dieu et suive ses instructions, au fond de son cœur, il y a une bataille constante entre sa foi et sa peur.

Stephen HYMER (2011) parle de l'état mental de Robinson lors de la découverte de cette empreinte : « Quand des signes d'autres êtres humains viennent à lui, il ne s'épuise pas de joie, prêt à tout risquer pour entendre la voix humaine après tant d'années en isolement cellulaire. Au lieu de cela, ses peurs et ses angoisses deviennent frénétiques et il se clôture et se fortifie de plus en plus, se retirant de plus en plus dans l'isolement. » (p. 50). La croyance religieuse de Robinson se stabilise donc après sa rencontre avec Vendredi.

Robinson s'engage complètement à enseigner Vendredi la "connaissance du vrai Dieu" (*ibid.* : 274). Il lui enseigne la connaissance du Ciel, l'omniprésence de Dieu, la puissance divine, la notion de "Jésus Christ". En tant qu'apprenant sincère, Vendredi essaie de connaître et de comprendre tous les aspects de la leçon religieuse de Crusoé. C'est pourquoi, demande-t-il, « si Dieu est beaucoup plus fort, beaucoup plus puissant que le diable, pourquoi ne tue-t-il le diable pour faire de lui non plus méchant ? » (*ibid.* : 277). Pour enseigner Vendredi les leçons religieuses, Robinson apprend beaucoup de choses qu'il ne connaissait pas avant. En récompense de Dieu, Vendredi allume son chagrin. Il rend la vie de Robinson si paisible que

ce dernier ne considère plus l'île comme une prison, abandonne son souci d'être sauvé et ressent "une joie secrète" (*ibid.* : 280) qui traverse de son âme. Il dit avec joie :

[...] je passai les trois années que nous vécûmes là ensemble parfaitement et complètement heureux, si toutefois il est une condition sublunaire qui puisse être appelée bonheur parfait. Le Sauvage était alors un bon Chrétien, un bien meilleur Chrétien que moi ; quoique, Dieu en soit béni ! j'ai quelque raison d'espérer que nous étions également pénitents, et des pénitents consolés et régénérés. – Nous avons la parole de Dieu à lire et son Esprit pour nous diriger, tout comme si nous eussions été en Angleterre. (*ibid.* : 280)

I.4.5 - Robinson comme "Souverain" et Vendredi comme "Outil"

Vendredi est un outil essentiel pour le royaume de Robinson qu'il construit dans l'île. Avec son esprit chevaleresque, Robinson crée son propre royaume et jouit d'un pouvoir absolu n'ayant « point de rivaux, je n'avais point de compétiteur, personne qui disputât avec moi le commandement et la souveraineté » (*ibid.* : 174). Ses sujets sont un chien, un perroquet et deux chats. Il dit :

Un stoïcien eût souri de me voir assis à dîner au milieu de ma petite famille. Là régnait ma Majesté le Prince et Seigneur de toute l'île : – j'avais droit de vie et de mort sur tous mes sujets ; je pouvais les pendre, les vider, leur donner et leur reprendre leur liberté. Point de rebelles parmi mes peuples ! (*ibid.* : 198)

Bien que son empire soit plein de ressources, Robinson ressent une sorte de vide pour sa solitude. L'arrivée de Vendredi comble ce vide. Il obtient un compagnon humain avec qui ou par qui il va jouir de sa domination sur l'île : « Mon île était alors peuplée, je me croyais très riche en sujets ; et il me vint et je fis souvent l'agréable réflexion, que je ressemblais à un Roi. Premièrement, tout le pays était ma propriété absolue, de sorte que j'avais un droit indubitable de domination » (*ibid.* : 307).

I.4.6 - Robinson comme Soi et Vendredi comme l'autre Soi

« L'Autre » est un terme courant dans la théorie postcoloniale. "L'Autre" et "Soi" sont deux concepts relatifs. Les Occidentaux considèrent le monde non occidental « autre » que « soi-même », et ils s'opposent totalement les uns aux autres. Vendredi, c'est l'autre moi de Robinson. Les deux se complètent et deviennent un tout unifié. Leur relation est réciproque. Robinson lui apprend des métiers utiles et lui, à son tour, soutient la pensée de Robinson. Il vénère Robinson à un tel point qu'il ne peut penser à son existence sans Robinson. C'est pourquoi quand ce dernier lui demande de retourner dans sa nation, il crie : « Prendre, tuer Vendredi, pas renvoyer Vendredi loin, chez ma nation » (*ibid.* : 288). Robinson admet aussi son amour pour Vendredi. Il projette le christianisme et la civilisation dans l'âme de Vendredi

et Vendredi apporte une chaleur émotionnelle à Robinson. Leur relation est égale à celle d'un enfant à un père. Quand Robinson sauve Vendredi, ce dernier exprime sa gratitude en donnant les signes "d'assujettissement, de servitude et de soumission" (*ibid.* : 262).

I.5 – Robinson, un mythe littéraire

Au cœur de notre étude se trouve l'expression « mythe littéraire ». Si cette expression est souvent utilisée dans le domaine de la mythocritique, elle est néanmoins, comme l'a écrit Philippe Sellier, une « appellation non contrôlée » (1984 : 115). Certains l'ont utilisée pour désigner les mythes nés d'une œuvre littéraire autre que le fonds antique, comme Faust, Don Juan ou Don Quichotte. Il s'agit là de « mythes littéraires nouveau-nés » (*ibid.* : 116) qui viennent se ranger aux côtés des mythes gréco-latins et des mythes d'origine biblique, et qui sont en réalité, comme le fait remarquer Pierre Brunel, « deux fois littéraires » (1988 : 9) : autre manière de rappeler que « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature, et qu'il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire » (*ibid.* : 11).

Avant d'aborder l'historique du mythe de Robinson dans les littératures occidentales, il est important de cerner les différentes définitions des concepts-clés de notre travail.

I.5.1 – Du mythe au mythe littéraire

Définir le mythe littéraire est une tâche difficile à accomplir. Les propositions suivantes témoignent de cette difficulté : « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » (DABEZIES, 1988 : 1179), « Du mythe littérisé au mythe littéraire » (SIGANOS, 1993 : 69), « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? » (BOYER, 1994 : 153). Donc nous avons d'un côté le mythe et de l'autre côté, le mythe littéraire. Dans son article « Comportement mythico-poétique », Max BILEN répertorie les convergences et les divergences entre le mythe et la littérature que nous pouvons récapituler ainsi :

	Littérature	Mythe	Soutenu par
1	Le récit littéraire est plus ou moins fictif	Le récit mythique s'impose comme vrai	- Lucien LEVY-BRUHL ; - Maurice LEENHARDT ; - Marcel MAUSS ; - Mircea ELIADE ;

			- Philippe SELLIER
2	Le poème et intraduisible	Le récit mythique peut être traduit vers toutes les langues	- Claude LEVI-STRAUSS
3	Le récit littéraire est structuré en ses parties	Le récit mythique est un assemblage de symboles et peut se réduire même à une structure permanente	- Georges GUSDORF - Claude LEVI-STRAUSS
4	Le récit littéraire a pour référence un moment historique	Le récit mythique suppose un temps réversible, qui caractérise le temps sacré	- Mircea ELIADE
5	Le récit littéraire contient l'individualité et la rationalité	Le récit mythique contient le caractère collectif et la surnaturalité	- Philippe SELLIER ; - Claude LEVI-STRAUSS
6	Le récit littéraire conduit logiquement à une solution dialectique des conflits	Le récit mythique initie à une métamorphose radicale de statut ;	- Mircea ELIADE
		Ou constitue un équilibre médiateur entre deux affirmations incompatibles	- Claude LEVI-STRAUSS
7	Le récit littéraire est intimement vécu	Le récit mythique socialement vécu	- Philippe SELLIER
8	Le récit littéraire remplit une fonction socio-historique profane	Le récit mythique remplit une fonction socio-religieuse sacrée.	- M. M. MUNCH
9	Le récit littéraire a une vérité relative	Le récit mythique a une vérité absolue et éternelle : il s'agit d'un récit fondateur	- Mircea ELIADE
10	Le récit littéraire donne une analyse psychologique partielle du héros	Le récit mythique investit l'homme dans sa totalité	- M. M. MUNCH

11	Le récit littéraire raconte le déroulement d'une action	Le récit mythique révèle quelque chose de mystérieux et d'ineffable	/
12	Le récit littéraire a un sens plus ou moins évident	Le récit mythique a un sens caché, appelle une exégèse	/
13	/	Le récit mythique a le plus souvent un caractère initiatique et transcendant	/

De telles divergences entre le mythe et la littérature nous mènent à poser la question suivante : comment définirait-on un mythe littéraire ? Dans un article publié en octobre 1984 dans le numéro 55 de la revue *Littérature* intitulé « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », Philippe Sellier présente les caractéristiques du mythe littéraire – par opposition au mythe dans son acception ethno-religieuse –, un travail admis et repris par Pierre Brunel dans son introduction du *Dictionnaire des mythes littéraires*. Il définit le mythe ethno-religieux comme étant : [...] un récit fondateur, anonyme et collectif, qui fait baigner le présent dans le passé et est tenu pour vrai, dont la logique est celle de l'imaginaire et qui fait apparaître à l'analyse de fortes oppositions structurales. (p. 113).

Il explique qu'avec le passage du mythe au mythe littéraire, certaines caractéristiques disparaissent alors que d'autres demeurent. Selon lui, les divergences existantes entre le mythe et le mythe littéraire sont les suivantes (*ibid.* : 115) :

- 1 – Le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure rien ;
- 2 – Les œuvres qui l'illustrent sont écrites, signées par une personnalité singulière ;
- 3 – Le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai.

Il définit les caractéristiques communes entre le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire ainsi :

1 – La saturation symbolique : « Le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux » (*ibid.* : 118) ;

2 – L’organisation serrée : « L’analyse de Don Juan de Molière, par exemple, permet de mettre en évidence l’extraordinaire travail de reformalisation qui fait retrouver au mythe littéraire un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux » (*ibid.* : 122) ;

3 – L’éclairage métaphysique : « La troisième caractéristique du mythe littéraire est constituée par l’éclairage métaphysique dans lequel baigne tout le scénario [...]. Dans le scénario des principaux Don Juan, Jean Rousset a souligné l’importance capitale de ce face-à-face avec l’au-delà [...] » (*ibid.* : 124).

Ainsi, les caractéristiques du mythe ethno-religieux qui demeurent et qui disparaissent sont répertoriées dans le tableau suivant :

Les caractéristiques qui disparaissent	Les caractéristiques qui demeurent
a- Un récit fondateur	d- La saturation symbolique
b- Un récit anonyme	e- L’organisation serrée
c- Un récit collectif	f- L’éclairage métaphysique

De ce fait, le mythe littéraire est fondé sur les 3 caractéristiques [d, e, f] du mythe ethno-religieux. SELLIER remplace les caractéristiques [a, b, c] par les 3 caractéristiques du mythe littéraire :

- 1 – Le mythe littéraire ne fonde ni n’instaure rien ;
- 2 – Les œuvres qui l’illustrent sont écrites, signées par une personnalité singulière ;
- 3 – Le mythe littéraire n’est pas tenu pour vrai.

D’après BRUNEL, « l’autre apport du brillant article de Philippe SELLIER est qu’il montre que le mythe littéraire ne se réduit pas à la survie du mythe ethno-religieux en littérature ». (BRUNEL, *op. cit.* : 13)

I.5.2 - Les mythes de l’individualisme moderne

Ian WATT est considéré comme l’un des membres les plus éminents de la génération d’historiens et de critiques littéraires de l’après-Première Guerre mondiale. Son travail sur le développement du genre littéraire principal du monde moderne, *The Rise of the Novel* (1957),

a été particulièrement influent. Il s'agit tout au long d'une étude de quatre grands «mythes de l'individualisme», de quatre grandes représentations d'individus opposés à leur environnement.

Dans leurs versions originales, les destins ultimes de Faust, Don Quichotte et Don Juan reflètent l'anti-individualisme de leur époque : Faust et Don Juan sont punis dans les flammes de l'enfer, et Don Quichotte est ridiculisé. Les trois représentent l'élan positif de l'individualisme, qui fait tomber sur lui-même la répression par la désapprobation sociale. Un siècle plus tard, Robinson Crusoé de DEFOE incarne une considération plus favorable de l'individu, mais seulement si l'on refuse de prendre au sérieux la déclaration de DEFOE selon laquelle l'isolement de Robinson est une punition pour avoir désobéi à son père. Le choix de ces quatre œuvres parmi tant d'autres, de Jeanne d'Arc à Frankenstein, s'explique par le fait qu'elles ont eu un nombre énorme de versions et ont fait l'objet d'innombrables études.

Dans son ouvrage *Mythes de l'individualisme moderne*, Ian WATT examine ces quatre mythes du monde moderne, tous créés entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, comme produits distinctifs d'une société historiquement nouvelle. Il montre comment les versions originales de *Faust* (1587), *Don Quichotte* (1605) et *Don Juan* (vers 1620) dévoilaient des représentations peu flatteuses de ces trois personnages, alors que la période romantique, deux siècles plus tard, les recréait comme admirables et même héroïques. *Robinson Crusoé* (1719) est considéré comme représentatif des nouvelles attitudes religieuses, économiques et sociales. Les quatre mythes ont été transformés, souvent par de grands écrivains (ROUSSEAU, GOETHE, BYRON, DOSTOIEVSKI), et ont trouvé une application plus universelle avec une vision favorable de l'individualisme. Les contes punitifs ont été transformés en mythes populaires et profanes. Ce changement s'est produit en partie car l'individualisme était devenu un produit culturel et politique, mais aussi et surtout car le mythe lui-même était devenu un concept et était donc capable de manipulation.

Les quatre figures révèlent les problèmes de l'individualisme à l'époque moderne : la solitude, le narcissisme et les revendications du soi par opposition aux revendications de la société. Aucune d'entre elles ne se marie ni n'entretient de relations durables avec les femmes ; chacune d'entre elles a plutôt un serviteur masculin comme ami le plus proche. Méphistophélès, Sancho Panza, Catalinon, et Vendredi ont été consacrés jusqu'à la fin et heureux dans leur rôle subordonné - le serviteur personnel parfait. Cela suggère l'égoïsme des quatre personnages. Chacun poursuit sa propre vision de ce qu'il devrait être, soulevant des questions fortes sur son caractère de héros et sur la société dont il reflète les idéaux.

I.6 – Genèse de la robinsonnade : réécritures et métamorphoses

I.6.1 – DEFOE, COETZEE, TOURNIER : lectures croisées

L'intertextualité est la relation entre les textes, en particulier les œuvres littéraires ; la façon dont des textes similaires ou apparentés influencent ou diffèrent les uns des autres. En d'autres termes, c'est un dispositif littéraire qui donne le sens d'un récit en le reliant à un autre, ou plus pour former un texte harmonique. Nous allons nous concentrer à présent sur le prototype de Daniel DEFOE, *Robinson Crusoé*, ainsi qu'à *Foe* de J.M COETZEE et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel TOURNIER. *Foe* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* sont des réécritures intentionnelles de l'œuvre de DEFOE, c'est une subversion du texte original qui est connu sous le nom de "palimpseste". Palimpseste est donc un parchemin ou une forme similaire dont l'écriture a été partiellement ou complètement effacée pour faire place à un autre texte.

Dans cette partie du chapitre, nous parlerons de la notion de palimpseste dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *Foe*, de la subversion exercée sur le prototype *Robinson Crusoé* par le biais du travail sur trois niveaux de palimpseste: personnages et caractérisation, langage et perspectives. Au niveau des personnages et de la caractérisation, nous soulignerons le passage de l'individualisme de Robinson, centré sur lui-même dans le prototype, à un personnage plus réfléchi et plus coopératif dans *Foe* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Et nous allons illustrer, par la même occasion, comment Tournier a déconstruit de «Grandes narrations» qui glorifient les cultures occidentales.

La relation entre les personnages diffère et varie dans les trois romans. Par exemple, la relation entre Robinson et Vendredi est une relation entre un maître et son esclave, telle qu'introduite dans l'œuvre de DEFOE, et sur laquelle nous allons nous concentrer, à travers le regard de théoriciens postcoloniaux tels qu'Edward SAID et Homi BHABHA. La langue dans les deux romans *Foe* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* joue un rôle important dans la manière dont le sens a été transmis différemment. Les deux romans *Robinson Crusoé* et *Foe* sont tous deux écrits en anglais alors que *Vendredi ou les limbes du pacifique* est écrit en français.

La langue et les caractères sont les termes-clés qui mèneront à une meilleure compréhension des perspectives présentées dans les trois œuvres et des différences entre les perspectives. Par exemple, dans le prototype, DEFOE accordait de l'importance à Robinson et marginalisait les autres personnages «mineurs». Dans *Foe*, COETZEE donnait à Suzan Barton

une voix pour raconter son histoire à partir de son propre point de vue et de la même manière dans l'œuvre de TOURNIER qui donnait à Vendredi, l'esclave noir, une voix pour raconter son histoire de l'île, toutes ces trois perspectives nous permettent d'interpréter les trois livres de différentes manières.

Robinson de DEFOE a été une source d'aspiration pour un certain nombre d'écrivains tels que COETZEE et TOURNIER. Tous deux ont écrit des romans-réponses qui ont conservé le contenu de base du roman original, tout en essayant de représenter les non-représentés.

Vendredi ou les limbes du Pacifique de TOURNIER est une autre réécriture de l'histoire de Robinson qui tente de renverser la relation entre Robinson et Vendredi. Comme le titre de TOURNIER le suggère, le remaniement de l'histoire met davantage l'accent et la valeur sur le personnage de Vendredi. Comme le titre le suggère également, le théâtre d'action revient des Caraïbes de DEFOE au Pacifique. TOURNIER omet la partie du roman de DEFOE qui se déroule avant le naufrage, qui commence son récit la nuit de la tempête. TOURNIER passe du récit autodiégétique de DEFOE où le narrateur est un des protagonistes, à un récit, à l'opposé, hétérodiégétique entremêlé de fragments du journal de bord. Il transforme le protagoniste en un individu relativement indifférent, indolent et souvent inefficace. Robinson commence à construire un navire mais se rend compte qu'il l'a construit trop lourd ; il l'a donc abandonné. La peur de la folie se cache sous la surface du texte de DEFOE, parfois pas très en dessous, et devient un thème explicite dans *Vendredi ou Les Limbes Du Pacifique* de TOURNIER. En ce sens, TOURNIER n'a pas ajouté autant de nouveau matériel, mais a plutôt mis en évidence les thèmes implicitement existants dans le prototype.

Les réécritures de COETZEE et de TOURNIER ont donné la parole aux sans-voix comme le Vendredi subjugué et la femme absente à travers différents modes de représentation. Commençons par Vendredi : il a été décrit différemment. Dans l'œuvre originale, Vendredi était présenté comme un sauvage apprivoisé par Robinson. Il y avait une transition de l'état de sauvagerie du personnage à un état d'esclavage; DEFOE traitait cet état comme s'il s'agissait d'un destin naturel pour une telle Caraïbe noire. L'esclavage n'a pas été rejeté, Vendredi était heureux et extrêmement excité à l'idée de servir Robinson. L'identité de Vendredi dans l'œuvre originale a été totalement façonnée par Robinson: "[...] je lui fis savoir que son nom serait VENDREDI ; c'était le jour où je lui avais sauvé la vie, et je l'appelai ainsi en mémoire de ce jour. Je lui enseignai également à m'appeler MAÎTRE"

(Tome 1 : 263); il lui a enseigné le christianisme : "Il m'écoutait avec une grande attention, et recevait avec plaisir la notion de JÉSUS-CHRIST" (*ibid.* : 275).

Vendredi était considéré comme un complément pour la réalisation de son projet personnel d'expansion et de contrôle de l'île. Robinson s'est servi de Vendredi pour trouver de la nourriture, construire un abri et cultiver la terre. Il s'en est servi également pour surmonter la solitude et la peur.

La représentation de Vendredi était très différente entre *Foe* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Il est victime d'esclavage et d'asservissement. Son corps mutilé suggère la torture subie par un groupe racial. Vendredi était muet à cause de sa langue coupée. Il ne maîtrise pas les mots et ne peut donc pas se définir. Ce silence pour Susan Barton n'était pas un silence sécurisé soumis, mais plutôt un silence menaçant. Pour elle, "il n'était pas réconfortant que sa mutilation soit secrète" (COETZEE, 1986 : 24). Donc, Vendredi n'était plus une créature faible, mais un individu exerçant un pouvoir sur le reste des personnages. À travers son silence accablant, il a construit un monde intime égocentrique en empêchant les autres de passer à travers. Il était un "nègre noir avec une tête pleine de laine floue". Il y a peut-être une rancune au fond de Vendredi mais pas encore libérée. Barton a également affirmé: "Ma première pensée a été que Vendredi était comme un chien qui ne tient compte que d'un seul maître; mais ce n'était pas le cas". Le Vendredi de COETZEE ne servait pas Robinson avec le même enthousiasme que dans le livre original; il était plutôt «maussade» à son service. Lorsque Robinson souffrait de fièvre, il jouait avec sa flûte et ne faisait aucun effort pour aider Susan Barton à le soigner. Il était indifférent, ennuyeux et surtout égoïste, ce qui contredit l'image du Vendredi construite dans le texte original.

Au début de la version française *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson se plaçait comme «maître» et Vendredi était celui qui «appartenait corps et âme à l'homme blanc». Mais en avançant dans le roman, on expérimente la déconstruction du paradigme maître-esclave. Vendredi se crée une place royale en tant que son maître dans la grotte. Ainsi, TOURNIER a repensé le Vendredi du livre original pour lui donner une position similaire à celle de Robinson. En fait, la réécriture de *Robinson Crusoé* contient une révision de l'identité de vendredi. L'absence perçue de la femme dans le texte original de DEFOE était un autre problème que devait représenter COETZEE.

Dans *Robinson Crusoé*, la relation entre Robinson et Vendredi est une relation de maître-esclave, dans *Vendredi ou dans les limbes du Pacifique*, il s'agit d'une relation de fraternité et de ressemblance, alors que dans *Foe*, elle est un redressement.

I.6.2 – Le Moi, l'Autre et le facteur colonialiste

Considéré comme le pionnier des romans anglais, Daniel DEFOE a écrit son premier roman, *Robinson Crusoé*, en 1719. Ce qui le rend authentique, c'est son annonce de la possibilité de vivre sur une île déserte et de la transformer en un lieu approprié. À cet égard, plusieurs auteurs ont eu tendance à s'appuyer sur cette œuvre et à la réécrire d'une manière nouvelle. *Foe*, le roman de COETZEE, écrit en 1986, et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel TOURNIER, écrit en 1967, sont au centre de cette partie du chapitre. Les trois romans partagent la présence des deux personnages principaux, Robinson et Vendredi, et la relation cruciale qui les unit. Mais dans *Foe*, COETZEE a ajouté Susan Barton, un personnage féminin. Ainsi, la question de soi et de l'Autre et la relation entre eux est soulevée dans les trois romans. Susan Barton s'intéresse aux histoires à travers lesquelles il existe différentes formes de soi et d'autrui. Chaque récit a sa propre version.

Nous allons nous intéresser à présent au rôle des histoires ou de la narration dans la définition du Moi et de l'Autre. La deuxième partie traite du problème de l'identité dans les trois romans sous trois angles. Dans le prototype *Robinson Crusoé*, le Moi est opposé à l'Autre. Dans *Foe*, le Moi devient une position parmi d'autres. Tandis que dans *Vendredi ou dans les limbes du Pacifique*, le Moi et l'Autre deviennent égaux. Avant de nous concentrer sur les romans, le fait de replacer l'histoire dans son cadre théorique aide à traiter le problème abordé ici. Une histoire est un récit.

Selon Seymour CHATMAN, critique littéraire américain et l'une des figures les plus significatives de la narratologie américaine, c'est le "quoi" dans un récit décrit dans son essai *Histoire et discours : structure narrative dans la fiction et les films*. Ainsi, quand quelqu'un raconte une histoire, il raconte des événements, des pensées, des espoirs ... En racontant une histoire, on exprime un discours qui sera reçu par un lecteur ou un auditeur. CHATMAN affirme que l'ordre de présentation dans une histoire "ne doit pas nécessairement être le même que celui de la logique naturelle de l'histoire. Sa fonction est de souligner certains événements, d'en interpréter certains et de laisser les autres à la déduction, de montrer ou de raconter, de commenter ou de garder le silence, de se concentrer sur tel ou tel aspect d'un événement ou d'un personnage". En conséquence, un auteur est libre pour montrer et cacher ce qu'il choisit. Il ouvre la voie au récepteur pour qu'il réagisse, commente, pense et même ajoute à son histoire. Ainsi, une histoire est un ensemble d'événements exprimés par un narrateur envers un destinataire. C'est donc un moyen par lequel il définit ce qu'il a dans son esprit et dans son Moi.

Passons maintenant à l'application de la théorie aux romans. Une histoire est un moyen éminent par lequel Robinson de DEFOE affirme son existence. Rejeté, seul pendant environ vingt-huit ans sur l'île, Robinson était obsédé par les détails, les outils qu'il utilisait, les choses qu'il avait créées, les aventures qu'il avait vécues. Il décide de raconter tout ce qu'il avait découvert en tenant un journal. Pour lui, c'est une nécessité. Après avoir fabriqué « une table et une chaise » (*ibid.* : 95), la première chose qui lui vient à l'esprit est le journal qu'il tiendrait « aussi longtemps qu'il vivrait » (*ibid.* : 326).

En écrivant ses événements quotidiens sous une forme linéaire et en mentionnant la date, Robinson essaie de s'affirmer et d'affirmer son identité sur l'île. Ainsi, l'accent est mis sur l'état d'être plutôt que sur les événements eux-mêmes. Grâce au journal, il assure son existence. C'est le seul outil dont il dispose pour communiquer avec lui-même. Cela explique son style d'écriture détaillé. Il a pris conscience de l'évolution de son Moi. Tant qu'il écrit les détails de sa vie sur l'île, il reconnaît à quel point sa vision de plusieurs problèmes a changé. Religieusement, par exemple, il compare son attitude envers Dieu avant et après avoir été rejeté. Il déclare: « [...] je jetai un regard en arrière sur ma vie passée avec une telle horreur, et mes péchés me parurent si énormes, que mon âme n'implora plus de Dieu que la délivrance du fardeau de ses fautes, qui l'oppressait » (*ibid.* : 135).

Pour CHATMAN, dans un récit, il y a nécessairement deux parties : un expéditeur et un destinataire. Robinson respecte ce fait. Il est toujours conscient de l'existence d'un lecteur. Étant seul, il utilise le lecteur comme son compagnon. Dans chaque événement qu'il ajoute au journal, il prend en compte la réaction du lecteur. Dans un exemple, il a déclaré: "Je ferais pitié au lecteur, ou plutôt je le ferais rire, si je disais de combien de façons maladroitement je m'y pris pour modeler cette glaise". Il s'adresse même directement à lui. CHATMAN affirme que "la capacité du public à fournir des détails plausibles est pratiquement illimitée". Pourtant, Robinson fournit à son lecteur tous les détails afin de lui faire partager les mêmes conditions que les siennes. Un autre cadre théorique qu'il convient de mentionner est l'aspect moderne de l'histoire.

Fredric JAMESON, critique littéraire américain et théoricien politique marxiste, affirme dans son ouvrage *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, que les textes littéraires modernes sont « synchroniques plutôt que diachroniques ». *Robinson Crusoe* est une œuvre moderne ; à travers le journal, Robinson définit son état d'existence à travers le temps. Dans chaque information qu'il ajoute, il mentionne la date. Il s'affirme à

travers son évolution dans le temps. Chaque année, il célèbre l'anniversaire de son échec sur l'île comme un événement important de sa vie.

Contrairement au Robinson de DEFOE, le Robinson de COETZEE n'a tenu aucun journal. Il est indifférent aux détails. Il néglige le fait qu'en écrivant quotidiennement, les événements de sa vie puissent définir ce qu'il ressent et ce qu'il est. Pour lui, comme le rapporte Susan Barton, ses «terrasses et murs... suffiront. Ils seront plus que suffisants». Dans ce roman, il n'y a pas une seule histoire mais plusieurs. L'absence du journal est un problème pour Susan Barton. Par conséquent, elle se positionne dans un cadre d'investigation.

Chinua ACHEBE écrit dans son épigraphe de *Chinua Achebe : une célébration* : «l'histoire est notre escorte, sans elle nous sommes aveugles.» C'est la même chose pour Susan Barton. Elle cède pour déchiffrer les mystères des histoires de Robinson et de Vendredi. Elle est curieuse de connaître les circonstances dans lesquelles Robinson a vécu avant sa venue sur l'île. Elle est convaincue que son récit le rendrait éternel. Cela le définit et le présente au monde. Elle a déclaré :

La vérité qui caractérise votre histoire, qui vous distingue du vieux marinier au coin du feu, des monstres marins et des sirènes, réside dans des milliers de contacts qui peuvent aujourd'hui sembler sans importance. [...] Des contacts comme ceux-là persuaderont un jour vos compatriotes que c'est tout à fait vrai. Chaque mot, il y avait [...] un homme nommé Robinson arpentait ses vêtements en peau de bœuf, scrutant l'horizon à la recherche d'une voile. (*ibid.*)

Une histoire est la vérité de soi-même. Pour Vendredi, Susan s'interroge sur la véritable histoire derrière la coupure de sa langue. Elle pense qu'en résolvant l'énigme de la langue de Vendredi, il serait en mesure de définir ses origines et de revenir dans son pays natal. Elle a hâte de connaître les faits cachés derrière son silence alors qu'elle confesse : « Je donnerais beaucoup pour entendre la vérité sur la façon dont il a été capturé par les marchands d'esclaves et a perdu sa langue ». Mais l'histoire reste incomplète. Robinson de COETZEE néglige la présence d'un destinataire de son histoire. Ce qu'il raconte est rempli de lacunes. Cela laisse Susan dans un état d'hésitation quant à la vérité de l'histoire de Robinson et de Vendredi. Elle dit : « Je ne savais pas quelle était la vérité, ce qui était des mensonges et ce qui n'était que pure incohérence ». Ainsi, un destinataire de ces multiples variétés d'histoires « doit combler les lacunes d'événements, de traits et d'objets essentiels ou probables qui, pour diverses raisons, sont passés sous silence » (*op. cit.* : 64), comme le perçoit CHATMAN.

Foe a été écrit en 1986. C'est un texte postmoderne. Contrairement à *Robinson Crusoé*, il est "diachronique" selon les mots de JAMESON. Ce dernier affirme qu'« il est enfin empiriquement possible de soutenir que notre vie quotidienne, notre expérience psychique, nos langues culturelles, sont aujourd'hui dominées par des catégories d'espace plutôt que par

des catégories de temps ». Dans le roman de COETZEE, l'accent est mis sur l'histoire de l'île. Pour Susan Barton, « l'histoire qui désire être connue est l'histoire de l'île ». Susan se définit par sa relation avec l'île. Elle veut y décrire son « expérience psychique ». Pour Vendredi, l'île est importante. C'est clair à travers le rituel qu'il a. Susan a déclaré "après avoir payé à plus de cent mètres de la surface dans l'algue la plus épaisse, il a mis la main dans un sac qui lui pendait au cou et en a sorti des poignées de flocons blancs qu'il a commencé à éparpiller au fil de l'eau...", donc ce Vendredi a une relation spirituelle avec l'île. C'est une partie de lui en tant que Moi.

Robinson tient un journal de bord dans *Vendredi ou dans les limbes du Pacifique*. C'était une sorte de palimpseste alors qu'il écrivait sur les mots effacés: "Les livres qu'il trouva épars dans les cabines avaient été tellement gâtés par l'eau de mer et de pluie que le texte imprimé s'en était effacé". Pour lui, écrire est essentiel pour prouver son existence. C'est un « acte sacré » et une façon de "faire son entrée dans le monde de l'esprit". L'écriture est l'occasion d'échapper à la misère dans laquelle il se trouve. Lorsqu'il a écrit ses premières lettres, Robinson "pensa pleurer de joie". Contrairement à Robinson de DEFOE, le journal du protagoniste de TOURNIER n'est pas destiné à rassembler les événements. C'est pour mémoriser ses "méditations", "l'évolution de sa vie intérieure", "les souvenirs qui lui revenaient de son passé" et "les réflexions qu'ils lui inspiraient". Le journal de bord est une enquête narrative qui aide Robinson à faire face à sa nouvelle vie. À travers cela, il se définit comme porteur d'une "vraie vie".

Après avoir traité du rôle de l'histoire et de la narration dans l'affirmation de soi, la deuxième partie montre comment la relation entre le Moi et l'Autre varie dans chaque roman. Dans le prototype, Robinson établit une relation maître-esclave avec Vendredi. Après avoir passé environ vingt-huit ans sans "Autre" que son journal et son perroquet, il a sauvé un cannibale de la consommation. Ce dernier devait sa vie à Robinson. La première chose qu'il a faite est de le définir avec le nom "Vendredi", en référence au jour où il l'a sauvé. Les relations entre Robinson et Vendredi peuvent être envisagées sous différents angles. Cette partie l'étudie d'un point de vue colonial, puis d'un point de vue hégélien.

James JOYCE, romancier et poète irlandais, déclare à propos de *Robinson Crusoé*: "Il est le véritable prototype du colon britannique. Tout l'esprit anglo-saxon est dans *Robinson*: l'indépendance virile, la cruauté inconsciente, la persistance, l'intelligence lente mais efficace, l'apathie sexuelle, la taciturnité calculatrice". Ainsi, Robinson est un coloniste par excellence. Il incarne le discours du fardeau de l'homme blanc. Après avoir sauvé la vie de Vendredi, il

consacre tout son temps à civiliser le sauvage qui se présentait devant lui. Il écrit dans son journal: "Je m'appliquais à lui enseigner à faire tout ce qui était propre à le rendre utile, adroit, entendu, mais surtout à me parler et à me comprendre". Robinson a effacé la plupart des caractéristiques précédentes de Vendredi, les colonisés ici. De plus, il avait tendance à lui apprendre sa propre religion. Il se définit religieusement en montrant sa capacité à affecter les croyances religieuses de Vendredi. Il a avoué que Vendredi: "par ses examens et ses questions sérieuses, me rendait, comme je le disais tout à l'heure, un docteur bien plus habile dans la connaissance des deux Testaments que je ne l'aurais jamais été si j'eusse fait une lecture privée". L'autre outil est son recours à Vendredi pour en savoir plus sur l'île. Après s'être habitué aux circonstances naturelles et locales, Robinson prend conscience des moments où les cannibales peuvent arriver. Cette connaissance le conduit également à réfléchir au fait de quitter l'île et de revenir dans son pays natal.

Ce n'est pas seulement à travers Vendredi que Robinson se sent puissant. Lorsque son île est devenue "peuplée" par le père de Vendredi, le marin espagnol, et les derniers naufragés, Robinson se sentait comme un "Seigneur absolu et faible donneur". Il se voyait comme un roi à qui ils devaient la vie. Ainsi, après avoir été avide d'un "autre" être avec lui, il se retrouve entouré d'"autres" qui renforcent son affirmation de soi. Bien que Robinson entretienne une relation maître-esclave, les deux dépendent l'une de l'autre. Leur relation peut être vue d'une perspective hégélienne. Alexandre KOJKVE est un philosophe russe qui a intégré les concepts hégéliens à la philosophie continentale. Dans son *Introduction à la lecture de Hegel*, il explique que « l'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un autre homme, se faire reconnaître par lui ... c'est à cet Autre, c'est à la reconnaissance de cet Autre, que sa valeur humaine et sa réalité dépendent; c'est dans cet autre que le sens de sa vie se résume ». Il en va de même pour Robinson et Vendredi.

Robinson se définit comme un maître et définit Vendredi comme son esclave. Il se place dans une position supérieure, en tant que centre du point de vue moderne. Pourtant, son état d'esprit dépend de Vendredi, il vit «heureux» grâce à lui. Chacun a besoin de l'autre pour assurer son existence. Robinson a besoin de l'infériorité de Vendredi pour exister, Vendredi a besoin de la supériorité de Robinson pour prouver qu'il est vivant et actif dans son travail.

Dans *Foe*, il existe plusieurs formes de Soi et d'Autre. Le moi sur lequel on se concentre change de l'un à l'autre. Vendredi dans *Foe* est un soi parmi d'autres ; il a un problème d'identité. Chacun dans le roman interfère dans sa définition. En partant de l'auteur COETZEE, il néglige de donner au Vendredi une certaine identité. Il fait de lui un individu

anonyme sans origine ; même le nom de sa patrie n'est pas mentionné. On l'appelle simplement «Afrique » ou «Brésil». Dans sa relation avec Robinson, Vendredi était son esclave, «obéissant à son maître». Susan a raconté ce qui s'était passé entre eux « j'ai écrit ce que j'ai vu ». Elle s'interrogeait sur la raison pour laquelle elle ne lui a pas enseigné l'anglais comme colonisateur et lui a apporté « certains des bienfaits de la civilisation et l'a rendu meilleur ». Même la nouvelle communauté à laquelle il appartenait l'a rejeté, car il ne portait pas de chaussures.

En ce qui concerne Susan, Vendredi est une personne qui habite avec elle. Sur l'île, elle le percevait comme «un chien qui n'obéit qu'à un seul maître», comme «un imbécile», «une bête muette» et comme «une créature obscure» ; c'est grâce à Robinson qui «avait planté la graine dans son esprit». Après la mort de Robinson, il l'a accompagnée chez Foe. Vendredi était son compagnon qui la suivait partout. Il est plein de "touches de mystère". Elle consacrait tout son temps et son esprit à lui faire transmettre ce à quoi il pensait. Elle fait de lui une source dont elle veut être "célèbre dans tout le pays et riche aussi". Elle croit qu'il lui appartient puisqu'elle dit : «il est à moi». Elle croit qu'elle le contrôle comme «ce qu'il est au monde, c'est ce qu'elle en fait». Cependant, malgré tous ses efforts pour le faire s'exprimer, Vendredi réussit à montrer un don artistique. Il se définit par la danse et le dessin. Il garde son secret pour lui-même sans le partager avec les autres.

Le Moi dans le roman postmoderne *Foe* est déconstruit car il n'est plus un centre spécifique et pur. Il varie d'un pays à l'autre. Avec Robinson, Susan était semblable à Vendredi, c'est-à-dire, un Soi contre un Autre. Sa relation avec Robinson peut être lue d'un point de vue féministe. À cet égard, la relation entre Robinson et Susan est également hégélienne dans une certaine mesure. Dans son livre *Le Deuxième Sexe*, Simone DE BEAUVOIR décrit l'interaction homme-femme en disant que "certains passages de l'argument employé par Hegel pour définir la relation du maître à l'esclave s'appliquent beaucoup mieux à la relation de l'homme à la femme". Avec Robinson, elle a été privée de lui désobéir. Il l'a avertie : "Tant que tu vivras sous mon toit, tu feras ce que je t'ordonne." Elle était "son second sujet, le premier étant son serviteur Vendredi." Cependant, les deux appartiennent à l'autre. Quand il est tombé malade, elle était là pour le guérir, elle a comblé son désir sexuel, lui obéissait d'une manière qui renforçait son pouvoir viril. Elle était aussi au petit soin avec lui afin d'être secourue. Elle avait besoin de son histoire pour l'écrire et en tirer profit ; ils sont interreliés. Avec Foe et Vendredi, Barton est un Moi incomplet. Elle a besoin qu'ils se retrouvent tous les deux. Quant à Foe l'écrivain, elle compte sur lui pour écrire son histoire.

Elle décrit ses paroles comme étant "magiques". Elle lui donne le droit de tout savoir sur elle, Vendredi et Robinson, afin de "tisser une histoire". Elle se voit incapable de transmettre l'histoire par elle-même. Foe essaie d'interférer dans sa définition en la dirigeant. Pour lui, l'île n'est pas une histoire forte. Il suggère que "nous ne pouvons le faire vivre qu'en l'inscrivant dans une histoire plus large." Quant à Vendredi, il est nécessaire pour Susan et Foe. Chacun d'entre eux dépend de la langue de Vendredi. Vendredi comme "Autre" est essentiel pour que Foe puisse se définir comme un bon écrivain d'une histoire éternelle.

En ce qui concerne Susan, elle croit que "l'histoire vraie ne sera pas racontée avant que par l'art, nous ayons trouvé un moyen de donner la parole à Vendredi". Elle fait de lui une quête qu'elle veut atteindre. Le silence de Vendredi devient donc celui de Foe et de Susan aussi. COETZEE croit que la relation de Vendredi avec Foe et Susan est simultanée. Il signifie leur existence comme étant un but à atteindre pour construire une histoire. A la fin, il les laisse dans un état de confusion et de mystification, principalement Susan. Il ne les laisse jamais déchiffrer son énigme.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, TOURNIER établit une relation différente entre Robinson et Vendredi. Alors qu'il s'agit d'un paradigme maître-esclave dans les romans de DEFOE et COETZEE, l'écrivain français détruit cette hiérarchie. Au début, Robinson se considère comme le "maître" et identifie Vendredi comme son esclave qui "appartient corps et âme à l'homme blanc". Tout ce que son maître lui ordonne est bien, tout ce qu'il lui interdit est mal. Vendredi est guidé par toutes les instructions de son maître. Mais il est différent du prototype, il se rebelle contre son maître. Sa rébellion s'incarne par le rire, "un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée".

Un autre aspect est son rapport sexuel avec l'île. Vendredi veut ressembler à son maître. Comme Robinson a ses filles, "les mandragores", à la suite de sa "bénédiction de son union avec Speranza", l'île, Vendredi donne naissance à "la mandragore zébrée". De plus, Vendredi lui crée une place royale dans "la grotte" comme l'a fait son maître : "il s'est construit une manière de chaise longue". Par de tels actes, la relation entre Robinson et Vendredi devient simultanée. Alors qu'il trouve son réconfort dans la lecture de la Bible, Robinson est invité religieusement à croire que son "Moi" et l'"Autre" qui est Vendredi sont égaux. Les versets du quatrième chapitre lui disent : "Mieux vaut vivre à deux que solitaire ; Il y a pour les deux un bon salaire dans leur travail, car s'ils tombent, l'un peut relever son compagnon". Il y a même un renversement des espoirs. Robinson cède à être comme son serviteur en criant : "Soleil, rends moi semblable à Vendredi." Ainsi, dans le roman de

TOURNIER, "le problème de la Connaissance implique la simultanéité d'un sujet et de l'objet...".

La question du "Moi" et de "l'Autre", leur relation et leur représentation sont profondément présentes dans "l'hypotexte" *Robinson Crusoé*, et dans les "hypertextes" *Foe* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, selon les termes de Gérard GENETTE. L'identification du "Moi" varie d'un roman à l'autre. Un Soi est défini comme un rival qui impose ses règles à "l'Autre" dans le roman de DEFOE. Dans *Foe*, un Soi est dans une certaine mesure contre l'Autre avec Robinson et Vendredi ; et Robinson et Susan. Pourtant, il change pour devenir un "Moi" parmi les "autres" avec Susan et Vendredi. Quant au texte français, TOURNIER dessine un rapport différent. Le Moi et l'Autre deviennent "semblables". Ce que les trois romans partagent, c'est la quête du Moi pour trouver son existence réelle dans le monde entier.

I.7 - La figure de Robinson : entre insularité et immensité intime

L'œuvre de Daniel Defoe se présente comme une source pour quiconque s'intéresse à la figure insulaire en littérature puisqu'il s'agit de la première description complète et largement diffusée des aventures d'un naufragé sur une île déserte. Bien qu'il y ait différentes marques du paysage insulaire, l'imaginaire de l'espace trouve rarement son plein déploiement. Nous nous intéresserons, dans ce présent article, à la figure de Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier pour saisir pleinement l'immensité intime qu'elle réussit à développer chez le naufragé.

L'œuvre de Defoe a été publiée pour la première fois en Angleterre en 1719. Le succès du livre a été tel qu'il a été réédité quatre fois l'année de sa parution. Au départ, les gens ont cru qu'il s'agissait d'un récit réel puisque la mention «écrit par lui-même» figurait sur l'édition originale. Pourtant, Robinson existait avant Defoe, pas seulement à travers les aventures du marin écossais Alexandre Selkirk ou autres naufragés, le thème de l'homme échoué sur une île déserte se trouve déjà dans *Hayy Ibn Yaqdhan (Le Philosophe autodidacte)*, œuvre décisive de la philosophie arabe écrite par Ibn Tufayl, et dont le succès fut éminent de son époque.

Ce roman a donc été une source d'influence pour *Robinson Crusoé*. Dans le récit de Hayy se dessine un parcours initiatique sous la forme qu'une quête spirituelle, d'une recherche intense de la vérité, du sens profond de la vie. Néanmoins, c'est à partir de l'auteur anglais que le thème a pris toute l'importance que nous lui connaissons. L'influence qu'a eue

le roman sur le monde littéraire est cependant indéniable. *Le Robinson Suisse* de J. D. Wyss, *L'Île mystérieuse* de J. Verne, *Images à Crusocé* de S.-J. Perse, *Suzanne et le Pacifique* de J. Giraudoux, *Sa Majesté des mouches* de W. Golding, etc., le roman de Defoe a donné lieu à de nombreuses versions ; il a été à l'origine d'un nouveau genre : la robinsonnade.

Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier se veut une réécriture de *Robinson*. Cette œuvre est à voir comme une alternative au récit de Defoe, mais elle remplit aussi les vides, les interstices de *Robinson Crusocé*. Le roman, publié en France en 1967, a remporté le Grand prix du roman de l'Académie française. Dans cette version, Vendredi, loin d'être soumis à son maître, initie Robinson à la vie sauvage et fait retrouver à l'île colonisée un désordre plus naturel. Après l'explosion des réserves de poudre, Robinson ne cherche pas à se reconstruire, mais il accepte une vie en communion avec son île qu'il cesse par le fait même de vouloir domestiquer. La figure de Robinson, auparavant si liée au roman d'aventures, se transforme alors pour devenir consciente de son statut insulaire et accéder éventuellement à l'immensité intime à laquelle elle était prédestinée.

I.7.1- Du roman d'aventures à l'insularité

Avant son naufrage, le Robinson de Defoe effectue plusieurs voyages en mer, ce qui a pour résultat de faire des quelque cent premières pages de l'œuvre un roman d'aventures maritimes. On y retrouve donc le traitement de l'espace particulier à ce genre romanesque. L'utilisation d'un vocabulaire maritime complexe et détaillée est courante, ce qui participe d'une démarche de dépaysement : « dans le roman d'aventures maritimes, l'ailleurs est peut-être surtout de type lexical [...] » (Boyer, 2001 : 62). L'effet est d'autant plus réussi que le roman ne comporte pas d'index des termes liés à la navigation. Le lexique reste d'une opacité totale et les descriptions du navire sont parfois difficiles à saisir.

Robinson est un personnage attiré par l'errance, dès les premières pages, il mentionne que " [s]on seul désir était d'aller sur la mer" (Defoe, 1998 : 48). Après son premier naufrage, il ne retourne pas chez ses parents et il continue ses aventures sur les flots. Même lorsqu'il sera un prospère entrepreneur, il se laissera tenter par l'appel de la mer, invariablement attiré par la dérive. L'insularité représentée dans *Robinson Crusocé* est donc double et elle est départagée entre le navire et l'île elle-même. Dans un premier temps, le navire représente la figure de l'archipel dans lequel il navigue par son morcellement. Le bateau est scindé en plusieurs parties bien délimitées : gaillard, cabine, pont, cale. Dans un deuxième temps, l'île se veut un miroir du navire. Elle est le lieu où les conflits qui ont lieu à bord se résolvent ou

éclatent. Lorsque le navire qui permettra le salut de Robinson accoste sur l'île, c'est pour y exécuter les victimes d'une mutinerie ayant eu lieu à bord. C'est en ce même lieu que le capitaine légitime récupère le commandement de son navire et que les mutins subissent leur juste sort. Elle est donc un lieu de déchéance : la déchéance des criminels qui y resteront.

Néanmoins, dans *Robinson Crusoé*, l'île est plus que la prisonnière de son double, le navire. Le roman s'annonce comme un roman d'aventures maritimes, mais le naufrage de Robinson, évidemment, vient changer la donne. L'île existe dans une autre insularité que celle qui la lie au navire. Elle devient le lieu du recommencement du monde et c'est là que *Robinson Crusoé* se détache du genre du roman d'aventures maritimes.

I.7.2 - Un chronotope du bain de mer

L'île devient un espace rendant possible le chronotope du bain de mer. Selon Bakhtine, cité par Pierre Masson, un chronotope est « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret [...]. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps » (Masson, 2001 : 200). Le naufrage est donc une sorte de chronotope négatif, avec la mer en furie en son centre « dressée comme un mur, comme l'affirmation d'une transcendance redoutable, d'une exigence sur laquelle viennent faire naufrage les ambitions humaines [...] » (*ibid.*).

Le Robinson de Daniel Defoe choisit donc de tourner le dos à la mer qu'il considère vicieuse et redoutable après son naufrage. Il choisit de s'établir loin de la rive, mais décide de garder un œil sur elle à des fins utilitaires ; il ne voudrait pas manquer de voir passer un bateau au large. Le magnétisme qu'exerçait la mer sur Robinson n'est donc plus. L'insulaire aura quelquefois recours au bain de mer, mais il ne s'agira jamais d'une expérience agréable. Ses bains de mers ne lui procurent aucun plaisir et l'épuisent plus qu'ils ne le transforment: "je fus obligé de plonger dans l'eau, travail qui me fatiguait énormément" (Defoe, 1998 : 128).

Le Robinson de Tournier est différent, il est plus ouvert à son environnement. La mer continuera d'exercer une étrange attraction sur lui même après son naufrage et ce n'est qu'avec peine qu'il réussit à s'en détourner :

Il se leva et regarda la mer. Cette plaine métallique, clouée déjà par les premières flèches du soleil, avait été sa tentation, son piège, son opium. Peu s'en était fallu qu'après l'avoir avili elle ne le livrât aux ténèbres de sa démence. Il fallait sous peine de mort trouver la force de s'en arracher. (Tournier, 2012 : 45).

C'est seulement lorsque Robinson aura colonisé son île, et que son entreprise aura échoué, qu'il se tournera à nouveau vers la mer. La plage devient alors un lieu propice au chronotope, elle lui permet d'établir un nouveau rapport avec le monde et avec l'Autre :

Sur le miroir mouillé de la lagune, je vois Vendredi venir à moi, de son pas calme et régulier, et le désert du ciel d'eau est si vaste autour de lui que plus rien ne donne de l'échelle, de telle sorte que c'est peut-être un Vendredi de trois pouces placé à portée de ma main qui est là, ou au contraire un géant de six toises distant d'un demi-mille... (Tournier, 2012 : 245)

Plus loin, c'est sur cette même plage qu'il avouera incroyable avoir vécu si longtemps aux côtés de Vendredi sans le voir, sans se rendre compte qu'il est son frère. Le Robinson de Michel Tournier subit donc une véritable transformation sur le rivage de son île. Cette métamorphose passe par les quatre temps de l'apprentissage tels qu'identifiés par Pierre Masson dans *Le chronotope du bain de mer au XXe siècle* : le dépouillement de soi, la tentation du néant, la fusion de l'horizontal et du vertical et la transfiguration. Le Robinson de Tournier est un être doublement dépouillé. Il vit un premier dépouillement lors du naufrage de *La Virginie* et un deuxième lorsqu'une pipe à tabac jetée par Vendredi dans les barils de poudre à canon fait exploser son habitation et ses réserves de nourriture.

Lorsque Robinson décide de ne pas se reconstruire et de s'installer près du rivage, dans un arbre, toutes les certitudes qu'il avait depuis son naufrage sont tombées. Il se demande s'il a vraiment eu raison de vouloir administrer l'île sauvage sur laquelle il a échoué. Robinson sera aussi tenté par le néant et c'est pourquoi il avait choisi de se détourner de la mer au départ. D'ailleurs, une fois, il passe près d'y rester : "L'eau salée envahit sa gorge. Un crépuscule glauque l'entoura où il eut encore le temps de voir la face grimaçante d'une petite raie fuyant à reculons" (Tournier, *op. cit.* : 44). Il lui faudra longtemps avant d'avoir la force d'affronter cette profondeur relative à la mer, et cette force ne viendra qu'avec le retour à un ordre naturel. La fusion de l'horizontal et du vertical se fera grâce à la fusion du ciel avec la mer. Cette alliance survient d'abord dans le discours de Robinson lorsqu'il voit Vendredi venir vers lui sur la plage "dans un désert de ciel d'eau". Elle se manifeste aussi dans le rapport que Robinson entretient avec les éléments qui l'entourent. Si au départ, il n'avait d'yeux que pour la mer, il s'est détourné d'elle pour se concentrer sur l'île, pour se faire accepter par elle et pour la domestiquer. Après l'explosion, il laisse l'île retourner à son aspect sauvage et décide de se tourner vers le soleil, vers le ciel. Son adoration part de la mer, pour passer à l'île et pour finalement se fixer sur le ciel, formant ainsi une sorte de trinité où océan et cieux sont liés par le biais de la terre. Néanmoins, avant d'en arriver à fixer son regard sur le ciel, le Robinson de Tournier gardera longtemps les yeux rivés sur son île.

La raison pour laquelle le Robinson de Defoe a un regard différent sur la mer est reliée à son époque de publication. Le chronotope du bain de mer est rendu possible seulement au XX^e siècle et il est le fruit d'une longue évolution du regard porté sur les flots. *Robinson Crusoe* a été publié au début du XVIII^e siècle alors que l'Océan était considéré comme un objet de répulsion. Le regard qui était porté sur la mer était négatif :

L'époque classique, à de rares exceptions près, ignore le charme des plages de la mer, l'émotion du baigneur qui affronte les vagues, les plaisirs de la villégiature maritime. Une chape d'images répulsives gêne l'émergence du désir du rivage. (Corbin, 2018 : 11)

Il est normal que Robinson ne puisse apprécier les eaux dans lesquelles baigne son île puisqu'il ne s'agit pas d'une pratique courante de l'époque. Au contraire, la mer est associée à sa représentation dans la Bible et donc au déluge. Elle représente la punition et le chaos :

On comprend que l'océan, relique menaçante du déluge, ait pu inspirer de l'horreur, tout comme la montagne, autre trace chaotique de la catastrophe, [...], déplaisante et agressive verue poussée à la surface des nouveaux continents. (*ibid.* : 16)

Lors des tempêtes qu'il vivra sur la mer, avant son naufrage, Robinson fera cette comparaison entre les deux paysages : "je vis la mer s'avancer derrière moi furieuse et aussi haute qu'une grande montagne" (Defoe, *op. cit.* : 110). De plus, dans le roman de Defoe, la mer est fréquemment réduite à la figure de la tempête, ce qui est représentatif de l'époque. En effet, à chaque fois que Robinson s'embarque sur un navire, il doit affronter la colère des eaux. Après son naufrage, la représentation de la mer dans le roman ne sera guère plus positive. La plage sera associée au naufrage et aux massacres organisés par les cannibales :

La plage n'est ici que le théâtre des catastrophes dont elle conserve la trace : le navire est venu s'éventrer sur les récifs, côtiers; c'est sur la grève que ses débris – utiles – ont été rejetés. Surtout, le sable porte l'empreinte des forces sauvages et menaçantes, symboles du désir. C'est là que les anthropophages se livrent à leurs orgies sous l'œil fasciné de Robinson, voyeur menacé par l'animalité de la liesse collective. [...] Robinson ne s'attarde pas; il ne joue pas; il ne se baigne pas; sa seule intervention téméraire sera de séparer Vendredi du groupe des sauvages [...]. (Corbin, *op. cit.* : 26-27)

Si la mer et la plage ne sont plus accessibles pour Robinson, il ne lui restera plus qu'à se replier vers le centre de l'île. C'est là qu'il commencera la domestication de la nature, une pratique beaucoup plus valorisée au XVII^e siècle que la contemplation du rivage. La vie de Robinson sur l'île est très rangée et son horaire est minutieusement divisé entre chasse, travail de la terre et lecture de la Bible. Robinson trouve le bonheur au centre de son domaine, loin de la plage et de ses malheurs :

L'île de Robinson présente tous les caractères de l'Éden après la faute : le bonheur serein s'y dessine à condition que l'homme ne ménage pas sa sueur, qu'il organise le temps, qu'il gère minutieusement son labeur. [...] Mais cet Éden se situe à l'intérieur des terres, au milieu des prairies et des bosquets. (Corbin, op. cit. : 26-27)

Il lui est impossible de trouver le bonheur près de l'eau, car, comme l'écrit Alain Corbin dans *Le territoire du vide* "il n'y a pas de mer dans le jardin d'Éden" (Corbin, op. cit. : 12). La démarche du Robinson de Defoe s'apparente à l'esthétique du jardin qui se développe en Europe au XVII^e siècle. Il s'agit de conquérir la nature et de lui imposer un certain ordre :

Qu'est-ce que le jardin, sinon le triomphe du végétal sous de multiples formes? Cependant, ce triomphe est voulu et organisé par l'homme qui sélectionne et promeut, en fonction de ses goûts et de ses besoins, les espèces qui lui conviennent. (Roudaut, 2000 : 44)

Lorsque Robinson s'intéresse à la végétation qui l'entoure, il le fait uniquement pour recenser les espèces qui pourraient lui être utiles. Il est néanmoins séduit par la beauté d'une clairière qu'il s'empressera d'aménager, car "le jardin à la française du XVII^e siècle était construit contre la nature" (Weiss, 2011 : 41). Il s'y bâtit même une résidence secondaire, sorte de maison de campagne primitive : "malgré qu'après mes réflexions j'eusse résolu de ne point y déménager, je m'y construisis pourtant une sorte de tonnelle, que j'entourai à distance d'une forte enceinte formée d'une double haie [...]" (Defoe, op. cit. : 194). L'esthétique du jardin qui se développe en Europe est à considérer comme partie prenante d'une démarche plus intellectuelle :

D'autre part, l'essor du jardinage n'est peut-être pas sans rapport avec la prodigieuse mutation intellectuelle qui s'était produite dans les premières décennies du XVII^e siècle : la raison était appelée à gouverner les esprits. (Guarrigues, 2000 : 24)

Robinson s'inscrit donc, avec sa démarche de domestication de la forêt, dans la pensée de l'époque des Lumières puisque celles-ci "réduisent les forêts au statut de ressource matérielle nécessitant l'exploitation" (Harrison, 1992 : 184). En effet, le Robinson de Daniel Defoe ne peut apprécier la nature que lorsqu'elle est domestiquée. Il va même jusqu'à se créer un jardin à l'intérieur de son île sauvage et il n'explore pas beaucoup la brousse. Pour lui, le paysage n'existe que lorsqu'il revêt une fonction utilitaire, et, en ce sens, sa pensée est à mille lieues de celle de son homologue plus contemporain.

I.7.3 - Entre insularité et immensité intime

Les deux Robinsons ont une façon bien différente d'appréhender leur espace insulaire et cette différence se reflète au cœur même des deux œuvres. Dans le roman de Defoe, il faut attendre longtemps avant de rencontrer une première description du paysage. Même lorsque l'île est dépeinte, les descriptions restent pratiques et utilitaires. Ainsi, le regard du lecteur s'apparente à celui de Robinson, il ne s'attarde aux éléments du paysage que lorsque ceux-ci peuvent se révéler utiles à la survie ou à la colonisation de l'espace. Le premier regard sur l'île ne comporte même pas de description du paysage :

Après avoir soulagé mon esprit par tout ce qu'il y avait de consolant dans ma situation, je commençai à regarder à l'entour de moi, pour voir en quelle sorte de lieu j'étais, et ce que j'avais à faire. (Defoe, *op. cit.* ; 113)

Le Robinson de Tournier prendra du temps à développer sa sensibilité au paysage, mais il est déjà plus conscient que son homologue. Dès le moment où Robinson ouvre les yeux après son naufrage, une description du paysage est fournie :

Une vague déferla, courut sur la grève humide et lécha les pieds de Robinson qui gisait face contre sable. [...] Des mouettes noires et blanches tournoyaient en gémissant dans le ciel céruléen où une trame blanchâtre qui s'effiloçait vers le levant était tout ce qui restait de la tempête de la veille. [...] Au nord et à l'est, l'horizon s'ouvrait librement vers le large, mais à l'ouest il était barré par une falaise rocheuse qui s'avancait dans la mer et semblait s'y prolonger par une chaîne de récifs. (Tournier, *op. cit.* : 15)

Lorsqu'il s'agit de l'appréhension de l'espace insulaire, tout se joue dans le regard. L'île a ceci de particulier qu'elle peut être embrassée d'un seul regard lorsqu'on l'observe d'un point assez élevé. L'espace de l'île est saisi, appréhendé :

Ce qui importe lorsqu'on arrive en vue de l'île, c'est de pouvoir l'embrasser tout entière d'un seul coup d'œil. [...] Ce nouveau monde crée d'un premier regard, j'en suis peu ou prou le démiurge. Il m'appartient. [...] l'espace aujourd'hui je le tiens dans ma main. (Thereau, 1991 : 132-133)

C'est de saisir l'île d'un regard qui donne des volontés colonisatrices à son observateur, comme si ce seul coup d'œil en faisait sa possession. Les deux Robinsons, celui de Defoe comme celui de Tournier, vont s'empresse de monter au point le plus haut de ce qu'ils découvriront bientôt être une île. Le Robinson de Defoe ne voit que son malheur :

Après avoir, avec beaucoup de peine et de difficulté, gravi sur la cime, je compris, à ma grande affliction, ma destinée, c'est-à-dire, que j'étais dans une île au milieu de l'Océan [...]. (Defoe, *op. cit.* ; 122)

Le Robinson de Tournier, quant à lui, voit les frontières de son île en premier et l'objet de ce qui sera son obsession pendant les semaines à venir, la mer : "De là en effet, il pu

embrasser tout l'horizon circulaire du regard : la mer était partout" (Tournier, *op. cit.* : 18). Une fois l'île saisie du regard, elle repose au creux de leur main et tous deux s'improviseront gouverneur, roi, démiurge de cette terre qui se donne sans pudeur à eux. Ils l'exploiteront autant que possible pour assurer leur survie et plus encore. En effet, l'un comme l'autre avoue avoir plus de réserves que nécessaire à la subsistance d'un seul homme.

Alors que le Robinson de Defoe se contente d'en faire son île, celui de Tournier veut se loger en son sein, communier parfaitement avec elle. Il va jusqu'à s'enduire de lait pour s'enfoncer dans une cavité profonde durant plusieurs jours. Il recrée ainsi la figure même de l'île : "l'île délimitée par le récif, c'est la cellule avec son noyau au centre; c'est l'enfant baignant dans la tiédeur du lait amniotique [...]" (Thereau, *op. cit.* : 132-133). Le Robinson de Defoe ne semble prendre conscience de son environnement que lors des cataclysmes. Il s'agit des seuls moments où il décrit la couleur des cieux et la houle de la mer. Sitôt les éléments calmés, il retourne à sa besogne. Les catastrophes ont un autre effet sur le Robinson de Tournier. L'explosion de la réserve de poudre provoque chez lui un renversement dans l'ordre de l'île. Il perd ses envies de colonisation, d'administration pour retourner à un ordre plus naturel : "Après s'être rendu compte de la folie de son système totalisant, Robinson découvre un mode de vivre sur l'île plus authentique, plus élémentaire" (Posthumus, 2008 : 173). Il perd du même coup son envie de nommer, de poser une étiquette sur chaque chose. Le Robinson de Tournier, avant de se métamorphoser, est donc allé plus loin que le Robinson de Defoe dans son désir de domestiquer l'île. La force de son désir passe par la classification qu'il fait de chaque poisson, oiseau, arbre ou plante. Il nomme toujours par son nom exact ce qui l'entoure, il connaît même le nom de la tribu de Vendredi, les Araucans, alors que le naufragé de Defoe se contentait de les qualifier de cannibales ou de sauvages. Il passe donc du structuralisme à l'ordre naturel et c'est par cette voie que le Robinson de Tournier accédera à une part nouvelle et intime de lui-même.

Le Robinson de Tournier, par le rapport privilégié qu'il entretient avec son île, réussit à développer une vision qui le projette en dehors du monde. L'île, qui avait incarné pour lui les figures de mère nourricière et d'épouse, lorsqu'elle sera libérée, lui permettra une relation cosmique avec le soleil. Sorte de tremplin vers les cieux et vers l'harmonie du monde, l'île fait accéder le Robinson de Tournier à une immensité intime :

Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini. (Bachelard, 1957 : 169)

Lorsque Robinson va se loger au sein de l'île, dans sa caverne profonde, il se sent "suspendu dans une éternité heureuse" (Tournier, *op. cit.* : 112) et c'est là qu'il est jeté en dehors de l'île pour revivre des scènes de son enfance. Dans la grotte, il oublie le temps, il oublie l'île et il va même jusqu'à "oubl[er] les limites de [s]on corps" (*ibid.* : 112). La "végétalisation" éventuelle de Robinson va se faire à deux niveaux. Il entretiendra, premièrement, des relations sexuelles avec la terre ce qui résultera en une anthropomorphisation de la flore. Il la fertilisera de sa semence et créera un être hybride entre l'île et lui : la mandragore, une plante dont la racine a une forme humaine. Ensuite, Robinson lui-même se végétalisera, abandonnant un peu plus sa condition humaine lorsqu'il constate "que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre" (*ibid.* : 126). Après la destruction de son habitation par Vendredi, il élira domicile avec un arbre avec lequel il entretiendra un rapport aussi très intime. Une fois de plus, Robinson fusionne avec des éléments de la nature :

Il ferma les yeux et appuya sa joue contre le tronc, seul point ferme dont il disposât. Dans cette vivante mâture, le travail du bois, surchargé de membres et cardant le vent, s'entendait comme une vibration sourde que traversait parfois un long gémissement. Il écouta longuement cette apaisante rumeur. La feuille poumon de l'arbre, l'arbre poumon lui-même, et donc le vent sa respiration, pensa Robinson. Il rêva de ses propres poumons, déployés au dehors, buisson de chair purpurine, polypier de corail vivant, avec des membranes roses, des éponges muqueuses... Il agiterait dans l'air cette exubérance délicate, ce bouquet de fleurs charnelles, et une joie pourpre le pénétrerait par le canal du tronc gonflé de sang vermeil. (*ibid.*, 2012 : 217-218)

Ce Robinson-ci fonctionne à l'inverse de son homologue. Il quitte sa demeure pour s'établir dans un arbre alors que le Robinson de Defoe avait fait d'un arbre sa demeure première avant de s'établir dans ce qu'il appellera son château. C'est justement ce qui va l'empêcher de ressentir une dimension intime à son insularité. Jamais le Robinson de Defoe ne réussira à former un couple d'amoureux rêveur avec son île. Son homologue, par contre, y parviendra et il avouera qu'il "n'est infiniment riche que lorsqu'il coïncide avec Speranza tout entière" (*ibid.* : 74). Robinson et son île deviennent donc intimement liés par leur solitude.

Comme la figure insulaire, seule au milieu de l'Océan, Robinson est le seul survivant du naufrage et il faudra vingt-deux ans avant que Vendredi fasse son apparition sur l'île. Il ne reste plus à Robinson qu'à s'unir avec son île dans le but de converser : "Et le poète continue ce duo d'amour du rêveur et du monde, faisant du monde et de l'homme deux créatures conjointes paradoxalement unies dans le dialogue de leur solitude" (Bachelard, *op. cit.* : 173). C'est justement cette solitude qui permet à l'homme d'atteindre l'immensité intime :

Il semble alors que c'est par leur 'immensité' que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. (*ibid.* : 184).

En effet, jamais Robinson n'atteint un tel état de fusion avec le cosmos que lorsqu'il apprend que Vendredi l'a quitté pour s'embarquer sur le navire qui a accosté brièvement sur l'île. Bien sûr, il gagne du même coup un nouveau compagnon en la personne du jeune mousse qui a voulu fuir les cruels marins, mais celui-ci est plus le double du naufragé que son frère. Robinson qui se sent tout à coup vieillit, voit dans les yeux clairs et la chevelure rousse du jeune garçon son propre visage qui n'aurait pas été altéré par les années, comme si le temps avait vraiment pu s'arrêter sur l'île. Le livre se termine sur ce magnifique passage, alors que Robinson et l'enfant regardent la mer :

C'est alors que le soleil lança ses premières flèches. Une cigale grinça. Une mouette tournoya dans l'air et se laissa choir sur le miroir d'eau. Elle rebondit à sa surface et s'éleva à grands coups d'ailes, un poisson d'argent en travers du bec. En un instant le ciel devint céruleen. Les fleurs qui inclinaient vers l'ouest leurs corolles closes pivotèrent toutes ensemble sur leurs tiges en écarquillant leurs pétales du côté du levant. Les oiseaux et les insectes emplirent l'espace d'un concert unanime. Robinson avait oublié l'enfant. Redressant sa haute taille, il faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse. [...] Un glaive de feu entra en lui et transverbérait tout son être. Speranza se dégageait des voiles de la brume, vierge et intacte. [...] Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total. Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. (Tournier, *op. cit.* : 272).

Alors que le Robinson de Defoe voyait sa destinée comme issue de la Providence divine, le Robinson de Tournier s'intègre à ce monde et prend place dans le cosmos. La figure de Robinson subit donc elle-même une transformation à travers la réécriture de *Robinson Crusoé* par Michel Tournier. Cette refonte permet de munir ce nouveau Robinson de la sensibilité nécessaire pour comprendre son île et être compris par elle. Le Robinson de Tournier se détourne de la colonisation et se rend perméable au pouvoir du bain de mer, ce qui était impossible pour le Robinson de Defoe, produit de l'époque des Lumières. Ainsi, même si les deux Robinsons ont une manière similaire d'appréhender l'espace insulaire, il n'y a que le Robinson de Tournier qui, par sa fusion avec les éléments et par sa solitude, réussit à accéder à une insularité intime. *Robinson Crusoé* a trois fins différentes. Le texte original de Defoe lui permet de quitter l'île après y avoir assuré l'implantation d'une colonie précaire. Il y retournera pendant une vingtaine de jours pour suivre la progression des colons, mais ne jettera pas un regard de regret en direction de son île. La version de Tournier laisse rester Robinson sur son île et lui promet des jours heureux en harmonie avec elle.

Chapitre II

Hayy Ibn Yaqdhan ou Le
philosophe autodidacte

Ibn Yaqhdhan est la seule œuvre du célèbre philosophe musulman Ibn TUFAYL (1105-1185), savant et médecin andalou actif à la cour de la dynastie almohade en Espagne, qui occupe une place éminente dans l'histoire de la philosophie et la littérature islamique. L'honneur de redécouvrir ce chef-d'œuvre oublié et de le mettre en valeur revient au célèbre orientaliste Edward POCOCCO, pionnier de l'étude des langues orientales à l'Université d'Oxford, qui a porté l'écrivain arabe à l'attention du monde anglophone. En 1671, le "*Oxford University Press*" a publié la traduction en latin d'Edward POCOCCO, le fils, ainsi que le texte arabe et une introduction influente par le père du traducteur, sous le titre *Philosophus Autodidactus*. Le livre a séduit le public et son accueil favorable presque immédiat en a fait un événement littéraire majeur de l'époque. Le roman d'*Ibn Tufayl* a été une source d'influence pour *Robinson Crusoe*. Ce récit constitutif de la culture populaire semble bien s'être inspiré d'Ibn Tufayl. *Le Philosophe autodidacte* est donc un roman philosophique avec un personnage fictif qu'Ibn Tufayl présente comme un héritage de ses prédécesseurs. D'une certaine manière, cette œuvre peut aisément être considérée comme un conte civilisationnel car le XII^e siècle est bien le siècle de la naissance du roman. Dans le récit de Hayy se dessine un parcours initiatique sous la forme qu'une quête spirituelle, d'une recherche intense de la vérité, du sens profond de la vie.

II.1 - La philosophie arabe, point de départ des philosophies

Lors d'un stage effectué en France, nous avons assisté à de brillants séminaires au sein du Centre Culturel du Monde Arabe assurés par le philosophe Yassir MECHELLOUKH, spécialisé en histoire de la philosophie arabe. Nous allons donc effectuer ici une brève démonstration des courants philosophiques arabes et de leurs principaux représentants, l'essentiel de ce que nous avons retenu de ces enseignements.

Al-Farabi est né en 1170 en Asie centrale ; il n'est pas, à proprement parler, Arabe. Nous le constatons d'ailleurs dans ses portraits ; il a davantage l'apparence d'un asiatique de l'Est que celle d'un Arabe et sa langue maternelle est le turc. Tout comme les Grecs, le système éducatif de l'époque chez les Arabes est un système de préceptorat, c'est-à-dire, un élève se formait auprès d'un maître instruit, son précepteur. En somme, il était comme son deuxième père qui assurait son instruction. Ce système de préceptorat court tout au long de la période philosophique arabe. *Al-Farabi* apprend l'arabe à Bagdad et l'élément le plus

important de sa vie, c'est qu'il apprend la logique et la philosophie auprès de son maître *Matta Ben Yunus* qui était un chrétien.

Ce philosophe appartient à la deuxième génération des philosophes, après la première du IX^e siècle, celle d'*Al-Kindi* et *Al-Razi*. Au Xe siècle, Bagdad était le lieu qui illustre le rayonnement culturel du monde arabe. Avec ses contemporains, *Al-Farabi* fonde l'école philosophique de Bagdad qui fait écho à celle d'Alexandrie, clairement aristotélicienne. *Al-Farabi* est né dans un contexte bien particulier, celui d'une forte production de sciences. Son œuvre est si riche qu'on se met à le surnommer le « Second maître », en référence au « Premier maître », *Aristote*. Il jouit d'un statut assez particulier au milieu des philosophes arabes pour deux raisons : *Al-Farabi* est certainement l'un des seuls, si ce n'est le seul, à s'être intéressé, de manière un peu privilégiée, aux œuvres de Platon et en particulier à son œuvre politique.

Pour Platon, duquel *Al-Farabi* nous a laissés un commentaire complet intitulé *Compendium des Lois de Platon*, la politique est la seule science. Il n'est d'autres sciences que la politique, pour quelle raison ? Parce que la politique chez Platon a pour fin la "Cité vertueuse", le bien parfait, le bonheur. En effet, les philosophes se sont surtout intéressés à Aristote, philosophe grec du IV^e siècle avant notre ère, auteur d'une philosophie magistrale qui aborde un ensemble de parties de la philosophie, c'est-à-dire, aussi bien la métaphysique, l'éthique, la politique, la poétique, la logique et la rhétorique. La métaphysique est une partie de la philosophie qui s'intéresse à la cause, à l'origine, à l'être. Les questions qui se rapportent à la finitude, à l'éternité du monde ou la question de l'existence de Dieu sont, pour la philosophie, des questions métaphysiques.

Les philosophes se sont beaucoup intéressés à la métaphysique parce qu'ils ont confronté, en un sens, les principes généraux de l'Islam par rapport à la métaphysique d'Aristote. Quant à l'éthique, c'est un terme venant du grec « ethos » qui signifie les mœurs. C'est une partie de la philosophie qui s'intéresse à la morale et à l'action dans une fin précise qui est celle du bonheur. L'éthique s'intéresse à tout ce qui a trait à la vie pratique, c'est le domaine qui a le moins intéressé les philosophes arabes. On peut essayer de le comprendre par les raisons suivantes : l'Islam propose une éthique claire, nette, précise et profonde. De fait, les réflexions sur l'éthique ont été nombreuses. Ceci dit, nous trouvons quand même quelques œuvres éthiques comme chez *Ibn Miskawayh*, une théorie complète sur l'éthique dans son traité *Tahdhib al-Akhlaq* (Le raffinement du caractère) ou *Taharat al-a'raq* (La pureté des dispositions). Cette œuvre inspirée avec force de l'« Éthique à Nicomaque » qui

est l'œuvre éthique d'Aristote dont l'influence résiste encore de nos jours. Pour les Grecs, l'éthique est indissociable de la politique ; la politique ne peut être que la science qui mène la Cité vers le bonheur. *Al-Farabi* écrit à cet égard un traité intitulé « De l'obtention du bonheur ». *Ibn Baja*, que les Latins ont nommé "Avempace", écrit lui aussi un traité contre la douleur et la peine. Donc, de part en part, on trouve quelques œuvres liées à l'éthique chez les philosophes arabes. Qu'est-ce que la politique ? C'est l'art de diriger, l'art de commander, l'art de gouverner.

La politique est la discipline qui, par des moyens divers, gouverne aux hommes pour les mener à la vie heureuse. Enfin, *Al-Farabi* est le représentant par excellence de la philosophie politique chez les Arabes. Pour les sociétés arabes, après l'avènement de l'Islam, sa diffusion et son expansion, la question politique majeure est de savoir quel va être le mode de gouvernement adopté pour diriger les musulmans ; c'est de savoir aussi comment on fait pour gouverner en l'absence du Messager de Dieu, le Prophète *Mohammed*. A cet égard, *Al-Farabi*, et tout en commentant le traité des *Lois* de Platon, introduit des notions comme celles de « prince imam » ou de « prophète législateur ». Quant à la logique, la poétique et la rhétorique, nous les aborderons d'un seul mouvement pour des raisons qui sont liées à l'histoire de la philosophie. Aristote met en place ce qui est appelé l'"Organon", un terme qui ne vient pas d'Aristote mais du doxographe¹ Diogène Laërce dans un ouvrage intitulé *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, un ouvrage important puisque la plupart des paroles et certaines informations biographiques qu'on a sur les Grecs nous proviennent de cet ouvrage.

La logique est la discipline qui désigne l'étude des raisonnements et des propositions, c'est-à-dire, elle donne une forme non-naturelle aux raisonnements. La plupart considère la logique comme un outil pour formuler un raisonnement vrai ou faux. La poétique, c'est la discipline qui traite généralement de la notion d'art, de l'imitation, de la tragédie, de la littérature, et précisément, c'est ce qui est même à la source de nos principales théories en littérature. Jusqu'au XVIIe siècle, la théorie poétique d'Aristote à résister. La rhétorique est l'art du discours, l'art de s'adresser à la masse, l'art oratoire. Nous mettons tous ces domaines en relation car les philosophes prônaient pour une analyse d'un organon long, c'est-à-dire, ils ont commenté les traités d'Aristote comme un tout : logique, poétique et rhétorique. Ils jugent

¹ Celui qui réunit les principales œuvres qui ont précédé. La doxographie est une discipline qui n'est pas philosophique mais plutôt d'ordre historique

que l'outil "logique" entretient une relation de proximité avec l'illusion poétique et l'art rhétorique dans la perspective du langage.

Al-Ghazali est né au milieu du XI^e siècle dans le nord de l'Iran actuel. C'est un philosophe et savant qui a fortement contribué à la disparition progressive de la philosophie arabe. Il étudie d'abord le droit musulman puis reçoit sa formation philosophique à Bagdad. Il est certainement celui qui a combattu le plus ardemment la philosophie et pourtant il était véritablement philosophe, c'est-à-dire, quand on lit ses œuvres, ce qu'il fait est proprement de la philosophie. Il dresse dans son traité *Tahafut al-Falasifa* (L'Incohérence des philosophes), une critique sans appel, en particulier aux œuvres d'Avicenne et d'*Al-Farabi*. Dans cet ouvrage, il fait une critique radicale de la métaphysique et de la psychologie d'Avicenne. Il s'agit donc d'un tournant fondamental pour les relations entre la philosophie et علم الكلام. Averroès est le commentateur le plus prolifique d'Aristote, le plus aristotélicien des philosophes.

Certes, il existait des commentateurs avant les Arabes, des péripatéticiens successeurs d'Aristote, des commentateurs d'Alexandrie comme Alexandre d'Aphrodise mais les philosophes arabes ont donné un nouveau souffle à ce qu'on appelle "le commentaire". Averroès y a d'ailleurs grandement contribué. Le commentaire est l'élément central du style distinctif de la philosophie arabe. Ce commentaire ne doit pas être entendu en un sens académique, il n'est pas soumis à des méthodes qu'on emploie aujourd'hui, c'est un commentaire rigoureux mais libre, serré mais original. Averroès en est l'acteur le plus éclatant. Son commentaire est créateur de philosophie. Ses apports à la métaphysique sont énormes et en témoignent, son grand commentaire au *Livre III* du traité «De l'âme» d'Aristote. Il existe trois types de commentaires. Chaque type est adapté au public auquel il s'adresse et ce point est tout à fait important puisqu'il démontre que la philosophie arabe est, dans une certaine mesure, sortie de la posture élitiste grecque². Le premier type de commentaire est le commentaire dit "abrégé" qui donne des clartés sur un sujet sans en aborder la profondeur. Ce texte est destiné donc aux lecteurs non-initiés. Le commentaire moyen est un commentaire que nous appelons aujourd'hui ligne à ligne ; linéaire. Quant au grand commentaire, c'est une vaste synthèse de l'œuvre qui considère déjà les interprétations existantes et qui propose de nouvelles thèses pour comprendre les textes.

² Ce n'est pas le cas, bien entendu, pour tous les philosophes arabes mais certains ont voulu sortir de cette posture.

Averroès est effectivement un commentateur mais son commentaire est une réélaboration systématique, c'est-à-dire, lire Averroès c'est lire au milieu d'un monde médiéval qui a avancé et qui a développé une certaine compréhension de l'œuvre d'Aristote. Averroès arrive à un moment où l'œuvre d'Aristote a mûri dans le monde méditerranéen. Sous ce rapport, il parvient à faire jaillir du commentaire d'Aristote des thèses nouvelles. Avicenne est né au X^e siècle. Il est surtout connu en Europe pour ses apports à la médecine. Auteur d'un canon de médecine, il a eu une lourde influence sur l'enseignement de la médecine en Europe médiévale. Il s'inspira beaucoup d'*Al-Farabi* mais pas précisément sur son œuvre philosophique pratique. Il s'inspira surtout sur son commentaire de la métaphysique qui aurait, selon lui, éclairer sa compréhension. A cet égard, Avicenne est l'auteur d'une distinction fondamentale qui est reprise avec force par la philosophie moderne ; celle entre l'essence et l'existence. Cette distinction est fondamentale car c'est une distinction qui a servi de base à presque toutes les théories métaphysiques à l'époque moderne et en particulier chez Descartes.

Ibn Khaldoun est né au XIV^e siècle à Tunis dans une famille de haute noblesse dont l'origine est yéménite. En effet, *Ibn Khaldoun* est rattaché de près ou de loin à la famille du Prophète et le revendique clairement dans son autobiographie, au début du *Livre des exemples*. Il suivit une formation générale en philosophie, en mathématiques, en jurisprudence ou *Usul al-Fiqh*, et dans d'autres disciplines. *Ibn Khaldoun* a eu une longue carrière politique. Celle-ci commence à Fès. Il est fondateur de ce qu'il appelle "une science de la société humaine". Pour certains spécialistes de sociologie, il serait en effet le fondateur de la sociologie moderne, ce qu'on refuse de reconnaître en Europe. Il parvient à manier une rationalité historique à l'intérieur d'un discours narratif. C'est ce qui fait de sa *Muqaddima* une œuvre sans précédent.

Ibn Tufayl est né à Grenade entre 1110 et 1116, une époque de forte agitation politique. Grenade est encore sous le joug du pouvoir Almohades. Il s'agit d'un grand lecteur d'*Ibn Baja* et appartient à la même génération de Maimonide et d'Averroès. *Ibn Tufayl* fut très proche du calife *Abu Yaqub Yusuf* et le servit successivement. L'élément le plus important est qu'il était le précepteur d'Averroès et aurait conseillé à son élève, sur recommandation du calife, de commenter les traités d'Aristote pour les rendre plus clairs. A par ces éléments biographiques sur *Ibn Tufayl*, il nous a laissés une seule œuvre, « *Hayy Ibn Yaqzan* ». Enfin, *Miskawayh* est né dans l'actuel Iran en 932 et est d'origine mazdéenne. Il était secrétaire et bibliothécaire auprès d'un certain nombre de vizirs à Bagdad. Il s'intéresse, à la fois, à la

philosophie et à l'histoire mais son œuvre la mieux connue est l'œuvre éthique. Il prône donc la tradition de l'éthique philosophique, c'est-à-dire, les belles lettres. *Miskawayh* se caractérise par un style très didactique qui est fidèle à sa tradition éthique.

II.2 - L'impact de la philosophie arabe sur la philosophie occidentale

À présent, nous allons essayer de dégager les généralités sur la philosophie arabe et l'aborder du point de vue épistémologique. L'épistémologie est la théorie qui pose la question « qu'est-ce que ? », c'est-à-dire, la question de la nature dans la science. La question qui est posée ici est donc la question de la nature de la philosophie arabe. Avant toute chose, nous souhaiterions considérer l'idée qu'on se fait de la philosophie arabe en France³. Nous avons deux façons d'envisager la place de la philosophie arabe dans l'histoire de la philosophie.

La première idée estime que la philosophie arabe est quelque chose à part, c'est-à-dire, une entité marginale qui, parce qu'elle appartient à un autre imaginaire que l'imaginaire occidental, ne pourrait entretenir aucune relation avec la philosophie occidentale. On considère donc dans la mesure où le référentiel arabe entretient une relation proche, avec la révélation islamique, et ce n'est pas toujours le cas, il prône d'après les critiques une doctrine surnaturelle de la connaissance. Et de fait, la philosophie arabe serait étrangère à la pensée grecque donc étrangère à l'Occident.

La deuxième idée est l'idée selon laquelle la philosophie arabe ne serait qu'une pale copie de la philosophie grecque. A cet égard, les philosophes arabes ne seraient que des traducteurs de textes grecs ou, au mieux, des transmetteurs de textes. En somme, les philosophes sont réduits au comportement de perroquets qui répètent les fondements de la philosophie grecque dans leurs livres. Ce ne sont bien évidemment que des idées préconçues car elles sont manifestement fausses.

Certes les philosophes arabes ont effectué un exceptionnel travail de traduction de textes grecs, c'est-à-dire, à un moment donné, ils ont pris tous les textes qu'ils ont reçus et les ont traduits ; un grand mouvement de traduction qu'on aimerait d'ailleurs voir se faire un jour en Europe à l'égard des traités scientifiques en langue arabe.

II.3 - *Le philosophe autodidacte*

Nous avons effectués au début de ce chapitre une large présentation des courants philosophiques et de leurs principaux représentants. Nous allons maintenant nous intéresser à

³ Ce que nous avons constaté lors d'un stage en France grâce auquel nous avons pu assister à des séminaires pour des doctorants au sein de l'Université Paris IV-Sorbonne.

l'œuvre d'un philosophe assez marginal et dont le travail fut négligé malgré son influence et sa postérité. C'est bien d'*Ibn Tufayl* que nous parlons, un philosophe du XII^e siècle qui a vécu au sud de l'Espagne musulmane sous le régime d'*Al-Andalus*. En effet, nous savons qu'*Ibn Tufayl* naquit autour de 1105 en Andalousie. Nous ne savons rien de son enfance ni de sa jeunesse ni de sa famille mais si l'on se fonde sur l'œuvre et son style d'écriture, on peut supposer qu'il a étudié les lettres et les sciences à Séville et à Cordoue qui étaient les deux villes culturelles du régime d'*Al-Andalus*. Il a reçu une formation générale et pluridisciplinaire, tout comme des philosophes arabes de la même époque. Nous savons aussi qu'il était médecin à Grenade avant d'être secrétaire de la province de Grenade, et autour de ses 40 ans, il cumule les fonctions médicales, politiques et diplomatiques.

D'un point de vue politique, *Ibn Tufayl* s'est fait le serviteur du pouvoir *Almohades*⁴. En effet, autour de 1154, il devient le secrétaire de Sidi Bou Saïd, le fils de *Abd al-Mumin* qui est le fondateur de la dynastie *Almohades*, et qui était à l'époque le gouverneur des provinces de Tanger et de Ceuta au nord du Maroc actuel. Mais l'élément le plus important du point de vue philosophique est la rencontre d'*Ibn Tufayl* avec le sultan *Abu Yaqub Yusuf*, chef des croyants de l'Islam d'Occident. Ce dernier avait la particularité de cultiver un vif intérêt pour les lettres et pour les sciences et avait pour habitude d'inviter à sa cour les plus éminents savants de son époque. C'est à ce moment qu'*Ibn Tufayl* présenta Averroès au calife qui lui assure, de fait, sa protection. A l'époque, les philosophes étant très décriés, leur vie était généralement très difficile, c'est pourquoi il était important de faire protéger Averroès afin qu'il puisse à l'avenir s'adonner à une activité philosophique libre. Une dizaine d'années plus tard, en 1168, *Ibn Tufayl* engagea Averroès à composer son commentaire d'Aristote puis lui délégua ses fonctions de médecin du calife. *Ibn Tufayl* conservera cependant ses fonctions politiques jusqu'à sa mort en 1186.

Il sera important pour notre étude de la philosophie arabe de préciser la nature du pouvoir politique et religieux de l'époque. La dynastie *Almohades* fondée au début du XII^e siècle s'oppose à celle des *Almoravides*. Les Almoravides pratiquaient un rite malikite et sunnite, c'est-à-dire, qui suit les prérogatives et applique les comportements du Prophète. Le mouvement *Almohades* fondé par *Ibn Toumert*, un réformateur qui prêchait le retour aux sources de l'Islam. Ce dernier fut fortement influencé par le schisme et prônait un Islam rigoriste et rigide. Ce que nous voulons montrer, c'est bien qu'*Ibn Tufayl* travailla au service

⁴ *Al-Muwahhidun* (Almohades) s'opposaient à l'époque, sous le régime d'*Al-Andalus*, à *Al-Murabitun* (Almoravides), les deux étant des dynasties politiques.

du pouvoir *Almohades*, il semble bien que sa pensée ne soit pas tout à fait en accord avec les idées des *Almohades*. L'acharisme est une école de croyances qui recentrent la foi autour des principes fondamentaux de l'Islam et qui n'utilise de la rationalité que quand c'est nécessaire, et s'adonne non à l'activité de la *falsafa* mais à celle du *kalâm*. Au IX^e siècle, les acharites avaient combattu les mutazilites qui, eux, s'adonnaient à une activité philosophique qui n'était pas encadrée par les textes religieux mais bien plus libre. L'acharisme avait complètement détruit le mutazilisme, mais il ne l'a détruit que dans une certaine mesure, c'est-à-dire, il reste des traces de la doctrine des mutazilites. Donc effectivement, le mutazilisme, dans sa forme originelle, n'existe plus. Mais ceci dit, certaines idées résistent comme celle du rapprochement entre les œuvres philosophiques grecques et l'Islam ou comme celle de l'usage nécessaire de la raison.

En somme, *Ibn Tufayl* semble appartenir à un autre mutazilisme ; un mutazilisme à la fois rationnelle et mystique. Son œuvre *Hayy Ibn Yaqdhân* est une œuvre philosophique faisant état de ses positions idéologiques et le fait que ce soit un roman philosophique, et non pas un essai, n'est pas absolument anodin. *Ibn Tufayl* choisit la forme romancée pour diffuser ses idées sans pouvoir être accusé de trahison par le pouvoir *Almohades* ; en somme, il s'agit d'un choix stratégique. C'est aussi pour une raison davantage idéologique : on sent bien que dans son œuvre, il y a des variations à la fois platoniciennes et aristotéliennes et le style de cette œuvre est très variable. Quant au mode de la recherche, le personnage de *Hayy* essaye de trouver les attributs de Dieu, il réfléchit spontanément par les catégories d'Aristote et par le syllogisme⁵.

En somme, l'œuvre d'*Ibn Tufayl*, renommée ensuite par les Anglais qui l'ont traduite en latin par *Philosophus autodidactus*, c'est-à-dire, « Le philosophe autodidacte », est une œuvre qui, malgré son apparente concision, est d'une richesse philosophique énorme. C'est tout un ensemble d'idées glissées à l'intérieur du récit, héritées des Grecs mais aussi de philosophes arabes comme *Ibn Bâja* (plus connu sous le nom latinisé d'Avempace). *Ibn Tufayl* semble avoir hérité assez nettement des idées mystiques et ascétiques d'Avempace qu'il décrit comme le plus grand savant de son époque. *Hayy Ibn Yaqdhân*, œuvre décisive de la philosophie arabe, et dont le succès fut éminent de son époque, a été commentée et diffusée par les auteurs de pays arabes puis en hébreu en 1349 par Moïse Maïmonide. C'est en 1671, au XVII^e siècle, à Oxford qu'on voit apparaître la première traduction latine sous le titre

⁵ Le syllogisme est introduit par Aristote pour la première fois dans les premiers analytiques, appelé en arabe *Al-qiya's*. Il part de deux prémisses pour arriver à une conclusion. Par exemple : - Tous les hommes sont mortels. - Socrate est un homme → Socrate est mortel.

Philosophus autodidactus. Certainement, suppose-t-on qu'en concordance avec le mouvement des grandes découvertes.

II.3.1 - La structure du récit de *Hayy Ibn Yaqdhan*

Nous avons dans cette œuvre un préambule d'une quinzaine de pages, une lettre qu'Ibn Tufayl a adressée à un de ses frères dont nous ignorons le nom. Il lui présente les grands philosophes qu'il connaît puis le prodigue un certain nombre de conseils. Nous avons ensuite le début du roman. Il existe deux versions différentes de la naissance de Hayy. Dans la troisième partie, qui est la plus consistante, celle dite de l'éducation de *Hayy* ; toute la quête spirituelle, cette quête de sens durera 49 ans. Enfin, dans la quatrième partie, Hayy rencontre presque fortuitement un être humain pour la première fois qui lui apprend le langage. Il rencontre ensuite d'autres hommes d'une société donnée cherchant à les ramener à la raison, à la vérité divine mais cela se solde par un échec et Hayy retourne sur son île déserte avec son ami pour vivre dans la spiritualité et dans la relation avec Dieu.

Nous allons commencer par l'analyse du préambule. Ce que l'on précisait d'entrée, c'est que s'il y a bien une œuvre qui démontre que la philosophie arabe n'est pas proprement laïque, c'est bien celle de *Hayy Ibn Yaqdhan* et le préambule s'ouvre effectivement par une formule d'ouverture proprement islamique où apparaît le nom du Prophète Mohammed mais apparemment celui qu'Ibn Tufayl présente comme son frère lui aurait demandé des éléments pour comprendre la philosophie d'Avicenne ; ce que nous allons voir dans ce préambule. Cela peut nous étonner puisque certainement la diffusion des manuscrits à l'époque n'était pas aussi rapide. La culture philosophique qu'Ibn Tufayl a de ses prédécesseurs semble très large, et cette formule qu'on trouve à la page 7 est, elle-même, très significative de l'ensemble de la démarche d'Ibn Tufayl : « Sache-le : celui qui veut la vérité sans voile doit chercher ses secrets par lui-même et faire tous ses efforts pour les obtenir ». On peut revenir au titre assigné par les engrais. « La quête de la vérité est une quête personnelle. La vérité ne se trouve que par soi-même, que par une activité réflexive, introspective et autodidacte. » C'est donc tout un effort d'esprit à effectuer pour parvenir à la vérité. Ce que fait Ibn Tufayl en envoyant cette lettre et tout le récit de Hayy, c'est une sorte de mise sur la voie de la vérité. Cette vérité dont parle Ibn Tufayl de quelle nature est-elle ? C'est l'expérience d'un état extatique comme il le dit, c'est la recherche d'une extase spirituelle, d'une rencontre avec Dieu, d'une immersion dans le monde divin.

La référence d'Ibn Tufayl à l'époque est Avempace qui préconise la voie de la science spéculative et de la méditation. On pourrait qualifier ces premières pages presque d'une première histoire de la philosophie arabe où Ibn Tufayl fait référence à la fois à Al-Ghazali, Avempace, Avicenne, Al-Farabi... On voit bien donc que 100 ans ou 200 ans après l'écriture des œuvres de ces derniers, Ibn Tufayl en a une connaissance bien précise. Revenons à cette vérité spéculative et mystique dont parlait Ibn Tufayl en prenant le premier texte où Ibn Tufayl essaie d'expliquer à son interlocuteur la nature de cette vérité mystique :

Si tu veux une comparaison qui te fasse saisir la différence entre la perception [ainsi comprise] et la perception telle que les autres l'entendent, imagine-toi un aveugle-né, doué néanmoins, par la nature, d'une vive intelligence, d'une conception ferme, d'une mémoire sûre, d'un esprit droit, qui aurait vécu, depuis qu'il est au monde, dans une ville où il n'aurait cessé d'apprendre, au moyen des sens qui lui restent, à connaître individuellement les habitants, de nombreuses espèces d'êtres tant vivants qu'inanimés, les rues de la ville, ses ruelles, ses maisons, ses marchés, de manière à être en état de la parcourir sans guide, et de reconnaître sur-le-champ tous ceux qu'il rencontre; les couleurs seules ne lui sont connues que par des explications des noms qu'elles portent, et par certaines définitions qui les désignent. Suppose qu'arrivé à ce point ses yeux soient ouverts, qu'il recouvre la vue, qu'il parcoure toute la ville et qu'il en fasse le tour. Il n'[y] trouvera aucun objet différent de l'idée qu'il s'en faisait, il n'y rencontrera rien qu'il ne reconnaisse, il trouvera les couleurs conformes aux descriptions qu'on lui en a données; et dans tout cela il n'y aura de nouveau pour lui que deux choses importantes, dont l'une est la conséquence de l'autre: une clarté, un éclat plus grand, et une grande volupté. L'état de ceux qui spéculent, et qui ne sont point arrivés à la phase de la familiarité [avec Dieu], c'est le premier état de l'aveugle.

Que peut bien signifier cette anecdote ? La première idée est que les connaissances acquises par la voie des sens ne sont pas nécessairement fausses, et bien que l'homme en question ne soit pas doué de la vue, étant le sens qui donne l'accès le plus direct et le plus immédiat à la réalité. Pourtant outre sa cécité, cet homme apprend, fait un effort constant de mémorisation et persévère dans l'existence. Ce que veut dire Ibn Tufayl, c'est que tout homme doué d'une intelligence vive, d'une capacité d'abstraction, d'un lien privilégié avec l'abstrait peut avoir accès à la réalité uniquement par son esprit. En somme, ce n'est que la clarté, la vue, les couleurs autant que l'esprit, les reçoit par la vue qui manque à un tel homme. Cet homme n'a presque pas besoin de voir par ses yeux dans la mesure où pour Ibn Tufayl, il voit déjà par son cœur et par son esprit. C'est d'ailleurs le sens de la dernière phrase du passage cité au-dessus. Malgré l'incapacité de la vision par les yeux, pour Ibn Tufayl, celui qui ne noue pas une relation proche avec Dieu est dans un aveuglement complet, c'est-à-dire, qu'il estime que la vraie admiration des choses dans leurs essences c'est par l'intermédiaire de Dieu qu'elle peut se faire, et sans la lumière du cœur, la force de l'intelligence ne suffit pas. La vue est accessible, on ne tire de cette faculté toute son énergie que par la clairvoyance qui est une harmonie entre la force d'intelligence et la lumière du cœur.

Dans les dernières pages du préambule, Ibn Tufayl s'occupe de contester l'idée d'Al-Farabi. Et là encore, on voit que les philosophes n'ont pas tous un avis tranché sur la place de la religion. Selon Ibn Tufayl qui évoque, en tout, trois ouvrages d'Al-Farabi : un livre dont on a perdu l'origine intitulé « Opinions des habitants de la Cité vertueuse ». Son ouvrage politique dont son commentaire des « Lois » de Platon et son commentaire de « L'éthique à Nicomaque » d'Aristote. Selon Ibn Tufayl, Al-Farabi se contredit et ne fait pas de différence entre les hommes bons et les hommes méchants, ce qui pour lui conduit à désespérer de la miséricorde divine. En ce qui concerne les ouvrages dont nous disposons comme *Le livre de la religion*, Al-Farabi a placé la philosophie au-dessus de la religion, il n'est donc pas étonné de voir Ibn Tufayl critiquer son œuvre. De même, il prétend que dans les livres d'Al-Ghazali, il y a beaucoup de contradictions que quiconque peut remarquer en lisant son œuvre.

À la fin de ce préambule, Ibn Tufayl précise que c'est en ayant fait ses recherches parmi les œuvres de tous ces philosophes (Avicenne, Ah-Ghazali, Al-Farabi, Avempace) qu'il est parvenu à un certain résultat mais précise-t-il tout de suite à son ami qu'il ne peut lui en livrer le contenu. Il écrit :

Nous voulons te faire suivre les chemins que nous avons suivis avant toi, te faire nager dans la mer que nous avons déjà traversée, afin que tu arrives où nous sommes nous-mêmes arrivés, que tu voies ce que nous avons vu, que tu constates par toi-même tout ce que nous avons constaté, et que tu puisses te dispenser d'asservir ta connaissance à la nôtre.

Nous constatons que la position d'Ibn Tufayl est celle d'un homme expérimenté ; c'est une posture éducative, didactique qui est adoptée. La recherche du vrai, les échecs, les croyances, les réussites et les aboutissements font partie du processus d'apprentissage. La patience dans la recherche du vrai est tout à fait fondamentale. Finalement, ce que cherche Ibn Tufayl est que son ami éprouve sa liberté : une liberté critique et une liberté rationnelle. C'est ainsi qu'Ibn Tufayl présente l'histoire de Hayy Ibn Yaqdhan, d'Açal et de Salâmân qui viendront à la fin du récit et dont les trois noms proviennent d'Avicenne dans son ouvrage *Rissalat Hayy Ibn Yaqdhan*.

Après tout un ensemble de considérations scientifiques, aussi bien physiques qu'astronomiques, Ibn Tufayl explique que Hayy est né dans une île de l'Inde en Équateur et que les conditions climatiques et météorologiques de cette île permettent à l'homme de naître sans père ni mère. D'autres hommes qui n'admettent pas cette possibilité racontent l'histoire suivante : il y aurait en une autre île en face de celle où serait né Hayy des êtres humains qui peuplent cette île et le roi de cette île était un orgueilleux et un jaloux, il avait une sœur qu'il

gardait auprès de lui en refusant qu'elle puisse se marier. Elle épousa cependant son voisin Yaqdhan, accoucha d'un fils, allaïta son nourrisson puis l'enferma dans un coffre-fort et le livre à la mer en priant Dieu de le protéger. Le coffre parvint jusqu'à l'île déserte, l'enfant se mit à pleurer, une gazelle l'entendit, ouvra le coffre avec ses sabots et fut prise d'affection pour lui. Elle l'éleva et veilla sur lui.

L'éducation de Hayy se déroule en cette étape. La première étape est celle de naissance à sept ans, celle de la petite enfance et de la connaissance sensible. Elle fait surtout état des conditions dans lesquelles Hayy fut éduqué par la gazelle. Ce dernier s'accoutuma à vivre la gazelle et avec tous les autres animaux. Dès son jeune âge, autour de quatre ans, et ne pouvant apprendre le langage humain, il reproduisit tous les cris avec une grande exactitude ; des chants d'oiseaux et autres cris. Nous pouvons y voir une référence à Aristote notamment à son œuvre poétique où il prétend que tout apprentissage se fait par l'imitation et que nous apprenons par l'imitation. D'une certaine manière, et c'est une faculté proprement humaine, Hayy parle toutes les langues animales, si on peut le dire en ces termes. Il grandit donc progressivement et se rend compte de sa faiblesse naturelle : « Il remarquait leur rapidité à la course, leur force, les armes dont ils étaient munis pour lutter contre l'adversaire, telles que les cornes, les dents, les sabots, les ergots, les serres ».

Dans ce passage nous nous rendons compte que l'homme a cette propension, cette tendance naturelle à toujours se comparer aux autres, et même l'enfant le plus jeune et le plus naïf cherche constamment la comparaison avec l'autre. Hayy constate alors les évolutions des animaux, des cornes qui poussent, le développement de l'agilité et il se sentait frustré de ne rien voir comme changement sur lui-même. Ici nous nous rendons compte également que l'homme a cette capacité de réflexivité, c'est-à-dire, d'observation de soi, de retour sur soi. C'est ce qu'on appellerait dans le langage philosophique moderne « la conscience de soi ». Arrivé à l'âge de sept ans, Hayy finit par se rendre compte d'une faculté ou d'une arme distinctive ; c'est la main, le pouvoir créateur de la main. Il comprend alors qu'il n'avait pas besoin d'arme naturelle, comme des bâtons pour se défendre, puisque sa main était un formidable outil pour tout manipuler. Là encore, nous y voyons une référence à *La Poétique* d'Aristote, considérant en effet la main comme l'élément caractéristique de l'homme, c'est-à-dire, l'homme est homme par sa main, et ce qui fait que je suis un homme capable de techniques : c'est le pouvoir créateur de ma main.

Dans la deuxième étape de l'éducation de Hayy est marquée par le fait qu'il acquiert progressivement une autonomie, c'est-à-dire, il n'aura plus besoin de la gazelle. En effet, dans l'étape précédente Hayy a éprouvé de la pudeur quand il s'est rendu compte que ses parties intimes étaient clairement mises en évidence. Il les a couvertes avec des feuilles mais s'en est lassé rapidement, et s'étant rendu compte du pouvoir créateur de sa main, il a eu l'idée de prendre la queue d'un animal mort et de se l'attacher. Quand il a eu l'opportunité, il a détaché la queue d'un oiseau mort ainsi que ses ailes et il a finalement tous dépouillé cet oiseau et a confectionné une sorte de vêtement et a attaché les ailes à ses bras et la queue derrière lui. Ce vêtement nouveau, cette deuxième peau fait fuir les autres animaux et n'osent plus s'approcher de lui.

Nous voyons bien que Hayy arrive à un certain accomplissement corporel. Mais cet accomplissement est en même temps un accomplissement de l'âme puisqu'on voit qu'à mesure que le temps avance, l'ingéniosité et la créativité de Hayy se développe. Dans ce contexte où il commence véritablement son accomplissement corporel et cultive son âme par la créativité, la gazelle se fait vieille et se trouve en position de mourir, donc la situation s'inverse et c'est Hayy qui va s'occuper de la gazelle alors qu'il n'a même pas quatorze ans. Il constate cependant que ses efforts et son assistance pour la gazelle ne change pas la situation. Il est donc pris d'une vive émotion, il éprouve la douleur pour la première fois du point de vue intérieur, sensible, affectif. La gazelle ne peut plus bouger ni rien faire, et c'est là que la douloureuse épreuve survient, une épreuve qui concerne la sensibilité de l'âme et qui contribue à donner de la force à l'âme de Hayy. Mais en même temps et dans une perspective presque gréco-arabe, c'est une occasion décisive d'apprendre la médecine naturelle. L'homme n'est certainement pas naturellement égocentrique ; c'est toute une éducation naturelle, un souci de l'autre, un souci de soi qui va se développer chez Hayy. Le souci de l'environnement dans lequel on se trouve fait partie du souci de soi, c'est-à-dire, l'homme sort de son être à certains égards pour observer l'environnement dans lequel il se trouve.

Nous nous rappelons dans la première étape que Hayy était frappé des différences physiologiques entre les autres animaux et lui-même et c'était précisément le commencement d'une conscience, le point de départ d'une connaissance de soi puisque l'autre, en l'occurrence les autres animaux, est un moyen de se connaître. C'est en se projetant, en observant ce qu'est l'autre que l'on fait un retour sur soi et qu'on s'observe intérieurement. L'épreuve de la mort de la gazelle va rapidement se décliner en une épreuve de la puissance, des limites de l'esprit et l'homme n'est pas tout puissant ; l'homme est capable d'échec. Pour

sauver la gazelle, Hayy essaie par tous les moyens de la sauver. Il en vient même à pratiquer la dissection du cœur. On voit avec la manière de cette opération médicale est décrite que Hayy réfléchit encore une fois spontanément par les catégories d'Aristote (le syllogisme). La logique ici est au service du soin, de la guérison. Ce qui pousse Hayy à effectuer cette dissection, c'est bien entendu un dernier recours, c'est-à-dire, il y a une déontologie et une éthique médicale dans cette pratique. Hayy, en observant les autres animaux, se rend compte qu'aucun d'entre eux n'est revenu à la vie, il sait donc qu'il ne pourra pas nuire à la gazelle qui est en passe de mourir. Il est donc conscient du fait que l'opération médicale ne pourra être que bénéfique, qu'il n'y a aucun risque de supérieur à la mort dans le cadre médicale et Hayy échoue à guérir la gazelle. Cette dernière meurt, celle qu'il considère comme sa mère puisqu'elle l'a éduqué. Ce qui est étonnant, c'est que Hayy ne suspend pas son analyse médicale :

Alors, le corps entier lui parut vil et sans valeur auprès de cette chose qui, selon sa conviction, y demeurait un temps et le quittait ensuite. Il concentra donc uniquement ses réflexions sur cette chose, [se demandant] ce que c'était, comment elle était, qu'est-ce qui l'avait attachée à ce corps, où elle s'en était allée, par quelle issue elle était passée quand elle était sortie du corps, quelle cause l'avait chassée, au cas où son départ avait eu lieu par contrainte, ou bien quelle cause lui avait rendu le corps assez odieux pour qu'elle s'en séparât, au cas où son départ avait été volontaire. Il se répandit en réflexions sur toutes ces questions, oubliant le corps et l'écartant [de sa pensée]. Il comprit que sa mère, que celle qui avait eu pour lui de l'attachement et qui l'avait allaité, était non pas ce corps inerte mais cette chose disparue. C'est d'elle qu'émanaient tous ces actes. Ce corps dans son ensemble n'était pour cette [chose]-là que comme un instrument, comparable aux bâtons que lui-même s'était faits pour combattre les bêtes. Alors, son affection se détourna du corps pour se porter sur le maître et moteur du corps, et il n'eut plus d'amour que pour lui seul.

L'enjeu de ce texte est une distinction nette entre le corps et l'âme. Ce sont les prémices d'une réflexion métaphysique de Hayy. Il y a dans ce texte une dévalorisation du corps au profit de l'âme et l'art médical est, dans la continuité d'Avicenne, l'art de la conduite de l'âme. La médecine ne concerne pas uniquement la pratique médicale mais englobe aussi le soin consacré à l'âme et le corps n'est rien d'autre que le réceptacle du souffle de la vie humaine. Le corps n'est qu'un tissu complexe organique dont l'âme se saisit pour lui donner vie. Les questions complexes que se posent Hayy, celles de l'origine et de la nature de l'âme ainsi que de la vie conjointe du corps et de l'âme sont des questions métaphysiques auxquelles il n'est pas encore en capacité de répondre. La comparaison faite entre le corps et l'instrument naturel et technique est assez étrange mais la médecine est une technique qui s'occupe de soigner le corps naturel à partir d'instruments et d'outils.

La main que nous avons évoquée est au cœur de cette technique. C'est parce que l'homme dispose du pouvoir créateur de la main qu'il est capable d'exercer la médecine. Dans la dernière phrase de ce texte qui laisse présager le passage de la technique à l'idée de Dieu, du concret à l'abstrait. L'allusion faite à Dieu, son affection se détournent alors du corps pour se porter sur le maître qui est le moteur du corps. L'idée es qu'au fond l'âme est partie, le le corps est là, inerte et réellement tangible. Il y a un postulat qui est de dire que l'âme ne peut s'échapper en toute naturalité dans un divorce aussi radicale entre le corps et l'âme marqué la mort. Cette âme est bien pour Ibn Tufayl dirigée, sous l'emprise de Dieu. Elle tombe sous la toute puissance de Dieu et il n'eut plus d'amour que pour lui-même. Hayy semble blessé, il s'agit d'un recentrage sur soi ; il se recentre sur une activité introspective sur un examen de lui-même. Il y a un passage étrange entre l'amour de la gazelle et l'examen rationnel de soi ; à la recherche de la connaissance de soi.

Dans la troisième partie, entre quatorze et vingt-et-un ans, qui concerne la connaissance des êtres humains et la technique. Malgré sa répulsion pour le corps de la gazelle, Hayy assiste à une scène particulière, celle entre deux corbeaux qui s'affrontaient. L'un l'emporta, l'autre périt et le corbeau creusa un trou et y déposa l'oiseau mort. Hayy comrit alors que son devoir consistait à rendre hommage à sa mère en faisant la même chose, de même que le corbeau rendit hommage à son adversaire. La méditation sur l'âme se poursuit, les connaissances médicales de Hayy s'accroissent parce qu'il ne cesse de pratiquer des expériences. Il est pris ensuite d'une grande fascination pour le feu et pose l'hypothèse qu'il s'agit d'un corps céleste parce que le feu a un mouvement vertical qui tend vers la hauteur.

Ce mouvement vertical semble pointer le monde céleste ; le ciel. Il constate que le feu dégage de la chaleur, il fait donc l'analogie avec le cœur de la gazelle dont la chaleur était forte intense. Il cherche à vérifier si le feu et la chaleur du corps sont de même nature. Se dit-il les animaux sont chauds quand ils sont vivants et froids quand ils sont morts. Il fait l'expérience, effectue la dissection du cœur d'un animal qu'il a attrapé et plonge son doigt dans la cavité, au côté gauche du cœur et sent une chaleur intense si bien qu'il a failli se brûler. Hayy était donc certain que le cœur était le principe du mouvement, et à l'âge de vingt-et-un ans, il parvint à une connaissance sensible, technique et médicale global. Son ingéniosité est désormais très vive, il s'était fabriqué tout un tas d'accessoires (un bouclier, des fers de lance, etc.) et s'était construit une demeure et un entrepôt. Bref, il devient le maître de l'île déserte en devenant un maître de la technique et de la médecine.

La quatrième partie, quant à elle, porte sur la connaissance théorique. Nous y percevons le sens de la structure du récit, du déroulement de l'éducation de Hayy ; on va du concret vers l'abstrait, de la concrétude vers l'abstraction, de la matière à l'idée. Hayy parvient désormais à examiner les corps qui existent dans le monde de la génération et de la corruption. Génération et corruption renvoient ici à tous les corps, les étangs, les êtres au sens de ce qui est, y compris les plantes, les minéraux, les pierres ; bref, ce qui a une essence donnée, ce qui tombe sous le changement. Hayy analyse les propriétés diverses de ces corps comme la vapeur à glace, la neige, le feu, etc., et son mode de raisonnement s'opère par singularité et différence. Il parvient à l'idée qu'outre les diverses espèces d'animaux qui existent, le genre animal lui apparaît unique, et l'espèce animale est douée de sensation de nutrition et de mouvements volontaires. On rentre ici dans des considérations plus profondes et plus métaphysiques sur la corporéité et sur la matière, sur la forme et sur la substance.

Nous remarquons dès le début de la quatrième partie qu'on parle de monde intelligible et ce n'est pas sans rappeler la distinction opérée par Platon, celle entre monde sensible et monde intelligible. Après son excursus, dans les considérations conceptuelles, Hayy a le désir de revenir vers des choses du monde sensible mais cela ne dure pas très longtemps :

[...] il savait, en vertu d'un [principe] nécessaire, que tout ce qui est *produit* exige un *producteur*; et ainsi se dessina en son âme, avec des linéaments généraux et indistincts, [la notion d'] un Auteur de la forme. Puis, étudiant successivement, une à une, les formes qu'il connaissait déjà, il vit qu'elles sont toutes produites, et doivent nécessairement avoir une cause efficiente.

Lorsque l'idée de cette cause efficiente lui est apparue en une esquisse sommaire et vague, il lui vient un vif désir de la connaître distincte. Il écarte les choses sensibles pour tourner son attention vers les corps célestes. Dans ce texte, une expression importante fait référence à une théorie grecque, celle de la causalité d'Aristote. Il existe quatre causes : la première, étant la plus difficile à déterminer, est une cause matérielle, c'est donc la matière qui constitue la chose ; la deuxième est une cause formelle, comme son nom l'indique, c'est la forme de la chose ; la troisième cause est celle à laquelle Ibn Tufayl fait référence, la cause efficiente, et c'est ce qui produit, modifie ou détruit la chose ; et enfin la quatrième qui est la cause finale, c'est-à-dire, la finalité ou le but de la production de la chose.

L'idée de cause efficiente renvoie à la production. Étant établi que toute chose a nécessairement une cause efficiente, il est donc rationnellement recevable de concevoir l'existence d'un "auteur de la forme". Hayy cherche à la fin de son éducation de se rapprocher le plus possible de Dieu et la quête spirituelle est bien la quête finale de son éducation.

Autour de ses trente cinq ans, Hayy arrive à un degré de science supérieur. Son désir le plus profond concerne l'auteur du monde. Il constate que Dieu n'a pas de cause et qu'il est la cause de toute chose, qu'il est exempt de qualité corporelle et que c'est un être absolument nécessaire ; son essence est nécessaire et ne peut se corrompre.⁶ C'est donc, selon Hayy, un être parfait, éternel.

Dans la septième étape, nous avons une reprise presque mot pour mot de l'idée aristotélécienne de l'Intellect, celle qui postule que c'est la partie la plus noble de l'être humain, une idée que nous trouvons en *Éthique à Nicomaque, Livre VIII* ou encore dans son *Traité de l'âme*. D'une part, Hayy se rend compte qu'il avait des caractéristiques communes avec les animaux et, d'autre part, des caractéristiques communes avec les corps célestes. Il estime qu'il participe de sa responsabilité d'entretenir et de prendre soin de son corps car ce dernier lui est donné par Dieu. Hayy fixe trois actes dont il ne peut se passer par sa nature humaine : en premier lieu, des actes par lesquels il s'assimilerait aux animaux dépourvus de raison ; en second lieu, des actes par lesquels il s'assimilerait corps célestes ; et enfin, des actes par lesquels il s'assimilerait à l'être nécessaire. Trois assimilations se dessinent désormais. La première assimilation s'impose à lui par ses membres distincts, ses facultés diverses, ses appétits variés, c'est-à-dire, tout ce qui concerne le corporel de façon directe. La deuxième assimilation concerne son esprit animal qui est le principe par excellence du corps. La troisième assimilation s'impose à lui en tant que son essence connaît l'être nécessaire. Hayy prétend que son bonheur réside dans l'intuition constante de l'être nécessaire qu'il pense constamment à lui, il cherche donc une méthode parvenir à une relation constante avec Dieu et c'est bien entendu la troisième assimilation qui lui permettrait d'y parvenir et ce sera l'idée d'une sortie de soi, d'une absorption totale et absolue de soi, pour être en relation avec l'essence de Dieu.

Il entreprit donc d'éliminer de son âme tous ces attributs corporels, puisqu'aucun ne convenait à l'état vers lequel il tendait maintenant; et il se réduisit à demeurer immobile dans le fond de sa caverne, tête baissée, paupières closes, s'abstrayant des objets sensibles et des facultés corporelles, concentrant ses préoccupations et ses pensées uniquement sur l'Être nécessaire, sans lui associer rien d'autre. Dès que s'offrait à lui l'image de quelque autre objet, il l'écartait énergiquement de son imagination et la chassait. Il s'entraîna à cet exercice et il y travailla longtemps. Il lui arrivait de passer plusieurs jours sans manger et sans remuer. Et, au plus fort de cette lutte, parfois disparaissaient de sa mémoire et de sa pensée toutes les choses autres que son essence propre. Mais cette dernière ne disparaissait pas tandis qu'il était plongé dans l'intuition de l'Être Véritable et Nécessaire; et il s'en affligeait, sachant que c'était là un mélange dans l'intuition pure, et un partage de l'attention. Il persévéra donc dans ses efforts pour arriver à l'évanouissement de la conscience de soi, à l'absorption dans l'intuition pure de l'Être Véritable; et il y réussit enfin: tout disparut de sa mémoire et de sa pensée, « les cieux, la terre, et ce qui est entre eux », toutes les formes spirituelles, toutes les facultés corporelles, toutes les

⁶ Au sens de « changement ».

facultés séparées de toute matière, à savoir les essences qui ont la notion de l'Être Véritable; et sa propre essence disparut avec toutes ces essences. Tout cela s'évanouit, se dissipa « comme des atomes disséminés ». Il ne resta que l'Unique, le Véritable, l'Être permanent, lui disant avec Sa parole, qui n'est pas une notion surajoutée à Son essence : « A qui appartient aujourd'hui la Souveraineté? Au Dieu Unique, Irrésistible. »

Ce à quoi s'exerce Hayy est l'exercice spirituel et mystique. Dans l'isolement et la solitude, il cherche à se concentrer sur l'abstraction, sur l'idée de Dieu, à ne penser qu'à Dieu sans aucune autre idée dans une spiritualité absolue et Hayy cherche à faire sortir momentanément son âme de son corps ; il cherche l'intuition pure, et l'effort violent et spirituel se termine par une concentration maximale sur l'essence de Dieu, une libération interne, un divorce avec le monde sensible, un accès au monde céleste, par une pensée profondément spirituelle et par une certitude à la fois sensible, pure et intellectuelle de la puissante divine.

L'histoire de Hayy Ibn Yaqdhan consiste en un passage progressif de la rationalité au mysticisme dans un désir profond de n'être qu'une âme et de ne plus être à corps. Hayy renouvellera cette expérience mystique à maintes reprises dans l'espoir que Dieu accepte sa requête. Mais cette requête consiste à se détacher de la dépendance du corps, à se détacher des choses du monde sensible dont la dépendance fait souffrir, à se détacher du monde en tant qu'il ne peut jamais être source de bonheur absolu et son objectif, jusqu'à ses quarante cinq ans, demeurera toujours de rejoindre cette station sublime du monde céleste où il se sent épanoui spirituellement. Voilà l'histoire proprement individuelle de Hayy et l'autre partie de l'histoire, c'est celle de sa rencontre avec Açal et Sâlâman. On raconte, en effet, que ces deux personnages ont vécu dans une île voisine de celle de Hayy Ibn Yaqdhan. Cette île était peuplée et il existait une religion sur cette île. Le roi a embrassé cette religion et a demandé au peuple d'y adhérer. Açal et Sâlâman était très fidèle à cette religion, ils avaient de manières différentes de vivre cette religion. Açal était davantage du côté du mystique, de l'interprétation allégorique du texte, et Sâlâman était du côté libre examen et de l'activité spéculative. Dans la loi religieuse qu'ils suivaient, des maximes encourageaient la spiritualité, l'ascétisme, la solitude et d'autres maximes recommandaient la fréquentation et la société des hommes. Açal était du côté de l'ascétisme quand Sâlâman était du côté de la société des hommes. Açal avait entendu parler de l'île de Hayy, et les conditions dans lesquelles il vivait lui paraissaient tout à fait avantageuses c'est pourquoi il a pris la décision d'aller y habiter. C'est à ce moment-là qu'Açal a rencontré Hayy et est pris d'effroi. Il tente de s'échapper, et Hayy trouve cela étrange, il n'avait jamais vu un être de cette nature. Avec ses capacités physiques et son agilité, il a rattrapé Açal et a essayé de le rassurer par des sons qu'il avait

appris des animaux. Açal connaissait toutes les langues et avait des connaissances assez globales et larges, il a essayé de communiquer avec Hayy dans toutes les langues qu'il connaissait, en vain. Il a donc appris à Hayy le langage et toutes les sciences qu'il connaissait et Hayy lui a expliqué tous les résultats de ses recherches si bien qu'Açal soit fasciné. Hayy a questionné ensuite Açal sur son origine et sur sa vie. Ce dernier lui a expliqué qu'il vivait sur une île où les hommes négligeaient la religion mais Hayy n'y croyait pas et émis le désir d'aller parler avec ces hommes. Açal a essayé de l'en dissuader en expliquant que toute tentative de sa part serait inutile. Hayy Ibn Yqdhhan entreprend de les instruire, de leur révéler les secrets de sagesse, mais à peine s'était-il élevé quelque peu au-dessus du sens exotérique pour aborder certaines vérités contraire à leurs préjugés qu'ils ont commencé à se retirer de lui. Leurs âmes répugnaient aux doctrines qu'il apportait.

Pourtant, ils étaient amis du bien et désireux du vrai; mais, par suite de leur infirmité naturelle, ils ne poursuivaient pas le vrai par la voie requise, ne le prenaient pas du côté qu'il fallait, et, au lieu de s'adresser à la bonne porte, ils cherchaient à le connaître par la voie des autorités. Il désespéra de les corriger et perdit tout espoir de les convaincre.

Il se rend donc auprès de Sâlâman et de ses compagnons, leur présente ses excuses pour les discours qu'il leur avait tenus et s'en rétracte. Il leur déclare qu'il pense désormais comme eux, que leur norme est la sienne. Il leur recommande de continuer à observer rigoureusement les démarcations de la loi divine et les pratiques extérieures, d'approfondir le moins possible les choses qui ne les regardent pas, de croire sans résistance aux passages ambigus des textes sacrés, de se détourner des hérésies et des opinions personnelles, de se régler sur les vertus aux ancêtres et de refuser les nouveautés. Il leur recommande d'éviter l'indifférence de la grande masse pour la loi religieuse, son attachement au monde et de se tenir en garde contre cet égarement. Hayy Ibn Yaqdhhan s'efforce de revenir à sa station sublime par les mêmes moyens qu'autrefois. Il ne tarde pas à y réussir et Açal l'imité si bien qu'il atteigne presque le même niveau. Ils adorent Dieu tous les deux dans cette île jusqu'à leur mort.

Cette fin se solde par un échec de Hayy qui a voulu étendre sa connaissance du vrai à tous les habitants de l'autre île. Il échoue, et ce qui se passe cependant c'est que Hayy ne reste pas seul. Le cercle de la solitude se ferme et Hayy gagne un véritable ami, Açal, qui est sur la même longueur d'onde que lui d'une certaine manière, qui est dans la même perspective de religiosité et d'ascétisme que lui. Finalement, ils ne forment pas effectivement une société mais une communauté mutuellement respectueuse.

Le génie d'Ibn Tufayl est de parvenir à faire passer, à concilier à la fois toutes les idées des textes révélés puisque, même si on n'en parle pas dans le récit, les idées des textes révélés du coran sont à la disposition d'Ibn Tufayl. Nous voyons donc par l'appareil de notes du texte qu'il fait référence explicitement à certains versets mais Hayy n'a pas à sa disposition ce texte révélé, et tout le pari d'Ibn Tufayl était de justifier rationnellement la croyance de l'Islam. Ce que nous pouvons voir également c'est qu'il est dans un mutazilisme, c'est-à-dire, il y a pour lui une totale et parfaite concordance entre les idées des Grecs et la croyance islamique.

En guise de conclusion, nous pouvons dire qu'Ibn Tufayl confirme une autre idée aristotélicienne, plus d'ordre éthique, que tous les hommes sont par nature des animaux politiques, c'est-à-dire, ils ne sont pas des animaux politiques au sens où il y a une amitié, où l'homme ne peut pas demeurer éternellement dans la solitude ; il a toujours besoin de l'Autre. Ibn Tufayl parvient donc, dans ce texte, à consigner les idées aristotéliciennes et la croyance islamique.

Chapitre III

Robinson Crusoé et *Hayy Ibn
Yaqdhan* : étude comparative

Voyez le nourrisson : Tel un marin naufragé, jeté à terre par la fureur des flots, le pauvre enfant se couche nu sur le sol, privé de tout moyen d'existence, après que la nature l'ait traîné dans la douleur du ventre de sa mère. Avec des lamentations plaintives, il remplit le lieu de sa naissance, et il a raison, car de nombreux maux l'attendent dans la vie.

Cette image fondamentale de l'homme dans une situation humaine difficile, si bien décrite dans *De la nature des choses* de LUCRECE, constitue le premier maillon d'une longue chaîne d'affinités entre *Hayy Ibn Yaqhdhan* d'IBN TUFAYL et *Robinson Crusoé* de Daniel DEFOE. Hayy et Robinson, l'infantile et le marin naufragé sont poussés dans les coins les plus reculés du globe par la force de la nature. Comme celle de Robinson, la vie de Hayy est un miracle de survie; il vit dans des circonstances confinées et réduites qui préfigurent l'île de Robinson, avec son conditionnement environnemental positif qui suscite courage, ingéniosité et intelligence. Entièrement jetés sur leurs propres ressources, tous deux luttent pour contrôler leur environnement et pour progresser de l'instinct à la raison, pour découvrir leur place dans le milieu naturel et pour régner en maîtres, sans aucune autorité au-dessus d'eux, sauf celle de Dieu. Le facteur crucial dans cet environnement, cependant, n'est pas la fertilité de l'île ou ses possibilités idylliques : c'est plutôt l'homme lui-même, situé au sommet de toute la Nature.

Dans les deux œuvres, l'accent est mis sur l'homme qui se développe sans cesse dans un monde presque entièrement de sa propre fabrication. L'expérience subjective de l'individu en isolement cellulaire fournit un point focal à travers lequel les deux œuvres apportent une signification humaine au monde extérieur avec ses faits matériels nus. En suivant le processus de la conscience individuelle qui se définit dans un temps et un lieu soigneusement localisés, les deux livres reconstituent un drame d'éveil religieux. Isolant Robinson et Hayy des conventions de la civilisation, DEFOE et IBN TUFAYL leur confèrent la liberté de découvrir Dieu à leur manière. Toute évaluation de la Nature, ainsi que la gloire de son Créateur et sa sagesse providentielle, jaillissent de l'initiative humaine individuelle par laquelle l'homme atteint une éternité de félicité.

III.1 – L'influence de *Hayy Ibn Yaqhdhan*

Il est clair que *Robinson Crusoé* et *Hayy Ibn Yaqhdhan* possèdent un noyau commun de contenu qui offre quelques curieux parallèles dans les sujets qu'ils traitent. Tous deux concernent le cours de l'adversité, l'éloignement, l'enfermement, la subsistance dans la solitude, l'adaptation progressive à l'environnement, l'indépendance, la survie et le salut. Non seulement les cadres et les conceptions structurales semblables abondent, mais les deux

œuvres ont en commun de nombreux liens clairement reconnaissables allant de la forme à l'organisation, du langage au ton, de la philosophie aux conventions littéraires et aux motifs de la composition. Une telle ressemblance témoigne d'une profonde et authentique cohérence de pensée entre leurs auteurs. Ces liens sont, selon nous, de nature à mettre en lumière le problème des relations littéraires et à fournir une base spécifique pour comparer et contraster les deux œuvres.

Nous estimons que la figure la plus importante dans l'arrière-plan de *Robinson Crusoé* est peut-être *Hayy Ibn Yaqdhan*. La consanguinité des deux a d'ailleurs été la principale motivation de cette tentative difficile de faire de *Hayy Ibn Yagdhan* l'un des principaux modèles narratifs à la disposition de Daniel DEFOE lorsqu'il a composé son chef-d'œuvre, *Robinson Crusoé*. De nombreuses études de sources ont déjà soumis *Robinson Crusoé* à de nombreux essais d'ingéniosité, aboutissant à l'opinion généralement admise que le roman est le résultat de la combinaison par DEFOE de thèmes provenant de sources variées et leur intégration dans un tout unifié. Le roman a des racines dans toutes les directions, parmi lesquelles la littérature de voyage, les aventures de voyage, les autobiographies spirituelles, et même la propre vie de DEFOE. La fascination anglaise pour le récit de voyage avait atteint son apogée au XVIII^e siècle, et des éditions de livres d'aventures continuaient à paraître régulièrement. Les conjectures faites de temps à autre au sujet de la création de *Robinson Crusoé* sont généralement d'accord pour dire que, excité par les histoires de marins survivant seuls sur des îles inhabitées, DEFOE a puisé son matériel dans les récits de voyage authentiques et fictifs de l'époque.

Ce chapitre soutient que nous ne pouvons nier à *Hayy Ibn Yaqdhan* une place de choix parmi les diverses influences. Il ne serait même pas complètement improbable de supposer qu'au moins une partie de *Robinson Crusoé* en soit dérivée. L'analyse que nous proposons repose sur un argument qui exige que DEFOE ait acquis une certaine connaissance de l'œuvre du philosophe andalou, bien que DEFOE n'en parle directement dans aucun contexte. Bien que nous ne disposions d'aucun élément de preuve précis pour étayer l'affirmation selon laquelle DEFOE aurait effectivement lu les travaux d'IBN TUFAYL, nous ne pouvons exclure la possibilité qu'il l'ait fait. Toutefois, l'absence de preuve directe ne pose aucune difficulté suffisamment grave pour invalider la comparaison entreprise par cette analyse, qui ne se limite pas à identifier des emprunts individuels ou à citer des dettes particulières, même si elle peut les inclure.

III.2 - La consanguinité entre *Hayy* et *Robinson*

La parenté entre *Robinson Crusoe* de Daniel DEFOE et *Hayy Ibn Yaqhdhan* d'IBN TUFAYL commence par le fait que dans les deux œuvres, la nature sert de toile de fond aux efforts des héros ou d'antagoniste contre lequel ils agissent. C'est l'homme qui marche au milieu de la création qui donne à la nature sa signification ultime. Hayy et Robinson font face à la nature avec tout leur être et toutes leurs facultés et activités destinées à leur survie. L'agitation violente de Robinson dans la mer et son tremblement dans la cale du navire présentent une image de la nature traversée par la violence et la turbulence. Dans cette scène orageuse qui précède l'épisode de l'île, la nature prend l'aspect d'un ennemi chaotique et violent qui force Robinson et les autres membres de l'équipage à abandonner le navire condamné et à "s'engager" "à la merci de Dieu et dans la mer sauvage". Jeté au milieu des risques d'une nature puissante, Robinson résiste obstinément à être avalé par "la vague en furie" qui le porte "avec force et rapidité", le pousse sur terre. Puis, "s'étant dépensé", la vague "revint", le laissant "à l'abri du danger", et hors de portée de l'eau. (RC, 50-51)

La nature de Hayy est, en revanche, paisible. Sa mère "le transporte au bord de la mer", met sa petite arche à flot, et "l'engage" à la bonté de Dieu. Bien que Hayy le fasse ne pas rencontrer un énorme briseur qui menace d'avalier IBN TUFAYL semble néanmoins user de la force d'un comme propérgol vers le rivage. Hayy est emportée par une "marée forte," et "l'eau, étant haute, portait l'arche. Puis, "quand la marée descendit, l'arche a été laissée là", plus loin sécurisé par le tas de sable qui s'est accumulé, le vent souffle "entre l'arche et la mer", et il est à l'abri de toute autre marée (HIY, 44). Hayy est le produit d'une étude géologique processus de fermentation par lequel une masse d'argile possédant un équilibre parfait entre les pouvoirs corporels, y compris humide et sec, froid et chaud, devient progressivement un embryon humain. L'explication hypothétique d'IBN TUFAYL de l'affaire l'avènement de la vie et son soutien de la doctrine selon laquelle vivre des organismes peuvent se développer à partir de matières non vivantes, le placer dans l'environnement au cœur de la tradition naturaliste.

La terre dans laquelle Hayy tombe est la plus adaptée non seulement à la production de la vie mais aussi à la réalisation du plein potentiel d'un homme. Son île est ferrugineuse et donc capable de produire de nombreuses formes de vie et de lui fournir un approvisionnement spontané en nourriture. Pourtant, la faiblesse initiale de Hayy et sa dépendance infantile le rendent pratiquement sans ressources, et s'il n'avait besoin d'aucun parent pour naître, il en a vraiment besoin maintenant pour prendre soin de lui. Resté seul, Hayy est réduit à un animal qui se conserve lui-même. Condamné à périr et poussé par un sentiment instinctif de son

propre bien-être, il "pleura et pleura pour obtenir de l'aide et luttâ" (HIY, 44), et pleurerait "faute de vivres" (HIY, 51), jusqu'à ce que la nature permette la substitution de l'animal aux parents humains.

Au départ, Robinson ne reconnaît pas non plus que l'île sur laquelle il est échoué est richement dotée par la nature et, une fois arrivé à terre, sa première réaction est la panique. Dans son désespoir, il "courut sur le rivage, se tordant les mains et se frappant la tête et le visage" et s'assit pour "pleurer comme un enfant" (RC, 79). Accablé par la perspective lugubre "de son état," les larmes coulaient abondamment sur son visage" (RC, 71), et il ne pouvait voir" aucune perspective de vie "" (RC, 53) depuis qu'il a été «laissé entièrement dépourvu de tout confort et de toute compagnie» (RC, 54) sur une «horrible île déserte, vide de tout espoir de récupération (RC, 75). Alors que Crusoe envisageait sa «délivrance terrible », la pensée de "mourir de faim ou d'être dévoré par des bêtes sauvages" (RC, 52) le jeta dans de terribles agonies et le fit "courir comme un fou" (RC, 53).

Il est clair que la panique de Robinson, comme celle de Hayy, est due à la nature compulsive d'une impulsion innée impénétrable qui oblige à se préserver. IBN TUFAYL et DEFOE soulignent tous deux la lutte pour l'existence comme un fait fondamental de la vie. Hayy et Robinson se retrouvent dans des conditions qui écraseraient des individus moins débrouillards et moins doués, mais leur flottabilité robuste les empêche de perdre tout espoir face à de violents bouleversements. Après la période initiale de désespoir, Robinson commence à regarder autour de lui pour «voir quel genre d'endroit [il] était et ce qui devait être fait ensuite» (RC, 52). Il commence à modifier sa vision de l'endroit qu'il a nommé à tort "l'île de dépaysement", se rendant compte qu'il ne s'agit pas d'un endroit désespérément inhospitalier mais béni d'abondance et rempli d'une sérénité constante et perpétuelle. Il trouve de l'eau fraîche et un approvisionnement inépuisable en nourriture; et dans ses promenades, il fait «fréquemment des découvertes de quelque chose ou autre à [son] avantage» (RC, 87). Parce que tous les animaux de l'île sont herbivores, la vie de Robinson n'est pas mise en danger par des carnivores dangereux, comme il l'a rencontré auparavant sur la côte fricéenne et ensuite dans les Pyrénées.

Les aspects naturels de l'île de Robinson forment un monde qui rappelle celui de Hayy, à la fois luxuriant, généreux et dépourvu d'animaux prédateurs, expliquant dans quelle mesure les deux auteurs croient que la survie humaine dépend de la générosité de la nature. Mais dans leur dépendance de l'abondance de la nature, Hayy et Robinson ne sont nullement passifs. Les conditions idéales de leurs îles ne seraient pas suffisantes sans leur participation

active, et l'abondance naturelle des îles est inaccessible, sauf par le travail. Les deux hommes sont dotés de la capacité d'effort et contraints d'utiliser cette capacité dans l'emploi des ressources qui les concernent. Alors que les deux s'acclimatent à de nouveaux environnements, il devient évident que les îles sont inépuisables principalement dans leurs opportunités et leur adaptabilité aux intérêts de l'imagination humaine. À cet égard, *Hayy Ibn Yaqdhan* et *Robinson Crusoe* dépeignent l'esprit humain et ses méthodes de réaction à son environnement et témoignent d'une foi optimiste dans la capacité et la dignité de la raison humaine. Chaque livre indique la matrice intellectuelle dans laquelle il est intégré: les penseurs de l'Andalousie du XII^e siècle considéraient l'homme comme une créature rationnelle réalisant la civilisation par l'exercice diligent de la raison, et les rationalistes anglais des XVII^e et XVIII^e siècles vénéraient la raison et s'appuyaient sur le bon sens. Guidés par leur raison, Hayy et Robinson démontrent ce que les énergies non assistées d'un individu peuvent accomplir.

III.2.1 - La solitude insulaire

La question du soi isolé est soulevée en bonne place dans *Hayy Ibn Yaqdhan* et *Robinson Crusoe* : chaque œuvre explore les bénédictions et les dangers de la solitude et sa signification par rapport à la perfection humaine. En effet, la reconnaissance et la confrontation du sentiment d'isolement personnel est un thème majeur dans les deux œuvres, qui soulignent l'importance centrale de la conscience individuelle de soi-même et de sa situation. Dans l'une comme dans l'autre, l'homme est délogé de la dérive de la société pour découvrir ce qu'il est en lui-même, loin de toutes les définitions imposées du dehors. Thomas KAVANAGH ne voit pas de meilleur moyen d'identifier la nature de soi que "de l'examiner comme radicalement coupé des influences multiples de l'Autre" (1978).

IBN TUFAYL et DEFOE semblent partager ce point de vue, car ils ont utilisé les paramètres qu'ils ont trouvés les plus appropriés pour définir et circonscrire la nature. Sur leurs îles bénies qui se trouvent à peine hors de portée de la voile, Hayy et Robinson se tournent vers l'intérieur pour examiner les schémas de leur vie et faire face aux carences de leur nature. Et les deux livres montrent des similitudes remarquables dans le développement thématique du processus d'auto-exploration et la gradualité du processus concomitant d'auto-formation qui culmine dans un sens immédiat de l'identité et une conscience accrue de soi et de sa place dans l'univers.

Le voyage de Hayy l'éloigne de tout contact humain vers des terres lointaines situées sous l'équinoxial, où il se trouve privé de famille et de protection et nettement séparé de toute structure de gardien. L'évaluation ultérieure de sa situation par Hayy le conduit à inspecter son environnement, sur lequel il perçoit «que son île était entourée par la mer... [et] qu'il n'y avait pas d'autre terre au monde mais seulement cette île» (HBY, 66). L'exploration de l'espace extérieur de l'île invite à l'exploration de l'espace intérieur de soi. La prise de conscience par Hayy de sa solitude absolue le place à un tournant critique, et la transition qui s'ensuit est marquée par le passage de l'innocence rêveuse de potentialités indéfinies à la réalisation de soi. Robinson est également retiré d'un modèle cohérent de relations sociales et brusquement coupé de tout contact avec ses semblables. Son navire est détruit "quelques centaines de lieues hors du cours normal du commerce de l'humanité" (RC, 70), et il se retrouve plus tard "dans une île entourée de tous les côtés par la mer [d'où] aucune terre [doit être vu]" (RC, 59).

L'errance de Robinson est effectivement arrêtée sur cette île; il est empêché par le grand médium de sa tentation, la mer, d'exercer l'activité principale de sa vie: parcourir le monde. La mer agitée met l'accent sur la solitude qui nourrit son sentiment d'insécurité: il se barricade avec des coffres et des planches, et continue de construire des formes pour contenir et contrôler l'espace, jusqu'à ce qu'il soit complètement enfermé et fortifié ... de tous les monde" (RC, 67). Robinson est poussé par sa peur de chercher refuge à l'intérieur: il s'entoure d'un mur afin de s'isoler encore plus dans les limites de sa propre subjectivité. Cet enfermement élaboré renforce les limites de soi et oblige Robinson à descendre dans les profondeurs inférieures de l'inconscient.

Sur l'île, où l'inconscient devient conscient, l'arène est nettoyée pour la lutte de Robinson contre lui-même, et les tourments cachés de son âme pécheresse remontent à la surface. L'existence solitaire apporte la quiétude nécessaire pour que la voix de la conscience, qui "dormait depuis si longtemps [et maintenant] commence à s'éveiller" (RC, 103), soit entendue. Robinson a vécu "une vie épouvantable, parfaitement dépourvue de la connaissance et de la peur de Dieu (RC, 152). Cette" stupidité de l'âme "l'aveugle sur le libre arbitre de Dieu dans les affaires humaines et ralentit sa perception de l'importation providentielle de Dieu. Avant de venir sur l'île, Robinson ne tient pas compte des avertissements répétés et néglige de montrer sa gratitude pour la miséricorde de Dieu envers lui, sauf par de faux gestes de repentance et des incitations religieuses fugaces qui disparaissent lorsque le danger immédiat est passé. Et Robinson continue d'ignorer les avertissements providentiels jusqu'à ce que,

fiévreux d'une crise d'angoisse, il aperçoit une vision apocalyptique de sa destruction. En cette période d'affliction, il est appelé à revoir ses actions.

Dans son attitude envers le péché et le repentir, DEFOE est clairement un écrivain dans la tradition puritaine; son Robinson est un pécheur qui ne parvient pas à élever les pouvoirs de la raison sur ceux de la passion et bafoue l'ordre social et divin. Adhérant obstinément à son "inclination insensée d'errance à l'étranger" (RC, 42), Robinson a "obéi aveuglément aux diktats de [sa] fantaisie plutôt qu'à [sa] raison (RC, 45). Et à la portée de son naturel la propension à errer, ni les remontrances de sa raison ni les remords de sa conscience ne peuvent restreindre son indomptable désir de voir le monde. Dans la pensée chrétienne traditionnelle, l'homme doit se contenter de la station, à la fois cosmique et sociale. Mais sans se laisser convaincre par les vertus de la station intermédiaire de la vie décrite par son père comme "le meilleur état du monde et" le plus adapté au bonheur humain (RC, 2), Robinson se dépêche de la notion sauvage et indigeste d'élever [sa] fortune "(RC, 16).

Le mécontentement à l'égard de sa position est le péché qui a causé la chute initiale de l'homme, et la désolation de Robinson indique la gravité du mécontentement et la punition de Dieu de l'homme qui abandonne son appel et perturbe le modèle religieux et économique opérant au cœur même de l'ordre social. Robinson est également fustigé pour s'être opposé aux souhaits de ses parents, rébellion qu'il interprète comme son "péché originel" (RC, 225). L'attrait séduisant de l'aventure le fait se rebeller contre l'autorité parentale et le conduit étrangement contre la volonté, non plus, les ordres de [son] père, et contre toutes les supplications et les persuasions de [sa] mère "(RC, 2). En rejetant l'endroit tracé par son père, Robinson s'affirme comme un pécheur qui "ne rencontrera que des désastres et des déceptions" (RC, 15) jusqu'à ce que les paroles prophétiques de son père soient accomplies sur lui. La désobéissance filiale est emblématique de la rébellion contre Dieu, ainsi, même si le père de Robinson peut lui avoir pardonné et décidé "de contribuer autant que cela à [son] premier aventurier (RC, 18), il doit encore être puni pour avoir délibérément et imprudemment défié l'autorité légitime du père. Le patriarcat décrit dans *Robinson Crusoe* affirme l'autoritarisme rigide d'un père dominateur et son contrôle légitime sur les membres de sa famille. Ancien, sage, et possédant des pouvoirs prophétiques, cette forte figure patriarcale est considérée comme un député divin, et, associée à plusieurs reprises à des allusions à Dieu, sa volonté est liée à celle de Dieu - rejeter sa règle supérieure est un signe de décadence spirituelle. *Hayy Ibn Yaqdhan*, également, souscrit aux principes de base de la société patriarcale, et bien que la situation de la famille Yaqdhan ait été précipitée par

différentes causes, elle est quelque peu similaire à celle de la maison Kreutznaer. Contrairement à Robinson, qui peut juxtaposer consciemment sa vie passée aux événements actuels pour comprendre les raisons de sa détresse, Hayy est au départ dégagé de toute responsabilité directe pour son calvaire et est épargné même à la conscience de toute expérience antérieure à celle de l'île. De plus, Hayy est envoyé sur l'île avec les bénédictions de sa mère dans une petite arche faite et rembourrée de plumes de ses propres mains. Même si Hayy lui-même n'a pas le sens du péché, il est néanmoins aliéné de sa mère parce que le patriarcat décrit dans *Hayy Ibn Yaqdhhan* donne une sanction divine à la suprématie masculine et montre la relation entre l'homme et la femme comme une relation de domination et de subordination. La mère de Hayy rejette son devoir d'obéissance envers son frère fier et jaloux qui, en tant que parent masculin le plus proche, a le droit de tuteur, en particulier dans l'article du mariage. Auparavant, il l'avait "confinée et empêchée de se marier, car il ne pouvait pas la mettre en relation avec une personne adaptée à sa qualité" (HIY, 43). Résistant à sa volonté injuste, elle épouse secrètement un parent, mais lorsqu'elle porte un enfant, elle craint la cruauté de son frère et jette son fils impuissant au monde pour survivre du mieux qu'il peut. Comme Robinson, la jeune princesse se heurte à une société patriarcale; et ni l'un ni l'autre n'est autorisé à dévier de sa structure. Une différence majeure entre Hayy et Robinson est donc que, alors que l'un n'a aucun sentiment de culpabilité et aucune erreur passée à considérer, l'autre est pleinement conscient d'être "l'agent volontaire de toutes [ses] misères". (RC, 42).

III.2.2 - Le Moi et l'Autre : une vie partagée

Robinson Crusoe continue de résonner avec le contenu du récit fictif d'IBN TUFAYL alors que la composante sociale est finalement ajoutée à chacun, brisant la solitude de leurs héros et complétant leur univers. L'annonce formelle de Robinson, "Maintenant j'arrive à une nouvelle scène de ma vie..." (RC, 177), et la déclaration catégorique d'IBN TUFAYL selon laquelle il "relatera maintenant (si Dieu le veut) le récit de la rencontre de Hayy avec Açal (HIY, 155) marque un tournant majeur dans les deux livres, qui deviennent progressivement sociaux dans leur importance plutôt que simplement personnels. La rencontre de Robinson avec Vendredi coïncide avec ce moment crucial de Hayy Ibn Yaqdhhan où Hayy apprend qu'il n'est pas seul et qu'il n'est qu'une partie d'un ensemble social plus vaste. Avec la venue de l'Autre, Hayy et Robinson sont liés à l'humanité à temps ; ils se désenclavent et s'engagent de plus en plus dans les affaires extérieures, inévitablement. Et à travers une relation réciproque avec l'Autre, une société miniature commence à se former entre chaque groupe d'hommes,

leur fournissant une compagnie, Robinson et Hayy, qui les soulage de leur solitude et transforme leur isolement total en un état d'existence partagée.

Bien que la nature des rencontres de Hayy et de Robinson avec leurs compagnons soit similaire, les situations dans lesquelles ces compagnons sont présentés semblent très différentes. Hayy et Robinson sont échoués sur des îles connues pour être dépourvues de tout occupant humain, et l'intrusion abrupte de l'Autre dans leur monde privé introduit un élément de surprise qui jette tous les individus impliqués par surprise. Les cannibales fréquentent l'île de Robinson pour tenir leurs "fêtes inhumaines" (RC, 190), ignorant les yeux vigilants de Robinson, et Açal débarque sur l'île de Hayy croyant que c'est un lieu propice pour "se retirer de l'humanité la partie restante de ses jours" (HIY, 158). Quand Robinson sauve plus tard la vie de Vendredi, et quand Hayy et Açal s'espionnent enfin, ils s'émerveillent et s'étonnent tous devant l'apparition inattendue de l'Autre, partageant un moment de surprise et de reconnaissance mutuelle. Pourtant, la scène de la curieuse poursuite d'Açal par Hayy et de son vol "sur lui par degrés" (HIY, 161) ne rappelle guère la terreur générée par la vue de l'empreinte d'un homme qui pousse Robinson à une maladie de peur et d'anxiété sans parallèle dans *Hayy Ibn Yaqdhān*. En découvrant l'empreinte dans le sable, Robinson est plongé dans une confusion qui le réduit momentanément d'un roi à un fugitif privé de raison et régi uniquement par son émotion. Dans sa paranoïa initiale, Robinson retourne en rampant dans son monde clos et tente de disparaître dans la nature et de s'assimiler totalement dans l'île. Toute sa tranquillité soigneusement construite semble aussitôt renversée alors qu'il envisage de déraciner ses champs de maïs, de démolir sa maison et de laisser partir son troupeau pour qu'on ne le découvre pas. Saisi par les frayeurs qui l'ont séparé de lui-même et perturbé son équilibre spirituel, Robinson perd "toute [son] espérance religieuse" et "toute cette ancienne confiance en Dieu" (RC, 180). Après quelques jours, la frénésie commence à s'apaiser, et Robinson décide d'améliorer la sécurité de sa demeure et de renforcer ses défenses en érigeant "une deuxième fortification" (RC, 186) et en transformant son abri en garnison. Il passe donc son temps à tenter d'assurer sa sécurité et à vivre "dans le piège constant de la peur de l'homme" (RC, 189) qui "a fait reculer [son] invention pour [ses] propres commodités" (RC, 194). Lorsqu'il s'aventure hors de ses enclos multipliés, Robinson regarde derrière lui "à tous les deux ou trois pas, se trompant sur chaque buisson et chaque arbre, et s'imaginant chaque souche à distance pour être un homme " (RC, 178).

Il est ironique que Robinson soit terrifié par le signe de la présence humaine qu'il désirait auparavant, et même il trouve étrange, autant qu'il a souhaité la compagnie humaine,

qu'il "devrait maintenant trembler à la crainte même de voir un homme "(RC, 181). Mais le recul de Robinson de l'Autre est basé sur l'expérience, car il connaît les cannibales qui dévorent le corps de leurs semblables. Toutes ses craintes sont justifiées plus tard lorsque sa suspicion de la présence sur son île est confirmée par les "crânes, mains, pieds et autres os de corps humains" (RC, 190) qu'il voit se propager sur le rivage. Ce qu'il craint, alors, n'est pas l'humanité mais la mort hideuse qui l'attend aux mains de ces sauvages dont il sauve vendredi.

Avec l'arrivée de Vendredi, Robinson abandonne volontiers son état d'isolement et se félicite de tout cœur de la compagnie tant attendue. Comparé à Robinson, Hayy n'a aucune connaissance de l'espèce humaine et aucune expérience passée pour lui enseigner le danger auquel la présence d'Açal peut l'exposer. Quand il tombe sur Açal, il se tient "à s'interroger longtemps", incapable "d'imaginer ce que c'est", car de tous les animaux qu'il [a] jamais vus de toute sa vie, il [n'a] jamais rien vu comme cela."

Motivé par «un désir inné ... de connaître la vérité des choses» (HIY, 160), Hayy ne fait preuve d'aucune prudence en approchant l'objet de sa curiosité et en le poursuivant avec persévérance. Ici, c'est le nouveau venu qui prend ses talons, ayant "très peur de" l'étrange créature qui est "recouverte de peaux de bêtes sauvages avec les cheveux" (HIY, 162). La vigilance d'Açal est indiquée plus tôt en se promenant dans l'île et en explorant ses différentes parties avant de s'installer et de s'impliquer dans sa méditation. Ce n'est que lorsque sa recherche minutieuse se termine "sans voir aucun homme, ou autant que les traces de n'importe qui" (HIY, 159-60) qu'Açal peut se plier à ses prières et se sentir en sécurité pour "être entièrement repris, de manière à ne rien oublier d'elles" (HIY, 161). Observant Açal d'un endroit caché, Hayy reconnaît qu'il est un être comme lui et s'avance vers lui afin de mieux se connaître. Et quand il perçoit la peur d'Açal à son égard, Hayy commence à le calmer en lui caressant la tête et le cou, lui montrant la tendresse "et exprimant" beaucoup de bonheur et de joie; jusqu'à ce que la crainte d'Açal soit enfin mise de côté "(HIY, 162). Comme Açal, Vendredi ressent de la détresse quand il voit Robinson pour la première fois, qui remarque tout de suite que Vendredi est "autant effrayé par [lui] que par" les cannibales qu'il fuit (RC, 235). L'évadé est contraint de voler encore "quand il est encore" effrayé par le feu et le bruit "du fusil de Crusoé. Mais le résident de l'île donne au nouveau venu" tous les signes d'encouragement ", lui souriant, le regardant agréablement, et lui faisant signe de s'approcher encore plus". Robinson prend Vendredi, lui donne des vêtements et lui fait même un repas chaud. Pour assurer l'homme non civilisé de la comestibilité de la nourriture qu'il a préparée, Robinson, comme Açal, qui invite Hayy à partager sa provision en en mangeant lui-même

"(HIY, 163), ne donne Vendredi la viande cuite qu'après avoir "commencé à en manger "(RC, 246). Et les deux hommes aiment ce qu'ils goûtent, bien que Hayy se sente mal à l'aise d'enfreindre les règles alimentaires qu'il s'est prescrites, et Vendredi n'a aucun désir pour la saveur du sel dans sa viande.

À ce stade, Robinson peut être plus clairement identifié avec Açal qu'avec Hayy, qui commence à prendre certaines des caractéristiques de Vendredi. Ce subtil changement de rôle est occasionné par la distinction entre le fond de Robinson moderne et celui de son ancien homologue. Les deux hommes civilisés, Robinson et Açal, ne peuvent s'empêcher de remarquer la vitesse et la force physique remarquables de l'homme naturel. Hayy a poursuivi Açal "de toutes ses forces" et l'a dépassé "(en raison de sa vigueur et de son pouvoir de connaissance et de corps, que Dieu lui avait accordés)" (HIY, 162). Et Vendredi a "dépassé" trois cannibales en courant "avec une force supérieure". Robinson est aussi impressionné par "l'incroyable rapidité" de Vendredi (RC, 234) qu'Açal par la "grande rapidité" de Hayy (HIY, 162), et il déclare Vendredi "l'homme le plus rapide sur son pied" qu'il ait jamais vu (RC II, 28), car il court à un rythme tel que «à coup sûr, jamais l'homme ni le cheval ne courent comme lui» (RC II, 30).

L'une des capacités les plus importantes de l'homme est le langage, car la communication par le langage constitue la caractéristique la plus distinctive de la société humaine. Robinson considère la conversation comme "la partie la plus brillante et la plus belle de la vie; "c'est un emblème de la jouissance d'un état futur..." c'est cette partie de la vie par laquelle l'humanité se distingue non seulement du monde inanimé, mais par laquelle ils se distinguent les uns des autres "(RC, 66). Par conséquent, une expression volontaire de soi à l'Autre se produit entre chaque paire d'hommes qui tentent de transcender les limites de leur individualité et de se faire connaître.

Bien que Crusoé ne soit ravi que par le «son de la voix d'un homme», qu'il n'a pas entendu «depuis environ vingt-cinq ans» (RC, 236), il continue à se faire un devoir d'enseigner Vendredi à parler et à le comprendre quand il parle et, ce faisant, il commence lui-même "à reprendre une partie de sa langue" (RC, 248). Et bien qu'Açal soit convaincu que l'incapacité de Hayy à parler garantira le silence que sa pratique religieuse exige, il lui pose toujours des "questions concernant son mode de vie", s'efforce de le faire comprendre "(HIY, 163), et a "des espoirs" de lui apprendre la technique (HIY, 164). Lorsque la barrière du silence qui sépare un homme d'un autre s'effondre, la parole s'efforce de les lier ensemble et les aide à rendre ce qu'ils savent transmissible. Chaque élève s'avère être "le plus apte" (RC,

244) qui ait jamais été: en peu de temps, Vendredi commence à parler assez bien "(RC, 248), et malgré le manque total de compétences linguistiques de Hayy, il est également capable de "parler en très peu de temps" (HIY, 165). Mais le processus d'enseignement ne se limite pas à établir des motifs de communication, mais se développe pour inclure l'éducation de l'homme naturel en matière de connaissances générales et l'informer en particulier de la foi civilisée et d'un système de croyances dogmatiques. Robinson ne manque pas "de jeter les bases de la connaissance religieuse dans l'esprit [de Vendredi]" (RC II, 1), et Açal donne à Hayy un compte rendu des préceptes que le messenger de Dieu avait livrés des rites d'adoration qu'il avait ordonnés" (HIY, 167). Chaque missionnaire se sent privilégié d'être "fait sous Providence, un instrument pour sauver l'âme d'un païen en lui enseignant la connaissance du vrai Dieu. Açal voit dans la conversion de Hayy une chance "d'obtenir une grande récompense et une approche plus proche de Dieu" (HIY, 165) et Robinson éprouve une joie secrète qui traverse "chaque partie de [son] âme" et lui fait se réjouir d'avoir été choisi pour amener un pauvre sauvage à la connaissance des doctrines chrétiennes (RC II, 6).

Malgré les inclinations sociales professées par Robinson, cependant, tout au long du livre, il semble mal adapté à l'esprit de son environnement social, et son dernier voyage réitère le cycle de sa fuite des contraintes imposées par l'appartenance aux institutions sociales. Ni lui ni Hayy ne sont totalement réconciliés avec sa communauté; et ils sont tous deux manifestement impropres à la vie de groupe. Ils sont liés en similitude par leur éloignement de leurs semblables; Robinson est tout aussi solitaire au milieu de la foule et de la hâte des hommes et des affaires que Hayy est à l'intérieur d'une grotte sur une île déserte. Leur solitude et leur disjonction avec les autres hommes attirent inévitablement l'attention sur le concept de séparation humaine et l'épopée de la solitude, en tant qu'état universel de l'homme.

Certes, c'est l'humanité dans la solitude que DEFOE dépeint dans la réflexion de Robinson que les passions nourricières s'exercent toutes à la retraite; nous aimons, nous détestons, nous convoitons, nous apprécions, le tout dans l'intimité et la solitude (RC, 2). Et c'est l'homme, métaphysiquement seul, que l'île dans chaque livre symbolise: un être isolé, un prisonnier, enfermé avec les barres et les boulons éternels de l'océan (RC, 130), s'il vit béatement impliqué dans des sondages silencieux dans l'infinitude ou trouve humblement réconfort dans la pensée que le vrai bonheur consiste en une errance sans fin.

Conclusion

Robinson Crusoé et *Hayy Ibn Yaqdhān* ont fait l'objet d'une analyse comparative qui conclut à la présence d'une ressemblance frappante, tant dans le matériel présenté que dans le mode de présentation, entre les deux œuvres. Il est bien entendu improbable que nous ne sachions jamais si DEFOE a réellement lu l'œuvre d'IBN TUFAYL, et toute la question de son endettement envers le philosophe musulman ne sera peut-être jamais définitivement réglée, car des traits similaires indiquent fortement un lien possible entre eux. Cette influence est vraisemblable, d'autant plus qu'une traduction du texte arabe a été introduite vers le tournant du XVIII^e siècle et qu'elle a été lue avec enthousiasme au cours de ce siècle pour devenir "une source d'inspiration pour la pensée littéraire et philosophique occidentale" (BEHLER, 1968 : 8). Il est improbable qu'un livre aussi populaire ait échappé à l'attention d'un auteur tel que DEFOE, qui "était très conscient des intérêts éphémères de son époque" et qui "a été stimulé par des projets littéraires immédiats à son sujet, ce qui a donné une direction et une impulsion à son esprit fertile, bien que pas nécessairement moins créatif" (SCHONHORN, 1964 : 157).

Le travail d'IBN TUFAYL a peut-être fourni l'impulsion majeure pour la création du chef-d'œuvre de DEFOE. De nombreux critiques s'accordent pour dire qu'Alexander Selkirk, la figure de longue date de Robinson, n'a donné à DEFOE que "ses données, au-delà desquelles il "avait peu à offrir" (GOLD, 1964 : 134) et que "l'assistance que DEFOE a tirée de l'histoire de Selkirk, semble d'un genre très maigre" (ROGERS, 1932 : 77). Mais même un critique comme Maximilian NOVAK, explique que l'histoire de Hayy, "loin d'être l'idée de Robinson Crusoé [...] est presque le renversement total". Il explique qu'il avait "en tête la différence entre l'attitude exploratoire de Hayy envers son environnement contrairement à l'inquiétude de Robinson". Et il ajoute: " Si l'on tient compte de cette différence évidente entre les deux protagonistes, il serait néanmoins absurde de nier une similitude générale" (NOVAK, 1972 : 206).

Deuxième partie

L'empreinte à Crusoé ou
la réécriture postcoloniale

« Écrire en pays dominé décrit comment vient se replacer la passion de la littérature au centre de l'entreprise de reconquête de soi »

Samia Kassab-Charfi

Introduction

Il est certainement inévitable de reconnaître le travail singulier accompli par Daniel DEFOE dans *Robinson Crusoé*. Néanmoins, ce chef-d'œuvre n'assure pas à lui seul la perpétuation du mythe de Robinson dans l'imaginaire universel. Ce sont, en fait, les innombrables réécritures et textes inspirés de cette œuvre qui en ont consolidé la pérennité et qui lui ont permis de perpétuer ce résonnement dans l'univers littéraire mondial. Ces diverses réécritures ont été le plus souvent qualifiées de "robinsonnades" comme le souligne Jean-Paul ENGÉLIBERT dans *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*.

Une robinsonnade relate les aventures d'un naufragé sur une île inhabitée, se trouvant isoler de sa civilisation d'origine, parvenant à recréer la société dont il avait été privé et improvisant les moyens de sa propre survie. Cependant, il existe différents types de robinsonnades : avec un naufragé seul ou en groupe, sur une île ou dans l'espace voire dans le temps, mettant en scène des femmes ou des enfants, proposant ainsi des variantes de décors. Tout compte fait, il advient de l'ouvrage d'ENGÉLIBERT que l'œuvre de DEFOE n'est, en aucun cas, remise en cause à travers une robinsonnade et qu'elle peut se diviser, selon Jean-Michel RACAULT en dix trames (1991), alors qu'ENGÉLIBERT désigne ces dernières, fondamentales quant à l'œuvre de DEFOE, sous l'appellation « trame narrative serrée » (op. cit. : 93). Il estime que « si on considère les dix séquences retenues en tant que modèle de la robinsonnade comme l'ensemble des fonctions narratives de base du genre, définissant une structure tout autant qu'un scénario, on peut affirmer que cette structure informe même les romans qui ne réécrivent *Robinson Crusoé* qu'à travers le filtre d'un second hypotexte [...] » (op. cit. : 101).

L'histoire littéraire a connu plusieurs versions de robinsonnades, à l'instar du *Robinson suisse* de Johann David WYSS mettant en scène une famille tout entière, *L'Île mystérieuse* de Jules VERNE mettant à l'épreuve cinq personnages ayant échoué sur une île qui semble veiller sur eux et les soutenir dans toutes leurs mésaventures, *Images à Crusoé* de Saint-John PERSE où l'auteur imagine le retour du célèbre Robinson de DEFOE à la

civilisation, ou encore *Sa Majesté des mouches* de William GOLDING décrivant l'épreuve régressive d'un groupe d'enfants livrés à eux-mêmes.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel TOURNIER, le récit de Robinson se métamorphose en prenant volontairement le contre-pied de *Robinson Crusoé* : Robinson opte pour la vie en fusion avec la nature et Vendredi choisit le monde civilisé. Ceci témoigne d'un véritable renversement de l'œuvre originale ; comme le constate Patrick CHAMOISEAU :

Le Robinson de Tournier est admirable et impressionnant. Lui, il explore à fond la précieuse "situation Robinson", n'oublie aucun recoin. Sa fiction est déjà mise à distance, il l'écartèle, s'éloigne du récit pour creuser les instants, interroger le temps, interpellier l'espace, les silences, les indicibles de la matière humaine... Une belle sphère de démesure à laquelle on a d'emblée le sentiment de ne rien pouvoir ajouter. Juste peut-être des poussières de vertiges, fêlures et distorsions... (2012 : 238).

Nous estimons que si une œuvre porte quasiment le même titre qu'une œuvre antérieure, ceci suggère qu'il y a une certaine communauté ; il s'agit du moins d'un premier référent. D'ailleurs, des liens communs pourraient s'instaurer en littérature du fait du poids de l'intertextualité. L'œuvre de CHAMOISEAU est sans aucun doute une réécriture de l'œuvre de DEFOE, comme le révèle dès le départ le titre "*L'empreinte à Crusoé*" faisant allusion au protagoniste de l'œuvre originale. Néanmoins, l'emploi de la préposition « à » au lieu de « de » incite le lecteur à réfléchir puisqu'il serait plus spontané de dire "*L'empreinte de Crusoé*". Ceci serait-il un jeu de mots faisant allusion à "l'emprunt à Crusoé"? Ce qui rappellerait qu'il s'agit bel et bien d'une réécriture se montrant nettement comme telle. De plus, dans « *L'Atelier de l'empreinte* », le dernier chapitre de son œuvre, l'auteur déclare avoir lu *Robinson Crusoé* mais également avoir su « que tôt ou tard, il en ferait quelque chose » (2012 : 279) rejoignant ainsi la pensée de Tzvetan TODOROV dans *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* lorsqu'il affirme que « tout modèle de lecture est un modèle d'écriture » (1965). Ainsi, CHAMOISEAU reprend le personnage principal en essayant de dépasser voire de subvertir l'œuvre-première, à l'exemple de la perte de mémoire du protagoniste qui n'est plus Anglais mais négrier africain.

À l'exemple des réécritures de l'œuvre de DEFOE inscrites dans la deuxième moitié du XX^e siècle, *L'empreinte* fournit un texte critique de la version originale. Dans son étude intitulée *La postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, J.-P. ENGELIBERT distingue deux types de robinsonnades contemporaines : premièrement, celle selon laquelle « l'île est perçue comme un ailleurs – territoire d'exception, où l'ordre du monde peut être suspendu, où un devenir autre peut être expérimenté » et, deuxièmement, celle selon laquelle, inversement, « l'île n'est plus un ailleurs mais la scène où se représente le monde », « un microcosme insulaire » mettant « en évidence, comme un dispositif de laboratoire, la nature du lien social et de l'expérience métaphysique humaine ». De son côté, l'œuvre de CHAMOISEAU semble réunir ces deux types, pour autant que l'île ressemble d'abord à un ailleurs approuvant les jaillissements exotiques de la pensée coloniale puis devient le lieu-monde où la diversité des lieux, à l'origine de son identité hybridée, répond présente.

Quelles sont donc les convergences et les divergences entre le texte original de DEFOE et ses réécritures ? Pour quelle raison les écrivains contemporains ne cessent de réécrire l'intrigue de *Robinson Crusoé*, à l'instar de Patrick CHAMOISEAU ? Comment *L'empreinte à Crusoé* parvient-il à remettre en cause, voire subvertir l'œuvre-première ? Actuellement, l'intérêt attribué aux théories de la réception nous a encouragé à examiner l'idée véhiculée par cette réécriture. De ce fait, nous estimons que l'œuvre de DEFOE véhicule des versions distinctes qui offrent des lectures du monde, conformément à des lieux et des époques donnés.

De ce fait, l'objectif primordial de cette partie sera de démontrer que la réécriture de CHAMOISEAU contribue à l'aspiration des auteurs caribéens de relire l'Histoire lacunaire pour la reconnaissance d'une identité caribéenne à part entière, loin de l'eurocentrisme de l'œuvre de DEFOE. En résumé, nous allons tenter d'analyser l'œuvre de CHAMOISEAU au regard de l'œuvre de DEFOE à partir des théories de la réception développées par Hans-Robert JAUSS et Wolfgang ISER de l'École de Constance en mettant en valeur la dimension subversive du récit de CHAMOISEAU ainsi que les procédés employés pour mettre en cause l'eurocentrisme de l'œuvre-première.

Chapitre I

Reformuler, réécrire, recréer

Notre recherche intitulée *La réécriture du mythe de Robinson* nous conduit dans un premier temps à cerner notre cadre théorique. Nous allons donc mettre au clair le concept de réécriture voire d'intertextualité, présenter ses différents types, ce qui fait la spécificité de chaque réécriture et en quoi elles se distinguent les unes des autres.

Lorsqu'on étudie une œuvre littéraire, on l'étudie la plupart du temps pour elle-même, c'est-à-dire, on la lit, on essaie de la comprendre, de l'expliquer, d'en dégager une interprétation ; mais l'approche se centre sur l'œuvre en elle-même et pour elle-même. L'objet d'étude de la réécriture propose une autre approche ; en fait, il se trouve que certaines œuvres font résonner ou font allusion à certaines œuvres du passé, des œuvres qui les ont précédées ; on appelle ce rapport « l'intertextualité ».

Ces rapports qui unissent une œuvre à d'autres œuvres qui l'ont précédée peuvent être de différents types. Il peut s'agir, à certaines époques de l'histoire littéraire, de l'imitation : un artiste peut vouloir imiter des modèles issus du passé ou de l'Antiquité car ces modèles sont par exemple réputés indépassables ; d'une allusion où une œuvre littéraire peut faire allusion à d'autres œuvres littéraires et rentrer du même coup avec elle dans un rapport d'intertextualité ; d'une parodie où l'artiste essaie d'adopter une approche décalée, humoristique pour mettre en rapport le modèle avec sa propre production ; d'une citation qui peut être une manière de faire entrer en résonance et en rapport deux œuvres littéraires, celle qui est écrite présentement et celle qui est citée. Bref, il existe différentes manières de mettre en rapport une œuvre avec les œuvres du passé et d'établir ainsi ce rapport d'intertextualité.

L'objet d'étude de ces réécritures propose de ne plus se centrer uniquement sur l'œuvre elle-même et de ne plus l'étudier en vase clos mais d'ouvrir un peu la perspective et d'étudier les rapports qui existent avec l'ensemble des œuvres qui ont précédé et avec lesquelles elles entrent en résonance.

I.1 – L'intertextualité : origine et développement du concept

L'intertextualité est un ensemble de relations entre les textes, pouvant inclure des citations, des allusions, des imitations, des parodies, etc. Elle implique également des hypothèses concernant le lecteur, la situation à laquelle il fait référence et son contexte. Dans

la théorie littéraire traditionnelle, on suppose que lorsqu'on lit une œuvre littéraire, on essaie de découvrir son sens car tout texte littéraire en possède un. Ce processus de décèlement de signification à partir de textes s'appelle "l'interprétation". Cependant, la théorie littéraire et culturelle contemporaine a radicalement changé ses idées.

On croit maintenant que les œuvres littéraires sont construites à partir de systèmes, de codes et de traditions établis par des travaux littéraires antérieurs. L'acte de lire, plutôt que l'interprétation d'une œuvre, engage le lecteur à découvrir un réseau de relations textuelles. Retracer ces relations, c'est en fait interpréter le texte, c'est-à-dire, en découvrir le sens et les significations. Pour résumer, en théorie littéraire, l'analyse d'une œuvre littéraire consiste à faire des références intertextuelles, extraire le sens ; être un lecteur critique pour interpréter un texte.

Le mot "intertextualité" dérive du latin "*intertexto*" qui signifie "se mêler tout en tissant". Il a été introduit pour la première fois en linguistique littéraire par Julia KRISTEVA, sémioticienne et philosophe française, à la fin des années 1960. Dans son manifeste – qui comprend des essais tels que *Bakhtine : le mot, le dialogue, le roman*, KRISTEVA a rompu avec les notions traditionnelles d'influence de l'auteur et les sources du texte. Elle a fait valoir que tous les systèmes signifiants sont constitués de la manière dont ils transforment les systèmes signifiants antérieurs. Une œuvre littéraire n'est donc pas simplement le produit d'un seul auteur, mais de la relation de cette œuvre avec d'autres. L'origine de l'intertextualité peut être retracée avec la linguistique du XX^e siècle.

Le linguiste suisse Ferdinand DE SAUSSURE a joué un rôle majeur dans la compréhension de l'intertextualité. En soulignant les caractéristiques systématiques du langage, il a établi la nature relationnelle du sens et des textes. Un autre théoricien de la littérature qui a eu une influence majeure dans la théorie de l'intertextualité est Mikhaïl BAKHTINE. Ce dernier souligne la relation entre un auteur et son œuvre, l'œuvre et ses lecteurs et la relation des trois avec les forces sociales et historiques qui les entourent. En combinant les théories saussuriennes et bakhtiniennes, KRISTEVA a produit le premier énoncé de la théorie intertextuelle. Elle a donc eu un rôle crucial dans la théorisation de l'intertextualité.

Il est important de noter que le travail de KRISTEVA a été publié pendant une période de transition dans la théorie littéraire moderne. Cette transition est décrite en termes de passage du structuralisme au post-structuralisme. Les structuralistes ont analysé des textes de toutes sortes, des aspects de la communication quotidienne aux œuvres littéraires. Ces

théoriciens ont basé leur analyse sur la sémiologie, qui est l'étude des signes, un mouvement engendré par le linguiste suisse DE SAUSSURE.

Les post-structuralistes, de leur côté, croyaient en la nature instable du langage et du sens, insistant sur le fait que tous les textes ont plusieurs significations. La transition du Structuralisme au Post-structuralisme se caractérise par le remplacement de l'objectivité, la rigueur scientifique et la stabilité méthodologique en mettant l'accent sur l'incertitude, l'indétermination, l'incommunicabilité, la subjectivité, le désir, le plaisir, le jeu. Les structuralistes croyaient que la critique est objective, alors que les post-structuralistes soutiennent que la critique est intrinsèquement instable. En conséquence, le Post-structuralisme est devenu un facteur important dans la discussion et la compréhension de l'intertextualité. Un autre critique et théoricien social et littéraire qui a exploité la théorie intertextuelle est Roland BARTHES. Sa position vis-à-vis de l'intertextualité, sa croyance en la pluralité et la liberté de tous les lecteurs des contraintes sont typiquement post-structuralistes. Préoccupé par le rôle de l'auteur dans la production du sens, BARTHES a estimé que cette signification littéraire ne peut jamais être entièrement comprise par le lecteur, car la nature intertextuelle des œuvres littéraires conduit toujours les lecteurs à de nouvelles relations textuelles. Les auteurs ne peuvent donc pas être tenus responsables des multiples significations découvertes par les lecteurs au sein des textes littéraires.

Ainsi, BARTHES proclame "la mort de l'auteur" et considère cette situation comme une libération pour les lecteurs. Il pense que toutes les productions littéraires se déroulent en présence d'autres textes et que ce n'est que par l'intertextualité que les textes peuvent naître. Dans son essai *La théorie du texte*, il écrit :

[...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.

Ainsi, l'écriture est toujours une itération qui est aussi une réitération ; une réécriture qui met au premier plan la trace des différents textes dans des lieux à la fois conscients et non conscients. Il est important de noter que ces éléments d'intertextualité ne doivent pas nécessairement être « littéraires ». Il faut également tenir compte des déterminants historiques et sociaux qui, eux-mêmes, peuvent transformer et changer les pratiques littéraires. De plus, à proprement parler, un texte n'est constitué qu'au moment de sa lecture. Lectures, expériences

et positions antérieures du lecteur dans la formation culturelle forment également des liens cruciaux et ouvrent de nouvelles portes à l'intertextualité.

Le concept d'intertextualité est très flexible, en ce sens que les critiques structuralistes essaient de repérer et même de corriger le sens littéraire, tandis que les post-structuralistes emploient le terme pour brouiller les notions de sens. Les critiques littéraires, comme le théoricien français Gérard GENETTE, utilisent la théorie de l'intertextualité pour plaider en faveur de la certitude critique, ou au moins de la possibilité de dire des choses incontournables sur les textes littéraires. Dans *Discours du récit*, GENETTE écrit :

Dans un premier sens, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements.

Dans un second sens, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition.

Un troisième sens : *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer en lui-même. (1972 : 71)

Bien que l'intertextualité ait inspiré diverses positions critiques, ce n'est nullement un terme exclusivement lié à des œuvres littéraires. Il a été adapté par les critiques de formes d'art non-littéraires telles que la peinture, la musique, l'architecture, le cinéma, etc. Par le recours à l'intertextualité utilisée par d'autres formes d'art, traits de société ou époques de l'histoire peuvent être capturés non seulement sous forme écrite mais aussi en utilisant des images visuelles. L'intertextualité, en tant que concept, a une histoire de différentes expressions qui reflètent les situations historiques dans lesquelles il a émergé.

Pour résumer, nous pouvons affirmer que le concept d'intertextualité brouille considérablement les contours des textes, les rendant, en termes de Roland BARTHES, un «tissu illimité de connexions et d'associations» (1973: 39). Cela dépend entièrement de la sensibilité du lecteur et des connaissances de base pour faire toutes les connexions nécessaires pour tirer l'essentiel d'un texte.

I.2 – Pratiques et enjeux de la réécriture

La réécriture constitue un thème capital en littérature. On n'écrit pas à partir rien ; avant d'être écrivains, ces derniers ont été lecteurs. Leurs productions ont été influencées par les œuvres qu'ils ont lues ou qu'ils ont déjà écrites. Ce lien ou cette influence est appelée l'intertextualité. Parmi les différentes variantes d'un même texte est lorsqu'un écrivain se réécrit lui-même, c'est-à-dire, les diverses versions d'un court segment de texte réécrites par l'auteur, notamment à travers ses brouillons ou les différentes éditions qui se sont succédées.

Le but de se réécrire soi-même est de rechercher la meilleure forme qui soit. L'écrivain n'écrit pas au fil de la plume, sans réflexion préalable. Autrement dit, il n'y a pas de jaillissement de l'écriture mais des piétinements : l'auteur écrit, barre, réécrit, rajoute, rature, enlève en permanence afin de trouver la meilleure version qui soit pour traduire sa pensée. Généralement, le fond vient spontanément ensuite il faudra trouver la formulation adéquate pour exprimer clairement ses idées.

Il existe deux écrivains qui se sont fait remarquer par leurs différentes variantes. Dans *À la recherche du temps perdu*, Marcel PROUST n'avait cessé de rajouter inlassablement ; on dit même qu'il n'aurait jamais arrêté s'il n'était pas mort. Ce qui est certain, ce qu'il y a une différence entre la première et la dernière version de *La recherche*. Gustave FLAUBERT, quant à lui, rêvait d'une forme d'écriture parfaite. Pour y parvenir, il utilisait un gueuloir, une pièce qu'il avait dans son appartement, qui lui permettait de miniaturiser ses textes, de lire les phrases en hurlant de manière à en vérifier la syntaxe, l'équilibre et la musique ; il cherchait la formulation idéale pour exprimer ses pensées. Dans *l'Éducation sentimentale*, il s'était pris trois fois avant de trouver la version définitive du portrait de Madame Arnoux. Il fera ceci d'abord avec Maria de *Mémoire du fou* dans une première version. Il reprendra cette version en 1838 dans le portrait d'une femme qui s'appellera Madame Renaud. Mais ce n'est qu'au bout de la troisième version qu'il arrivera à faire le portrait définitif de Madame Arnoux. Dans cette œuvre, FLAUBERT essayait de retranscrire le portrait d'Élisa Schlésinger, une femme mystérieuse qu'il avait rencontrée et qui le fascinait. C'est la raison pour laquelle il s'y était pris sur plusieurs années pour arriver à ce portrait définitif qui représente le mieux possible cette femme. Plusieurs écrivains ont des sujets de prédilection qu'ils apprécient ; qu'ils veulent approfondir. Tout au long de leur vie, ils essaieront de les exploiter dans leurs différentes œuvres. Dans beaucoup de ses écrits, Romain GARY recherche l'Absolu (l'Idéal) :

Ce fut ainsi que je fis connaissance avec l'absolu, dont je garderai sans doute jusqu'au bout, à l'âme, la morsure profonde, comme une absence de quelqu'un. Je n'avais que neuf ans (...). L'absolu me signifiait soudain sa présence inaccessible et, déjà, à ma soif impérieuse, je ne savais quelle source offrir pour l'apaiser. Ce fut sans doute ce jour-là que je suis né en tant qu'artiste (...).

Jean GIONO, quant à lui, exploite le thème de la nature car il possède une place centrale dans l'ensemble de ses œuvres. D'autres écrivains ont d'autres sujets de prédilection encore plus précis. Leurs œuvres sont considérées comme des réécritures d'un même thème et d'une même idée exploités différemment. Les écrits de MARIVAUX représentent des

réécritures du thème de la naissance de l'amour et ses conséquences, notamment dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *La Surprise de l'amour*, *Arlequin poli par l'amour*, etc. Il dit :

J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches.

Néanmoins, il ne faut pas avoir de jugement réducteur vis-à-vis de l'exploitation de ces pièces de théâtre car elles ne sont pas d'éternelles répétitions qui tourneraient en cercle fermé. Leur intérêt réside dans la diversité et la variation du thème exploité par l'écrivain. En 1722, MARIVAUX avait écrit *La Surprise de l'amour* et en 1727, soit cinq ans plus tard, *La Seconde surprise de l'amour*. La première pièce a été écrite pour le théâtre italien dont les personnages sont particulièrement haineux et cherchent à se plaire uniquement par orgueil pour satisfaire leur vanité. Quant à *La Seconde surprise de l'amour*, il s'agit de la même histoire mais écrite plutôt pour le théâtre français et dont les personnages sont mélancoliques et se laissent surprendre par l'amour de manière beaucoup plus ingénue que dans la première pièce.

L'écrivain peut aussi choisir de réécrire son œuvre dans un autre genre. Charles BAUDELAIRE, par exemple, avait écrit en 1857 *Les Fleurs du Mal*, un recueil de poésie. Il reprendra certains de ces poèmes pour les réécrire en prose dans *Le Spleen de Paris* en 1869. L'écrivain peut donc choisir de passer de la poésie à la prose comme il peut choisir de passer du roman au théâtre. Eugène IONESCO, lui, a choisi d'écrire une nouvelle fantastique qui deviendra une des pièces de théâtre les plus connues du répertoire français, *Rhinocéros*. Ce passage du roman au théâtre mettra davantage en valeur le jeu absurde du langage mis en relief beaucoup plus dans le théâtre que dans le roman. Les variantes peuvent donc être infinies, d'ailleurs, un grand nombre de pièces, qui sont des adaptations de romans très connus, se jouent aujourd'hui dans les théâtres parisiens. Les œuvres littéraires peuvent aussi être adaptées au cinéma d'une manière plus ou moins fidèles, telles que *Les liaisons dangereuses*, *Le Rouge et le Noir*, *Orgueils et Préjugés*, *L'écume des jours*, *Le Seigneur des anneaux*, etc.

L'auteur peut emprunter à un autre auteur son sujet pour élaborer une œuvre nouvelle. Il existe des citations qui marquent toute l'œuvre. Dans *Aurélien* de Louis ARAGON, le roman commence par une phrase qui trotte dans la tête du personnage principal depuis qu'il a rencontré une jeune femme qui s'appelle Bérénice : « Je demeurais longtemps errant dans Césarée... ». Le prénom de cette jeune femme lui fera penser à la pièce de Racine, qui résonnera dans toute l'œuvre d'ARAGON et qui lui donnera une dimension extrêmement

profonde. D'autre part, cette référence à Bérénice créera une certaine complicité avec le lecteur qui se rappellera de la pièce de Racine avec plaisir. De ce fait, soit il y a une seule citation qui marquera toute l'œuvre, soit un ensemble de citations réparties dans toute l'œuvre, ce qui créera des dialogues avec les autres auteurs. Les *Essais* de MONTAIGNE, par exemple, sont truffés de citations d'auteurs antiques qui lui avaient permis de réfléchir et d'affiner sa pensée. Il ne s'agit pas d'un étalage de connaissances car MONTAIGNE ne cite même pas les auteurs à qui il avait emprunté des pensées mais il s'agit plutôt d'un véritable dialogue avec les Anciens.

Étant différent de la parodie et de la satire qui consistent à imiter un sujet, le pastiche consiste à imiter un style. Il est à la limite de l'hommage et de la dérision. L'auteur d'un pastiche n'a pas pour volonté de se moquer de l'auteur imité mais les traits stylistiques sont légèrement grossis pour les rendre visibles. Il s'agit d'une pratique différente du plagiat car elle est assumée par l'auteur, tandis que le plagiat est une volonté de voler les idées d'un auteur. Le pastiche est donc un exercice de style qui consiste en l'imitation stylistique la plus proche possible d'un écrivain en termes de syntaxe, de lexique, de procédés de style, etc. Dans *Pastiches et Mélanges*, Marcel PROUST raconte le procès d'un dénommé Lemoine qui est accusé d'être un faussaire, à travers différents pastiches (de Flaubert, de Stendhal, de Balzac, de Saint-Simon, etc.). Le but de son exercice est de perfectionner son écriture en imitant celui des auteurs antérieurs. Ce genre de pastiche installe une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur grâce à des références communes.

Alors que le pastiche est l'imitation d'un style, la parodie (ou la satire) est l'imitation d'un sujet. Elle a une fonction satirique et comique et vise à se moquer de l'auteur imité. Le burlesque, contrairement à l'héroï-comique qui consiste à traiter un sujet bas avec un style élevé, est un sous-genre de la satire et évoque un sujet noble en style vulgaire. *Shrek !* de William STEIG est un bon exemple de burlesque car il constitue une parodie des contes de fées dont le sujet est noble puisqu'on parle de rois/reines, princes/princesses. Dans cette œuvre, ce sujet noble est tourné en dérision dans un mélange de niveaux de langue (familier/soutenu). D'autre part, dans *Les fleurs bleues* de Raymond QUEREAU, l'auteur s'amuse à passer en revue tous les types de romans sous le mode parodique. Ainsi, il y parodie les romans historiques, les romans de chevalerie, les romans d'apprentissage. Au chapitre VIII de cette œuvre, QUEREAU parodie une scène typique de la littérature romanesque française, à savoir la première rencontre entre deux personnages principaux qui tomberont amoureux l'un de l'autre.

Chapitre II

**La pensée glissantienne au cœur de
l'œuvre de Chamoiseau**

Patrick CHAMOISEAU (né en 1953) est un romancier et essayiste, connu internationalement surtout pour son histoire fictive de la Martinique, *Texaco*, qui a remporté le prix Goncourt en 1992. Avec un style riche, CHAMOISEAU écrit des récits de lutte ouvrière, d'amour non partagé, de marronnage, de sorcellerie, de zombies et de politique. Bien que de nombreux lecteurs l'associent au mouvement créoliste, les idées de l'écrivain ont évolué pour devenir plus complexes sur le sujet des identités qui sont à la fois post-coloniales et transnationales, comme on peut le constater dans son essai, *Ecrire en pays dominé*.

Dans la majorité de ses interventions, CHAMOISEAU fait référence aux termes et aux idées d'Édouard GLISSANT. Né en Martinique, formé à Paris, Édouard GLISSANT (1928) est un romancier, poète et essayiste qui s'est imposé comme un théoricien influent de l'hybridité transculturelle et des identités relationnelles complexes, inventant fréquemment son propre vocabulaire poétique comme le "Tout Monde" ou le "Chaos-Monde" pour décrire les paysages culturels changeants de notre époque.

Plus précisément, GLISSANT a adapté les notions de racine et de verticalité de DELEUZE et GUATTARI par rapport à celles de rhizome et d'horizontalité pour réexaminer les façons dont nous définissons notre identité. Nous définissons-nous à travers l'idée d'enracinement, d'un lien avec une seule lignée d'ancêtres, un seul lieu d'origine ? Si oui, alors nous aurons tendance à exclure l'Autre, en maintenant un sentiment fondamental de séparation entre nous-mêmes et ceux dont l'origine est ailleurs. Ou bien nous définissons-nous en termes rhizomatiques, c'est-à-dire que notre identité est le résultat d'une série de connexions qui se déploient à travers les lieux et les temps ?

Cette vision de l'identité privilégie le contact et la relation avec l'Autre ; elle reconnaît le voyage et l'échange. C'est de cette "poétique de la relation" que GLISSANT et CHAMOISEAU écrivent, considérant qu'elle offre un cadre nouveau et plus positif pour parler des identités individuelles et pour résoudre les problèmes collectifs.

II.1 - Rapport d'Édouard GLISSANT à la philosophie

Bien au-delà de sa définition d'écrivain antillais ou d'écrivain francophone, Édouard GLISSANT est un écrivain du Tout-Monde, ce mot qu'il a conçu pour dire la relation entre tous les lieux de la terre mais aussi entre les langues, les individus et les cultures. Ce mot composé avec "monde" est presque devenu d'ailleurs une mode de langage ; aujourd'hui on dit beaucoup par exemple : la littérature-monde, l'université-monde, la pensée-monde comme pour essayer d'exprimer un besoin d'élargissement et d'ouverture vers le lointain, l'ailleurs.

De fait, GLISSANT a construit une pensée qui, partant de sa culture qu'il n'a jamais oubliée, la culture d'un pays dominé, minoritaire, s'adresse au fond à tous, ou plutôt à chacun, puisque c'est dans la singularité des réceptions que se dit aujourd'hui la pensée d'Édouard GLISSANT. Nous pourrions citer quelques manifestations organisées en mars 2018 à Miami, à Fort-de-France, à Tokyo et, en mai 2018, des rencontres internationales organisées par les universités de Paris I, Paris IV, Paris VIII, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, la BNF consacrées aux travaux d'Édouard GLISSANT.

Parmi les nouveautés, un nouveau site internet <https://edouardglissant.world/> pour bien signifier aussi l'ouverture au monde, qui est un site participatif et qui s'ouvre à toutes les recherches qui se font dans le monde à propos de cette œuvre et cette pensée. Pour autant cette pensée qui se développe, qui devient presque populaire et quand même complexe, c'est une pensée qui est nourrie de nombreuses expériences de vie de GLISSANT, celles du racisme, de la lutte pour les indépendances mais aussi l'expérience des hybridations culturelles dans différents pays du monde mais qui est nourrie aussi par une solide base et réflexions philosophiques.

Cette référence à la philosophie est à la fois évidente et complexe ; évidente car dès son arrivée en 1946 à Paris, Édouard GLISSANT s'est inscrit à la Sorbonne en philosophie où il a côtoyé notamment Gaston BACHELARD, Maurice MERLEAU-PONTY, Jean WAHL mais aussi quand il a enseigné la philosophie dans l'Institut Martiniquais d'Études qu'il a créé ; et, complexe, car cette relation à la philosophie est critique puisqu'il n'a cessé de dénoncer les pensées de l'Un pour essayer de construire une sorte de contre-histoire de la philosophie. Mais il a eu aussi des compagnons philosophiques pour cela qui étaient dans un rapport critique à cette histoire occidentale de la philosophie, notamment Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI mais aussi Jacques DERRIDA avec qui il a entretenu un dialogue jusqu'à la fin de l'existence de ce dernier.

GLISSANT a inventé un certain nombre de concepts tels que "trace", "identité-relation", "archipel", "opacité", "digenèse", "tout-monde", etc. Il est un personnage intarissable, une fois qu'on rentre dans son œuvre, on a l'impression de ne pas en sortir. Son inscription en philosophie à la Sorbonne est une sorte d'obsession, qui est celle d'Africains et d'Antillais qui découvrent Paris au lendemain de la guerre et qui veulent imposer ce qu'Alioune DIOP appellera une "Présence africaine" qui est le titre de la revue qu'il créera en 1947 et qui deviendra la maison d'édition du même nom. C'est cette présence africaine qui ne peut se faire que dans l'espace qui est celui de la pensée et de la philosophie. René MENIL

s'inscrira en philosophie et en obtiendra plusieurs diplômes, Aimé CESAIRE participera en 1944 au grand congrès de philosophie en Haïti, et un peu plus tard Édouard GLISSANT qui suivra leurs pas.

Quand on regarde les itinéraires des uns et des autres, on s'aperçoit que la philosophie chez eux est une sorte d'obsession. Pourquoi veulent-ils tous faire la philosophie ? C'est pour une raison que nous croyons assez simple : longtemps, la philosophie a servi d'alibi pour ne pas penser, en quelque sorte, les sociétés "sauvages", "colonisées", "non-civilisées", "indigènes" ; la philosophie était censée être simplement la discipline des sociétés civilisées, européennes, occidentales et modernes, comme si cette discipline-reine de la réflexion classique ne pouvait pas donner droit de citer aux Africains et aux Antillais. La philosophie telle qu'elle se construit à cette époque-là, au début des années 50, telle qu'elle s'enseigne en France en particulier et dans les universités françaises est liée à l'ethnologie, c'est-à-dire, au fond de la grande discipline qu'est la philosophie il y a l'ethnologie.

Il y a eu une sorte de division du travail intellectuel, d'un côté l'ethnologie pour les nègres, les Antillais, les Africains, les "sauvages", autrement dit, ceux qui ne savent fonctionner que dans les ethnies et, de l'autre côté, la philosophie qui est réservée aux occidentaux. Tout le défi de ces intellectuels africains est de conquérir cet espace, ce qui va d'ailleurs être le clou de cette prise de conscience est la publication en 1945 de *La Philosophie bantoue* du révérend belge Placide TEMPELS, une œuvre qui a considérablement influencé la compréhension occidentale de la philosophie africaine et dans laquelle les idées de son auteur représentent un progrès en remplaçant l'idée de « nègre sans culture » d'Hegel dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire* par la notion de « culture nègre ». TEMPELS invente un texte qui est totalement critiqué aujourd'hui car selon Séverine KODJO-GRANDVAUX « le propos de Tempels reste un propos colonial (il s'agit de comprendre les Africains pour mieux asseoir la colonisation et l'évangélisation) » (2017). Néanmoins, la démarche de TEMPELS a donné naissance à l'ethnophilosophie qui va être critiquée pour inventer une philosophie africaine.

C'est dans ce sens-là que se situera le travail de GLISSANT aux alentours des années 50. Si on ne rappelle pas cette histoire, on ne comprend pas toute l'importance qu'il y a à la fois dans le domaine de la philosophie en Afrique à une critique qui est celle de l'ethnophilosophie qui va durer jusqu'au début des années 80 et, de l'autre, un intérêt pour une philosophie que l'on peut retrouver chez GLISSANT, à savoir non pas simplement comme il hisse la question dans ses relations avec Jean WAHL de cette conception qui est

celle du « *cogito* » dont « je pense donc je suis » mais également de cette conscience de l'être en soi sans quoi on ne peut pas philosopher. Toute une partie de l'œuvre de GLISSANT, de sa pensée, de son rapport à la littérature, à la poésie, à l'essai, au roman, se situe précisément dans cette conscience-là qui est celle de la prise en compte de l'être et du sujet-pensant car tout être, quel qu'il soit, peut être le sujet-pensant ; ce qui lui révélera en quelque sorte la rencontre avec Jean WAHL et symptomatique aussi de cet intérêt pour la philosophie est l'essai qu'il publiera en 1955, *Soleil de la conscience*, qui marquera le début d'une grande réflexion autour de : quelle philosophie peut-on inventer pour pouvoir construire une pensée philosophique nègre ou antillaise ?

Dans cet essai, il semble qu'il a une intuition, celle que toutes les philosophies, jusque-là, étaient des philosophies disant occidentales qui tentaient en quelque sorte de construire le sujet avec une rationalité ; chez les Antillais, et plus précisément chez les descendants d'esclaves noirs, il y a à vouloir construire le sujet d'abord, à s'interroger sur la forme que doit prendre la forme pour construire le sujet. En gros, c'est comment est-ce qu'on va se mettre dans une antériorité de la présence du sujet pour pouvoir penser le sujet. Il ouvre ainsi une porte gigantesque qui n'a d'ailleurs jamais été refermée qui est celle des conditions de la pensée de l'esclave, du nègre, du décolonisé, du descendant nègre. Alors là, il y a toute une foule de pensées qui font qu'au fond quand on entre dans l'œuvre de GLISSANT, on ne finit plus : comment poser la question de la forme, comment poser la question de la forme de la forme, comment poser la question de la critique de la forme, etc.

GLISSANT accède à un langage de la rationalité occidentale. Ses manuscrits nous montre d'ailleurs qu'il apprenait avec un soin presque « scolaire » ses cours de philosophie, et à côté de cela, il y a évidemment son activité de poète. Il était d'ailleurs auprès de deux professeurs qui portaient l'oreille vers les textes poétiques : d'un côté, BACHELARD et ses textes sur l'imaginaire des éléments notamment *La Psychanalyse du feu* et *L'Eau et les Rêves* qui ont compté beaucoup pour lui. Même son dernier ouvrage *Anthologie de la poésie du Tout-Monde* est une sorte d'allusion à ces textes. Et, de l'autre côté, Jean WAHL qui s'intéresse à la poésie et accepte un mémoire qui lie la poésie et la philosophie.

WAHL était très intéressé par les étudiants africains qui arrivaient à Paris, il a fréquenté pendant longtemps *Présence Africaine* et était donc très proche de ces étudiants avec qui il discutait assez régulièrement. Il a été très intéressé également par la poésie noire, celle des Africains et des Antillais, cela a d'ailleurs nourri chez lui une certaine réflexion sur le rapport qui peut exister dans la philosophie sur la question de la durée, de l'instant, du

temps et qui sont en fait les questions qu'il animait lui-même en tant que professeur de philosophie. Ces interrogations sur la durée, le temps et surtout l'instant vont également intéresser GLISSANT. A partir de quel moment on peut penser d'une manière assez concrète le temps ? À partir de quelle condition on peut penser la durée ? Cette interrogation trouvait une réponse dans la philosophie. D'ailleurs, la poésie de l'instant qui est en fait une des poésies de Jean WAHL est une réponse à cette interrogation.

Pour BACHELARD, c'était presque la même chose, GLISSANT poussait à aller jusqu'à son terme le plus ultime la pensée de ce dernier. C'est le point de départ d'une réflexion qu'il faudrait approfondir mais dans le domaine de la poésie aussi, au sens de création. Même les textes très philosophiques d'Édouard GLISSANT jusqu'au dernier où il assume pleinement, après avoir écrit des traités de poétique où il assume le mot « philosophie ». Le dernier texte-traité s'intitule *Philosophie de la Relation*, suivi de *Poétique de la Relation, Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, etc. donc il assume le mot "philosophie" mais évidemment, à côté des réflexions sur les concepts, il y a des incursions très personnelles, des éléments biographiques aussi sur sa mère, même dans son dernier texte. Donc il y a quand même aussi un usage du langage qui détourne peut-être la philosophie d'une certaine rhétorique argumentative et ce dès son premier ouvrage *Soleil de la conscience*.

La relation entre la philosophie et la poétique est absolument centrale à toute la pensée de GLISSANT. Nous trouvons intéressant le fait qu'il a évité d'utiliser le mot philosophie avant *Philosophie de la Relation* qui a été écrit pas très longtemps avant sa mort. On peut discerner une sorte d'ambivalence envers la pensée philosophique, en particulier à son attitude envers HEGEL car chez ce dernier il y a beaucoup de choses qu'il rejette, surtout le côté systématique de sa pensée mais tout en s'intéressant, ou adoptant même, son côté dialectique. Cela part d'un point de vue philosophique, d'une certaine critique de la dialectique et d'un écart constaté entre le sujet et la chose et une réflexion sur le monde à partir d'une démarche philosophique qui, d'une certaine manière, était mise en questionnement par Jean WAHL, la cosmogonie de BACHELARD et toute cette réflexion sur le rôle de la poétique comme étant au fond l'avant-garde de la pensée. La philosophie a donc peut-être intégré la philosophie et l'a emmenée ailleurs car ce qui est intéressant pour GLISSANT, c'est que toutes ces démarches, tous ces essais sont des laboratoires créatifs, des lieux d'expérimentation, des lieux de rencontre ; la philosophie rend donc compte, d'une certaine manière, de son Autre, de son altérité. GLISSANT va les porter ensuite, à sa manière, vers autre chose ; il va les

transformer et c'est ainsi qu'il va se retrouver effectivement avec les questions de l'instant et de l'étendue car Jean WAHL, spécialiste de KIERKEGAARD, de NIETZSCHE et qui est déjà un rapport critique à la philosophie hégélienne ou platonicienne. C'est à ce moment-là que GLISSANT va s'insérer dans ce sillon, va développer ses propres concepts et va retrouver ses interrogations sur le déracinement, l'identité, l'histoire et son histoire à lui aussi dans cette question du temps telle que la philosophie la présentait et les débats qui ont été amenés ensuite à partir de ces questions.

La relation qui oppose tout à la fois l'isolement et l'homogénéité et qui ainsi se trouve au centre de tout un réseau de concepts comme la créolisation, le Tout-Monde, l'opacité, la digenèse, etc. Ce qui est le plus important dans ce réseau d'idées est la transformation que GLISSANT donne à l'idée traditionnelle de l'identité, et c'est frappant car pendant cette période, dans les années 90 où il a élaboré cette pensée, la plupart des penseurs contemporains (LACAN, les structuralistes et les post-structuralistes) ont complètement rejeté le concept de l'identité, même DELEUZE par exemple, dont la pensée est très proche de celle de GLISSANT et pour qui l'identité est une illusion. C'est une partie de l'énorme originalité de GLISSANT d'avoir non pas rejeté l'identité mais de l'avoir vraiment transformé en faisant cette distinction entre l'identité-racine, l'identité-relation et l'identité-rhizome. Cela a ouvert des perspectives nouvelles qui semblent tout à fait fructueuses.

Les pensées de GLISSANT sur la langue et le langage ont été d'une très grande importance. Selon Celia BRITTON, aucun théoricien de la linguistique n'a pu exposer avec autant de subtilité ce concept du langage, le langage étant non pas simplement une variété de la langue, du français ou de l'anglais, mais cela représente tout une attitude subjective envers la langue qu'on parle et souvent envers la langue qu'on est obligé, par des circonstances coloniales, à parler. D'ailleurs, beaucoup d'écrivains post-coloniaux ont exprimé ce sentiment. C'est le langage qui lui permet d'élaborer cette perspective « politique » sur les questions de langue et de langage, et c'était justement l'idée centrale de l'ouvrage de BRITTON intitulé *Édouard Glissant et la théorie postcoloniale : stratégies du langage et résistance*. Cela permet de voir à quel point la pression culturelle peut influencer sur les post-coloniaux mais aussi donner un moyen de combattre cela. Ce sont ces deux thèmes de l'identité et du langage qui représentent les plus importants, ou du moins ce qui est capital, de ses écrits.

L'identité "racine" est aussi appelée l'identité "rhizome", un terme que GLISSANT a pris de DELEUZE et GUATTARI. Le rhizome est une racine aussi mais multiple qui, comme

dit GLISSANT « ne tue pas autour d'elle ». L'identité "racine" est l'identité humaniste, traditionnelle qui refuse l'altérité ou plutôt qui essaie de se couper de tout ce qui est différent. Tandis que l'identité "rhizome" existe seulement dans la mesure où elle tisse des liens avec ce qui est aux alentours. Donc l'identité n'est plus quelque chose que l'on garde jalousement au fond de soi, c'est le résultat plus ou moins accidentel de tous les contacts, aussi bien négatifs que positifs, avec les autres ; ceci dit l'identité change constamment.

GLISSANT emploie de nombreux mots, invente des figures. Or, "Relation" est le concept-clé ou le schème-moteur et ce à partir de quoi tout s'organise. Lui qui a une résistance par rapport au concept hégélien. Quand il commence à élaborer la Relation, on pense au *Discours Antillais* où l'accent est mis sur l'égalité ; c'est la Relation comme une sorte de moyen de combattre l'inégalité et ce n'est que plus tard qu'il développe ce concept dans son ampleur pour en faire quelque chose de beaucoup plus complexe. Cette idée philosophique assez complexe que les identités n'existent pas a priori mais que c'est la Relation qui va façonner et créer des identités. Au lieu de partir des identités, ou de l'intersubjectivité en philosophie, on pense d'abord le mouvement.

C'est une idée très complexe qui est effectivement une idée du devenir des identités qui ne sont pas fixes. C'est-à-dire, d'une certaine manière, le processus, le devenir, la transformation sont des schèmes opérants qui vont ensuite se concrétiser, se matérialiser, s'arrêter, "s'instantanéiser" pendant un moment. En tout cas, penser la Relation est forcément une philosophie elle-même, rhizomatique, nomade qui va essayer de prendre des formes différentes. C'est philosophiquement l'idée que développe GLISSANT, c'est-à-dire, face à l'Un, face à l'universel, face à des concepts philosophiques qui ont comme objectif de rationaliser et de maîtriser le monde, de le rendre à l'échelle humaine. GLISSANT va, au contraire, avoir un regard de distance, très complexe par rapport à cela comme il le dit : « Rien n'est vrai, tout est vivant », c'est-à-dire, le processus du devenir est beaucoup plus intéressant et beaucoup plus important que des vérités définitives ; il va y avoir donc tout un dialogue, une réflexion qu'il va développer sur ce plan. De ce fait, philosophiquement, cela a beaucoup d'effets et de conséquences et va être finalement développé dans ses travaux anthropologiques, sociologiques, historiques, poétiques, etc. Le vers en prose, par exemple, l'intéresse davantage lorsque dans la poésie, il y a du processus, du mouvement, de la transformation.

La relation aussi à la fois à des éléments d'histoire comme des éléments géographiques par exemple puisque la relation peut se faire sur le modèle de l'archipel qui

n'est un modèle en réalité car ce n'est pas normalisant, ce n'est jamais ré-applicable, c'est à chaque fois unique et singulier. Mais finalement, la relation peut se faire entre les îles et les continents par exemple et donc la relation doit aussi tenir compte de la violence de la relation qui peut se faire dans l'histoire, dans la géographie ou dans les dominations. Il y a donc des relations très diverses mais l'enjeu c'est que de la relation par sa fragilité, par son tremblement, par sa singularité, permet de penser le divers au plus près et au plus proche et c'est justement toute l'intuition philosophique, c'est-à-dire, l'intuition d'abord puis la philosophie qui l'accompagne mais un geste intuitif d'arriver à saisir le divers sans le généraliser, sans le totaliser, sans l'enfermer en laissant toujours ouvert le processus de transformation, la question étant comment peut-on saisir quelque chose sans l'enfermer, l'isoler ou le dominer mais toujours le questionner. La relation est autant une expérience de découverte, de fréquentation mais aussi de questionnement, d'interrogation qui peut se manifester dans la vie par la curiosité et l'intérêt pour d'autres cultures ; par la générosité qui est d'ailleurs le titre de l'ouvrage de François NOUDELMANN *Édouard Glissant : l'identité généreuse* ; c'est justement cela la relation, cette question d'ouverture à l'autre et qui fait qu'elle permet d'aborder l'Autre sans le saisir non plus tout à fait car dans l'idée de tremblement il y aussi cette idée très importante chez GLISSANT qui est celle d'opacité, c'est-à-dire, dans la rencontre, la relation ou la fréquentation, il y a quelque chose qu'on ne saisit pas, qui nous laisse toujours interrogatifs. Le chemin poétique va s'inscrire dans cette voie, cette interrogation vers quoi elle va nous porter, quel chemin elle va nous tracer. Ceci est très intéressant pour penser aussi la liberté d'une certaine manière dans la pensée de GLISSANT.

La créolisation se trouve définie par ce geste qui est contre l'enracinement, l'enfermement dans une racine. Le texte *Poétique de la Relation* développe une philosophie nomade de la trace qui s'inscrit dans l'idée de rhizome qui illustre bien à la fois les ouvertures mais aussi les drames, les violences de la Relation. Le rhizome n'est pas l'absence de racine mais une racine d'un autre genre particulier, d'une sorte de racine entre-aidante ou ouverte qui fait que les différents thèmes de GLISSANT (opacité – créolisation – chaos...) vont s'y rejoindre. C'est dans cette proximité et ce dialogue avec DELEUZE et GUATTARI que GLISSANT va reprendre cette image du rhizome et développer cette idée d'une racine multiple et qui qualifie finalement une sorte d'identité plurielle, d'identité-relation, d'identité ouverte qui s'opposent à l'identité "racine" et qui donne l'idée d'une identité en devenir au cœur de cultures composites par cette mise en réseau.

II.2 - Errance et poétique de la Relation

Poétique de la Relation est un texte qui réfléchit sur la forme et sur l'écriture en fragments ou en textes car ces 26 textes réunis par GLISSANT écrits entre 1981 et 1989 invitent à penser l'unité/diversité des cultures. Il faut donc arriver à développer une pensée rhizome, nomade pour tenir compte des déplacements, des modifications et des ramifications des cultures. «La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la relation selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (1990 : 23) ; c'est donc une position philosophique très intéressante. Dans cette idée de *Poétique de la Relation*, GLISSANT va développer la figure de l'errant, du nomade ou de l'exilé mais de manière très précise car il y a la pensée du relatif qui sera incarnée par l'errant mais il y a différentes expériences du nomadisme : des nomadismes en flèches, des nomadismes circulaires, des nomadismes intérieurs, des nomadismes immobiles qui placent l'errant au cœur de la poétique de la Relation : «L'errant n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, et s'il cherche à connaître la totalité du monde, il sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais – et qu'en cela réside la beauté menacée du monde» (*ibid.* : 33).

Le monde contemporain est issu justement de ces circulations, ces mises en relation, ces dynamismes pluriels. Dans son texte, GLISSANT a donné plusieurs exemples très différents de nomadismes, par exemple, le nomadisme de peuples qui se déplacent d'île en île mais aussi l'errance du troubadour qui renvoie aussi à son intérêt pour la poétique médiévale, le trajet déraciné de Frantz FANON de Martinique en Algérie, l'œuvre tragique de FAULKNER ou la pensée erratique de Saint-John PERSE. Donc on touche là aussi l'idée de rhizome qui, selon GLISSANT, permet de penser une autre identité mais une ouverture sur le monde, non plus en profondeur ou en transcendance mais en étendue, c'est-à-dire, il faut essayer d'espacer, d'ouvrir et de donner des places à des pensées nomades qui vont enrichir la pensée, par exemple, il faut accompagner les clartés platoniciennes des légendes homériques, ou encore opposer à la dialectique hégélienne le passage aux opacités du griot africain et à d'autres cultures qui vont rentrer en relation.

Cette poétique du multilinguisme est un effort des imaginaires pour tendre vers l'infini baroque qui n'est plus enraciné mais qui est ouvert, et c'est aussi le champ littéraire qui va s'aventurer vers ou par le rhizome. Ainsi, GLISSANT propose, par exemple, une relecture de l'aventure de la comédie féerique de *La tempête* de SHAKESPEARE où les vers se mêleront de prose. Il disait qu'il fallait redécouvrir l'épique et le tragique. Le point commun entre DELEUZE, GUATTARI et GLISSANT est ce devenir-monde anti-généalogique qui

fragmente les filiations, par l'alliance diraient DELEUZE et GUATTARI, ou par la relation dit GLISSANT. Le rhizome n'est donc ni l'Un ni le multiple mais plutôt la multiplicité des liaisons pour aborder la vie sous un angle de plateaux multiples pour reprendre le titre *Milles plateaux* de DELEUZE et GUATTARI. Cela permet de déranger la polarité trop binaire et figée et la centralité continentale.

II.3 – Les identités changeantes selon GLISSANT

Parmi tous les thèmes de la pensée glissantienne, thèmes si importants pour notre réalité contemporaine, nous allons parler de la réflexion de GLISSANT sur l'identité car il faut dire que, depuis quelques années, le concept de l'identité a eu mauvaise presse dans les milieux intellectuels progressifs. La conception traditionnelle que GLISSANT désigne sous le nom de l'identité "racine" est associée soit avec un discours du droit soucieux de préserver l'essence voire la pureté du peuple français ou britannique, soit avec un militantisme secteur qui est certes nécessaire et utile aux peuples qui luttent encore pour leur indépendance, tels que les Palestiniens, mais qui, ailleurs, ne produit que division et intolérance. Ainsi, depuis le mouvement post-structuraliste, l'identité n'est guère plus considérée comme un concept valable, on parle de préférence du sujet chez LACAN par exemple ; c'est au niveau du sujet que se joue la dynamique fondamentale de la réalité psychique, l'identité ne relevant que du domaine de l'imaginaire plus superficiel et quasiment illusoire.

Un philosophe comme DELEUZE refuse absolument toute notion d'identité alors qu'il a eu une influence considérable sur plusieurs aspects de la pensée de GLISSANT mais non pas sur sa théorisation de l'identité, car ce dernier continue tout au long de son œuvre d'insister sur l'importance et la nécessité de ce concept. C'est d'ailleurs l'un des lieux de sa pensée où il a fait montrer de la plus grande originalité, c'est-à-dire, ne pas abandonner l'identité mais l'a transformée d'une manière tout à fait radicale, l'a transformée en la détachant de toute connotation d'essence, c'est-à-dire, en en récusant la conception humaniste traditionnelle pour en faire quelque chose de relationnel et de dynamique.

Ainsi, les identités changeantes dans notre intitulé sont à comprendre dans deux sens : une conception des identités comme changeantes et une conception changeante de l'identité. Pour prendre ce deuxième sens, d'abord, la conception que se fait GLISSANT de l'identité change au cours de l'évolution de son œuvre ; nous allons distinguer trois étapes principales : la première période est celle du *Discours Antillais* où il s'agit de l'identité du peuple martiniquais en tant qu'elle se construit et se définit contre les pressions de la politique

d'assimilation française ; puis, en deuxième lieu, dans les textes des années 90 tels que le *Traité du Tout-Monde* et *Introduction à une Poétique du Divers*, la période de la créolisation où l'identité est formée par les contacts avec les autres, les contacts entre les cultures dans le Tout-Monde, et c'est aussi, sans doute, la période la mieux connue dans l'œuvre de GLISSANT ; et troisièmement et finalement, une conception plus abstraite de l'identité basée sur la différence et aussi sur les relations avec les lieux que l'on trouve dans l'ouvrage de 2006 qui s'intitule *Une nouvelle région du monde*, une pensée qui évolue à travers des formulations assez différentes mais qui en ceci en commun que toutes définissent l'identité par rapport à un certain concept du changement mais qui, lui-même, change aussi, c'est-à-dire, du *Discours antillais* à *Une nouvelle région du monde*, nous aurons affaire à des types très différents de changement.

Dans *Le discours antillais*, nous nous trouvons d'emblée plongés dans l'ambiance d'inertie et de stagnation qui, selon GLISSANT, caractérisent la société martiniquaise des années 70, société où apparemment rien ne change. Le premier chapitre de l'ouvrage s'intitule *À partir d'une situation bloquée*, et sur la première page du livre GLISSANT parle d'une "impuissance à sortir de l'impasse actuelle". Paradoxalement peut-être, il souligne aussi le fait que les sociétés antillaises furent créées de toute pièce par le changement gigantesque et brutale de la traite, ce qui a eu l'avantage, dit-il, de favoriser leur entrée dans la relation. Ainsi, dans *Le discours antillais*, nous lisons qu'ils sont une population qui se change ailleurs en un autre peuple et qui entre ainsi dans la variance toujours recommencée de la relation. Depuis, pourtant cette possibilité de relation s'est trouvée contrecarrée pour des raisons à la fois politique d'assimilation et d'aliénation, et surtout économique car le marasme de l'économie sucrière s'est conjuguée avec la départementalisation pour créer une situation où, selon GLISSANT, l'économie martiniquaise ne produit rien et la société vit de produits importés et subventionnant de la Métropole.

La situation est aggravée davantage par une forte immigration en Métropole et par l'isolement de la Martinique et la Guadeloupe, coupées par la départementalisation de leurs îles voisines Caraïbes. Et GLISSANT établit un lien direct entre la non-productivité économique et le manque de tout sentiment d'identité collective, disant qu'il s'agit d'« un double carcan : l'impossibilité de produire par et pour lui-même, et l'impuissance qui en découla d'affirmer ensemble sa nature propre ». L'aliénation sociale qui résulte de ces facteurs économiques a également pour effet de couper les Martiniquais de la relation, ainsi GLISSANT dit : « on ne peut entrer en relation que si on n'est pas perdu dans une pseudo-

production». De même s'il veut la position marxiste, GLISSANT adopte dans *Le discours*, s'il n'y a pas de vraies productions économiques, il ne peut non plus y avoir de vraies classes sociales qui seraient déterminées à partir de leur fonction dans l'économie, ni par conséquent aucun processus dialectique de transformation de la société, ce qu'il appelle artificialiser les classes sociales égales : « rendre impossible la résolution autonome des conflits de classe qui auraient fondé la nation » ; donc la dialectique marxiste est aussi bloquée, mais tout est bloqué. Dans cette situation bloquée, rien ne changera à moins d'un effort volontaire concerté de faire changer la société, et c'est précisément cette visée qui sous-tend le texte en son entier où GLISSANT dit : « dans cet ouvrage, positif ou positivité est pris au sens de ce qui fait qu'une situation se dynamise sous la poussée d'une résolution collective », c'est-à-dire, il faut faire changer les choses car sinon rien ne changera. Il insiste sur le fait que c'est un travail de conscientisation, la société ne sera changée que par « une communauté s'arrachant de son traumatisme et naissant à sa propre conscience.

Il importe d'identifier le secteur social où cette volonté consciente aura la meilleure chance de réussir étant donnée le manque d'autonomie économique qui s'en affirme que l'action culturelle assume une importance inédite comme il l'explique dans la section du *Discours* intitulé *Pour une sociologie culturelle*. Il faudrait surtout développer « une théorie globale qui devrait déclencher réflexion et action culturelle en même temps qu'elle rouvrirait les perspectives politiques », et c'est l'action culturelle qui concerne le plus immédiatement le problème de l'identité collective ; la ruse politique sera, en premier lieu, en lutte contre l'aliénation. Ainsi, bien que le mot "identité" n'apparaisse pas très souvent dans *Le discours antillais*, GLISSANT laisse entendre qu'en réalité le sujet principal de ce texte est justement l'identité culturelle du peuple.

Ainsi, c'est dans *Le discours* que GLISSANT invente le terme de la "pulsion mimétique", l'obsession d'imiter la langue française et l'analyser en toute sa profondeur ; ce n'est qu'en détruisant l'emprise de la pulsion mimétique que les Martiniquais pourront redécouvrir ou créer peut-être leur propre identité. Il semble que cette opposition entre "aliénation" et "identité" a deux conséquences pour la formulation de celle-ci. D'abord, elles tendent à se doubler d'une autre opposition entre le vrai et le faux. La pulsion mimétique a construit une fausse identité qu'il faut combattre en restaurant la vraie identité du peuple martiniquais. Ainsi, GLISSANT dit par exemple : « Il semblait que le destin des Antilles de langue française fût toujours d'être en porte-à-faux sur la réalité. Comme s'il n'était jamais donné à ces pays de rejoindre leur vraie nature, paralysés qu'ils étaient par leur conformation

géographique et aussi par une des formes les plus pernicieuses de la colonisation : celle par quoi on "assimile" un territoire sans permettre pour autant qu'il atteigne à son plein développement, à sa liberté » (1962 : 588), et cette insistance sur leur vraie nature semble appartenir à une conception beaucoup plus essentialiste de l'identité qui va à l'encontre de la relation et que GLISSANT rejettera très explicitement dans ses œuvres ultérieures.

La deuxième conséquence de cette opposition identité/aliénation, dans la mesure où il faut affirmer son identité contre l'assimilation, on est nécessairement amené à adopter une attitude défensive envers l'Autre français vu l'inégalité inhérente à la situation coloniale, toute position autre que celle de la résistance contre l'Autre colonial risque de retomber dans la pulsion mimétique. Mais l'Autre ne se lie pas en principe à l'Autre colonial et c'est ici qu'une opposition supplémentaire fondamentale à la définition de l'identité entre en jeu, celle du "même" et du "divers", c'est d'ailleurs l'un des chapitres du *Discours*, opposition selon laquelle il faut défendre les droits du "divers" contre le pseudo-universalisme de l'Occident.

Chaque peuple a le droit d'affirmer sa propre nature dans la diversité du monde ; le "divers" fait partie de la relation et, entre tous ces peuples divers, il peut en principe exister des relations libres et égalitaires. Bien que GLISSANT parle ici sur un plan beaucoup plus général et sans doute plus abstrait que celui de ces analyses de l'actualité martiniquaise, le concept du "divers" sert à évoquer un avenir dans lequel, pour les Martiniquais aussi, les relations plus libres et plus égalitaires permettant une plus grande ouverture envers les autres, disant par exemple qu'il appelle "identité-culture" : « une identité questionnante où la relation à l'Autre détermine l'Être sans le figer d'un poids tyrannique ». Ce "divers" constitue la première version d'un concept que, plus tard, GLISSANT appellera la "différence". Ici, il ne comporte pas encore de dimension temporelle, les peuples sont divers les uns par rapport aux autres mais chaque peuple a sa vraie nature, son identité plutôt immuable. De même, la relation est conçue davantage comme le résultat plutôt que le moteur de la diversité mais tout cela va changer dans les textes de la deuxième période, celle de la créolisation.

GLISSANT résume ainsi les quatre caractéristiques fondamentaux : d'abord, la vitesse foudroyante des interactions mises en œuvre ; deuxièmement, la conscience de la conscience que nous en avons ; troisièmement, l'inter-valorisation qui en résulte, il commente : « la créolisation ne suppose pas une hiérarchie des valeurs ; et quatrièmement, l'imprédictibilité des résultantes ». Donc la vitesse des interactions, la conscience, le refus d'une hiérarchie des valeurs et le caractère imprévisible des résultantes. Pendant les années qui ont suivi la publication du *Discours antillais*, GLISSANT semble avoir décidé que le projet

d'indépendance nationale pour la Martinique n'était simplement pas réalisable, en même temps qu'il s'est rendu compte qu'à l'échelle du monde entier, il se passait des transformations de grande envergure qui touchaient la vie de tous les peuples et tous les individus. C'était l'avènement de ce qu'il appelle le "Tout-Monde" et qui constitue un tournant majeur dans sa pensée.

Ainsi, par rapport au *Discours antillais*, les essais des années 90 se caractérisent par la plus grande ampleur de la vision et par un ton nouveau, une célébration enthousiasmée de la créolisation et, plus spécifiquement du point de vue de l'identité, il y a deux différences principales et très marquées ; l'isolement est transformé en relation et la stagnation en mouvement perpétuel. Ainsi, le monde est envisagé comme multiplicité de communautés qui se communiquent et réagissent les unes sur les autres. Comme il le dit dans le *Traité du Tout-Monde* : « la première fois que les cultures humaines en leur semi-totalité sont entièrement et simultanément mises en contact et en effervescence de réaction les unes avec les autres et ce sont ces relations entre cultures [on remarque qu'il dit maintenant "culture" au lieu de "peuple"] qui créent les identités ».

Ainsi, GLISSANT met en place l'opposition cardinale entre l'identité-relation (qu'il appelle aussi l'identité-rhizome, en empruntant le terme à DELEUZE et GUATTARI) et l'identité-racine pour dire que l'identité ne devrait pas être une instance fixe et immuable, unique et exclusive de l'Autre comme une racine mais, au contraire, elle devrait être le produit de contact avec l'Autre, « l'identité comme facteur et comme résultat d'une créolisation », dit-il, et qui est donc toujours en train de changer dans un réseau de relations qui se transforment sans cesse, c'est-à-dire, comme il le proclame dans *Introduction dans la Poétique du Divers* : « le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant ». L'identité n'est donc plus une identité militante qui résiste à l'assimilation et donc, en fin de compte, à l'Autre français puisque dans le Tout-Monde, les relations étant plus égalitaires et multilatérales, on n'a plus à protéger son identité contre l'Autre colonial mais, au contraire, à l'ouvrir à l'Autre dans un acte librement consenti ; GLISSANT parle d'« identités [...] maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant » et la « grande question, dit-il, [...] comment être soi-même sans se fermer à l'Autre et comment s'ouvrir à l'Autre sans se perdre soi-même ? » (1996 : 23-24) car la créolisation n'a rien du magma de l'indifférenciation, il dit : « elle ne conclut pas à la perte d'identité, à la dilution de l'étant, elle n'affère pas le renoncement à soi mais il s'agit plutôt,

dans la formule-clé de la créolisation, de se changer en échangeant avec l'Autre sans se perdre ou se dénaturer. Tandis que dans *Le discours antillais*, il fallait un effort conscient pour transformer une situation bloquée, pour sortir de l'impasse, etc., dans le *Tout-Monde*, on a l'impression que tout se transforme de lui-même tout le temps d'une façon quasi-automatique.

Le changement fait partie de la nature même de l'existence humaine qui, ainsi, ne relève pas de l'Être mais de l'étant : « nous sommes arrivés à un moment de la vie des humanités où l'être humain commence d'accepter l'idée que lui-même est en perpétuel processus, qu'il n'est pas de l'Être mais de l'étant, et que comme tout étant, il change » (1996 : 28). GLISSANT insiste aussi beaucoup sur la vitesse du changement aujourd'hui par rapport au passé, son caractère foudroyant et vertigineux mais surtout sur l'imprévisibilité de ses résultats qui rend caduque toute analyse déterministe de la réalité contemporaine, de sorte que le Tout-Monde est aussi le chaos-monde. En revanche, le fait que les mutations imprévisibles de la réalité ne sont que le résultat direct de l'action consciente, n'implique pas pour autant une marginalisation du rôle de la conscience qui, dans le *Tout-Monde*, est tout aussi important mais largement différent.

En effet, la conscience fait partie intégrale du Tout-Monde que GLISSANT définit comme « notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons » (1997 : 176). Ainsi que la créolisation contemporaine qui se distingue par « son caractère foudroyant et son caractère de conscience, autrement dit, c'est seulement parce que nous sommes maintenant conscients des autres cultures et des événements à travers le monde entier que la créolisation peut atteindre son ampleur et son dynamisme actuel et il s'ensuit que la conscience est toujours nécessaire aux changements culturels et sociaux mais n'ont plu par rapport au *Discours antillais*, non plus pour initier des actions qui accompliraient des changements concrets et prévus dans la réalité sociale. Maintenant, c'est notre conscience des autres cultures qui nous permet d'être changés par elle, de nous changer en échangeant avec l'Autre ; on ne change plus le monde, on se laisse changer par les autres.

Cette capacité de réflexion consciente constitue la vraie libération dans le *Tout-Monde* car GLISSANT dit : « un peuple qui n'a pas les moyens de réfléchir à [sa fonction au monde] est en effet un peuple opprimé » (1996 : 92). Il semble que cette position nettement idéaliste que celle du *Discours antillais* découle en partie du caractère imprévisible du *Tout-Monde* qui rend problématique tout effort conscient de le transformer, au point même où ce projet semble maintenant trop déterministe, c'est-à-dire, semble méconnaître la réalité nouvelle du chaos-

monde car tout est imprévisible ; qu'est-ce qu'on peut changer ? Comment peut-on essayer de changer quelque chose en prévision d'un résultat donné ? Comme dit GLISSANT, la belle formule "changer le monde" s'est peu à peu transformée en "mettre le monde en carte, en système", et c'est la raison pour laquelle, semble-t-il, on voit, dans ses textes des années 90, l'importance croissante de la poétique et de l'imaginaire de préférence à l'action politique au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire, basée sur une analyse rationnelle et rationaliste de la situation.

Ainsi, GLISSANT continue en précisant que la vision poétique permet de vivre avec l'idée d'imprédictibilité car elle permet de concevoir la prédictibilité non pas comme un négatif mais comme un positif et elle permet de changer notre sensibilité sur cette question alors qu'aucun concept ou aucun système conceptuel ne pourrait le faire. Cette insistance sur la poétique et l'imaginaire comme quelque chose qui permet de rendre compte de vivre avec l'imprévisibilité au lieu de l'action politique au sens plus traditionnel du terme, mais cela n'implique nullement que la notion d'action politique ait disparue de la pensée de GLISSANT, seulement son objet s'est modifié. D'un côté, il dit « changer notre sensibilité ; de l'autre côté, il dit plutôt « changer l'imaginaire », c'est-à-dire, l'objet de l'action politique est, en premier lieu, l'imaginaire collectif. Ainsi, le *Traité du Tout-Monde*, dès ses premières pages, évoque la possibilité de changer les imaginaires, disant par exemple : « nos lieux communs, s'ils ne sont aujourd'hui d'aucune efficacité contre les oppressions concrètes qui stupéfient le monde, se tiennent pourtant capables de changer l'imaginaire des humanités » ; formulation ou peut-être on trouve un écho du projet de l'action culturelle du *Discours antillais*, et cette impression se renforce plus loin dans l'ouvrage quand GLISSANT affirme que « nous commençons à comprendre qu'en marge des guerres économiques et financières, [...] les vrais engagements aujourd'hui, les rencontres, les conflits concernent avant tout les cultures des peuples et des communautés. Le culturel a rencontré les politiques et les affrontements majeurs de notre temps en sont emprunts ».

Dans *Une nouvelle région du monde*, sorti en 2006, il ne s'agit pas d'un revirement total dans la pensée comme celui qui sépare *Le discours antillais* de l'*Introduction à une Poétique du Divers* et du *Traité du Tout-Monde* mais plutôt d'une combinaison de continuité et de divergences qui sont néanmoins très significatives et cela concerne à la fois l'identité et les changements car tout d'abord le titre même de l'ouvrage invoque la nouveauté, donc quelque chose a changé, mais quoi ? Et d'abord, qu'est-ce que cela peut bien être "une nouvelle région du monde" ? Le titre semble faire appel aux passions européennes des siècles

passés pour les explorations géographiques et anthropologiques, et les colonisations aussi. Mais on sait que le monde dans son entier a été depuis longtemps découvert et prospecté, on sait qu'il n'y a pas de nouvelles régions et, en fait, la nouvelle région dont parle GLISSANT s'avère être synonyme du Tout-Monde en tant que celui-ci est toujours à découvrir car il dit : « le monde est tout à fait reconnu et le Tout-Monde recouvre le monde entièrement, pourtant, et pour nous, le Tout-Monde est à découvrir et à connaître, c'est une partie du monde qui, ici là, dépasse le monde et le désigne ».

On se demande l'utilité d'inventer un simple synonyme du Tout-monde mais on s'aperçoit bientôt que si GLISSANT veut introduire l'idée d'une nouvelle région, c'est pour attirer notre attention sur le fait paradoxal que cette nouvelle région est aussi très vieille ; c'est « la conjonction, en fin de temps, de diversité primordiale radicalement vieillie et qu'il s'agit, en fait, du retour à une relation ancienne et primordiale avec le monde naturel, un temps et une époque où le monde n'était pas encore considéré comme la possession des humains, c'est dire que là où la créolisation privilégie la modernité ». On trouve ici une valorisation du passé qui donne à ce texte un accent tout à fait différent car GLISSANT évoque l'ère préhistorique où l'espèce humaine n'était pas encore dominante dans le monde et où les relations principales des êtres humains furent avec leur environnement naturel, les lieux, les paysages, et avec des animaux comme dans la rupestre dont il parle beaucoup dans ce texte, et soutient que n'ayant pas les moyens de dominer ou de posséder ce qui les entourait, ces hommes vivaient dans un état de connivence, de complicité ou de fusion avec le monde ; on ne possède pas le monde, on vit en fusion avec lui.

Cette relation de fusion constitue la valeur centrale de la *Nouvelle région du monde*. Elle s'oppose à la volonté de dominer et de posséder l'environnement qui, dans une large mesure, n'est pas entièrement la remplacer, elle coïncide avec la relation écologique au monde que GLISSANT a promulgué dans beaucoup de ses autres écrits récents. Selon lui, c'est une relation que depuis, les artistes et les poètes ont toujours secrètement essayé de recréer. Mais, à part les artistes, la fusion et la connivence ont été préservées, selon GLISSANT, dans les communautés indigènes maintenant considérées comme primitives qui ont survécu jusqu'au présent, habitant toujours leurs lieux ancestraux ; il les appelle les "demeurés", avec une ironie voulue car, dit-il, ces communautés ne bougèrent de leur lieu donné et elles se combattirent ; c'était leur manière de continuer la connivence. Or, cette importance accordée aux communautés indigènes est absolument nouvelle dans l'œuvre de GLISSANT qui, jusque-là, avait mis au premier plan les peuples transportés ou immigrés (par

exemple, il a très peu écrit sur les peuples indigènes de la Caraïbe), et elle a pour effet d'éliminer presque entièrement la créolisation. Celle-ci n'a aucune place dans ces sociétés "demeurées" qui, en tant qu'indigènes, existent à côté des grands courants du monde et n'ont que très peu de contact avec d'autres cultures.

En effet, le mot "créolisation" n'apparaît que deux fois dans *Une nouvelle région* et par conséquent, dans ce texte, l'identité, y compris dans les sociétés modernes, n'est pas formée uniquement pour les contacts avec d'autres cultures. GLISSANT va même jusqu'à suggérer qu'au moment où les communautés humaines devinrent assez nombreuses pour entrer régulièrement en contact les unes avec les autres, leur relation fut caractérisée par le conflit et la rivalité. C'est à ce moment-là, dit-il, que la connivence céda le pas au désir de posséder le monde et ainsi à l'identité-racine ; alors dans ce cadre, les relations entre communautés humaines sont assez négatives car il s'agit toujours de rivalité. L'identité humaine est, en effet, formée beaucoup plus par la relation aux lieux ; il s'agit de retrouver l'ancienne fusion avec les paysages qui nous entourent. Les pays et les paysages changent, dit GLISSANT, ils nous changent non pas de manière déterministe mais dans un va-et-vient entre les humains et les lieux où, dit-il, trace un texte baroque dont il nous faut décider s'il soutient ce que nous appellerions "notre identité" ou si c'est nous qui lui conférerons la densité.

Il semblerait que la conception de l'identité qui se dégage d'*Une nouvelle région du monde* soit tout aussi différente de celle de la créolisation que celle-ci ne l'était du *Discours antillais*. Mais, en fait, ce n'est pas le cas car *Une nouvelle région* est aussi régie dans son entier par le concept majeur de la différence ; quand c'est beaucoup plus abstrait que la créolisation et beaucoup plus général, et qui s'applique non seulement aux cultures et aux peuples mais également aux lieux, aux œuvres d'art voire à tous les éléments de la réalité. Ceci dit, il joue un rôle quasiment équivalent à ceux de la créolisation et du "divers" dans les textes antérieurs de GLISSANT. Pourtant, la différence ici n'est plus synonyme de l'Autre, elle se situe en amont de l'opposition entre le même et l'Autre ; on lit : « ce n'est certes pas le même et l'Autre ni leur accord qui tisse la relation ; c'est le différent qui permet que soit le même et l'Autre. GLISSANT emprunte de DELEUZE, mais spécifiquement de son livre intitulé *Différence et répétition*, l'idée qu'une différence est en même temps une répétition, c'est-à-dire, une ressemblance et que la différence est un principe générateur.

GLISSANT dit : « et les différences déroulent à leur tour d'autres différences et ces différences engendrées produisent ensemble, par-delà la diversité, la continuité non-prévisible du monde de sorte que GLISSANT appelle la différence « la matrice-motrice du chaos-

monde ». Elle génère toutes les identités dans un processus continu qui fait que les identités varient toujours, c'est pourquoi il préfère quelque fois les appeler "variété", c'est-à-dire, dans *Une nouvelle région du monde*, au lieu de dire "identité" , il dit "variété", par exemple quand les différences dans le monde se rencontrent, les variétés qu'elles reconnaissent tout aussi bien se multiplient, ou bien toute identité est aussi une variété qui, pour un temps, a cessé de bouger. Nous avons affaire alors à une identité qui est tout aussi dynamique que celle de la créolisation mais l'originalité d'*Une nouvelle région du monde* est de tenter une synthèse de la différence génératrice et la fusion avec le monde, synthèse en d'autres termes de ce qui bouge et se transforme avec ce qui demeure.

C'est un projet ambitieux, complexe et qui, peut-être, n'arrive pas à résoudre certaines contradictions mais on sait que GLISSANT n'a jamais aimé la pensée systématique. Ainsi, bien que l'influence deleuzienne sur la notion de la différence soit indisputable, d'autres aspects d'*Une nouvelle région* sont des marques très nettement, à commencer par le concept même d'identité mais aussi dans la mesure où GLISSANT articule ici une nouvelle définition du changement qui se distingue à la fois de celles qui motivaient la créolisation et de celles de DELEUZE car on peut, peut-être, discerner ici dans un des derniers textes de GLISSANT un retour discret à la notion hégélienne de changement dialectique qui a informé ses tous premiers écrits, par exemple, l'insistance sur l'imprévisibilité des changements qui prédominaient dans la description de la créolisation est beaucoup moins évidente ici.

Nous trouvons très significatif que la formule-clé «changer en échangeant avec l'Autre» se trouve maintenant modifier ainsi. GLISSANT dit : «chaque variété ou chaque identité vient à changer en elle-même en échangeant avec les autres »; modifications légères mais révélatrices où «changer en elle-même» laisse clairement entendre que la transformation ne se fait pas au hasard ; l'identité ne change pas en n'importe quoi de façon imprévisible mais précisément en elle-même comme dans le processus dialectique classique. Et plus généralement, si d'être engendrée par la différence la variété se définit non seulement à partir de ses différences avec d'autres variétés mais également par le fait qu'elle continue à se transformer, il s'ensuit que la transformation ou le changement ou plutôt ce que GLISSANT appelle ici "la variation" n'a nullement un attribut contingent de l'identité ; c'est littéralement ce qui fait l'identité. Il dit : «nous découvrons qu'il y a au moins deux qualités de différences, celle dont se réclame chaque variété pour se constituer en variété et celle dont chaque variété se charge pour varier et ainsi se conformer à sa nature. Autrement dit, ce n'est qu'en changeant qu'elle reste fidèle à elle-même ; la différence constitue l'identité. Or, c'est

exactement ce que propose la dialectique hégélienne dans laquelle ce sont les contradictions internes à toute chose qui motive et dirige ses mutations nécessaires, non pas de façon arbitraire ou imprévisible mais parce que toute existence suit son cours en se transformant en l'opposé de lui-même et produisant l'identité de son être en travaillant à fond l'opposition.

Comment ne pas lire une allusion au concept hégélien de la négation de la négation que donne GLISSANT de la différence comme « ce qui constitue un autre de l'Autre, ce qui n'est plus ni l'Autre ni le même sans cesser pour autant d'être l'Autre et, par conséquent, est pour soi le même » et sa conclusion « la substance varie sans cesser d'être elle-même, d'être soi ». Ce retour de GLISSANT vers la fin de sa vie envers la pensée dialectique qui l'a influencée dans sa jeunesse mais avec ces différences capitales que *Le discours antillais* représentait une dialectique impossible, bloquée dans la non-autonomie de l'économie martiniquaise et la stagnation sociale qui en découlait. Tandis que dans *Une nouvelle région du monde*, elle fonctionne librement sur le plan du monde entier.

Dans une autre expression de cette idée que c'est la mutation qui constitue l'identité en tant que telle, GLISSANT dit : « si la substance est changeante c'est bien la différence qui fait que la substance demeure en changeant », articulant ainsi une synthèse de changement et de permanence qui fait se rejoindre la dimension dynamique du livre, la matrice-motrice et la différence avec l'importance accordée aux communautés anciennes de ceux qui demeurent et ainsi préserve la capacité de fusion avec le monde. Ce qui modifie aussi la conception du changement à l'œuvre dans *Une nouvelle région du monde*, le changement est maintenant moins vertigineux, moins foudroyant puisqu'il est contrebalancé par la notion de "demeuré".

Pour conclure, l'identité de GLISSANT se construit toujours en relation avec le changement, nous avons vu combien cette relation varie entre, d'abord, l'identité conquise en luttant contre l'aliénation, c'est-à-dire, par une tentative assez désespérée de faire changer une situation d'inertie, puis, les identités formées par les contacts toujours changeants entre cultures différentes où le changement est un processus perpétuelle imprévisible et autonome et, finalement, les identités engendrées par la force de la différence, également perpétuelles et autonomes mais où les changements ne sont plus imprévisibles mais dialectiques et où donc les identités aussi changent toujours en demeurant.

Chapitre III

Chamoiseau ou l'écriture de la subversion

Patrick CHAMOISEAU, né en 1953, est un écrivain et un penseur martiniquais ainsi qu'une personnalité publique importante en Martinique. Ses romans ont reçu une reconnaissance internationale, en particulier son œuvre autobiographique *Antan d'enfance*, qui a remporté le prix Carbet des Caraïbes en 1990, et *Texaco*, qui a remporté le prix Goncourt en 1992. Il est particulièrement connu pour son travail avec le mouvement de la Créolité, un groupe d'universitaires qui cherchait à affirmer l'hétérogénéité culturelle et linguistique - ou "Créolité" - des Antilles françaises. C'était aussi une réponse à ce qu'ils considéraient comme les insuffisances du mouvement de la Négritude, qui mettait davantage l'accent sur l'identité africaine noire de la région. Avec le romancier Raphaël CONFIAnt et le linguiste Jean BERNABÉ, il a écrit *l'Éloge de la Créolité* qui a été publié en 1989. Il a été à la fois très célébré et fortement critiqué.

Bien qu'il ait pris une certaine distance par rapport à la Créolité, CHAMOISEAU reste un ardent défenseur du mouvement la promotion de l'identité créole de la Martinique. Il est aussi fortement influencé par son amitié et sa collaboration intellectuelle étroites avec l'écrivain et philosophe martiniquais Édouard GLISSANT, en particulier le concept de "Relation", qui fait référence à l'interconnexion et à l'interdépendance du monde.

L'ouvrage complet et bien documenté de Wendy KNEPPER intitulé *Patrick Chamoiseau : une introduction critique* tient sa promesse de présenter aux lecteurs l'œuvre impressionnante, percutante et, parfois, controversée de l'écrivain martiniquais Patrick CHAMOISEAU. En huit chapitres qui combinent un aperçu chronologique et une perspective analytique, KNEPPER offre un compte rendu systématique de sa carrière littéraire et intellectuelle. Il en ressort une et persuasive, bien que légèrement répétitive, de trois domaines imbriqués qui définissent la réalisation artistique et la personnalité publique de CHAMOISEAU.

Tout d'abord, son engagement social et politique est longuement discuté, depuis son travail d'éducateur dans les écoles et les prisons dans les années 1970, en passant par son implication dans la lutte pour l'indépendance de son île natale en tant que membre fondateur du MODEMAS (Mouvement des Démocrates et des Écologistes pour une Martinique Souveraine) dans les années 1990, jusqu'à ses récents essais d'activistes, dont certains ont été co-écrits avec Édouard GLISSANT. Contre les "tendances impérialistes qui sous-tendent l'État-nation" (KNEPPER, 2012 : 213) et les effets dévastateurs de la mondialisation, CHAMOISEAU cherche à redéfinir le discours et la pensée politiques actuels à travers des

concepts utopiques ou "poético-philosophiques" (*ibid.* : 214) tels que la "beauté" ou la "poésie clairvoyance de la Tout-Monde" (*ibid.* : 224).

Deuxièmement, KNEPPER s'engage de manière exhaustive dans l'évolution esthétique de CHAMOISEAU, depuis ses premières pratiques de théâtre politiquement engagé (comme *Manman Dlo contre la fée Carabosse*), consacrées à la récupération d'une mémoire collective obscurcie ; à travers ses récits ethnographiques centrés sur la figure du conteur créole (tel que représenté par *Solibo Magnifique*), qui catalysent la poétique de l'"oralité" en jeu dans son roman *Texaco*, lauréat du Goncourt, jusqu'à la "prose-rêverie" de ses récents romans *Un dimanche au cachot* et *Les neuf consciences du Malfini*. Le critique fait appel aux concepts de mascarade et de liminalité afin de mettre en évidence la continuité entre l'époque de l'esclavage et la culture postcoloniale ainsi que la relation ambivalente entre le passé et le présent dans le département français de la Martinique d'après 1946, comme l'illustre l'écriture de CHAMOISEAU.

En outre, l'analyse montre qu'en élaborant les figures emblématiques du Gratte-Mots et du Guerrier de l'imaginaire, l'auteur s'inspire de la tradition orale des contes créoles tout en entrant dans un dialogue intertextuel complexe avec la mémoire de la littérature mondiale de SOPHOCLE, VIRGILE et SHAKESPEARE, en passant par BALZAC, BAUDELAIRE et JOYCE, à CESAIRE, ROUMAIN, Simone SCHWARZ-BART, BIANCIOTTI et CARPENTIER. Une attention accrue à la situation de CHAMOISEAU dans le domaine de la littérature contemporaine en français, tant à l'intérieur et à l'extérieur de ce que l'on appelle l'Hexagone de la France métropolitaine, aurait fourni une image encore plus complète de son travail, qui se rapporte à une multitude de traditions et influences tout en affirmant une spécificité irréductible à un seul concept tel que "créole", "caribéen", "francophone" ou "postcolonial".

Troisièmement, le critique met également l'accent sur l'histoire personnelle de l'auteur martiniquais et sur ses particularités, dans la mesure où elles concernent, d'une part, sa propre pratique scripturale de l'"auto-ethnographie" - concept examiné dans le chapitre 5 du livre, où l'on étudie de près des textes autobiographiques tels que *Chemin d'école* et *Antan d'enfance* - et, d'autre part, son image polarisante de polémiste. Ainsi, le chapitre 4 approfondit les dimensions idéologiques mais aussi personnelles du débat de 1989 suscité par l'*Éloge de la créolité*, qui a été intensifiée par la publication des Lettres créoles cosignées par CHAMOISEAU avec Raphaël CONFIAANT.

L'étude de KNEPPER parvient à retracer la progression d'une "phase rebelle" de l'écriture de CHAMOISEAU éclairée par « la morale du bien (anticolonialisme) contre le mal (colonialisme) » (2012 : 39) à un récit historique plus fluide, bien qu'ambivalent, « incarnant les intersections, interruptions, retards, pépins et relations » (*ibid.* : 225). Surtout, le livre (qui aurait pu bénéficier d'une édition plus soignée des nombreuses citations en français) établit un équilibre prudent et habile entre l'engagement étroit avec le métier de l'écrivain tel qu'il est révélé mais aussi parfois dissimulé par ses textes, d'une part, et les larges discussions qui situent son œuvre dans un cadre esthétique et théorique et plus large contexte, d'autre part.

III.1 - Mémoire esclavagiste et métaphore chamoisienne

Pour les écrivains noirs des Antilles, le récit fondateur le plus constamment préoccupant auquel les questions d'identité peuvent être liées n'est pas une cosmogonie surnaturelle mais une mémoire collective - même mythifiée - de l'expérience réelle et vécue de l'esclavage. Les auteurs, de CESAIRE à la génération actuelle, évoquent des images de ce début de manière à suggérer non seulement la nature traumatique d'une mémoire qui refuse de disparaître, mais aussi son influence continue sur les structures de l'imaginaire antillais.

En se concentrant sur l'écrivain martiniquais Patrick CHAMOISEAU, nous essayerons de montrer dans ce qui suit à quel point la mémoire de l'esclavage fournit un paradigme qui configure de manière cohérente la façon dont la répression est imaginée et exprimée dans sa fiction. Cependant, comme l'esclavage est relativement et rarement un thème majeur explicite dans son œuvre, une analyse textuelle approfondie est nécessaire afin de démontrer l'omniprésence de la mémoire et la configuration précise que CHAMOISEAU lui donne. Pour ce faire, nous examinerons deux métaphores importantes par lesquelles l'esclavage est principalement représenté dans les textes de CHAMOISEAU : d'une part, l'image de "l'abîme", l'abîme qui engloutit à la fois les personnes et les identités individuelles ; et, d'autre part, le "ventre" où se forme un nouvel être - le créole. Ces deux métaphores s'enracinent dans des références d'abord au bateau d'esclaves, puis à la plantation.

Dans le cas du navire, les deux images sont juxtaposées pour suggérer le modèle structurel classique de la mort et de la renaissance symboliques qui indique si souvent le passage d'un individu ou d'une société d'un état d'être à un autre. Le fait que la cale "dévorante" du bateau d'esclaves occupe la partie inférieure du navire, son obscurité et les conditions atroces qui y règnent, rappellent fortement la descente aux enfers ou dans la tombe qui précède la renaissance dans les scénarios mythiques et les rites de passage. Ainsi, les

"cauchemars des cales négrières" sont décrits dans *L'Esclave vieil homme et le molosse* de CHAMOISEAU comme "les abysses" ; tandis que CHAMOISEAU lui-même, rêvant du navire négrier dans l'autobiographique *Écrire en pays dominé*, y fait systématiquement référence en termes de descente : "chute" (1997 : 133), "effondrement" et "le sans-fond" (*ibid.* : 167).

Mais en même temps, l'obscurité de la cale du navire, et surtout le fait qu'il soit suspendu dans l'eau, évoquent aussi le symbolisme traditionnel du ventre maternel qui, dans les systèmes mythiques, est souvent parallèle à celui du tombeau. Dans ce grand ventre, selon CHAMOISEAU, l'individu est réduit à la plus simple expression de l'existence ; il y subit « le roulis continu de la mer, sa déconstruction irrémédiable des espaces intimes, la lente dérade des mémoires qu'elle engendrerait. La mer qui pénètre les chaises pour en contrarier l'âme, ou la décomposer ». Après sa "déconstruction" ou sa "décomposition", c'est donc un nouvel être qui renaît enfin de l'enfer, du tombeau ou de l'utérus. CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAnt soulignent cet effet dans leurs *Lettres Créoles* :

Celui qui débarquait après l'utérine traversée se retrouvait dans une situation où son nom, sa religion, sa langue, ses valeurs, son explication du monde étaient soit invalidés, soit en grande partie inopérants. Il ne débarquait pas dans un autre pays mais dans une autre vie. Tout était à refaire, à reconsidérer. (1991 : 81)

Dans un passage du roman *Chronique des sept misères* qui en fait écho, l'association étroite entre le navire, l'abîme et l'utérus est encore plus claire. Ici, le fantôme de l'esclave Afoukal dit au protagoniste du XX^e siècle, Pipi :

Imagine cela: tu descends du bateau, non dans un monde nouveau mais dans UNE AUTRE VIE. Ce que tu croyais essentiel se disperse, balance inutile. Une longue ravine creuse sa trace en toi. Tu n'es plus qu'abîme. Il fallait vraiment renaître pour survivre. Quelle impure gestation, quel enfer utérin [...]! (1986 : 153).

Afoukal articule également ici une autre caractéristique importante de l'image de l'abîme dans l'œuvre de CHAMOISEAU : le fait que l'esclave qui subit le passage du milieu est régi par sa mémoire, intériorisant l'abîme et le portant en lui. Le navire entame ainsi un processus qui se poursuit sur la plantation : un effacement du moi individuel qui transforme les esclaves en une seule masse passive, ou « magma » (2001 : 22). Ce transfert de l'expérience extérieure vers l'infériorité psychologique est clairement visible dans *L'Esclave vieil homme*, où les personnes débarquées du bateau « ont semblé non pas émerger de l'abîme mais relever à jamais de l'abîme lui-même » (2001 : 21) ; et le vieil esclave lui-même, dont le souvenir de son propre nom et de ses origines a été complètement effacé, « est abîme comme

son nombril » (2001 : 22). Son souvenir personnel de tout cela qui a précédé sa renaissance en esclavage a été remplacé au centre de son être par un grand vide vertigineux créé par le navire négrier.

Si la « renaissance » qui a lieu lorsque le nouvel homme met le pied sur la terre ferme n'a aucune des connotations positives et ascensionnelles des rites de passage traditionnels, au moins la « gestation impure » dans « l'enfer utérin » du navire fait finalement place à « une autre vie ». Dans le cas de la plantation, en revanche, les deux métaphores de l'abîme et de l'utérus subissent une double modification qui les rend encore plus sinistres.

Le premier point à noter est que dans le contexte de la plantation, l'évocation de l'abîme et de l'utérus devient plus systématiquement simultanée. Cette nouvelle juxtaposition, qui rapproche les deux images comme nous allons le voir, remet en cause la notion de potentiel de fécondité associé à l'utérus en évoquant en même temps les profondeurs annihilantes de l'abîme : l'univers de la plantation est ainsi associé à un « utérus » qui ne porte jamais d'« autre vie ». Il est très rare que des esclaves quittent la plantation pour commencer une vie radicalement nouvelle, et ceux qui le font -le vieil homme dans *L'Esclave vieil homme*, par exemple, ou Esternome dans *Texaco*- s'en arrachent par leurs propres moyens. Rien dans l'économie symbolique des textes de CHAMOISEAU ne suggère que la plantation les « fait naître », voire les "expulse" ou les rejette : au contraire, sa vocation est de les garder et de les étouffer. Cela fait de la plantation de CHAMOISEAU un espace ressemblant à l'"enfer utérin" du navire, mais sans issue et sans progéniture, qui tente de supprimer tout potentiel dans le nouvel être qui naît du navire.

En effet, l'atmosphère étouffante de la plantation confirme que l'on ne peut jamais vraiment quitter le bateau : le vieil homme de *L'Esclave vieil homme* « ne se souvient pas du bateau, mais il est pour ainsi dire resté dans la cale du bateau. Sa tête s'est peuplée de cette haute misère » (p. 50-51). Dans le système répressif de la plantation, la mémoire du bateau nie, ou fait avorter, la « renaissance » de l'esclave.

Liée à la plantation, la métaphore de l'utérus prend alors une fonction ironique, transformant la plantation en quelque chose comme une « inversion maligne » - c'est-à-dire une image miroir négativement chargée et déformée - de la fertilité et de la bonté maternelle, une stratégie thématique et rhétorique qui souligne la critique de la plantation que propose CHAMOISEAU. La plantation est censée, du moins en apparence, être consacrée à la culture

de la terre, à sa fertilité et à la production de nourriture, la substance maternelle par excellence; en réalité, cependant, il s'agit simplement d'une énorme machine industrielle moralement stérile dédiée à l'exploitation et au profit.

Cette caractéristique mécanique de la plantation se manifeste dans le travail de CHAMOISEAU par des descriptions qui soulignent l'activité de production, divisée en zones rigoureusement délimitées comme les champs de canne, la Grande Maison, les lavoirs et la batterie de sucre. En outre, l'activité des esclaves peut être proprement mécanique en soi, comme dans le cas de l'esclave vieil homme : « Parfois même, le regard attentif du maître ne le distingue pas du bloc des machines » (2001 : 23). Le fabuleux jardin de Pipi dans la *Chronique des sept misères* peut être considéré comme une version moderne de ce même paradoxe de la culture et de la stérilité : dès que les scientifiques tentent de faire du jardin une sorte de plantation dédiée à une culture intensive et rentable, la créativité de Pipi s'assèche, et le jardin tombe finalement en ruines stériles. Une fois de plus, la notion de machine de plantation est associée à l'avortement d'un projet individuel créatif.

Cette dernière image déduite - celle de l'avortement - peut être justifiée plus complètement par la deuxième modification des métaphores mentionnées ci-dessus, qui est l'expression particulière de ce complexe métaphorique qui présente la plantation comme un utérus stérile et un abîme de stérilité. Il convient de noter que ce réseau d'associations ne s'applique pas explicitement à la plantation elle-même, ni même au système de plantation. Il est plutôt attaché à la plantation par un jeu insistant d'écho et de suggestion, dont le site central est le corps de la femme esclave. En d'autres termes, c'est en inscrivant dans le corps de la femme le drame du ventre stérile, et en le mettant en relation avec sa condition d'esclave, que CHAMOISEAU évoque l'"inversion maligne" de la plantation en tant que ventre et abîme.

L'image du ventre stérile de la femme esclave est également issue d'une réalité historique qui semble particulièrement préoccuper CHAMOISEAU : le fait que, dans de nombreuses plantations, le refus de laisser naître des enfants en esclavage était pratiqué comme une forme de résistance. Les femmes provoquaient donc des avortements, et pouvaient même tuer leur enfant à la naissance si une grossesse arrivait à terme.

Les plantations de CHAMOISEAU sont étroitement associées à ce phénomène. Par exemple, dans *Texaco*, la grand-mère de Marie-Sophie se fait dire par le père de son bébé « Pas d'enfants d'esclavage ! » et bien qu'elle garde l'enfant, elle se sent d'abord « son ventre pris d'hivernage aller en s'abîmant dans une pluie intime » (*ibid.* : 57). De la même manière,

Afoukal précise que « les femmes avaient appris à se pousser toute vie hors du ventre », évoquant « la torture de neuf mois d'une vie aimée qu'il faudrait refuser. Jusqu'à ce drame solitaire [...] : faire naître et tuer dans le noir de la case et le gouffre soudain ouvert de l'âme » (1988 : 159-160). Ces références simultanées, d'une part, à l'utérus potentiel pour faire naître la vie, et d'autre part à "l'abîme", "le noir" et "le gouffre", montrent que les femmes n'intériorisent pas seulement l'abîme psychologiquement comme le font tous les esclaves, mais ils peuvent aussi être appelés à être son incarnation physique.

« C'est l'acte de guerre le plus épouvantable que je connaisse », pleure Balthazar dans la *Biblique des derniers gestes*, où le motif est repris, « car [...] la mère fait don de la mort à son fils, mais elle lui offre sa propre vie aussi ; elle demeure non pas vivante mais désanimée dans le bloc d'une rancune totale » (p. 69). Quant aux hommes qui, selon Afoukal, se précipitent pour féconder de tels femmes, ils sont « toujours loin d'elles à ce moment-là » (1988 : 160).

La préoccupation concernant la condition de la femme esclave que l'on trouve dans les romans réapparaît dans les mêmes termes dans *Écrire en pays dominé* :

Il faut imaginer ce trou sans fond: une esclave enceinte, solitaire dans le noir de sa case, poussée à supprimer la vie qu'elle porte en elle. Décision. Elle exécute ce geste. Abîme, et (dans le même allant) ascension vers un terrible soleil, vers une autre échappée, on est campé en soi et on résiste à mort, et mieux que résister: on nomme la vie dans cette mort offerte. (p. 149)

Cet acte de résistance ainsi décrit repose sur un paradoxe qui fait écho à celui de la plantation elle-même et se traduit ici par la contradiction de l'"abîme" et de l'"ascension" simultanés, ainsi que par l'oxymore "terrible soleil". Pour affirmer sa propre vie, la femme en supprime une autre qui dépend de la sienne. Alors que, parmi les hommes de la plantation, un petit nombre d'individus exceptionnels - les "Conteurs", créoles très prisés des écrivains créolistes - assument le rôle symbolique d'exprimer la résistance à travers leurs histoires, qui sont des créations de la fertilité verbale, pour les femmes, la situation est tout autre. Pour elles, il n'y a pas de petite élite, mais chacune d'entre elles peut être appelée à "offrir une mort", c'est-à-dire à supprimer sa fertilité et sa puissance créatrice.

Sans remettre en cause l'énorme valeur symbolique de la figure de "Conteur" et de la résistance masculine à l'esclavage, on peut donc dire que la plantation dans l'œuvre de CHAMOISEAU est également liée à une grande et anxieuse sollicitude sur le sort des femmes esclaves qui est, selon Afoukal, "deux fois plus effroyable" que celui des hommes (1988 : 159).

Les implications sociologiques de ce contexte pour les relations entre les sexes et la condition des femmes antillaises aujourd'hui sont pris en compte dans la télévision documentaires Femmes-Solitude, dans lesquels les personnes interrogées citent l'"évanescence" des hommes antillais comme la raison la plus fréquente de leur statut de mères célibataires. Les films soutiennent et nuancent également l'hypothèse du sociologue Franklin FRAZIER que la famille noire matrifocale caractéristique de l'Amérique est enracinée dans l'ordre social de la plantation. Mais c'est encore les romans, et en particulier *Texaco*, qui sont l'expression la plus puissante de la mémoire de l'esclavage et son influence continue sur les processus de pensée dans les Antilles, comme le montre le corps de la femme créole.

Marie-Sophie, la protagoniste créole de *Texaco* qui établit le bidonville de Texaco à Fort-de-France et le fait enfin reconnaître officiellement comme "quartier" de la ville, est sans enfant. Un critique considère que cela fait partie de la caractérisation "masculinisée" d'"une femme à deux graines". CHAMOISEAU lui-même a déclaré que le complot exige qu'elle soit "stérile". Cependant, l'explication donnée dans le texte lui-même est les nombreux avortements solitaires que Marie-Sophie provoque à cause d'"une sorte de répulsion, de peur, de refus" (1992 : 306).

Cet acte solitaire et rebelle de Marie-Sophie partage de nombreux éléments avec celui de ses ancêtres féminins, comme elle le rappelle elle-même lorsqu'elle généralise son expérience : « Que de misères de femmes derrière les persiennes fermes ... et même, jusqu'au jour d'aujourd'hui, que de solitudes rèches autour d'un sang qui coule avec un peu de vie... Ô cette mort affrontée au cœur même de sa chair... que de misères de femme » (*ibid.* : 307). Et il y a ici encore une preuve de la relation entre cette stérilité moderne et celle des esclaves quand Marie-Sophie déclare : "Je m'étais tant abîmée avec cette herbe grasse [...] que mon ventre avait perdu l'accès au grand mystère" (*ibid.* : 346), l'emploi du verbe "abîmer" faisant ici clairement écho à la métaphore "abîme" expliquée plus haut. Ainsi, la stérilité de Marie-Sophie la rend représentative de toute une lignée de femmes dont la résistance désespérée trouve son expression douloureuse, originale et emblématique dans l'acte de "nommer la vie dans cette mort offerte" sur la plantation.

Le lien durable entre la femme moderne et l'esclavage a donc effet de la construction de ce dernier comme un modèle de répression étouffante contre lequel les femmes réagissent particulièrement. Dans la création du quartier de Texaco, par exemple, le travail pratique, la lutte physique et bureaucratique sont menés et réalisés par Marie-Sophie et les femmes (p.

436), tandis que les hommes rôdent, ne participant pratiquement pas. Et dans un écho explicite des désertions de leurs ancêtres au moment de la plantation, Marie-Sophie souligne que beaucoup d'hommes de Texaco s'absentent lors des descentes de police « si constantes qu'un rouge-sang nous abîme les yeux » (p. 430). Ici, le verbe "abîmer" est à nouveau utilisé, avec toutes ses connotations acquises, tandis que le "rouge-sang" rappelle bien sûr le sang des avortements dans une précédente citation de Marie-Sophie. Comme autrefois, les femmes d'ici font face seules à un système répressif, mais comme la grand-mère de Marie-Sophie, elles luttent cette fois-ci pour empêcher l'avortement de ce que Marie-Sophie appelle "l'embryon fragile" de Texaco.

Par extension des associations, le corps de la femme, dans lequel s'inscrit la mémoire des répressions de l'esclavage, devient alors aussi un vecteur d'évocation d'autres systèmes répressifs (ici, celui de la police et de la colonisation "En-ville" qu'ils représentent). Il n'est donc pas surprenant que ce soit par le biais du corps de Marie-Sophie et dans les termes métaphoriques examinés jusqu'à présent que CHAMOISEAU exprime la menace d'une répression culturelle plus généralisée représentée non seulement par l'État français et son contrôle "colonial" continu sur la Martinique, mais aussi par la mondialisation, que CHAMOISEAU qualifie potentiellement un nouveau type de domination. Mais là encore, une chaîne de métaphores doit être suivie afin de mesurer la présence de cette idée.

La chaîne qui mène à cette menace répressive contemporaine commence avec le "phénomène-béton" dans le quartier de Texaco. Séduits non seulement par la résistance de ce nouveau matériau mais aussi par le fait que « le béton, c'était l'En-ville par excellence, le signe définitif d'une progression dans l'existence » (p. 456), les habitants de la baraque commencent à construire avec lui. Au moment même où les maisons se solidifient, Marie-Sophie est menacée de ménopause et de la fin de toute chance de mettre au monde un enfant. Il y a donc ici une juxtaposition explicite de deux idées-clés : la prolifération du béton d'une part ; et d'autre part "un ventre dont le sang de vie commençait à tarir" (p. 457). Ce qui est particulièrement frappant, c'est que Marie-Sophie réunit elle-même les deux termes de cette juxtaposition. Parlant de sa situation personnelle, elle dit : « Ce temps-béton fut un temps d'asphyxie. Le ciment de Texaco se figeait dans mon corps... » (p. 458).

En associant le ciment à sa propre stérilité, qui est, comme on l'a montré, métaphoriquement liée au système étouffant de l'esclavage, Marie-Sophie relie les qualités asphyxiantes du béton à ce modèle primaire de répression de l'individualité, de la diversité et de la créativité. L'association métaphorique a ici deux effets simultanés : elle montre comment

de nouveaux types de répression continuent à être imaginés selon un modèle original ancré dans la mémoire de l'esclavage ; et en évoquant ainsi une image de répression particulièrement brutale, il souligne fortement l'effet d'oblitération et d'homogénéisation tant du matériel (le béton) que de l'En-ville coloniale elle-même.

On pourrait cependant faire valoir que le béton lui-même sert à son tour de métaphore à une menace de répression beaucoup plus vaste que celle des relations coloniales entre la Martinique et la France. En fait, l'utilisation du béton par les habitants de Texaco résume de manière représentative le paradoxe auquel sont confrontées toutes les minorités marginalisées: ce matériau pratique et utile renforce leur position en fortifiant leurs cabanes contre la police et les cyclones qui dévastent périodiquement la région (p. 455-56). Mais en même temps qu'il renforce la structure physique des huttes, le béton efface leurs particularités créoles, les rendant ainsi beaucoup plus fragiles en tant que manifestations d'une culture en danger et affaiblissant la position de la Créolité dans son ensemble.

Ceci est confirmé par l'importance de la case créole, ou "case", comme signifiant la diversité idéalisée et le dynamisme incarné dans la construction de la culture créole par CHAMOISEAU, une métaphore qui est évidente dans *Texaco*, et encore plus clairement dans *Cases en pays-mêlés*, où le conteur de CHAMOISEAU décrit la versatilité particulière de la "case" :

Si le vent souffle, si l'eau déborde, la pluie fracasse, la case peut se défaire mais se refait facile.
Si la vie bouge, l'usine s'éloigne, le champ recule, si la bonne terre se trouve plus loin, que la vie change, alors la case peut se soulever et s'emporter plus loin. (p. 15)

Non seulement cette flexibilité mais les traces laissées par l'histoire variée et les nombreuses cultures des "pays-mêlés" dans la conception de la "case" (2000 : 11-12) sont clairement l'antithèse de l'uniformité fixe du ciment. Son utilisation est dénoncée plus ouvertement dans l'essai *Martinique*, où CHAMOISEAU se plaint que le béton remplace l'architecture créole et ruine le paysage. Mais l'ampleur de ses objections apparaît clairement lorsqu'il constate que la "diversité" privilégiée par la Martinique (*ibid.* : 6) est menacée par des influences homogénéisantes et globalisantes comme le tourisme, qu'il juxtapose ensuite à la prédominance du béton : « En plus de la menace culturelle, nous guette celle d'un béton endémique » (p. 7). Cela rappelle le jugement du conteur dans *Cases en pays-mêlés* : « Il faut pleurer toute affaire qui disparaît. Car ce n'est pas un abri qui s'en va. C'est un souvenir. C'est une histoire. C'est une manière de prendre la vie et d'organiser ce que l'on sait du monde » (p. 11).

Enterrer l'architecture créole de la Martinique sous "de véritables Blockhaus" représente plus qu'une menace esthétique : ceci symbolise une attaque contre un mode de vie entier qui est constamment célébré pour sa diversité et la capacité de changement. Le béton est ainsi associé dans le travail de CHAMOISEAU à une menace culturelle semblable à ce qu'il appelle la "domination furtive" de la mondialisation, dans laquelle les groupes minoritaires embrassent avec enthousiasme, et sont parfois temporairement fortifiée par, les objets très culturels - la télévision, l'internet, les langues et les formes d'art dominantes - qui menacent en fin de compte de les saper. "De nouveaux conquérants déploient] leurs griffes cybernétiques dans les espaces du monde", prévient Balthazar dans *Biblique*. "[...] Ils [traversant] les esprits, habit[ent] les envies, et domin[ent] non plus des nations ou des races, mais des centaines de millions de personnes consomment leurs produits". (2002 : 734).

Cette série de métaphores entrelacées nous conduit donc des débuts de la culture créole aux questions les plus pressantes auxquelles elle est confrontée aujourd'hui, ce qui indique que, même pour cet auteur qui ne la met en avant qu'occasionnellement, la mémoire de l'esclavage continue de configurer des structures fondamentales de l'imaginaire dans ses réponses au monde contemporain.

Pierre NORA, analysant la relation entre l'histoire et la mémoire dans le contexte de la France métropolitaine, déclare qu'au lieu de "vivre" sa mémoire collective de l'intérieur et de la rappeler par tout acte spontané mais sacré au cours de la vie quotidienne, la société française contemporaine considère le passé comme distant et extérieur à elle, comme quelque chose qu'elle reconstruit sur la base d'une analyse intellectuelle. En d'autres termes, de "milieu de mémoire", ou d'environnement programmé par la mémoire, la France est devenue une société obsédée par l'histoire, qui cherche son identité dans des "lieux de mémoire" - son drapeau, ses monuments, ses mythes nationaux, etc. - qu'elle entretient soigneusement, car "moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux". D'ailleurs, poursuit NORA : « Le passage de la mémoire à l'histoire a fait à chaque groupe l'obligation de redéfinir son identité par la revitalisation de sa propre histoire. Le devoir de mémoire fait de chacun l'historien de soi » (p. xxix).

Selon Lorna MILNE, si ces analyses sont valables pour l'Hexagone, il est tentant de suggérer qu'elles devraient l'être encore plus pour le peuple créole dont l'histoire, peu documentée au départ, lui a été imposée : d'abord littéralement, par l'esclavage ; puis métaphoriquement, à chaque fois que les historiens et ethnographes eurocentriques le

répètent. Privés de "milieu de mémoire" à leur arrivée aux Antilles, les esclaves et leurs descendants ont été obligés d'investir ces "lieux de mémoire" que NORA considère comme tels :

[des] lieux rescapés d'une mémoire que nous n'habitons plus, mi-officiels et institutionnels, mi-affectifs et sentimentaux; lieux d'unanimité sans unanimité qui n'expriment plus ni conviction militante ni participation passionnée, mais où palpète encore quelque chose d'une vie symbolique. (*ibid.* : xxv)

Cela permet de voir le navire négrier et la plantation, voire l'esclavage lui-même, comme appartenant à ces "événements [...] auxquels [...] l'avenir a rétrospectivement conféré la grandeur des origines, la solennité des ruptures inaugurales". L'insistance de CHAMOISEAU sur les schémas de l'esclavage peut donc être considérée comme obéissant à la dynamique identifiée par NORA, car cette dernière voit dans la recherche du "lieu de mémoire" un effort pour remédier à deux problèmes particuliers de la condition humaine actuelle, qui s'appliquent sans doute à la société antillaise tout autant qu'à la France : d'une part, l'individualisme croissant de notre époque ; d'autre part, le fait que "Le passé [...] est ce monde dont nous sommes à jamais coupés" (p. xxxi). CHAMOISEAU cherche peut-être à répondre à ces deux caractéristiques de la crise de l'identité antillaise : en se référant constamment à l'esclavage, il relie le présent au passé, mais différencie nettement l'histoire et la culture créoles du projet français assimilationniste, soulignant ainsi la spécificité de la Créolité mais rappelant aussi le caractère commun et collectif de ses origines.

Cependant, bien que les références de CHAMOISEAU à l'esclavage puissent remplir en quelque sorte le rôle de "lieu de mémoire" par rapport à la société antillaise, sa mémoire de l'esclavage devrait peut-être être évaluée de manière assez différente. Son évocation toujours oblique à travers des couches de métaphore, le fait qu'elle semble faire surface moins directement ou explicitement qu'à travers des schémas associatifs, la manière dont elle continue à configurer non seulement le récit mais des pans entiers de l'imaginaire, semblent confirmer que l'esclavage, en combinant histoire, mémoire et récit de fondation, fait partie - pour cet écrivain postcolonial - d'un véritable "milieu de mémoire", un véritable environnement de mémoire qu'il habite véritablement et qu'il commémore spontanément dans chaque texte.

III.2 - L'eurocentrisme et sa remise en cause chez Chamoiseau

L'eurocentrisme est un cas particulier du phénomène plus général de l'ethnocentrisme. L'ethnocentrisme désigne le fait de considérer son propre groupe ethnique ou sa propre

société comme supérieur aux autres. Les autres groupes sont évalués et jugés en fonction des catégories et des normes d'évaluation de son propre groupe. L'eurocentrisme est donc défini comme un style de pensée dans lequel l'appréciation et l'évaluation des sociétés non-européennes sont formulées en fonction des hypothèses et des préjugés culturels des Européens et, par extension, de l'Occident.

L'eurocentrisme est un phénomène moderne et ne peut être dissocié de la domination politique, économique et culturelle de l'Europe (et, plus tard, des États-Unis). Dans *Eurocentrisme : modernité, religion et démocratie : une critique de l'eurocentrisme et du culturalisme*, l'eurocentrisme est défini comme une dimension importante de l'idéologie du capitalisme moderne (AMIN, 2008) et se manifeste tant dans la vie quotidienne des laïcs que dans la vie et la pensée professionnelles des sociologues et autres spécialistes des sciences sociales. En outre, bien que l'eurocentrisme trouve son origine en Europe, en tant que style de pensée, il n'est pas réservé aux Européens ou aux Occidentaux.

L'eurocentrisme en sociologie se définit comme l'appréciation et l'évaluation des sociétés européennes et autres d'un point de vue résolument européen (voire américain). Le point de vue européen est fondé sur des concepts dérivés des traditions philosophiques et du discours populaire européens qui ont été progressivement appliqués à l'étude empirique de l'histoire, de l'économie et de la société, donnant naissance aux différentes disciplines des sciences sociales, dont la sociologie. Le champ d'investigation empirique est sélectionné en fonction de critères européens de pertinence. Le phénomène de l'eurocentrisme a suscité des inquiétudes avant que le terme lui-même n'entre en usage au XIX^e siècle chez les penseurs vivant dans les sociétés coloniales. Le penseur et réformateur musulman Sayyid Jamal al Din AL AFGHANI a débattu contre les constructions occidentales de l'Islam et était conscient de la nécessité de s'appropriier les idées occidentales pertinentes sans imiter aveuglément l'Occident.

Les traits de l'eurocentrisme tels qu'ils se manifestent en sociologie et dans d'autres sciences sociales comprennent : la dichotomie sujet-objet ; la mise en avant des Européens ; la vision des Européens comme des initiateurs ; l'imposition de catégories et de concepts européens ; et la vision de la supériorité objective de la civilisation européenne.

Les Européens sont au premier plan, ce qui entraîne une distorsion du rôle des non-Européens. Par exemple, la modernité est considérée comme une création spécifiquement européenne et les rencontres avec les non-Européens ne sont pas considérées comme ayant

apporté des changements significatifs pertinents pour l'émergence de la modernité européenne.

Les Européens sont généralement considérés comme les initiateurs de la civilisation moderne, alors qu'en fait, il faudrait tenir compte de ses origines multiculturelles. Dans les textes, les philosophes musulmans sont souvent considérés comme ayant simplement transmis la pensée grecque au monde européen de la Renaissance. Alfred WEBER, le frère cadet de Max WEBER et auteur d'une *Histoire de la Philosophie Européenne*, note que les Arabes étaient "des élèves compétents des Grecs, des Perses et des Hindous en matière de sciences. Leur philosophie [...] est plus savante qu'originale, et consiste principalement en une exégèse, notamment celle du système d'Aristote » (1892 : 164).

Abdul Latif TIBAWI, historien et pédagogue palestinien, a attiré l'attention sur la « persistance à étudier l'Islam et les Arabes par l'application de catégories européennes occidentales » (1979 : 37). Dans la mesure où le processus de modernisation en Europe était universel et reproductible ailleurs, les sciences sociales qui expliquent la modernisation l'étaient aussi. Les sociétés non-européennes sont considérées comme de dignes objets d'analyse mais rarement comme des sources de concepts et d'idées.

Donc, les Européens sont les sujets connaisseurs, c'est-à-dire, les théoriciens et les penseurs sociaux. Dans la mesure où des non-européens figurent dans ces récits, ils sont l'objet des observations et des analyses des théoriciens européens, comme les Indiens et les Algériens dans les écrits de Karl MARX ou les Turcs, les Chinois et les Juifs dans les travaux de WEBER.

Dans *L'empreinte à Crusocé*, Patrick CHAMOISEAU réalise un renversement clairement affiché de l'œuvre de Daniel DEFOE en mettant en avant un personnage noir, non-européen, doté d'un ensemble de valeurs qui lui sont propres et vivant une aventure intérieure qui le pousse à se découvrir et à mieux saisir le monde qui l'entoure, contrairement au personnage de l'œuvre de départ :

cette île, seigneur – ce Quoi, cette chose –, était hors du temps, sans événement, hors du mouvement du monde, hors devenir possible, et c'était pourtant en ce lieu exact de trouble et de souffrance à l'âme que ma *relation à moi-même* et au monde devait se mettre en branle ; (2012 : 254)

En appliquant cette subversion, CHAMOISEAU s'inscrit dans une dynamique littéraire post-moderne qui cherche à admettre plusieurs centres. Cette approche est mise en

exergue dans la réécriture des œuvres les plus représentatives de la littérature occidentale en remettant en cause l'idéologie des rapports coloniaux entre un Occident dit "civilisé" et des sociétés "colonisés".

III.3 - L'empreinte : de la plage à la page

L'empreinte à Crusoé est composée de trois parties correspondant aux transformations des modes de pensées du héros. La première partie intitulée *L'idiot* dévoile le moment où le personnage principal se contente de gouverner l'île. La deuxième partie s'intitule *La petite personne*, elle présente le moment où le protagoniste évolue et devient plus attentif vis-à-vis de l'île et s'adapte à elle. La troisième partie s'intitule *L'artiste*, elle dévoile comment Ogomtemméli, le personnage principal, fait désormais parfaitement partie de l'île. Le récit est plus enchâssé dans le journal de bord, le *Journal du capitaine*, transcrit par le capitaine du bateau. Ce carnet est indispensable puisqu'il permet de bien situer l'histoire et offre des informations essentielles pour une bonne compréhension de l'œuvre ; c'est d'ailleurs dans ce carnet de bord que l'on apprend les circonstances dans lesquelles le héros a débarqué sur l'île mais aussi et surtout on apprend sa véritable identité à la fin du roman. On y apprend également qu'en réalité que le capitaine n'est autre que Robinson Crusoé, le protagoniste du prototype defoesque. Il informe le lecteur dans son carnet de bord à la fin de *L'empreinte* que lui aussi a fait naufrage et qu'il se retrouve seul sur l'île.

De ce fait, on déduit que l'histoire relatée dans *L'empreinte* s'est déroulée avant l'intrigue de DEFOE, soit une véritable subversion du prototype defoesque ; ce qui fait perdre à *Robinson Crusoé* de DEFOE sa place de texte-premier et le fait passer au rang de texte-second.

Cette œuvre interroge donc l'identité caribéenne en démontrant comment réformer l'Histoire en un désir qui relève généralement de l'utopie à partir des Antilles françaises en tant que nouveau centre. L'œuvre de Patrick CHAMOISEAU fournit une réponse originale à celle de Daniel DEFOE remettant en cause l'idéologie euro-centrée véhiculée par cette œuvre-première.

Twentieth century interpretations of Robinson Crusoe de Franck Hale ELLIS, paru en 1969, est l'un des ouvrages d'étude auxquels nous nous sommes intéressée. Il représente un recueil de critiques littéraires de plusieurs grands auteurs, à l'instar de Virginia WOOLF, Karl MARX, Éric BERNE, Ian WATT et Edwin Bonette BENJAMIN. Il s'agit d'une collection de plusieurs volumes où chacun comprend des commentaires sur un chef-d'œuvre de la

littérature universelle. Dans *Twentieth century interpretations*, ELLIS dégage quatre éléments importants dans l'œuvre de DEFOE : primo, Dieu est un personnage primordial ; secundo, à l'inverse de ce qu'affirme ROUSSEAU dans l'*Émile*, Robinson Crusoé est un ouvrage pour adulte ; tertio, Robinson n'est pas un personnage autobiographique mais plutôt un personnage créé de toute pièce par DEFOE et, quatro, les critiques ont appris à ne pas dédaigner DEFOE pour le choix d'écrire un roman d'aventures.

Le chapitre I intitulé "Interpretations" comprend 7 essais de plusieurs auteurs. Le premier essai est celui de Virginia WOOLF où elle glorifie la simplicité de *Robinson Crusoé*. Dans le deuxième essai de James SUTHERLAND, un portrait de DEFOE y est dressé et l'auteur évoque les circonstances dans lesquelles le chef-d'œuvre a été écrit. Quant aux deux essais, présentant les travaux de BENJAMIN sur des éléments symboliques de *Robinson Crusoé* et ceux de WATT sur le concept d'individualisme, avancent des points de vue différents des premiers par rapport à l'œuvre et son auteur. Vers la fin du chapitre, la dimension religieuse y est développée.

Le chapitre 2 évoque un côté beaucoup moins littéraire du chef-d'œuvre. Il adopte une approche plutôt économique, particulièrement dans trois essais (dont *Le Capital* de Karl MARX). Le quatrième essai traite de l'espace dans l'œuvre, notamment sa perspective psychologique.

Il advient que cet ouvrage est considéré comme une preuve que l'œuvre de DEFOE n'est pas simplement un roman d'aventures. Les recherches qui y sont menées accentuent sa qualité novatrice, élément qui fera de *Robinson Crusoé* un mythe.

Néanmoins, il serait plus judicieux de compléter ce constat par des recherches plus récentes. L'une d'elles est *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui* de Jean-Pascal LE GOFF paru en 2003 dans une collection intitulée « Études » où l'auteur analyse le chef-d'œuvre de DEFOE suivant une nouvelle démarche. Il répond à 50 questions pour ainsi dévoiler comment la solitude démesurée du protagoniste relate finalement l'invention de l'un des concepts les plus anciens de la psyché humaine : Autrui.

La lecture de cet ouvrage a donné lieu d'approfondir notre connaissance de *Robinson Crusoé* et de mieux saisir la manière dont l'auteur a imposé à ses contemporains de regarder l'Altérité. Dans le chapitre I, la réception de l'œuvre de DEFOE y est mise en avant. Le chapitre II est consacré à l'importance de la présence d'autrui pour Robinson. Quant au dernier chapitre, LE GOFF y dresse, d'un côté, une chronologie du débarquement de

Vendredi sur l'île de Robinson et, de l'autre côté, une comparaison avec une deuxième œuvre de DEFOE, celle du *Journal de l'Année de la peste*. Dans l'ensemble, le but principal dans l'ouvrage en question est de prouver comment la solitude de Robinson met en exergue la figure d'autrui.

L'œuvre de Patrick CHAMOISEAU reflète les préoccupations caribéennes et identitaires de son auteur. Or, dans *l'empreinte à Crusoé*, malgré la présence des entités habituelles de sa plume, CHAMOISEAU s'en détache un peu et explore le domaine plus général de ce qu'il appelle lui-même « l'aventure intérieure » d'un Robinson « qui se met à penser l'impensable » et ceci dans un espace apparemment neutre et donc susceptible d'une nature plus généralisée. Néanmoins, ce récit constitue une aventure littéraire où l'écriture s'impose comme thématique principale, de par les résonances intertextuelles et le lexique utilisé propre à l'acte d'écrire.

III.3.1 - *L'empreinte à Chamoiseau*

Dans *l'empreinte*, l'empreinte de pied aperçue sur la plage prend une place primordiale. La preuve est son inscription dès le titre de l'œuvre ; d'ailleurs c'est par le biais de cette empreinte que s'établit et progresse la représentation de soi chez le Robinson de CHAMOISEAU. Cette trace dévoile l'homme isolé, dépourvu d'histoire et avide d'identité. La première phase du récit correspond à la partie intitulée « L'idiot » racontant le plongement de l'individu dans son environnement. La métamorphose de la trace dans le sable est tout aussi moteur de l'éveil du personnage que le résultat de son regard déjà métamorphosé.

Il s'agit d'un texte à deux composants intercalés. D'une part, nous avons le journal d'un capitaine esclavagiste qui, dans quatre interventions relativement courtes révèle progressivement comment il a fait assommer et déposer sur une île déserte son collaborateur africain devenu un subordonné, comment il a retrouvé celui-ci lors d'un voyage douze ans plus tard et comment cette fois l'équipage fusille l'Africain quand les cris des esclaves captifs dans la cave du bateau lui inspire de nouveau une réaction violente. D'autre part, nous avons la longue narration du naufragé qui n'a aucun souvenir d'avant son arrivée sur la plage. Son récit, transcrit par le capitaine, donne une place centrale à la découverte d'une empreinte de pied sur la plage et c'est à travers les phases successives de sa fascination devant cette marque que l'on mesure l'évolution voire l'individuation du personnage. Ce n'est que dans le dernier extrait du journal du capitaine que nous apprenons que Robinson Crusoé, nom que le naufragé s'est donné en le découvrant sur un baudrier noué autour de son corps, n'est autre, en réalité,

que le capitaine lui-même. Ce capitaine fera d'ailleurs naufrage à son tour après les retrouvailles tragiques avec son ancien confrère.

III.3.2 - Vers un projet littéraire

Certes, il convient de nous rappeler dès à présent que la plus grande partie du roman consiste en le récit oral du protagoniste rendu dans le texte par l'emploi du point-virgule au lieu du point final pour en souligner la qualité parlée. Cette oralité et les illusions à l'histoire esclavagiste sont des éléments bien connus de l'univers chamoisien. Cependant, dans ce récit, Patrick CHAMOISEAU explore le domaine plus général de ce qu'il appelle lui-même « *l'aventure intérieure* » d'un Robinson « *qui se met à penser l'impensable* » et ceci dans un espace - une île anonyme - apparemment neutre et donc susceptible d'une nature plus généralisée. De plus, malgré le long récit oral du naufragé, il est clair que l'écriture s'impose comme question centrale. Pour illustrer cette notion, nous pouvons citer d'abord le titre-même du livre avec sa double référence à *Robinson Crusoé* de Daniel DEFOE et à *Images à Crusoé* de PERSE. Il joue aussi ce lien étymologique entre l'empreinte du pied et l'impression sur papier ainsi que sur la proximité phonique des deux notions de « l'empreinte » et de « l'emprunt » intertextuels. Un deuxième élément qui nous invite à entrevoir un grand projet littéraire réside dans les multiples références intertextuelles évidentes.

CHAMOISEAU reconnaît comme inspiration la célèbre robinsonnade de Michel TOURNIER. D'ailleurs, *L'empreinte* rappelle fortement la structure initiatique de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* mais aussi quand le protagoniste solitaire de CHAMOISEAU dialogue avec un alter-ego interne qu'il appelle « Dimanche ». Il évoque forcément la réécriture *Vendredi ou la Vie sauvage* où l'enfant, « La petite personne », découvert à la fin du livre est baptisé Dimanche par Robinson. En même temps, par le nom Dimanche, CHAMOISEAU adopte une démarche bien tourniélienne en renvoyant à un de ses propres textes antérieurs, *Un dimanche au cachot*, où le narrateur nous explique que le dimanche est le jour où il écrit. Enfin, un troisième aspect du livre qui révèle les préoccupations littéraires se trouve dans les références au travail même de l'écrivain. Par exemple, le protagoniste explique comment il a tenté de réinventer sa propre histoire dans les premiers temps de son isolement :

Je me l'écrivais sur les pages délavées de quelques épais registres sauvés de la frégate, avec le sentiment de la serrer en moi, à portée d'un vouloir ; sans doute jaissait-elle d'un ou de deux grands livres restés enfouis dans mon esprit ; des livres déjà écrits par d'autres mais que je n'avais qu'à réécrire, à désécrire » (Chamoiseau, 2012 : 36)

Ici l'auteur s'amuse à décrire le processus même dans lequel il est engagé, celui de *désécrire*, de décortiquer quelques grandes œuvres déjà écrites par d'autres, dit superposer sa propre écriture. Ce faisant, il nous ramène à TOURNIER dont le Robinson écrit son log book philosophique sur les pages du livre délavé et à VALERY pour qui « *Robinson reconstitue sans livre, sans écrit sa vie intellectuelle* » (Valéry, 1950, ligne 36-37). Il retrouve des livres lus, note ce qu'il lui en revient. Ces résonances intertextuelles chez CHAMOISEAU se prolonge dans l'étrange petit livre contenant des fragments d'HERACLITE transcrits par le protagoniste dans le poème de PARMENIDE. Comme TOURNIER et VALERY, CHAMOISEAU rappelle l'inspiration intertextuelle de l'écrivain, producteur de palimpsestes.

III.3.3 - L'empreinte, un réseau d'aventures insulaires et littéraires

La trace sur la plage figure bien les traces sur la page ou le projet d'un écrivain qui revisite non seulement l'œuvre de DEFOE mais aussi une longue lignée de robinsonnades comprenant des textes signés Saint-John PERSE, VALERY, GOLDING, TOURNIER et tant d'autres dont les empreintes peuvent nous venir à l'esprit en lisant ce livre. Mais quel rôle le symbolisme de l'empreinte joue-t-il dans la présentation de l'« écrire » dans le roman ? L'empreinte est, en effet, un symbole très riche. Son aspect fossilisé évoque les origines, son caractère indéniablement humain conjure à la fois l'Autre et soi-même. De plus, d'un côté l'empreinte peut être vue comme un signe d'autorité, un saut imprimé sur l'île par son Seigneur et maître, du moins ce que pense le Robinson de TOURNIER.

Mais de l'autre côté, son ambivalence de présence-absence, présence de l'empreinte, absence du pied qu'il a laissé là implique aussi une relation symbiotique et fusionnelle entre l'empreinte, la terre qui la porte et la personne qui l'a faite sans vouloir la réduire à une figure banalement allégorique. Donc nous pouvons dire que l'empreinte renvoie d'une manière saisissante à tout un réseau d'aventures insulaires et littéraires, autres et antérieures, issues du texte de DEFOE, fondateur du genre littéraire de la robinsonnade et d'une puissante légende moderne devenue presque universelle et d'ailleurs très connue en France depuis la traduction de *Robinson Crusoé* en 1720, un an près sa parution en Angleterre.

Ainsi, dans l'évolution du protagoniste de CHAMOISEAU, rythmé par son rapport à l'empreinte, nous entrevoyons aussi une profonde méditation sur la situation de l'écrivain face à la Littérature. De cette manière, la première étape du chapitre intitulé « L'Idiot » doit être dépassée autant par l'écrivain que par le naufragé. Celui-ci tente de reproduire les structures de la société ordonnée qu'il a quittée et voit dans l'empreinte la possibilité de l'Autre imaginé

d'abord comme un ennemi terrifiant et ensuite comme un objet de désir. Nous pouvons en déduire que pour l'écrivain, une idiotie comparable consisterait à craindre et à envier les empreintes des auteurs précédents au point de vouloir les imiter en reproduisant la tradition canonique.

Dans la deuxième partie intitulée « La petite personne », le désir de l'Autre se mue lentement en conscience de soi. Le protagoniste se rend compte pour la première fois que l'empreinte pourrait être la sienne et, désespéré de se retrouver définitivement seul, il la détruit. Il entame alors une interrogation de sa propre place dans le monde mais le regard intérieur vers le plus profond de soi qu'exige ce projet se trouve très vite tourné vers l'extérieur dans un réflexe diffractif déjà exploré par CHAMOISEAU dans *Un dimanche au cachot*. Obligé de repartir à zéro par la confirmation de sa solitude et une fois de plus par le tremblement de terre qui clôt cette partie du livre, le naufragé renaît comme petite personne et repense sa relation au monde, tout comme l'écrivain - et surtout l'écrivain en pays dominé - doit se libérer de l'emprise du canon littéraire pour s'offrir un chemin.

Enfin, dans le chapitre « L'artiste », l'empreinte réapparaît. Le naufragé se distancie d'abord de cette marque qui, maintenant, n'épouse plus parfaitement son pied. Lorsqu'il y revient, c'est au terme d'une évolution depuis l'attitude rétrospective de l'idiot vers un état de disponibilité prospective, et il le dit lui-même, de « *mise en relation* » (Chamoiseau, 2012, p.253), vocabulaire qui renvoie directement à Édouard GLISSANT :

je ne regardais plus l'empreinte pour tenter de la comprendre, ou de lui deviner une quelconque origine ; elle était posée-là, inscrite dans la masse argileuse que le sable habillait, [...] je pouvais à présent la vivre, l'éprouver et m'en nourrir ainsi » (Chamoiseau, 2012 : 256-257).

Renouant avec l'empreinte sous les espèces d'une relation entièrement ouverte, le protagoniste, comble de son développement, devient enfin artiste. Il fait participer l'empreinte à une installation esthétique en l'entourant de beaux objets qui captent le vent et la lumière en un concert créatif. De même, l'artiste littéraire applique le texte, entre en dialogue d'égal à égal avec les autres ouvrages, les créations artistiques de tous types se laissant nourrir dans un échange ouvert intuitif et accueillant plutôt que réfléchi et anxieux. Ainsi, l'artiste entre dans le Tout-Monde glissantien, un monde de rapports horizontaux fluctuants, un monde - pour reprendre les termes de GLISSANT dans *Poétique de la Relation* - de l'étendu ou du rhizome qui s'oppose à celui, vertical, de la filiation et de la racine qui caractérisait l'étape de l'idiot et

pourtant, cette dimension verticale temporelle de filiation est importante elle aussi car le capitaine Crusoé, naufragé à la fin du livre, écrira dans l'hypertexte de CHAMOISEAU la première phrase du journal que l'on trouve dans l'hypotexte de DEFOE le 30 septembre 1659 après avoir fait naufrage.

L'empreinte de CHAMOISEAU anticipe l'empreinte de DEFOE, il déplace après tout le père de la robinsonnade, déstabilisant ainsi le statut canonique de cet œuvre fondatrice en la faisant parler aux lecteurs d'une manière nouvelle. En l'accomplissant, CHAMOISEAU rétablit la traite négrière comme réseau fondamental du voyage tragique de Crusoé, élément du texte originel trop souvent oublié ou occulté dans les adaptations ultérieures. Il n'est donc plus possible de lire le Robinson de DEFOE en toute innocence comme un simple roman d'aventures. Mais l'objet de l'empreinte n'est pas seulement historique. Dans sa dernière intervention, le capitaine nous révèle que cet Africain qui l'accompagnait autrefois s'appelait Ogomtemméli donc il rappelle fortement celui d'Ogomtemméli, le célèbre formateur dogon dont le témoignage oral a été transcrit par l'ethnographe Marcel Griaule en 1946. Chez CHAMOISEAU aussi, le discours de l'Africain se trouve emboîté dans l'écriture de l'européen, signalant dans le contexte du roman la responsabilité de tous deux de raconter la traite, d'apporter la présence historique et littéraire.

En effet, en faisant référence non seulement aux écrits anciens européens à travers PARMENIDE et HERACLITE mais aussi à la sagesse orale de l'Afrique, CHAMOISEAU situe son texte dans les deux traditions, inventant ainsi pour le roman de DEFOE des antécédents artistiques à la fois écrits et oraux, blancs et noirs, du Nord et du Sud.

III.3.4 - Une robinsonnade anti-colonialiste

Dans son étude *Les îles de l'Empire*, Rebecca WEAVER-HIGHTOWER soutient que les récits insulaires en anglais fonctionnent souvent comme des fantasmes culturels, couvés par les nations colonisatrices qui relient et expriment ensemble le désir, la défense contre la peur et la preuve d'une réalité réprimée, celle de la brutalité colonialiste. Dans ce contexte, elle montre que, dans les histoires de naufragés colonialistes telle que *Robinson Crusoé*, le corps du naufragé est très souvent identifié au corps de l'île, mécanisme qui donne expression aux désirs de contrôler l'Autre colonisé tout comme on exercerait le contrôle sur l'île et sur son propre corps d'homme. Elle suggère que c'est parce que la maîtrise de l'île implique aussi la mainmise coloniale que des écrivains anti- et post-coloniaux ont pris le parti de riposter par des écritures ou des réécritures alternatives de l'aventure insulaire.

On pourrait sans doute mettre dans cette catégorie assez large, par exemple, *Une tempête* de CESAIRE, réponse à SHAKESPEARE. Or, comme le précise Joseph ACQUISTO dans *Crusoé et autres naufragés dans la littérature française moderne : aventures solitaires*, une étude de la robinsonnade proprement dite, c'est-à-dire, celle qui renvoie explicitement à DEFOE, la robinsonnade post-colonialiste est plus fréquente dans la littérature anglophone, phénomène dû peut-être à l'élément colonialiste plus prononcé dans la fiction d'aventures anglo-saxonne de la période coloniale contre lequel ont voulu réagir plusieurs auteurs.

Dans les robinsonnades françaises depuis le XIX^e siècle, selon ACQUISTO, l'accent est plus souvent mis sur l'aspect philosophique ou introspectif de l'aventure. Mais ce qu'il montre aussi, c'est que la robinsonnade est aujourd'hui un genre intrinsèquement intertextuel. Chaque version renvoie obligatoirement à d'autres, comme nous l'avons constaté avec celle de CHAMOISEAU elle-même. Jacques DERRIDA, cité par ACQUISTO, le dit en évoquant la survie de ce qu'il appelle le mythe de Robinson qui « a été lu et sera lu, interprété, enseigné, sauvé, traduit, réimprimé, illustré, filmé, maintenu en vie par des millions d'héritiers » (Acquisto, 2012 : 2).

Par sa reprise rétrospective du livre de DEFOE, CHAMOISEAU secoue et fait rajuster les agencements de tout un réseau de robinsonnades existantes et futures tenues en relation les unes aux autres dans un ensemble riche et polyphonique de dialogues intertextuels. Et si CHAMOISEAU reste fidèle à la tradition française récente de l'aventure intérieure, il propose en même temps une perspective véritablement nouvelle pour la littérature française car *L'empreinte* est la première robinsonnade en cette langue qui aborde aussi explicitement les réalités esclavagistes et coloniales, non seulement nommant le métier du capitaine mais aussi dans le mouvement anticolonial du protagoniste lui-même. Après avoir tenté de maîtriser l'île et avoir vécu avec elle une période de fusion si bien symbolisée par l'empreinte d'un ou de son pied, le naufragé de CHAMOISEAU arrive enfin au moment où l'empreinte ne signifie plus que son propre mystère, acceptée telle qu'elle est :

[L'empreinte] n'avait pas d'âge, ni commencement ni fin ; sans doute avait-elle été là avant même que je n'existe sur terre ; peut-être qu'elle était tombée de la préhistoire de ce monde, et que ses rapports avec la forme d'un pied ne provenaient que de mes pauvres sens ; je m'efforçais simplement de percevoir ce qu'elle était : une forme ineffable, plantée-là, sur le temps et la surface du monde, et allant son ineffable dans la plus vaste immobilité ; je pouvais à présent la vivre, l'éprouver et m'en nourrir ainsi ; (2012 : 256-257)

En renonçant à l'empreinte, reconnue maintenant comme phénomène aléatoire et même pas humain, le protagoniste achève l'itinéraire opposé de la maîtrise coloniale par corps humain interposé étudié par Rebecca WEAVER-HIGHTOWER.

C'est ainsi que nous concluons en revenant à l'impact de cette œuvre pour la littérature. Dans les notes composant son atelier de *L'empreinte*, CHAMOISEAU écrit : "Ce qui importe ce n'est pas l'évolution du roman, mais la divination des nécessités neuves du dire. Le roman est peut-être européen, le dire est assurément humain" (2012 : 299).

Si l'on ne saurait disputer la deuxième partie de cette citation, nous mettrons un point d'interrogation à côté de la première. L'histoire du roman est aussi une histoire de domination comme les différents écrits de CHAMOISEAU l'ont toujours montré. Or, le dire de ce récit, à travers un fond et une forme hautement libérateurs, interpelle directement les empreintes littéraires précédentes et futures, comme nous l'avons vu.

En déstabilisant le statut originaire de DEFOE, en proposant une vraie robinsonnade anti-coloniale, en imaginant cette légende sous le signe de la mise en relation intertextuelle et en programmant ainsi sa lecture future, *L'empreinte* à CHAMOISEAU contribue obligatoirement à l'évolution littéraire.

III.4 - Le Divers au service de l'Histoire caribéenne

Nous estimons que *L'empreinte à Crusoé* véhicule une idée du Divers, autrement dit, une pensée qui admet les divergences et une alternative aux prototypes prédéfinis. Dans *Poétique de la Relation*, Édouard GLISSANT propose une définition du Divers : « la totalité quantifiable de toutes les différences possibles » (1990 : 42). Les écrivains du Divers mettent leur écriture à profit pour combler les non-dits de l'Histoire.

Dans *L'empreinte à Crusoé*, CHAMOISEAU réalise un renversement clairement affiché de l'œuvre de DEFOE qui perd sa position et passe au statut de texte-second. Sur la première de couverture de l'œuvre figure le terme "récit" au lieu "roman" dépassant ainsi les genres littéraires prédéfinis. D'une manière générale, l'emploi du terme "roman" sous-entend une fiction alors que l'emploi de "récit" serait probablement une manière de mettre l'accent sur la véracité des faits pour justifier ainsi le renversement établi. La note insérée à la fin du récit y contribue aussi : « Ce journal a été retrouvé dans les coffres du capitaine naufragé, marchand de Guinée, qui fut récupéré plus de trente ans plus tard, et qui allait raconter son incroyable aventure sur cette île perdue des Amériques » (p. 233).

Les péripéties de Robinson font référence à une certaine créolisation, c'est-à-dire, une reconnaissance du Divers dans la Caraïbe. D'une part, son naufrage le prive des apports occidentaux, ensuite la nature sauvage s'oppose à lui mais après quelques années de solitude,

il finit par renouer avec elle : « aucune loque de rempart ne devrait exister entre moi et cette île ; je lui offrais sans réserve ce que j'étais avide de devenir, avide de ce futur qu'elle m'imposerait d'une impérieuse enveloppe » (Glissant, *op. cit.* : 181).

L'auteur réinsère plusieurs éléments aussi bien africains, caribéens qu'européens. En effet, il dévoile la nécessité d'un renouement avec la nature et nous livre de la sorte un homme nouveau qui est parvenu à combiner culture(s) et nature : « Il était vêtu de peaux de bêtes, bien peignées, bien taillées et cousues selon le goût des peuples de son pays [...] Il n'avait rien oublié des usages de la table » (p. 224-225).

« je n'étais plus seul, l'Autre était là [...] » (p. 105), ici nous remarquons la prégnance de la figure de l'Autre qui sous-entend ce qui est distinct. En effet, nous constatons que l'Autre dont parle le narrateur et dont l'empreinte a été abandonnée sur la plage n'est autre que Robinson lui-même. Ainsi, la fameuse formule de Rimbaud « *Je est un autre* » prend tout son sens dans l'œuvre. Dès lors, Robinson se rend compte de son altérité et de son identité plurielle : « mais cette Altérité si radicale, qui surgissait dans ce que mon moi-même avait de plus fondamental, m'était très difficile à vivre ; j'habitais un étranger [...] l'étranger devint familier » (p. 148-149).

Conclusion

Nous souhaitons démontrer, tout au long de cette deuxième partie, que *L’empreinte à Crusocé* de Patrick CHAMOISEAU est une réécriture de l’œuvre de Daniel DEFOE et qu’elle n’est surtout pas une robinsonnade au sens conventionnel du terme ; autrement dit, une œuvre avec les particularités de l’œuvre de départ. Pour aboutir à notre objectif, nous avons tenté de justifier que l’œuvre de CHAMOISEAU s’éloigne des normes euro-centrées et ce à des degrés différents.

D’abord, nous avons abouti à la mise en évidence de la nouvelle vision que propose *L’empreinte*. Nous nous sommes donc appuyée sur les théories de la réception instaurées par JAUSS et ISER pour arriver finalement au constat suivant : l’œuvre de CHAMOISEAU transforme l’« horizon d’attente » du lectorat. Certes, elle fait écho à l’œuvre de départ à travers son titre, or, après la lecture, elle surprend le lecteur ; ce dernier s’attend à lire un roman d’aventures, néanmoins, l’aventure relatée est avant tout intérieure.

Ensuite, nous avons mis en exergue la singularité de la plume de CHAMOISEAU qui propose une remise en cause du prototype euro-centré et réécrit ainsi l’Histoire de la Caraïbe pour un aboutissement à la réappropriation identitaire ; l’œuvre de DEFOE est ainsi nettement dépassée, voire renversée.

Premièrement, le Robinson chamoisien n’est pas Européen mais Africain. Puis, la dimension insulaire y est étudiée différemment ; elle n’est pas présentée de façon exotique. Le protagoniste s’ouvre lentement à l’île et parvient finalement à se sentir chez lui. Il n’espère aucune productivité économique d’elle et l’accepte telle qu’elle est, dans toute sa profondeur. Elle est aussi bien un abri qu’une manière pour Robinson de construire son identité. Aussi, elle lui donne lieu de découvrir les différentes présences qui occupent son esprit et d’exprimer son besoin d’humanité et d’altérité.

La subversion exprimée dans *L’empreinte* est incontestable et plusieurs outils sont appliqués pour y parvenir. D’une part, nous avons constaté qu’il existe une perméabilité des frontières entre les genres ; l’auteur désigne son œuvre comme récit et non pas comme roman. D’autre part, une mise en abyme y est instaurée, c’est-à-dire, un récit est injecté dans un autre récit à travers l’emploi du journal du capitaine pouvant être lu de façon indépendante mais permettant aussi de mieux saisir les trois parties du récit. D’ailleurs, dans « L’atelier de

l'empreinte », qui est une forme de prologue introduit à la fin de l'œuvre, CHAMOISEAU tente de dépasser les cloisonnements littéraires déterminés par la vision européenne.

Aussi, il est nécessaire de noter une prégnance de la remise en cause de l'eurocentrisme qui est nettement manifestée dans *L'empreinte* en désignant comme protagoniste un Africain. De plus, à la fin de l'œuvre, le lecteur réalise que le capitaine n'est autre que Robinson, le protagoniste dans l'œuvre de DEFOE, faisant ainsi de l'œuvre de CHAMOISEAU le texte-premier et reléguant celle de DEFOE au rang de texte-second. De ce fait, *L'empreinte à Crusoé* a eu lieu avant *Robinson Crusoé*. Ce dépassement, voire cette subversion, contribue nettement à la reconnaissance de plusieurs centres.

Enfin, en analysant l'œuvre de CHAMOISEAU, nous avons abouti à la conclusion que l'œuvre de DEFOE a été réécrite afin de véhiculer un projet utopique (qui n'est pas encore réalisé et non pas irréalisable) pour la Caraïbe que le protagoniste conçoit comme avenir du moment qu'il tend à reconstituer une société sur son île avec les captifs arrêtés sur le bateau du capitaine ; une société qui agirait avec des normes différentes que celles instaurées, à l'exemple de l'île d'*Utopia* de Thomas MORE.

C'est ainsi que nous concluons en revenant à notre objectif premier étant de démontrer que Patrick CHAMOISEAU a réécrit *Robinson Crusoé* dans le but de le dépasser, voire de le subvertir dans l'intention de fournir une relecture de l'Histoire lacunaire de la Caraïbe. Par ailleurs, cette conception distincte mise en avant à partir de la réécriture de l'œuvre de départ incite à réfléchir à une structure identitaire, nourrie d'utopies pour la Caraïbe.

Troisième partie

**La robinsonnade ontologique à
travers *Zabor ou les psaumes***

*Si l'on enjoint le roman algérien à n'être qu'un calque d'une
génération liée à une société, à une époque donnée et précise
[...], alors nous ne lui offrons aucun avenir.*

Lynda Nawel Tebbani

Introduction

Cette troisième partie, consacrée à l'étude du roman *Zabor ou les psaumes* et à la présentation de ce nouveau type de robinsonnade, sera entamée par une étude sur l'écrivain Kamel DAOUD vers qui convergera toute l'analyse que nous développerons sur la robinsonnade ontologique.

Kamel DAOUD est un écrivain engagé dans la vie intellectuelle, politique et même religieuse de l'Algérie et du monde arabe. Il a d'abord été journaliste pendant vingt ans et rédacteur en chef du *Quotidien d'Oran*. Il y a tenu une chronique quotidienne qui avait un immense succès. Il publie aussi désormais des chroniques dans *Le Point* en France et nombre de ses chroniques ont été rassemblées, parce que leur valeur critique et littéraire est très impressionnante, dans le recueil *Mes indépendances* publié en 2017. Il est question dans ce recueil de l'Algérie, bien entendu, de la Tunisie, de tout le monde arabe, du rapport de l'Algérie à la France et de son rapport à l'Israël, à la Palestine, à l'islamisme et à l'état islamique. Il a aussi traité des problèmes des femmes dans le monde musulman, de la laïcité, de la sexualité, de l'oppression sous ses diverses formes, de la révolte et de la révolution.

Ne mâchant pas ses mots, l'auteur de *Mes indépendances* balance la réalité brutale que côtoie la société arabo-musulmane. Kamel DAOUD est donc un auteur engagé, un combattant de l'écrit, qui met courage et passion dans son combat contre l'obscurantisme, l'uniformisation et la réduction de la pensée qui étouffe la société. Il défend une pensée libre et une vision du monde libérée, et ce n'est sans doute pas un hasard s'il a choisi de résider à Oran qui est une ville de culture libérale et cosmopolite. Certes, son engagement a parfois suscité des malentendus, nourrit un certain nombre de polémiques, mais n'est pas au service d'une cause, ce n'est pas l'expression d'un "nouvel unanimisme", selon le terme qu'il a lui-même employé.

Pour DAOUD, la conscience individuelle ne doit pas se fondre dans une pensée collective quelle qu'elle soit, la liberté réside, au contraire, dans la singularité de pensée de l'individu. C'est une vérité qui préside à tous les ordres de la vie. Le titre au pluriel, *Mes indépendances*, le dit bien ; c'est une vérité qui s'inscrit dans l'ordre politique et sociale mais aussi dans l'ordre littéraire. Il ne se reconnaît pas dans la littérature de combat de l'époque coloniale ou de la période de la libération. Son œuvre ne peut être assimilée au courant

littéraire qui affirme aujourd'hui, face à l'universalité d'un discours européen, l'altérité, la spécificité d'une identité et d'une écriture nationale. C'est par la singularité d'une écriture et d'un style que l'auteur atteint l'universel.

Le choix qu'a fait Kamel DAOUD de la langue française est très révélateur. Ce n'est pas un recours à la langue de l'ancien colon qui marquerait une déculturation algérienne, maghrébine ou arabe et qui ferait porter sur lui le soupçon d'une trahison intellectuelle. C'est un choix individuel, singulier, le choix au sens plein du terme d'une langue apprise et non pas inculquée à l'école, une langue appréhendée, vécue dans les livres et lue comme celle qui est l'espace de liberté, du rêve et de la vie, une langue qui n'est donc pas l'expression naturelle d'une communauté telle que la famille ou la nation. C'est avant tout la langue d'une littérature universelle ; c'est le français de Marguerite YOURCENAR, de Michel TOURNIER, de BAUDELAIRE ou de Jules VERNE pour ne citer que quelques figures du panthéon personnel assez éclectique de Kamel DAOUD.

La langue des écrivains contribue à façonner sa personnalité individuelle. Il aime à le rappeler, une anecdote ; lorsqu'il était à l'université, il se trouvait quelque peu étranger à la communauté estudiantine parce qu'il parlait le français, dit-il, comme un livre, c'est-à-dire, sans la souplesse d'un français de conversation mais avec la précision et la qualité d'une langue littéraire, celle du dialogue d'auteur qu'il pratique. Il est habité par l'amour de la littérature. Comme beaucoup d'autres, il s'est essayé d'abord en écrivant des nouvelles qui pouvaient, dans l'ordre de la fiction, paraître comme le pendant de la chronique dans l'ordre de l'essai. Les premiers galops ont été des premiers succès.

Son recueil intitulé *La préface du nègre* (ou *Le Minotaure 504* dans sa version française) sera pressenti dans le Goncourt de la nouvelle. Il a d'abord été publié en Algérie puis a très vite été adopté par le monde francophone. Ensuite vient *Meursault, contre-enquête*, premier roman et deuxième succès. Le livre a obtenu le prix Goncourt du premier roman et a valu à son auteur la reconnaissance du monde littéraire et l'assurance d'un public beaucoup plus large. Le succès de l'ouvrage à conforter la vocation du romancier qui, trois ans plus tard, publie *Zabor ou les psaumes*. Il entend maintenant se consacrer pleinement à la littérature.

L'œuvre de Kamel DAOUD présente deux aspects distincts mais qui ne s'opposent pas. A l'actualité de la chronique répond l'université de la fable. Les deux partagent généralement un même sujet, une même réflexion. La différence tient dans le style, dans le rythme, dans le développement d'une écriture qui passe de la description d'une réalité déterminée et circonscrite à la narration ample d'une réalité humaine. Mais la fiction n'atteint

l'universel qu'en transcendant un contexte ancré dans la situation contemporaine de l'Algérie ou du Maghreb ; c'est le cas des nouvelles qui mettent en scène des figures d'Algériens.

C'est encore plus vrai dans *Meursault, contre-enquête* écrit dans le souvenir de Camus mais qui n'est ni un contre-Camus ni une suite à Camus ; c'est véritablement un roman qui se nourrit de textes fondamentaux comme l'avait été ceux de Camus pour la littérature algérienne et, tout à la fois, les réécrit et s'en écarte en traçant son propre chemin. Il se voit, en effet, dans l'écrivain un ré-écrivain qui ne cesse de réécrire une littérature préexistante, qui se l'approprie, faisant ainsi coïncider universalité d'un fond et singularité d'un auteur. Ce principe mis en œuvre dans *Meursault, contre-enquête* est encore plus visible comme allégorisé dans *Zabor ou les psaumes*, son dernier ouvrage qui raconte l'histoire d'un personnage en marge d'une communauté villageoise dans un Orient où l'on reconnaît l'Algérie. Ce personnage est pourvu d'un don digne des Mille et Une Nuits. Il peut prolonger la vie des mourants en écrivant leur histoire en français, avec un titre emprunté à des livres existants.

Zabor est un être qui, par l'apprentissage clandestin du français et une lecture foisonnante qui l'a ouvert à d'autres univers notamment celui de l'érotisme, se libère du poids de l'oppression, de l'explication univoque du monde que porte le Livre Sacré. Zabor est aussi un double de l'écrivain algérien qui prône la liberté dans le monde qui est sien. C'est, enfin, une fable universelle qui, en Algérie et ailleurs, s'ouvre la diversité des lecteurs et la singularité de chacun. Au fil des pages, le protagoniste nous rapporte son parcours personnel, allant de la vie religieuse à l'étude du Livre Sacré en passant par la découverte de la langue française. L'absence de livres l'a poussée à effectuer ses propres écrits dans cette langue qu'il chérit et qui lui offrira plusieurs opportunités et lui fera découvrir son don surhumain.

La troisième partie de notre recherche sera constituée de trois chapitres : le premier portera sur une analyse sémiotico-narratologique du roman *Zabor ou les psaumes*. Notre analyse sera développée autour de trois axes : l'être du personnage, le dire et le faire dans le but de mieux connaître les personnages. Pour y parvenir, nous allons, dans un premier temps, adopter la théorie sémiologique de Philippe HAMON. Dans un deuxième temps, nous allons schématiser la quête du personnage suivant le schéma de GREIMAS.

Le deuxième chapitre s'intéressera principalement à déployer les différentes causes qui contribuent au déterminisme national et, par extension, à l'élaboration des problématiques daoudiennes. La crise généalogique en est la principale cause avec les figures maternelle et paternelle auxquelles se joint la problématique de la répression du corps qui est privé de sa

mission de médiateur, ce qui pousse les personnages de DAOUD à subir les séquences. La dernière cause de cet enfermement historique est celle de l'espace puisque la géographie accroît les méfaits de l'Histoire par l'enfermement qu'elle inflige.

Zabor ou les psaumes ne s'imposent pas à première vue comme une robinsonnade. Néanmoins, en marge des fictions insulaires conventionnelles ou postcoloniales émerge une robinsonnade de troisième type : la robinsonnade ontologique. À personne ne viendrait instinctivement l'idée d'associer la marginalisation sociétale de Zabor aux aventures insulaires de Robinson. Dans *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Roger TOUMSON affirme que « l'insularité est l'une des fonctions constantes du discours utopique » et que « l'utopie n'est pas forcément une île mais [qu'] elle se trouve généralement "isolée", séparée du reste du monde » (2004 : 48). Ces deux passages font un clin d'œil à notre texte étant donné que l'insularité y est symboliquement mise en valeur à travers le désert, incarnation spatiale par excellence du vide, du silence et de l'isolement.

Pour expliquer plus clairement cette notion de robinsonnade ontologique, le mot "ontologique" se réfère au même terme employé par René GIRARD dans son explication du désir mimétique quand il parle du "mal ontologique". La présence d'un "prédécesseur" est indispensable à ce type de texte et c'est cette présence qui fait justement toute la différence avec une robinsonnade traditionnelle. Ainsi, il sera question dans le troisième chapitre de démontrer en quoi le roman de Kamel DAOUD est-il différent des robinsonnades traditionnelles et postcoloniales.

Chapitre I

Analyse sémiotico-narratologique du roman

Dans ce premier chapitre, nous allons tenter de faire une analyse sémiotico-narratologique de notre roman *Zabor ou les psaumes*. Notre analyse sera développée autour de trois axes : l'être du personnage, le dire et le faire dans le but de mieux connaître les personnages. Pour y parvenir, nous allons, dans un premier temps, adopter la théorie sémiologique de Philippe HAMON. Dans un deuxième temps, nous allons schématiser la quête du personnage suivant le schéma de GREIMAS.

II.1 – Approche titrologique : le titre comme incipit romanesque

II.1.1 - Sémiotique du titre

Le titre d'une œuvre est aussi bien stimulateur qu'assouvissant de la curiosité du lecteur.

I.1.1.1 – Définition du titre

La paratextualité est le deuxième type de transcendance textuelle selon la typologie des relations textuelles de Gérard GENETTE. Elle est constituée par la relation entretenue entre le texte et son paratexte (« titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales [...] ; illustrations ; prière d'insérer [...], et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes » (Genette, 1982 : 10). Le titre est l'élément paratextuel le plus important dans une œuvre littéraire :

[...] ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée. (GRIVEL, 1973 : 173)

Depuis la naissance de la sémiologie, plusieurs sémiologues se sont intéressés aux titres des œuvres littéraires. Le titre est « l'un des lieux privilégiés de l'action de l'œuvre sur le lecteur » (TADI, 1987 : 246). Il crée un horizon d'attente et fonctionne comme l'un des signaux conventionnels destinés à conduire le lecteur à saisir l'essentiel d'une œuvre. Selon Saussure, la langue est un système de signes interprétant les pensées de l'Homme, ces signes se composent de deux éléments essentiels : le signifié et le signifiant. Peirce, de son côté, a introduit la logique dans le domaine de la sémiologie en distinguant une tripartition de signes : le symbole, l'icône, l'indice. Suite aux travaux de BARTHES, ce domaine de recherche s'est vu élargi pour devenir la sémiologie de la signification.

L'évolution de la sémiotique a donné naissance à une nouvelle discipline : la sémiotique du titre, avec des sémioticiens tels que Léo HOEK et Gérard GENETTE. En 1973, HOEK a posé les premiers jalons d'une méthode d'analyse mettant en valeur le rapport entre le titre et le texte littéraire dans *Pour une sémiotique du titre*. S'en suit, en 1983, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* qui constitue une référence importante pour l'initiation au domaine de la titrologie. GENETTE, quant à lui, s'est intéressé pour la première fois au titre dans son ouvrage *Figures III* puis, plus loin, dans *Seuils* en 1987.

I.1.1.2 – Les fonctions du titre

Le titre est un élément dévoilant le contenu d'un texte. Il peut avoir des fonctions aidant le lecteur à comprendre son sens général. Plusieurs théoriciens se sont intéressés par l'étude des fonctions du titre, à l'instar de Léo HOEK, Roland BARTHES et Umberto ECO. Malgré les différentes marques terminologiques, on peut retenir quatre fonctions :

a - La fonction appellative

Elle sert à identifier l'œuvre, à la nommer, à désigner son contenu ou dénoter sa forme, à dévoiler le rapport qui relie le titre au texte. Selon HOEK, cette fonction englobe trois catégories :

- La fonction déictique au cas où le titre renvoie au livre-objet ;
- La fonction thématique lorsque le titre désigne le contenu de l'œuvre ;
- La fonction générique quand le titre dénote la forme de l'œuvre.

b - La fonction référentielle

Souvent confondue avec la fonction précédente, la fonction référentielle signifie que le titre désigne quelque chose en soi. Cela peut être considéré en soi, en tant que locution, ou à travers son rapport au titre.

c – La fonction conative

Selon BARTHES, cette fonction est *apéritive* puisque le titre ouvre l'appétit du lecteur. Elle cherche à le séduire pour le convaincre de lire l'œuvre.

d - La fonction métalinguistique

Elle cherche à démontrer le rapport de réciprocité qui existe entre le titre et le texte. On peut considérer le texte comme un labyrinthe et le titre comme un guide éclairant le chemin.

I.1.1.3 – Les types du titre

Dans son article *Pour une sémiotique du titre*, HOEK définit deux types de titres, objectif et subjectif : « les titres objectifs sont des titres qui désignent l'objet, le texte lui-même [...]. Ils se rapportent aux titres subjectifs comme la forme de l'expression à la substance de l'expression » (*op. cit.* : 189). Plus tard, GENETTE les a repris mais sous une autre terminologie.

- **Le titre objectif** : c'est le titre qui identifie le texte en tant qu'objet appartenant une catégorie donnée de récits et s'apparente à une indication générique ou formelle du texte. Par exemple, *Les aventures de ...*, *L'histoire de ...*. Selon GENETTE, il s'agit du titre *thématique*.
- **Le titre subjectif** : c'est le titre qui cherche à identifier le thème du texte ainsi que sa signification la plus générale. Par exemple : *L'Étranger*, *Le Père Goriot...*. Selon GENETTE, il s'agit du titre *rhématique*.

Dans *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre "Le Rouge et le Noir"*, BOKOBZA cite deux types de titres :

- **Type référentiel** : lorsqu'il s'agit d'un titre ayant déjà un sens et anticipant sur le contenu. Il se subdivise en deux catégories :
 - a- **Générique** : le titre donne une idée sur le genre ;
 - b- **Éponymique** : le personnage principal accorde son nom au livre entier.
- **Type onomastique** : lorsqu'il s'agit d'un titre qui comprend un nom propre mais qui ne veut rien dire, qui n'anticipe pas le sujet de l'œuvre ; qui tend à l'identifier en tant qu'objet. Néanmoins, certains titres de type onomastique peuvent être assimilés à des titres référentiels puisque le lecteur pourrait être capable de reconnaître dans le nom propre un sens déjà déterminé par la littérature ou l'Histoire. Par exemple : Ulysse, ce nom ne peut être considéré comme un nom vide de sens puisqu'il renvoie à toute une tradition (guerre de Troie, trahison...) : « Cette valeur référentielle du titre onomastique est particulièrement active dans les cas de tous les titres faisant appel à des noms de l'histoire événementielle ou littéraire » (p. 29). Ce type se subdivise en deux catégories :

- a- **Onomastique toponymes** : noms de lieux ;
- b- **Onomastique anthroponyme** : noms de personnes.

Nous pouvons dire, en conséquent, que le titre d'une œuvre est chargé de signification et de connotation. L'auteur veut, à travers son titre, encourager le lecteur à plonger dans son œuvre.

I.1.2 – Analyse titrologique du roman

Nous allons nous intéresser à présent à l'analyse titrologique de l'œuvre de notre corpus, à savoir *Zabor ou les psaumes*. Dans *La marque du titre*, HOEK recommande qu'« il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre » (p. 1) car ce dernier est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* ou [...] d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin » (GENETTE, 1987 : 7). Autrement dit, le titre est « à l'œuvre ce que la clef est à la porte : il permet au lecteur de pénétrer l'épaisseur symbolique du texte » (NZUJI, 1995 : 898).

Nous commençons l'étude syntaxique du titre de notre œuvre par un constat en matière de recours à la nominalisation de l'intitulé qui est nécessairement demandé. Kamel DAOUD a fait recours à la forme nominale pour écrire le titre de son roman afin qu'il puisse parvenir à accrocher le lecteur, à le séduire et à le pousser à la lecture de son texte. Généralement, la locution nominale cherche à être réductive et informative, comme le soutient Régine ATZENHOFFER :

La réduction syntaxique garantit une augmentation de l'informativité du titre : l'information est le plus souvent condensée dans un seul syntagme. Les titres les plus longs amorcent la rêverie, laisse prévoir certains drames, ils installent le lecteur dans l'ambiguïté et l'incertitude, créent une attente. (2003)

A la lumière de cette citation, nous concluons que les titres courts peuvent être, d'une certaine manière, plus productifs et plus significatifs par rapport aux titres longs.

Passons maintenant à l'analyse titrologique en se basant sur les éléments théoriques que nous avons retenus précédemment. Le titre de notre œuvre semble être très révélateur : il a une connotation religieuse du fait que « Zabor » est, d'après la tradition musulmane, un livre sacré révélé au prophète Daoud, avant le Coran. Il est cité trois fois dans le coran, les versets qui suivent (traduction de Malek CHEBEL) confirment cela :

- *An-Nissaa* – 163 : « Nous t'avons fait une Révélation comme Nous avons fait une Révélation à Noé et aux différents prophètes qui lui ont succédé. Et Nous avons inspiré Abraham, Ismaël, Isaac, Jacob ainsi que les tribus, Jésus, Job, Jonas, Aaron, Salomon, tandis que Nous avons transmis les psaumes (zabur) à David. »
- *Al-Isra* – 55 : « Ton Seigneur est Celui qui connaît le mieux ceux qui sont dans les cieux et sur la terre. De fait, Nous avons accordé Notre préférence à certains prophètes. À David, Nous avons donné les psaumes (zabur). »
- *Al-Anbiyaa* – 105 : « Oui, Nous avons écrit dans les psaumes (zabur), après le rappel, que la terre sera donnée en héritage à Mes meilleurs serviteurs, les plus justes. »

Quant à la deuxième partie du titre "psaumes", elle signifie un livre de la Bible dans la tradition juive. Le titre *Zabor ou les psaumes* porte donc une connotation purement religieuse puisque ses deux parties désignent un livre sacré dont les appellations se varient selon les religions. Il remplit plusieurs fonctions selon la classification de HOEK :

- Il a une fonction appellative et peut être rangé dans la deuxième catégorie qui implique que le titre a une fonction thématique puisqu'il renvoie au contenu de l'œuvre ; *Zabor* est incarné par un être humain mais renvoie directement au Livre sacré révélé à Daoud ;
- Il a une fonction référentielle puisqu'il désigne quelque chose en soi. *Zabor*, tout comme les psaumes, est un Livre sacré ; ce qui se présente en tant que référence au lecteur ;
- Il a une fonction conative puisqu'il attise la convoitise du lecteur pour plonger dans cette œuvre aux fortes résonances religieuses et au titre référentiel d'un texte religieux.

Ces différentes fonctions témoignent de la grande richesse du titre de l'œuvre, ce qui poussera le lecteur à l'acte de lire. En ce qui concerne le type du titre, il s'agit d'un titre subjectival selon HOEK puisqu'il identifie le sujet principal du texte et d'un titre rhématique selon GENETTE.

Quant à la classification de BOKOBZA abordée précédemment, notre titre fait partie, d'un côté, des titres onomastiques anthroponymes puisqu'il comprend le nom *Zabor*, celui d'une personne, et toute l'œuvre se trouve ainsi axée sur ce personnage principal, et de l'autre côté, des titres éponymiques puisque ce héros accorde son nom à l'œuvre entière.

II.2 – Approche narratologique de l'œuvre

Dans cette deuxième partie du chapitre, nous allons convoquer l'approche narratologique et tout ce qu'elle implique comme examen des structures narratives du récit, à savoir les personnages, le système spatio-temporel, l'organisation de la trame narrative et tous les éléments que recouvre l'analyse structurale du récit. Pour ce faire, nous allons appliquer d'un côté la théorie sémiologique de Philippe Hamon développée dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage* et à travers laquelle notre analyse sera développée autour de deux axes – l'être et le faire – afin de parvenir à mieux connaître les personnages en présence. De l'autre côté, nous allons appliquer le schéma de GREIMAS dans le but de schématiser la quête du héros. Le choix du personnage se justifie par le fait qu'il s'agit du fondement de la création romanesque. Nous allons étudier à présent le système des personnages dans *Zabor ou les psaumes* en analysant la notion de personnage dans le but d'appréhender son sens.

II.2.1 – Approche sémiotique du personnage

La notion de personnage englobe diverses définitions que nous allons essayer d'exposer et de retracer ici. Le personnage est une créature du romancier, un "être de papier". Elle constitue l'entité majeure sur laquelle et autour de laquelle se noue l'intrigue romanesque. Pour Vincent JOUVE, ce concept n'est pas aussi évident :

Le personnage est aujourd'hui encore une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire. Le concept, s'il suscite toujours l'intérêt des chercheurs, semble résister à toute définition ou, pire, accepter n'importe laquelle. Décor, idées, forces abstraites ou collectives : tout, dans le récit, est appelé "personnage". On peut dès lors se demander si le terme lui-même se justifie encore. Acteur, fonction ou rôle thématique, les notions concurrentes, et souvent plus précises, ne manquent pas. (p. 103)

Il considère le roman comme genre paradigmatique de "l'effet-personnage". Plusieurs théoriciens, formalistes et structuralistes, ont essayé de définir cette composante littéraire selon les principes de leurs écoles respectives. Vers la fin des années 1920, Vladimir PROPP a défini 31 fonctions rassemblées autour de personnages accomplissant des actions que GREIMAS a réduites à six, selon le schéma actantiel : sujet/objet, destinataire/déterminant, opposant/adjuvant.

L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un être, mais comme un participant. (BARTHES, 1966 : 16)

Tout comme Roland BARTHES, plusieurs théoriciens évitent la conception traditionnelle du personnage comme un "être de papier", lui préférant l'approche fonctionnelle, c'est-à-dire, plusieurs fonctions de rapports gravitent autour du personnage.

Selon Roland BARTHES, le personnage « est devenu un individu, "une personne", bref un "être" pleinement constitué, [...] le personnage a cessé d'être subordonné à l'action [...] » (*ibid.*); c'est un agent d'action. GREIMAS, quant à lui, considère le personnage comme "actant" qu'il faut voir et saisir ses actions. Dans sa définition du personnage, Christine MONTALBETTI écrit :

[...] il est donc un personnage épuisé, épuisé par la somme même des énoncés qui en rendent compte. Il est sans autre passé que celui qui nous est conté, sans aucune généalogie que celle qui nous est présentée, sans avenir que celui qui nous est narré, dans quelques clauses synthétiques ou prospectives » (p. 21).

La théoricienne s'appuie sur une démarche dite textualiste, c'est-à-dire, le statut de cette composante littéraire, qu'est le personnage, est définie par une panoplie d'informations que fournit un auteur à propos de son acteur, ce qui fait naître un être fictif.

Pour mieux comprendre ce concept de personnage, nous allons appliquer une analyse sémiotique basée sur l'analyse réalisée par Philippe HAMON dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage*, tout en l'appliquant sur notre œuvre. Nous allons donc à présent procéder à la définition de la notion de personnage selon ce théoricien.

II.2.1.1 – Définition du personnage selon Philippe HAMON

Pour Philippe HAMON, un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui. Il le considère comme un signe linguistique, composé d'un signifiant et d'un signifié, « Mais considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire, choisir un "point de vue" qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de "personne" humaine) (HAMON, op. cit. : 87) », et soumis à l'analyse et à l'interprétation du lecteur. Il désigne « un système d'équivalence réglée, destiné à assurer la lisibilité du texte » (*ibid.*). Le personnage n'est donc plus un "être" mais un "participant", c'est-à-dire, une association de trois axes sémantiques : "l'être", "le faire" et "l'importance hiérarchique" selon la grille élaborée par HAMON :

a- Étude du personnage "Zabor"

▪ L'être

Dans une œuvre littéraire, l'être du personnage est porteur de sens puisque c'est le point de départ pour la compréhension du personnage ainsi que son histoire. Il s'agit de l'ensemble des traits attribués au personnage dans un récit romanesque, c'est-à-dire, le nom, le portrait physique, psychologique et biographique ainsi que les différentes caractéristiques que lui attribue l'auteur du récit, bref, tous les éléments qui constituent l'identité du personnage. Selon HAMON, son être est « la somme de ses propriétés, à savoir son portrait physique et les diverses qualités que lui prête le romancier » (1998 : 115). D'après lui, l'être du personnage est le « résultat d'un faire passé ou [...] état permettant un faire ultérieur » (HAMON, 1984 : 105). Il est donc quasiment inséparable des autres éléments du personnage (le faire, le dire, le rapport aux lois morales...). En effet, l'être du personnage est porteur de grand sens.

1. Le nom : L'attribution d'un nom propre à un personnage est « une étape importante de sa création » (LODGE, 2008 : 57). Cela permet de le repérer et suggère une certaine individualité : « Une chose sans nom est une chose sans existence. A partir du nom, toute individualité émerge [...]. Le nom propre est un accumulateur de forces internes, un réservoir d'énergie latente. C'est pourquoi la révélation d'un nom propre donne à l'opérateur tout pouvoir sur l'être qui l'interpelle en l'appelant par son nom. Le nom devient la dimension existentielle de tout individu » (BRAUNSTEIN, 1996 : 48). Or, l'absence du nom craint de déstabiliser le personnage.

Généralement, le nom du personnage possède une connotation sociale ou culturelle. Dans *Zabor ou les Psaumes*, le héros porte un nom d'origine hébraïque, Ismaël, signifiant littéralement "Dieu a entendu" ; Ismaël étant le premier fils d'Ibrahim (Abraham) et de Hadjer (Agar) qui, suite à la maltraitance de Sarah, la première femme d'Ibrahim, fuit avec sa mère dans le désert où un ange croise leur chemin et demande à Hadjer de nommer son fils Ismaël car Dieu a entendu ses prières. Le héros du roman porte différents noms : « Après Ismaël, mon premier prénom, je choisis Zabor, puis il y en eut un troisième, Sidna Daoud, que me donna mon maître à l'école coranique, en référence au prophète d'Israël » (DAOUD, 2017 : 176). Le deuxième nom de notre héros, Zabor, choisi par l'auteur en guise de titre du roman et une dénomination pour ce personnage tout au long du récit. Quant au troisième nom, Daoud,

fait allusion à Kamel DAOUD, le nom de l'auteur du roman, qui est David dans sa version arabe désignant l'"aimé de Dieu".

2. Les portraits physique et moral: L'auteur peut décrire son personnage en lui attribuant un portrait physique qui peut s'étendre sur plusieurs lignes, ce qui permet de peindre son aspect extérieur. Seront privilégiées les fonctions explicatives, évaluatives et symbolique. «Le portrait physique du personnage passe d'abord par la référence au corps. Ce dernier peut être beau, laid, déformé, humain, non humain. Le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évolution » (JOUVE, 2007 : 58). La description morale, quant à elle, donne des informations sur la personnalité du personnage, ses qualités/défauts, ses atouts/faiblesses... : «A cause de mon corps ou de ma réputation, je n'ai jamais eu l'occasion d'assouvir mon désir dans ce village si petit, et mon besoin d'étreintes a dépassé l'exigence de rebondir dans un autre corps depuis longtemps » (p. 144).

- **Corps / habit :** Notre héros manque d'estime de soi à cause des moqueries de son père. Le passage suivant montre à quel point Zabor détestait son physique : « Avec mon corps long et courbé, mon regard qui avait la nature d'un lac et ma voix ridicule, comme une moquerie du destin sur la fortune de mon géniteur » (p. 15).
- **Psychologie :** « J'ai presque trente ans, je suis célibataire et encore vierge » (p. 21). Zabor a eu une enfance misérable, il n'a pas connu l'affection maternelle ni le soutien paternel. Après des années de souffrance, il a réussi à se surpasser en réécrivant son destin. « Je suis né quand j'ai compris que j'étais orphelin et que je devais tout recommencer, seul. Et avant tout l'histoire du monde entier » (p. 44-45), dans ce passage, il a grandi dans la solitude, livré à lui-même. L'écriture était pour lui l'échappatoire pour sauver sa vie et celle des villageois.
- **Biographie :** Zabor est le personnage principal de cette œuvre, orphelin de mère, abandonné par son père Hadj Brahim, le boucher du village, avec lequel il avait un rapport conflictuel puisque depuis le décès de sa mère, il a été élevé par sa tante dans la maison du bas alors que son père vivait avec sa deuxième famille dans la maison du haut. « Écrire est la seule ruse efficace contre la mort. Les gens ont essayé la prière, les médicaments, la magie, les versets en boucle ou l'immobilité, mais je pense être le seul à avoir trouvé la solution : écrire » (p. 13), avec le temps,

il découvre son don d'écriture. Cette dernière représente pour lui un combat contre la mort. Malgré la rancune qu'il éprouvait pour son père, il a fait des mains et des pieds pour le sauver de la mort grâce au pouvoir de l'écriture.

b- Étude du personnage "Hadj Brahim"

▪ L'être

1- Le nom : Brahim est nom d'origine arabe signifiant "ami intime de Dieu". Hadj Brahim est un personnage secondaire certes mais son rôle est très important dans l'histoire et dans le destin du personnage principal. « Il pouvait, d'un simple coup d'œil, jauger une bête, sa chair, son poids sans laine, son goût, et deviner l'emplacement de ses pâturages dès qu'il mordait dans la viande fumante. Un vrai mystère, car nos ancêtres ne connaissaient pas ce métier de boucher qu'il avait appris seul, sur un rêve de Dieu alors que tous dormaient sur leurs lauriers après l'indépendance » (p .73). Plusieurs surnoms lui sont attribués, notamment deux par son fils : "vieillard" et "mourant".

- **Corps et habit :** Les deux citations suivantes décrivent Hadj Brahim aux yeux de son fils Zabor : « sans son sourire à fausses dents, et ses burnous », il portait un dentier et des burnous ; « Difficilement reconnaissable malgré ses sourcils froncés qui résument son autorité » (p. 51), il était autoritaire et ne souriait que rarement.
- **Psychologie :** Zabor donne un aperçu sur le caractère tenace et antipathique de son père, surtout vis-à-vis de son fils. La citation qui suit montre les paroles offensantes qu'adressait Hadj Brahim à Zabor : « La vérité est que mon père m'avait affublé de mille noms ridicules pour se moquer de moi et me tenir à distance de son affection. Il m'appelait "punaise tordue" à cause de mon genou et de ma démarche, le "tordu", souvent, la "poupée" à cause de mes évanouissements, et ainsi de suite ».
- **Biographie :** Hadj Brahim était un boucher aisé : « [II] avait cette sale réputation dans le village, et on ne lui accordait du respect qu'en raison de sa fortune » (p. 73). C'est un père sévère et tenace avec son fils, il entretient une relation de haine avec lui.

▪ Le faire

L'être et le faire du personnage sont intimement liés, et le premier est le résultat du second. De plus, le faire présent du personnage détermine son être futur : « [...] son passé ; son présent et son avenir peuvent même être frappés d'évaluations contradictoires » (1984 : 204). D'après HAMON, la tâche du lecteur est d'interpréter le faire du personnage, ce qui mène à une certaine connivence entre les différents éléments idéologiques du monde réel. L'écart entre le passé et le présent du personnage détermine le développement dans son attitude. C'est à travers ce développement continu que le roman transmet un message au lecteur.

- 1- **Actants et rôles actantiels** : Un actant détient un rôle dans une action et ne revoie pas obligatoirement à un seul personnage. Un personnage a la possibilité de représenter différentes fonctions. D'après le modèle actantiel de GREIMAS, l'action peut être décomposée en six actants : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant, l'opposant. De ce fait, Zabor devient un actant.
- 2- **Rôles thématiques** : Il existe plusieurs rôles thématiques mais nous ne nous intéresserons qu'aux rôles narratifs les plus importants. Un rôle comprend différentes fonctions : "l'être" et "le faire". Vincent JOUVE écrit : « Si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques » (1997 : 53). Dans notre roman, trois grands axes sont abordés : l'écriture, la religion et la femme.

II.2.2 – Quête du héros

La quête d'un protagoniste est certainement la part la plus essentielle de sa création. Elle arme le personnage de crédibilité, lui attribue un objectif et de l'immensité à sa personnalité et ses actions. Dans notre œuvre, la quête de Zabor représente le désir de prolonger la vie des habitants du village en tentant de contrer la mort, par le biais de l'écriture. Zabor se voit ainsi mener un combat, dépassant des obstacles au sein d'une société dogmatique en estimant pouvoir changer le monde et les mentalités ; sa quête constitue donc une puissance mentale.

À présent, nous allons appliquer le schéma de GREIMAS dans le but de schématiser la quête de notre personnage. Dans un schéma actantiel, six axes composent la trame narrative d'un récit : le *sujet* qui tente de s'approprier l'*objet* ; les *adjuvants* qui, d'un côté, permettent au sujet de poursuivre sa quête et, de l'autre côté, les *opposants* qui l'en empêchent ; enfin, le *destinateur* qui accomplit une mission en faveur du *destinataire*.

Tout au long de l'histoire, Zabor (qui est le destinateur) cherche à sauver la vie des gens qui l'entourent par le biais de son don d'écriture ; il cherche surtout à sauver la vie de son père (le destinataire). Au cours de sa mission, deux forces le croisent : des adjuvants, à l'exemple de sa tante Hadjer qui l'encourageait et le soutenait dans sa quête, et des opposants qui sont la mort (qui ne prévient pas) et le temps (qui passe vite).

II.3 – Approche onomastique de l'œuvre

Nous allons nous intéresser à présent à l'analyse onomastique dans notre œuvre. Les noms des personnages sont riches en connotations, c'est pour cette raison qu'une étude onomastique est nécessaire.

II.3.1 – Définition de l'onomastique littéraire

Le terme "onomastique" vient du grec "*onoma*" qui signifie "nom". Il s'agit de l'une des branches de lexicologie qui étudie l'étymologie des noms propres. Elle cherche à relever des renseignements possibles aussi bien des noms propres que des noms de lieux (toponymes) et de personnes (anthroponymes). Selon Roland BARTHES, le nom est "un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme" (1976 : 101) ; c'est en quelque sorte une unité porteuse de significations puisqu'il substitue un ensemble de caractéristiques. Le Livre Sacré relate que quand Dieu a voulu charger Adam d'être son représentant sur terre, il lui a appris les noms de toutes Ses créatures : « Et il enseigna à Adam tous les noms (de toute chose). Ensuite, pour les éprouver, Il demanda aux anges de les Lui réciter en leur disant : "Informez-Moi des noms de ceux-là, si vous êtes véridiques" (dans votre prétention que vous êtes plus méritants qu'Adam) (Sourate Al-Baqarah). Compte tenu de cette connaissance accordée à l'Homme, Dieu a démontré aux anges la suprématie de ce dernier sur eux. De ce fait, la perception de la nature des êtres passe par celle de leur véritable nom (GEOFFROY, 2000 : 17).

Un nom n'est pas une dénomination banale, il a une signification qui définit et influence le nommé. Selon les grammairiens arabes, le terme *ism* (nom) provient

étymologiquement de deux racines : la première est la racine SMW (سمو) signifiant "être haut", "élevé" et désigne la nature intérieure, la réalité essentielle du nommé ; la seconde est la racine WSM (وسم) signifiant "mettre une marque", "définir" et désigne l'aspect apparent, la réalité manifestée du nommé. "Ces deux étymologies complémentaires mettent en lumière la double dimension de l'être : la première qui relève de l'essence, la seconde de l'apparence. Le terme *ism* dépasse donc de beaucoup le cadre de la simple appellation" (*ibid.*).

Le prophète montra en maintes occasions l'importance qu'il accordait à la signification des noms, qu'il s'agisse de noms de personnes, de peuples ou de lieux (pays, villes, montagnes, vallées, etc.). Il leur reconnaissait d'exercer sur le nommé une influence subtile, positive ou négative selon leur sens. Ainsi, abordant un jour un passage entre deux montagnes, il s'enquit du nom de ces lieux. Leur appellation de mauvais augure lui déplut et il changea de route. (*ibid.* : 23)

Cheikh Ahmed AL-ALAWI, quant à lui, fournit une explication simple et impressionnante de l'influence qu'exerce le nom sur le nommé :

Chaque nom possède une influence qui s'attache à l'âme de celui qui le prononce [...]. Si, par exemple, un homme répète plusieurs fois le mot "mort", il ressentira en son âme une impression due à la mention de ce nom, surtout s'il persiste en celle-ci, et il n'est pas douteux que cette impression sera différente de celle que l'on éprouve en prononçant les mots "richesse", "gloire" ou "pouvoir" [...]. Tout homme normalement sensible sera conscient de l'influence que peut avoir sur son âme le nom qu'il prononce. Or, si nous admettons cela, nous sommes obligés de croire que le nom de Dieu a aussi une influence sur l'âme comme les autres noms, chacun laissant l'empreinte particulière qui lui correspond. (*ibid.* : 24)

L'onomastique littéraire vise donc à étudier les noms propres dans les œuvres littéraires en s'attachant à déterminer les connotations et le sens caché des toponymes et des anthroponymes. Dans un article consacré à l'onomastique dans *La Recherche (Proust et les noms, 1967)*, Roland BARTHES remarque que « l'événement (poétique) qui a "lancé" la *Recherche*, c'est la découverte des Noms » (1994 : 1370). David LODGE, de son côté, nourrit sa réflexion sur les noms propres à partir de son expérience de romancier :

Dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages (voyez Thwackum, Pumblechook ou Pilgrim). Les romanciers réalistes préfèrent des noms quelconques pourvu qu'ils possèdent les connotations appropriées (comme Emma Woodhouse ou Adam Bede). (LODGE, *op. cit.* : 57)

L'usage de tel ou tel nom propre n'est donc pas anodin. Pour les écrivains, le choix des noms de leurs personnages s'explique par le fait qu'ils tendent à faire passer un message ou à construire leur intrigue romanesque.

II.3.2 – Les fonctions d'un nom propre

L'objectif de l'onomastique littéraire est donc d'étudier la question du nom propre et de sa place en littérature. Pour Eugène Nicole, ce domaine de recherche "a pour tâche de préciser les conditions spécifiques du fonctionnement de son objet dans le champ qui lui est propre" (NICOLE : 1983 : 235) (celui du texte de fiction) puisque le nom propre est "devenu un signe à part entière dans l'étude du texte, et en particulier du texte romanesque" ; c'est un "élément central de la sémiotique du personnage et de la typologie narrative en général" (ibid. : 233). L'onomastique littéraire cherche donc à discerner toutes les données liées aux personnages dans le but de décrypter le message caché derrière les noms des personnages. De ce fait, un tel ou tel nom propre attribué par l'auteur à un personnage donné n'est jamais anodin ; il possède souvent une signification, révèle une identité, détermine un environnement social précis. « Les noms propres ont exactement la même fonction dans la vie sociale : ils sont l'expression verbale de l'identité particulière de chaque personnage individuelle » fait remarquer Ian WATT (1973 : 528). Dans la même perspective, Vincent JOUVE indique que :

L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. Lucien LEUWEN, César BIROTTEAU, David OPENFIELD doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état-civil. (2007 : 89)

L'onomastique littéraire remplit trois fonctions :

II.3.2.1 – La fonction d'identification

Selon Eugène NICOLE, l'acte de nomination est une étape d'identification. Il "fonde le récit et oriente la lecture dans l'expectative d'un destin" (1983 : 235). La résonance générée autour du nom propre rappelle une qualité ou une référence exemplaire.

II.3.2.2 – La fonction de classement

Le nom « fonde le roman en vérité, puisqu'il transporte l'apparence de la "propriété" qu'a toujours le Nom dans l'usage courant » (GRIVEL, cité par NICOLE. : 239). Cette fonction repose sur le fait que certains personnages portent un nom propre et d'autres en sont dépourvus. Les ressources alternatives du système appellatif permettent d'attribuer à un personnage une expression au lieu d'un nom. Dans son article sur l'onomastique littéraire, Eugène NICOLE donne l'exemple du *Rouge et le Noir* dans lequel plusieurs formulations sont utilisées pour désigner Julien Sorel alors que le personnage Mme de Rênal n'est "jamais

autrement désignée que dans sa relation d'épouse" (*ibid.*), une indication directe qu'elle n'a d'intérêt que par sa relation avec le personnage principal.

II.3.2.3 – La fonction de signification

Cette fonction n'est pas considérée uniquement "comme un transfert des structures du code onomastique de la langue" (*ibid.*). Selon NICOLE, il y a une relation génétique entre le nom propre et les autres éléments du récit romanesque. Il illustre sa réflexion avec l'exemple d'une œuvre de BALZAC intitulée «Z. Marcas» où apparaît au début du texte une déclaration d'un destin déterminé par le nom : "Ce Z qui précédait Marcas, qui se voyait sur l'adresse de ses lettres, et qu'il n'oubliait jamais dans sa signature, cette dernière lettre de l'alphabet offrait à l'esprit je ne sais quoi de fatal".

II.3.3 – Analyse onomastique

Dans cette troisième partie du deuxième chapitre, nous allons procéder à l'analyse onomastique des personnages de notre roman en se limitant aux plus emblématiques car ils nous ont semblé plus révélateurs. Nous allons donc tenter de déterminer les significations des noms attribués aux personnages, dans l'œuvre ainsi qu'en dehors de l'œuvre. Le choix des noms dans *Zabor ou les psaumes* mérite une approche très observatrice. En effet, la majorité des noms attribués à ces personnages sont chargés de connotations. De ce fait, chaque nomination est génératrice de significations révélatrices. "La nomination du personnage est un acte d'onomatomanie, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être." (Maurice MOLHO cité par ACHOUR & BEKKAT, 2002 : 81), attribuer un nom à un personnage s'avère être un fait conscient suivant les intentions de l'auteur. En effet, le lecteur doit s'interroger sur la signification de ces noms et ne pas se fier à l'arbitraire du signe et se transforme ainsi en un "« détective » onomatomancien" (*ibid.*). Dans son analyse des noms proustiens, Roland BARTHES affirme que :

Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier [...] comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme. (*ibid.*)

Dans *Zabor ou les psaumes*, Kamel DAOUD a construit son histoire selon une certaine perception du Texte Sacré. Son héros détient un pouvoir surnaturel, celui de repousser la mort et de donner une deuxième chance de vie aux habitants de son village. Zabor, de son vrai nom "Ismail", est le fils d'un boucher dénommé Hadj Brahim et a été élevé

par sa tante Hadjer. Il éprouve une grande admiration pour les livres, ce qui lui a poussé à découvrir un don magique. Sa mission est donc de sauver les gens du village de la mort et ce à l'aide d'un chien qui hurle dans la tête de Zabor pour lui procurer des idées d'une façon saccadée pour rédiger des textes salvateurs qui peuvent sauver la vie des gens. Zabor est un nom propre véhiculant une certaine connotation religieuse puisqu'il s'agit d'un livre sacré révélé à Daoud (David) avant le Coran et destiné aux Juifs. Il est aussi appelé le Livre des Psaumes, selon la tradition judéo-chrétienne, qui signifie chant. Zabor, le héros du roman de DAOUD, et Zabor, ce livre sacré, sont étroitement liés. En créant ce personnage qui ressemble aux personnages des textes religieux, l'auteur a tenté de bâtir une histoire basée sur des textes d'ordre divin pour donner à son personnage la légitimité d'être au rang d'un prophète dans son roman, à l'exemple d'un livre sacré. Ainsi, le lecteur réalise rapidement que l'œuvre est d'inspiration religieuse.

Zabor a été élevé par sa tante Hadjer, une belle femme à la peau brune, célibataire et passionnée de la télévision et des films hindous. Elle joue un rôle très important dans la vie du héros puisqu'elle incarne le rôle de la mère de Zabor ; elle le guide et le soutient dans sa mission. Le nom Hadjer est très symbolique ici car, dans le Coran, il s'agit de la femme du prophète Ibrahim (Abraham). L'auteur a donc opté pour ce nom pour renforcer son histoire d'inspiration coranique. Hadjer une femme patiente, réservée et sage et le prophète l'avait épousée car sa première femme, Sara, n'enfantait pas. Elle était leur servante, donc Sara l'avait proposée à son mari pour l'épouser. Le déclic dans cette histoire prophétique est que le prophète Ibrahim a abandonné Hadjer et son enfant Ismail (qui est l'autre nom de Zabor dans le roman) et qu'elle a fait une preuve de grande foi lorsqu'elle a accepté cette décision. Avec un peu de recul, nous avons réalisés que la tante de Zabor possède des qualités morales semblables à celles de l'épouse du prophète Ibrahim : elle est endurente, compréhensive, attentive, généreuse, et déterminée à encourager son neveu, qui était en quelque sorte son enfant, aussi bien lors de sa révélation divine que lorsque les habitants du village ont douté de son pouvoir. Dans le Coran, Hadjer veille sur la sécurité de son enfant Ismail et dans le roman tout comme dans le roman la tante de Zabor l'élève et le protège comme son propre enfant. De ce fait, nous concluons que Kamel DAOUD a attribué le nom de Hadjer à la tante du héros afin de donner un sens à son texte d'inspiration religieuse.

Nous allons analyser maintenant le nom du père de Zabor, Hadj Brahim. Ce riche boucher avait délaissé son enfant à un bas âge. Il incarne dans l'œuvre le rôle du père démissionnaire ayant une relation très complexe avec son fils. Le déclic dans l'histoire, c'est

quand Hadj Brahim allait mourir et avait besoin du pouvoir surhumain de son fils pour contrer sa mort. À ce moment-là, Zabor s'est rappelé de toute la cruauté qu'il a témoignée à son égard et a hésité de le sauver : « Ô, Ibrahim, versant d'Abraham, c'est à mon tour de poser la lame souriante sur ta gorge et de décider si je dois sauver le mouton ou ta vieillesse » (p. 49). Ainsi, l'emploi du nom propre "Brahim" n'est pas fortuit et reflète la volonté de l'auteur d'imprégner son histoire dans le Texte Sacré. En confrontant les deux pères, nous pouvons dire qu'il y a une certaine ressemblance aussi bien entre leurs noms que leurs actes puisque, d'un côté, le prophète Ibrahim avait le privilège d'égorger des moutons lors de l'Aïd Al-Adha (après que Dieu lui avait ordonné d'égorger Ismail, son fils). De l'autre côté, Hadj Brahim est un boucher, ce qui fait qu'il égorgeait souvent des moutons ; et tous les deux ont délaissé leurs fils.

Dans cette troisième partie de notre chapitre, nous avons tenté de faire une analyse onomastique des trois personnages les plus emblématiques Zabor, Hadjer et Hadj Brahim fortement inspirés du récit religieux. Le reste des personnages n'ont pas eu un rôle important dans ce récit romanesque.

II.4 - Approche sociologique

Dans cette partie, nous allons tout d'abord interroger l'univers social selon la description mise en valeur dans le texte en nous focalisons sur la vision du monde, une notion empruntée à Lucien GOLDMANN, autrement dit, la manière de considérer le texte comme une vision du monde dans le but de déterminer la vision de l'auteur et ses intentions. Ensuite, nous allons étudier la thématique traitée dans cette œuvre en faisant le rapprochement entre les notions de littérature et société dans le but de confirmer la socialité du récit.

Le récit romanesque reflète la vision du monde de son romancier qui décrit la réalité de sa société. L'écriture romanesque est une arme contre les conditions de vie d'une société donnée dans le but d'une éventuelle prise de conscience. Le récit romanesque est souvent le reflet de la société, c'est d'ailleurs ce que proposent la sociocritique et la sociologie de la littérature. Or, ces deux théories voisines sont finalement différentes. Edmond CROS explique :

Sans doute la sociologie de la littérature et la sociocritique peuvent-elles donner l'impression à première vue qu'elles s'intéressent parfois à des objets identiques mais, au-delà de ces chevauchements apparents, se donnent à voir des préoccupations radicalement opposées. (1989 : 149)

La sociocritique n'a donc pas arrêté de proclamer sa différence vis-à-vis de la sociologie de la littérature et de devoir assurer sa particularité.

Notre objectif est dégager le lien entre le récit littéraire en tant que système de signes et la société en question, et pour ce faire, nous allons nous appuyer sur ces deux approches en privilégiant la sociocritique. La démarche adoptée est celle de Claude DUCHET afin d'analyser le texte en tant que signe, c'est-à-dire, lire la socialité du texte.

II.4.1 - Littérature et société

Dans son ouvrage intitulé *La République*, PLATON étudie comment l'être humain vit en société. Il étudie d'ailleurs la division du travail et l'interdépendance que celle-ci crée entre les individus qui vivent dans une même communauté. Ce que fait PLATON c'est de proposer un modèle de société qui serait parfait et c'est en fait exactement l'inverse de ce que fait le sociologue qui ne donne aucun conseil, qui ne fait qu'observer la société telle qu'elle est réellement alors que PLATON donne plutôt des conseils à la société telle qu'elle devrait être. L'un des plus grands philosophes qui a réfléchi à la question est l'un des élèves de PLATON : Aristote. Il parle des organisations humaines, sociales et politiques de manière générale. Avec Platon, il essayait de définir le meilleur modèle de société qu'il faudrait amener à créer en disant que de toute façon on ne peut pas créer une société puisque la société précède nécessairement l'Homme. Il dit : « La société est nécessairement antérieure aux individus parce que chacun isolément ne peut se suffire à lui-même » et c'est à partir de là qu'il va définir l'Homme comme « un animal politique ». Étymologiquement, le terme "politique" vient du grec "pólis" qui signifie "la cité État"; donc on n'étudie l'organisation sociale à l'échelle d'une ville. Même à l'époque, il pointe du doigt les problèmes qui pourraient survenir à une société qui laisserait croître trop d'inégalités et qui serait alors vouée à une instabilité chronique. Il fait d'ailleurs une typologie des différents régimes politiques possibles, à savoir monarchie, aristocratie, démocratie et leurs dérivés éventuels en cas d'instabilité chronique, à savoir tyrannie, oligarchie ou démagogie. Nous allons maintenant faire un petit saut dans le temps. Nous n'allons pas énumérer tous les travaux qui auraient pu servir de base à la sociologie mais plutôt des travaux de philosophie, plus précisément de philosophie politique tels que *Léviathan* de Thomas HOBBS en 1651 ou bien *Du contrat social* de J. J. ROUSSEAU en 1762. On n'a pas encore vraiment de grands ouvrages philosophiques qui parlent de la société, de l'évolution de l'Homme en société, des interactions sociales ; c'est plutôt l'organisation de l'activité politique de manière générale.

Au XIX^e siècle, plusieurs changements voient le jour en termes d'analyses sociologiques. On a de plus en plus envie de savoir comment l'Homme évolue en société ; ceci est grandement lié à l'apparition de la question sociale mais qui n'est d'abord pas pris en

compte par les scientifiques, à une époque où la sociologie n'existe pas en tant que science institutionnalisée ; on n'est surtout à une époque qui a vu la naissance de ce qu'on a appelé "les intellectuels" : ils sont à la fois philosophes, mathématiciens, philologues ; il n'y a pas encore vraiment de cloisonnements entre les différentes disciplines. Du coup, les premiers qui vont faire des travaux réellement représentatifs et explicatifs de "comment se déploie l'activité humaine ?" seront des artistes, et plus spécifiquement des romanciers.

Le sociologue, comme l'artiste, s'intéresse à des problèmes qui lui sont contemporains et il n'est pas étonnant que l'on voie apparaître d'abord chez les romanciers des questionnements sur leurs sociétés en pleine mutation. On voit par exemple qu'au XIXe siècle, l'essor de la misère ouvrière suscite de nombreuses réactions et notamment sur le plan littéraire. *Les Misérables* de Victor HUGO, paru en 1862, se déroule sous la restauration de la Monarchie de Juillet à des moments où la question sociale apparaît avec force. L'ambition de BALZAC par exemple, à travers le projet de *La Comédie humaine* dans laquelle il se considère lui-même comme le "Secrétaire de la société contemporaine" est de décrire les espèces sociales avec une méthode presque scientifique, semblable à la façon dont on recensait les espèces naturelles ; et le projet le plus clair dans ce sens est sans doute l'œuvre complète d'Émile ZOLA qui, par sa série de romans *Les Rougon-Macquart*, a comme projet de décrire les mœurs de ses contemporains. D'ailleurs, le titre original de cette œuvre est *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Son auteur est notamment connu pour les notes qu'il prenait et les renseignements très minutieux qu'il engrangeait avant d'écrire afin de coller au réel de la manière la plus satisfaisante possible. Il est d'ailleurs le chef de file du mouvement littéraire des naturalistes qui est originellement un terme scientifique et qui signifie qu'ils essaient par la fiction de s'approcher le plus possible d'une méthode scientifique de description du réel. C'est également à cette période, vers la fin du XIXe siècle, que la sociologie commence à s'institutionnaliser sur le plan scientifique. Cela nous permet de comprendre pourquoi on a parfois aujourd'hui du mal à considérer la sociologie comme une véritable science, parce qu'elle est issue de ce qu'on a appelé la "troisième culture" et qui se fraye péniblement un chemin entre la littérature d'un côté et la science de l'autre.

II.4.2 - La sociologie de la littérature

La sociologie est une science relativement récente qui s'est réellement développée à partir du XIXe siècle et qui s'appuie sur ce que l'on appelle « les père fondateurs », en l'occurrence Karl MARX, Emile DURKHEIM, Alexis de TOCQUEVILLE et Max WEBER.

C'est une science du social qui étudie tout ce qui relatif à la société, par exemple, la manière dont la société est structurée (en classes sociales, en castes, en ordre, la présence d'inégalités sociales, la relation entre les individus, par exemple, de genre opposé masculin-féminin, l'existence de normes qui varient d'une culture à une autre, l'étude de l'institution familiale, etc.). La sociologie est donc une branche des sciences humaines qui cherche à comprendre et à expliquer l'influence du social sur les manières de penser et de se comporter des individus. Pour le sociologue, l'action des individus ne peut être comprise qu'en tenant compte du contexte social dans lequel il évolue, communément on dit que c'est l'intériorisation de l'extériorité, autrement dit, le fait d'intégrer à la structure de sa personnalité un certain nombre de comportements, de préférences, de goûts, de manières de penser et qui vont en fait dépendre de l'environnement dans lequel on évolue. La sociologie s'appuie sur une démarche scientifique qui consiste à analyser les faits sociaux¹ comme des choses. Premièrement, le sociologue doit définir rigoureusement le phénomène étudié et émettre un certain nombre d'hypothèses. Sa démarche repose sur l'observation et l'interprétation afin de vérifier si les hypothèses qu'il a pu émettre au départ sont ou non validées. Deuxièmement, il doit écarter les prénotions² : il doit s'abstenir de porter des jugements de valeur sur les croyances des individus constituant la société qu'il étudie. Il doit prendre de la distance avec l'objet qu'il étudie pour ne pas être influencé ni même influencer les résultats obtenus. Troisièmement, le sociologue utilise des méthodes qualitatives (enquête sur le terrain, interview, etc.) et quantitatives (sondage d'opinion, enquête s'appuyant sur l'utilisation de nombreuses données analysées par des statistiques, etc.). Si par exemple on doit étudier un fait social, il faut qu'il réponde de manière rigoureuse, bien évidemment, à une démarche scientifique et qu'il s'appuie sur les quatre critères mentionnés en notes bas de pages.

¹ Un fait social est un phénomène, un comportement, une représentation qui répond à quatre critères : **la généralité** (il a une certaine fréquence dans la population), **l'extériorité** (il dépasse l'individu et lui perdure), **la coercition** (il s'impose à l'individu grâce à des contraintes et un mécanisme de socialisation) et **la dimension historique** (il s'inscrit dans le temps et il n'est pas donc éphémère).

² « Les prénotions sont un voile qui s'interpose entre les choses et nous et nous les masque d'autant mieux qu'on le croit transparent » Émile DURKHEIM dans *Les règles de la méthode sociologique*. Autrement dit, les prénotions sont des préjugés, des éléments qu'on a intériorisés, qu'on a intégrés à la structure de notre personnalité et qui font que l'on a pensé que toutes les choses dans lesquelles nous évoluons, toutes les choses que nous observons sont naturelles, autrement dit, elles sont identiques ailleurs dans d'autres cultures. Si une société repose par exemple sur le mariage qui est un contrat entre des individus de sexe opposé et que la famille est constituée donc de ces mêmes individus avec des relations de filiation au niveau des enfants, on aura en fait tendance à penser que ce système-là est universel, ce qui n'est pas nécessairement le cas ; on peut imaginer d'autres cultures qui ne repose pas sur le mariage ou bien où les enfants ne seront pas nécessairement élevés par leurs deux géniteurs mais il n'y en aura par exemple qu'un seul, la mère en règle générale, et celui qui occupera le rôle du père sera l'oncle maternel par exemple. Autrement dit, il ne faut pas penser que ce que nous vivons a une dimension totalement universelle.

L'analyse sociologique s'intéresse à la présence des indices de la société dans un texte littéraire. Lucien GOLDMANN, particulièrement influencé par les recherches de Georges LUKACS, est parvenu à unifier les théories sociologiques et littéraires en fournissant une nouvelle approche qui cherchait à rapprocher l'étude du fond de celle de la forme. Cet agencement était vu comme essentiel à la compréhension des faits culturels. GOLDMANN considère que toute littérature est censée transcrire la vision du monde ; or, elle ne saurait être une copie fidèle de la réalité sociale. De ce fait, il affirme :

Notre hypothèse est que le fait esthétique consiste en deux paliers d'équation nécessaire : -a) Celle entre la vision du monde comme réalité vécue et l'univers créé par l'écrivain. -b) Celle entre cet univers et le genre littéraire, le style, la syntaxe, les images, bref les moyens proprement littéraires qu'a employés l'écrivain pour s'exprimer. Or, si l'hypothèse est juste, toutes les œuvres littéraires sont cohérentes et expérimentent une vision du monde. (Lucien GOLDMANN cité par Jérôme DIDIER , 1997 : 66)

Le genre romanesque constitue la forme littéraire capitale convenant le mieux à la société. Ses transformations sont liées à l'histoire de cette société. Une fois le roman entre les mains, le lecteur se demande quelles sont les convoitises et les appréhensions de la société dans ce roman. Le choix du texte détermine la socialité de son discours ; la branche première étant la sociocritique unissant le texte au discours social qui l'enferme.

II.4.3 - La sociocritique

Le terme "sociocritique" est composé de "socio" qui vient du latin « *socius* » qui signifie « compagnon » et par extension « un être sociable », et de "critique" tiré du latin « *criticus* » qui désigne « jugement de valeur ». Tenter de faire la critique d'une société donnée, c'est parvenir à porter un jugement sur ce qui s'y trouve réellement. Par le biais du texte littéraire, la sociocritique s'intéresse à la société humaine :

La sociocritique est l'étude du discours social, modes de pensée, phénomènes de mentalité collective, stéréotypes et présupposés qui s'investit dans l'œuvre littéraire y compris dans l'œuvre de fiction. (DUCHET, 1979 : quatrième de couverture)

C'est ainsi que définit Claude DUCHET cette discipline s'intéressant à l'axe littérature-société. Elle se différencie de la sociologie de la littérature (qui ne s'intéresse ni aux formalités du processus de création littéraire, ni à la biographie de l'auteur du texte littéraire, ni à la réception de celui-ci par le lectorat) notamment par son objet d'étude, ses hypothèses heuristiques et sa problématique générale. Elle tend à saisir comment le « hors-texte » pénètre le texte et détermine sa vision du monde. Elle rejoint ainsi la thèse de

GOLDMANN et ses recherches qui ont considérablement influencé l'histoire de la sociocritique.

Nous allons tenter à présent une analyse qui s'inscrit dans la perspective de DUCHET qui est celle de la sociocritique. Ce dernier considère le récit romanesque comme un produit artistique introduit dans un niveau social et idéologique. De son côté, Bernard MERIGOT envisage que la sociocritique s'attache à une nécessité : la socialité. Il trouve qu'il est nécessaire de « [...] tenir compte du moment historique, du moment social des textes littéraires, prendre en considération tout ce qui concerne la socialité, c'est-à-dire, ce qui fonde du dedans l'existence sociale du texte » (1979 : 134). Le texte littéraire est le pivot de l'analyse sociocritique qui cherche à lui rendre sa dimension sociale ; toute œuvre littéraire est remise dans son contexte social et historique.

II.4.4 - Littérarité et socialité

L'analyse sociocritique repose sur deux notions fondamentales : la littérarité et la socialité et qui garantissent le bon fonctionnement de la démarche sociocritique :

- a. **Littérarité** : Entre les termes "littérature", "littéraire" et "littérarité", il existe un radical commun, « *littera* », qui signifie « lettre » en latin. La littérature désigne aussi bien l'art de bien écrire que l'art de bien dire. Elle réunit les œuvres écrites et orales qui ont une certaine dimension esthétique. C'est ce qu'explique DUCHET dans ce qui suit :

C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité : cela suppose la prise en considération du concept de littérarité, par exemple, mais comme partie intégrante d'une analyse sociotextuelle. (1992 : 97)

De ce fait, nous pouvons dire que les dimensions sociale et esthétique sont indissociables, mais également que la littérarité et la socialité sont les deux notions-clés présentes dans tout texte littéraire.

- b. **Socialité** : C'est la règle fondamentale de tout discours ; il s'agit de la dimension sociale des textes littéraires. Le pivot y est donc la société. L'enjeu majeur de la sociocritique est l'actualisation des agencements sociaux à partir des agencements textuels. Les faits sociaux sont animés par des événements aussi sombres que malheureux. Ces derniers inspirent les écrivains et nourrissent leurs discours et, par

conséquent, ils se donnent pour mission d'éveiller les consciences de la société en l'invitant à une mutation qualitative grâce à l'univers romanesque et les personnages en présence.

II.4.5 - Thèmes et socialité dans l'œuvre

À présent, nous allons nous focaliser sur les thèmes traités dans l'œuvre de Kamel DAOUD. *Zabor ou les psaumes* est un récit de la réalité sociale algérienne qui remet en cause les idées reçues. Il donne les principes-clés à travers lesquels l'homme doit agir pour ainsi orienter ses actions quotidiennes.

II.4.5.1 - La religion ou le sacré

Notre religion islamique guide la vie du musulman, met de l'ordre dans la société selon les bases de l'égalité. Le Livre Sacré peut être interprété de différentes manières, étudié, analysé pour en dégager les pratiques sociales qu'il engendre. Les mutations profondes qu'a connues la société musulmane à la fin du XIXe siècle ont eu un impact assez important sur l'ordre sociétal.

Écrire est la seule ruse efficace contre la mort. Les gens ont essayé les médicaments, la magie, les versets en boucle, mais je suis peut-être le seul à avoir trouvé la solution : écrire. (p. 13)

C'est avec cette citation surprenante que s'annonce l'œuvre de Kamel DAOUD. Racontant son expérience personnelle dans le reste du roman, il sous-entend dans ce passage sa position religieuse. Il tente tout au long du récit de désacraliser le message divin, le réinterpréter, le brutaliser, le soumettre à la réalité brutale à travers une langue étrangère.

C'est qu'il n'était pas facile, dans leur univers, de croire que je pouvais sauver une vie et congédier la mort en écrivant autre chose que leurs versets et les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu. (p. 31)

Dans ce mystérieux passage, le narrateur désacralise le Coran et remet en cause les versets coraniques puisque pour lui seul l'écriture est capable de guérir. « Pourquoi j'écris, Parce que je témoigne ; je suis le gardien ; je fais reculer la mort des miens car ils sont essentiels et dignes d'éternité. Dieu écrit ; moi aussi » (p. 316), ces propos de rivalité et de haine se justifient par le fait que Zabor ait grandi dans la misère et ait subi l'injustice de l'être le plus proche : son père. Il dénonce sa société, démontre qu'il n'éprouve pas de l'adoration pour Dieu quand il dit : « dans le Livre Sacré, l'histoire des frères jaloux finit bien pour leur victime, mais dans la vie c'est différent ; Dieu manque parfois d'inspiration » (p. 41) ou

encore lorsqu'il dit : « je crois en Dieu mais je ne cherche pas à lui parler » (p. 86). Ces passages montrent que l'auteur éprouve de la rancœur, de la vengeance pour de tout ce que le protagoniste n'a pas pu atteindre.

Que croire, si la vie n'était pas une épreuve improvisée par un Dieu qui ne parlait que notre langue, mais la conjonction d'un verbe étranger, venu de la mer, qui sous la main d'un débile du village à la voix de chèvre, parvenait à redonner la respiration aux blessées, aux centaines qui parcouraient, nombreux déjà, les rues du village, avec des sourires béats de nouveaux nés ? (p. 31)

Ce passage illustre le doute de Zabor ainsi que sa croyance ébranlée vu les circonstances de sa vie. L'acte d'écrire lui procure la paix intérieure, autrement dit, la religion compte beaucoup pour lui et ce tout au long du roman, or il favorise la pratique de l'écriture ; certes il ne partage pas la croyance des siens mais il est loin d'être islamophobe : « je n'étais pas devenu incroyant, mais je regardais ma religion comme un manuel épuisé » (p. 229). La vision de DAOUD dans cette œuvre laisse entrevoir une personne qui ne veut pas se laisser guider par une culture ou une religion quelconque. Il dénonce, tout au long du texte, le fanatisme et l'intégrisme religieux.

II.4.5.2 - La femme et la sexualité

Vient après le thème de la femme et la sexualité dans la société arabo-musulmane. Il s'agit d'un sujet d'actualité, il a d'ailleurs été traité par plusieurs écrivains, notamment maghrébins. Le message que voudrait véhiculer l'auteur de *Zabor* est la condition de la femme dans les sociétés arabo-musulmanes, et ce à travers des personnages féminins : la mère répudiée, la femme divorcée et la tante « vieille fille ». « [...] un jour, je vais retrouver tout ton corps et te le rendre, Ö voisine décapitée » (p. 58), Djemila est la voisine de Zabor, c'est une femme divorcée et la société algérienne condamne ce statut et considère les femmes divorcées comme un déshonneur pour leur entourage. Dans cet extrait, DAOUD dénonce la condamnation de ces femmes et tente, tout au long de son roman, de désacraliser la religion puisque selon lui elle dénigre ce statut de femme divorcée.

De l'autre côté, le personnage (tout comme DAOUD probablement) raconte comment il a découvert la langue française, cette langue qui lui a donné l'espoir d'un lendemain meilleur et qui lui a surtout procuré un désir inouï : « c'est là que j'avais déjà vu un ensemble ficelé de quelques livres jaunis, écornés et ligotés comme des malfrats les mains derrière le dos » (p. 258), c'est grâce à un vieux roman à la couverture abîmée, sur laquelle figurait une silhouette féminine, que le dé clic s'est produit : « je ressentis soudainement une sorte de lieu

de cause à effet entre mon frisson inédit et l'image de la femme aux seins pointus, aigus sous un tee-shirt marin, souriant de tout son visage incliné vers le mien » (p. 259). Cet extrait décrit cette épreuve enivrante, presque charnelle de la découverte de la langue française qui devient ainsi la langue de désir, du corps et de la sexualité : « Cette langue eut trois effets sur ma vie : elle guérit mes crises, m'initia au sexe et au dévoilement du féminin et m'offrit le moyen de contourner le village et son étroitesse » (p. 271). Zabor doit tout à cette langue puisque c'est à travers elle qu'il a pu embrasser la liberté, celle du désir mais aussi et surtout la prise de conscience de la condition de la femme ; d'ailleurs il s'y est investi dans les trois chapitres de l'œuvre. Le combat que mène DAOUD dans son roman est celui contre l'injustice et l'inégalité que subit la femme algérienne, si bien que les esprits ont bien changé par rapport au portrait dévalorisant de la femme soumise, assimilée à la honte et à l'effacement. La vision de l'auteur véhiculée dans le roman est donc celle de la condition de la femme dans le monde arabo-musulman puisqu'il traite les thèmes de la femme et de la religion, les deux sujets les plus abordés au cours de ce début de siècle.

Chapitre II

**La fiction hérétique : pour une
relecture de l'héritage arabo-
musulman**

Kamel DAOUD fait partie des écrivains qui entretiennent une forte conscience de l'Histoire dans leurs écrits. Ses fictions lui permettent de reconsidérer un monde tourmenté par les absolutismes et le culte du récit unique. Pour lui, l'Histoire constitue le « grand récit historique nationaliste et religieux » (CHATTI, 2016 : 12). C'est une Histoire avivée par le poids ancestral, le système familial, le postulat religieux, les débats autour de la langue, etc. Ces différents facteurs servent à perpétuer une Algérie absorbée par « une frénésie de la commémoration, une mythification mémorielle de cette guerre d'Indépendance qui, à côté de l'islam et de la langue arabe, sert de pilier dans la construction d'une nation algérienne indépendante » (MERTZ-BAUMGARTNER, 2008 : 41).

Après l'indépendance, le pays a été gouverné par un pouvoir arabisant favorisant l'islam politique et faisant du dogme coranique le pivot de la reconstitution après un passé colonial traumatique. L'Algérie s'est vue ainsi baigner dans une crise identitaire sans précédent :

Dans un élan légitime mais improvisé de réappropriation identitaire, le FLN [Front de libération nationale] a imposé une conception appauvrie de la personnalité algérienne, héritée de l'Association des oulémas, réduite à la langue et à la religion, en décalage avec la réalité culturelle composite du pays. [...] Le concept « arabo-musulman » ne renvoie ni à l'arabité de l'Algérie en tant que réalité culturelle vivante et objective, ni à sa dimension musulmane, vécue par une majorité de citoyens comme spiritualité, source d'élévation intellectuelle et morale, et, surtout, comme facteur de cohésion sociale, mais bien à un contenu idéologique peu différent des conceptions des fondamentalistes. [...] Si la restauration de la langue arabe dans ses attributs de langue officielle est évidemment légitime, son utilisation à des fins de contrôle et de division de la société a aggravé les peurs et les suspicions et empêché les indispensables consensus sur les grandes questions de société. (KHALFOUN et MEYNIER, 2012 : 675-676)

L'instauration de ce pouvoir totalitariste a ainsi mis en place une certaine rupture entre les deux générations algériennes, celle de l'époque coloniale qui prône les idéaux du Front de libération national, et celle née après 1962 et pour laquelle la nation, la langue et la religion sont des entités troublantes. En effet, DAOUD fait partie de cette deuxième génération d'écrivains algériens pour qui l'Histoire est une obsession et un déterminisme :

Je voudrais comprendre le but, le dessein de ma présence, expliquer à l'enfant ce qu'est être algérien, en nettoyer la passion, en dégager la vue. Creuser, heurter, interroger, brusquer et tenir chaque mot par la gorge jusqu'à trouver les raisons d'un autre vivre-ensemble. Celui qui nous manque et qui fait la différence entre une nation et un vaste rond-point. (DAOUD, 2017 : 388)

Selon DAOUD, l'Algérie sombre dans une crise identitaire, ce qui se reflète dans la production littéraire algérienne d'expression française définie par Charles BONN comme un « ensemble de textes et d'écrivains perçu comme tel [...] dans les années 50 avec

l'événement historique de la décolonisation » (2016 :39). Cette littérature a donc vu le jour grâce à cet épisode émancipateur mais surtout cruel et étroitement lié à l'histoire d'un autre pays qu'est la France. De ce fait, « l'émergence, la richesse et la notoriété de sa littérature francophone nourrissent, de manière cruciale, les débats sur la francophonie, sur le choix de la langue, sur les fondations d'une identité culturelle nationale » (CHATTI, op. cit. : 9).

La pensée de DAOUD s'articule sur un champ débattable autour de la question de l'identité culturelle algérienne. Plusieurs sujets provoquent cette crise identitaire que connaît l'Algérie, à l'instar de l'Histoire, la religion et la langue. De ce fait, sa plume devient « ce déferlement stylistique et imaginaire qui vient se fracasser contre les tabous, les silences, les falsifications du grand récit historique nationaliste et religieux » (*Ibid.* : 12). Dès lors, raconter l'Algérie signifie inévitablement se heurter à son passé, ce qui justifie l'omniprésence d'Albert CAMUS dans les écrits de DAOUD :

C'est une question essentielle : celui qui accepte son passé est maître de son avenir. Les cendres de Camus nous sont essentielles malgré ce que l'on dit. Il est le lieu de la guérison car le lieu du malaise, lui comme ce pan de l'histoire qui est nous, malgré nous. Ses cendres sont notre feu. C'est ici son royaume, malgré son exil. Cet homme obsède encore si fort que son étrange phrase de *L'Étranger* vaut pour lui plus que pour son personnage : Hier Camus est mort, ou peut-être aujourd'hui. On ne sait plus. On doit pourtant savoir et cesser. (DAOUD, op. cit. : 247).

La méconnaissance des origines est due à la soumission au passé et au déterminisme de l'Histoire. De ce fait, la thématique des ancêtres et de la filiation est tout à fait essentielle et montre à quel point « l'Histoire est la bête noire de l'écrivain algérien » (KHATIBI, 1968 : 113). L'Algérie est encore attaché à son passé, par conséquent, la littérature daoudienne tente de réécrire et de repenser ce passé pour libérer cette littérature algérienne réduite aux règles et aux désirs d'un peuple soumis au récit unique.

« la liberté de l'écrivain s'apparente à un refus de toute autorité, y compris celles des faits et des documents [...] : l'écrivain est celui qui conteste l'ordre établi » (JABLONKA, 2014 : 114), c'est dans cette perspective que se situe le travail émancipateur de DAOUD qui s'oppose à la réduction de la littérature en un moyen de réécriture du discours unique et officiel. A la manière d'Ivan JABLONKA, il prouve dans quelle mesure la fiction est nécessaire dans la structure identitaire. De ce fait, l'histoire ne peut se suffire à elle-même pour expliquer exhaustivement les faits :

Une chronologie ou des annales ne produisent pas de connaissance ; et l'idée selon laquelle les faits parleraient d'eux-mêmes relève de la pensée magique. Bien au contraire, l'histoire produit de la connaissance parce qu'elle est littéraire, parce qu'elle se déploie dans un texte, parce qu'elle raconte, expose, explique, contredit, prouve, parce qu'elle écrit-vrai (*ibid.* : 14).

La plume de DAOUD se qualifie par un décloisonnement des savoirs, une lutte face à l'obscurantisme religieux et un engagement contre les idéologies. Considérant l'Histoire comme un obstacle pour tout type de création artistique, il écrit dans l'intention de transgresser le récit national (de colonisation, de CAMUS, du Livre sacré) à travers la fiction, quitte à le désigner de traître, et s'impose ainsi en tant que figure de rupture. Cela se reflète dans ses romans à travers lesquels il expose la dichotomie histoire/fiction :

À quoi sert un écrivain dans un pays où la fiction n'est pas tolérée ? Où la fiction est sommée ou soupçonnée ? Où l'imaginaire n'est pas un droit mais le diable ? [...] À quoi sert le roman face au monologue de l'Histoire et à l'inquisition du religieux ? (DAOUD, op. cit. : 350).

L'auteur affirme « ne [plus vouloir] être malade de l'Histoire » (*ibid.* : 330). Son déterminisme est le produit de cette Histoire qui lui exige le silence : « je ne veux plus de l'Histoire. Elle veut toujours ma mort et mes mots. Elle ne me tolère pas vivant. Je ne veux pas me protester ni me soumettre, je veux juste vivre ma terre » (*ibid.* : 342). Ainsi, cette lutte entre l'écrivain et son pays d'origine se manifeste dans la déconstruction de l'histoire. La résistance à l'Histoire peut-elle se faire par le biais de la littérature ? Ou encore, la littérature peut-elle reconstruire un pays ? Ces questions riment avec les problèmes que soulèvent DAOUD dans ses écrits et qu'il tente de résoudre par le biais de sa plume fictive.

Le rapport histoire/fiction a toujours été chaotique. Si l'Histoire a longtemps rejeté la littérature, les relations qu'elles nourrissent sont dès lors incontestables. Dans *L'Écriture de l'histoire*, Michel DE CERTEAU démontre que la pratique de l'histoire privilégie une tendance qui favorise « la relation de l'historien avec un vécu, c'est-à-dire la possibilité de faire revivre ou de "ressusciter" un passé. Elle veut restaurer un oublié, et retrouver des hommes à travers les traces qu'ils ont laissées. Elle implique aussi un genre littéraire propre : le récit » (1975 : 58). Certes DAOUD ne recourt pas dans ses écrits au récit historique mais plutôt au récit fictionnel. Or, il applique les autres procédés, notamment la résurrection des morts et l'attribution d'une histoire aux oubliés. La première est mise en avant dans son roman *Zabor ou les psaumes* et la deuxième dans *Meursault, contre-enquête*.

Il tente également de combler les interstices et les mutismes qui touchent les personnages de ses œuvres, à la manière de CAMUS :

Le long dialogue des hommes vient de s'arrêter. Et, bien entendu, un homme qu'on ne peut pas persuader est un homme qui fait peur. [...] Entre la peur très générale d'une guerre que tout le monde prépare et la peur toute particulière des idéologies meurtrières, il est donc bien vrai que nous vivons dans la terreur. Nous vivons dans la terreur parce que l'homme a été livré tout entier à l'histoire et qu'il ne peut plus se tourner vers cette part de lui-même, aussi vraie que la part historique, et qu'il retrouve devant la beauté du monde et des visages ; parce que nous vivons dans le monde de l'abstraction, celui des bureaux et des machines, des idées absolues et du messianisme sans nuances. Nous étouffons parmi les gens qui croient avoir absolument raison, que ce soit dans leurs machines ou dans leurs idées. Et pour tous ceux qui ne peuvent vivre que dans le dialogue et dans l'amitié des hommes, ce silence est la fin du monde. (CAMUS, 1950 : 118-119)

Ce passage des *Écrits politiques* est d'une actualité frappante et récapitule très bien la problématique soulevée par DAOUD, qui fut aussi celle de CAMUS.

« On nomme littérature la fragilité de l'histoire » affirme Patrick BOUCHERON dans le titre de son article paru en 2011 in *Le débat*. Il ajoute « qu'il appartient désormais au roman d'assumer une part de la vérité du passé » (p. 1) et conçoit de la sorte une nouvelle conception de l'histoire qui semble pouvoir être fabulée en conservant son caractère significatif. Alors que « l'histoire, autrefois, ne s'inventait pas. L'historien devait recourir aux sources et les laisser parler. L'invention restait le fait des poètes » (AREND, 2008 : 9), maintenant les temps ont changé et les inventions aussi. DAOUD en est un exemple dont la fiction exerce un pouvoir émancipateur sur la lecture/interprétation unique. Les limites entre la fiction et le réel deviennent ainsi accessibles.

La substitution de l'Histoire par la fiction constitue l'objectif primordial dans la littérature daoudienne. Dans *Zabor ou les psaumes*, l'auteur met en exergue un personnage, Zabor, abandonné par son père Hadj Brahim, marginalisé par sa société de par les dogmes qu'elle lui impose alors que son unique passion est l'écriture. Écarté dans le désert, symbole du vide spatial, du silence, de l'isolement, il écrit dans l'espoir de contrer la mort de son entourage ; il est apte à chasser la fatalité par l'écriture. Un jour, son demi-frère débarque chez lui pour lui annoncer que le père qu'il l'a renié vit ses dernières heures et que sa faculté est sollicitée pour le sauver. Zabor se trouve ainsi confronté à un sérieux dilemme : d'une part, venir en aide à un père auquel il est lié par le sang mais qui symbolise les valeurs dogmatiques et monolithiques qui représentent pour lui une source de répugnance ; ou, d'autre part, l'abandonner à son tour pour se débarrasser du fardeau étouffant de ses ancêtres. De ce fait, *Zabor ou les psaumes* se présente comme une véritable hymne à la fiction ainsi qu'à son importance dans une société attachée à son Histoire :

Au sommet de la montagne de mon catalogue de rancune, Hadj Brahim, avec sa verrue, les poils de son nez et son burnous marron, les yeux injectés du sang des moutons tués, vociférait au-dessus de ma gorge ouverte. Ô Dieu ! Ô Dieu, que ce fut long, ce calvaire. Qui ne cessa que lorsque je compris que le monde était un livre, n'importe quel livre, tous les livres possibles,

écrits ou à écrire. [...] Oui, n'importe quel livre pouvait réordonner le monde, quoi qu'on y raconte, l'essentiel était l'existence prouvée de l'ordre de la langue, la possibilité des mots et de l'inventaire. C'était cela le plus urgent. (p. 61)

Dans ce roman, il est également question de contrôle du flux temporel : « écrire ou raconter est le seul moyen de remonter le temps, le contrer, le restaurer ou le contrôler. Il y a un lien entre la conjugaison et la métaphysique j'en suis sûr » (*ibid.* : 150). Dès lors, DAOUD révèle « la chronologie sévère de ce pays et son histoire nationale » (p. 29). Ainsi, il adopte un style d'écriture hybride dans lequel se côtoient les faits (le factuel) et le fictionnel [...], l'ordre chronologique est abandonné en faveur d'un discours fragmenté et a-linéaire, la subjectivité du discours sur le passé est acceptée et même réfléchi explicitement » (AREND, op. cit. : 20).

La littérature daoudienne propose des solutions que l'Histoire n'a pas pu apporter et devient « vecteur d'histoire » (BONN, op. cit. : 38) dans un pays longtemps considéré comme « a-historique » (*ibid.*). Elle se définit par la construction des réalités, fictives soit-elle ou non, qui remplissent les interstices : « comme le référent historique, on ne conçoit plus l'objet du passé mais la relation que l'historien cherche par rapport au passé » (AREND, op. cit., 19). Les changements historiques qu'a connus l'Algérie fournissent ainsi un champ fécond en faveur de la création littéraire et constituent un vecteur émancipateur du récit national :

Nombre de textes racontent la violence et la souffrance, disent le vécu quotidien des hommes et reconstruisent les événements du passé, là où la mémoire et les sources se taisent, là où l'historiographie officielle exclut les minorités sexuelles ou ethniques. L'histoire conçue de cette façon refuse le « grand récit » ainsi que la linéarité de l'histoire événementielle, et perd tout souci de raconter le passé d'une manière objective et totalisante. (*ibid.* : 10)

DAOUD met en exergue une nouvelle pratique de l'Histoire qui sépare le récit officiel du récit fabulé de l'écrivain. D'après Ivan JABLONKA, ce processus cherche à d'opposer aux idéologies nationales : « La vérité du roman, qui est l'absence de vérité, permet de résister à la vérité de l'État totalitaire » (op. cit. : 113). Vouloir échapper au totalitarisme de l'Histoire, l'auteur se trouve ainsi desservi par la véracité de cette dernière. De ce fait, il choisit de se réfugier dans un récit fictif au détriment de la réalité :

La fiction romanesque [...] fondée sur le vraisemblable et l'identification, devient la vérité de la littérature. Ses thèmes sont les mouvements du cœur, la vie intérieure, les événements psychologiques, les aspirations de l'individu face aux contraintes sociales, l'exceptionnalité douloureuse. (*ibid.* : 41)

Cette idée s'accorde avec celle de BONN qui met en évidence le rôle fondamental de la fiction dans le but de démentir le récit unique de l'Histoire. Il pense que « pour produire l'Histoire, il ne suffit pas de décrire les faits, il faut les recréer. Or, le récit possède, pour qui sait en utiliser toutes les virtualités, un pouvoir de signification du réel infiniment supérieur à celui du discours d'une description réaliste » (1985 : 56) que DAOUD réussit à dépeindre dans ses œuvres. En tentant de faire entendre sa voix pour libérer son pays de tous les dogmes gênants, l'auteur donne la parole à la littérature.

Les œuvres de DAOUD ont la spécificité de mettre en scène des personnages marginaux qui rompent avec la collectivité étouffante au profit d'une individualité signifiante. Ainsi, Zabor, par exemple, est un « individu [...] pétri par des images-forces de la mémoire nationale d'un côté, par le récit familial, par la saga des parents et des grands-parents, par les généalogies plus ou moins imaginaires [...], il bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit » (ROBIN, 1989 : 57). De la sorte, la dissidence de ces personnages permet de rompre le mutisme et de combler les interstices pour parvenir à se libérer du fardeau du milieu cruel dans lequel vivent ces personnages.

II.1 - La crise généalogique dans la société arabo-musulmane

La société arabo-musulmane est connue pour avoir « une passion affirmée pour l'affiliation généalogique et pour l'univers arborescent de l'ancestral » (CHEBEL, 2013 : 40). Ce penchant est démontré dans cette œuvre de DAOUD puisque la problématique mise en valeur est celle du poids ancestral : « pour signifier l'impossibilité historique, due à la violence originelle et contemporaine de l'islam politique, les destins individuels et collectifs sont marqués du sceau du tragique, de la fatalité, de la circularité » (CHATTI, op. cit. : 13). Zabor y est considéré comme un fardeau, il est « plus une tare qu'un héritier » (p. 29-30), « une tare invraisemblable dans l'arbre de [sa] tribu, un nœud de bois qu'[il] étai[t] » (p. 16). Ses rapports à la filiation étant extrêmement troublés, il tente d' « inventer ou réinventer [...] un nouveau style de rapport au passé » (BOUCHERON, HARTOG, 2018 : 16).

Ainsi, « ces fictions [...] mettent en espace la fissure, l'hybridité, la fragilité de l'origine et de l'identité telles que la culture officielle ou dominante les a ordonnées » (CHATTI, op. cit. : 90). Cette origine se manifeste par une sorte de conflit entre ancienne et nouvelle génération qui tente de s'en libérer. Ce recul se traduit indubitablement par une sorte de violence et de marginalisation du héros vis-à-vis de la société dans laquelle il vit, en manifestant ainsi son inadaptation.

Dans notre roman, la figure du père est la plus problématique par excellence. Autoritaire et oppressante, elle matérialise la domination des ascendants : « le culte du père fondateur, de l'ancêtre mythique et plus généralement des ancêtres est un élément sérieux qui structure à la fois la vie collective et la mythologie arabes » (*ibid.*). Le père de Zabor représente donc cette figure mythologique et absolue :

Hadj Brahim le persifleur, dont le frisson majeur consistait à répondre aux bêlements de la création par l'évocation du nom de Dieu avant d'égorger la bête sacrifiée et de répandre à un grand mouchoir de sang, un tissu éploré. (p. 49)

La figure du père est également mise en exergue dans *La Répudiation* de BOUDJEDRA pour laquelle BONN livre une description se rapprochant de celle décrite dans *Zabor ou les psaumes* :

Le père est, dans *La Répudiation*, le détenteur jaloux d'une culture arabe dont il enferme les précieux textes dans son coffre. La répudiation est aussi exclusion des fils hors de la culture ancestrale. La blessure essentielle est ce refus d'une identité, que les fils devront ravir au père par une seconde violence, et que le texte romanesque tentera de reconstruire, par sa fonction fondatrice. En ce sens, le texte romanesque est à la fois poursuite et meurtre du père par la reconquête de l'identité perdue. (op. cit. : 264)

La "violence" décrite par BONN dont l'objectif est le "meurtre" se traduit, dans *Zabor*, par le désir de la mort du père « pour enfin respirer amplement, éprouver le vertige d'être libre » (p. 43). Dans ce sens, il va même au point de ne pas vouloir procréer pour rompre avec ce déterminisme paternel :

C'est ainsi, quand un père se meurt, on se partage son corps et ses traits, on puise dans son cadavre, qui des biens, qui des mots, qui des attitudes, qui des chaussures. Avec l'âge, le père vous inonde comme une ombre, habite votre sang et remonte sur votre visage, comme penché à une fenêtre. Peu à peu, vous prenez sa voix, ses habitudes, et vous vous retrouvez à exercer sa loi sur vos descendants. Je ne le voulais pas. Je n'aurais pas d'enfants, pour briser ce cycle. (p. 45)

La problématique de la filiation se poursuit dans le roman à travers l'endettement de la nouvelle génération par ses ancêtres qui en veulent à « tous les enfants nés après [eux] » (p. 82) mais aussi la reconnaissance de cette génération vis-à-vis de celle qui a précédé, témoin d'une histoire coloniale : « aujourd'hui, vous avez du carrelage, du pain blanc, de l'électricité, des sodas, et de la viande. "Oui, aujourd'hui", insistait-il » (p. 82). Comme DAOUD le souligne dans l'une de ses chroniques, « l'histoire nationale vous reproche de ne pas l'avoir sacrifié [le corps] à la guerre, même si vous n'étiez pas né. Face au martyr qui n'a pas de corps, vous, vous êtes coupables d'en avoir un et qui est bien nourri » (op. cit. : 252).

L'une des particularités de la figure du fils qu'est Zabor est le désir de faire disparaître la figure paternelle en mettant un terme à l'idolâtrie des ancêtres, en déstabilisant la généalogie ainsi qu'en rejetant la soumission aux doctrines religieuses. D'après CHATTI, ce rejet du culte ancestral est caractéristique d'une littérature désacralisante qui traduit exactement la pensée daoudienne :

Les œuvres insistent sur la faillite du mode traditionnel de la transmission du savoir qui exclut le doute et fabrique des fanatiques. Elles tourment en dérision les pères et le culte de l'ancestralité (les ancêtres étant toujours des hommes), et fait émerger d'autres figures [...]. Tous ces personnages démasquent la fiction identitaire arabo-islamique qui exclut l'altérité et cache un pan fondamental de l'histoire de l'Égypte ou de l'Algérie. (op. cit. : 129)

Alors que le fils cherche à rompre avec le culte ancestral, le père s'aperçoit « qu'on lui [a] volé son enfance et que c'était [Zabor] le voleur » (p. 82) et constate que ce mythe qu'il a tant vénéré est rompu par son propre fils qui se trouve capable de canaliser les pratiques tyranniques de son père à travers son don d'écriture : [mon père] savait de mémoire affolée que je pouvais me venger de toutes ces années où il s'était appliqué à me rabaisser avec ses histoires misérabilistes d'avant l'Indépendance et à m'écraser avec l'épique épisode du mouton tombé du ciel qui avait pris ma place dans son cœur » (p. 122).

Le grand enjeu de l'âme algérienne : sauver l'enfant ou l'ancêtre ? Restaurer le passé ou construire un avenir ? Planter ou enterrer ? Le cimetière ou l'accouchement ? Né d'un déracinement et d'un déni, le pays aime ses racines. Il en a fait un culte et une maladie. Les ancêtres sont vénérés comme des parents, comme des guides, comme des martyrs, des fondateurs de villages, comme des sources d'inspiration et comme un moyen de garder le sol sous la semelle. [...] L'ancêtre est nécessaire au nom et au prénom, il donne à la terre les formes d'une mère et au pays l'énergie d'une poignée de main. Dans l'absolu. Car l'ancêtre peut aussi être une maladie : on le préfère alors au nouveau-né, au futur et au réel ; il devient une obsession. Une propagande et quelqu'un qui ne veut pas quitter la maison alors qu'il est bel et bien mort. (DAOUD, op. cit. : 446)

Dans ce passage d'une autre chronique, DAOUD dépeint cette rivalité infinie entre passé et avenir, ancêtre et enfant, naissance et mort, ce qui traduit le malaise du pays. Dans ce sens, Amin MAALOUF rejoint DAOUD dans l'idée de canoniser la suprématie du moderne sur l'ancestral dans la construction identitaire. La citation suivante transcrit la pensée de DAOUD et permet de mieux comprendre son œuvre :

De fait, nous sommes tous infiniment plus proches de nos contemporains que de nos ancêtres. Serais-je en train d'exagérer si je disais que j'ai bien plus de choses en commun avec un passant choisi au hasard dans une rue de Prague, de Séoul, ou de San Francisco, qu'avec mon propre arrière-grand-père ? Non seulement dans l'aspect, dans le vêtement, dans la démarche, non seulement dans le mode de vie, le travail, l'habitat, les instruments qui nous entourent, mais aussi dans les conceptions morales, dans les habitudes de pensée. (MAALOUF, 1998 : 117-118)

II.2 - La répression et le mutisme du corps

Le corps n'est pas encore algérien autant que son histoire. Il y a une autre décolonisation à assurer : celle du corps, justement. En expliquant que la colonisation n'est pas une histoire venue d'ailleurs, mais aussi une partie de moi. Que mon corps, je n'ai pas à le cacher pour le sauver, ni à le détester pour aimer l'invisible. Et c'est là, dans la confusion, dans des sortes de noces camusiennes à base de parasols et pas de colonnes romaines, que le chroniqueur a compris le cap de ses futurs : retrouver la Méditerranée, le corps et la langue, la vraie. Les trois pistes laissées par nos ancêtres, les vrais. (DAOUD, op. cit. : 25)

Une autre problématique dans l'œuvre de DAOUD se joint à celle de l'origine et de la filiation : réprimer le corps et l'« accus[er] d'être péché, d'être en trop sur sa terre, d'être gênant pour le chiffre ou le discours, d'être partout et pour rien » (*ibid.* : 24), ce corps qui est à la fois un moyen de saisir le monde et de communiquer avec lui. Le réprimer, c'est passer à côté toute faculté de concevoir ce monde. Dans le passage suivant, DAOUD décrit le corps d'une manière quasi phénoménologique :

Le corps n'est pas une saleté [...]. Il est mon sens et le sens de ce qui me regarde et m'obstrue ou m'éclaire. Je ne le porte pas derrière mon dos mais devant moi comme un déchiffreur de mon souffle et de ma part du monde [...]. On m'arrache la vie quand on m'arrache le corps et la vie m'est redonnée quand je rencontre l'autre en son corps, et c'est là que je donne la vie. Et c'est une longue histoire que je ne veux plus subir : l'histoire des religions de mon monde qui me disent et me répètent que mon corps est mon aveuglement et ma perte. (*ibid.* : 189)

D'ailleurs, dans le roman Zabor cherche à sauver sa bien-aimée Djemila, condamnée dans son corps à cause de sa situation de femme divorcée, en lui « [rendant] son corps » (p. 64) : « j'espère sauver cette femme enterrée vivante, cette fois par ma chair entière et pas seulement par mes cahiers. Djemila n'a pas besoin d'un conte mais d'un homme qui puisse retrouver son corps » (p. 199). De ce fait, Zabor se rend compte de l'importance du corps en tant que le médiateur mais surtout qui est étouffé et soumis au silence, ce qui rend sa mission difficile voire impossible.

Alors que la mère de Zabor est « abandonnée dans le désert » (p. 170) donc dans l'isolement et le silence, sa tante Hadjer, cette « vieille fille que l'on cache derrière les murs » (p. 83), depuis que le prétendant qui allait se présenter à elle renonce, elle s'enferme dans la maison et sombre dans un silence confus :

Celle-ci ne dit rien ce jour-là, ni le suivant, ni celui d'après. Elle resta rivée à la télévision, n'en bougea pas même quand il n'y avait plus rien sur l'écran que ces folles fourmis agitées, noires et blanches. Elle prit l'habitude de manger des citrons crus, de saler à outrance nos plats, et sa peau se ternit. Elle mit des années à oublier cet affront et s'enferma encore plus dans notre maison qui devint notre corps à tous les deux. (p. 134)

Mères, tantes ou amantes, ces personnages féminins sont étouffés et privés de leurs corps. Les thèmes de la répression du corps et du mutisme des personnages deviennent ainsi omniprésents dans l'œuvre et concernent surtout les personnages féminins, auxquelles est accordé un rôle fondamental, qui sont les plus en mesure de remettre en cause l'Histoire en transgressant les doctrines nationales et religieuses :

La fiction francophone ou arabophone élabore des modélisations de l'origine, de l'histoire, de l'action des hommes et des femmes. Elle introduit le trouble et le doute dans le mythe d'origine dominant (religieux ou nationaliste) qui se donne comme vrai, total, permanent. Elle en dévoile le caractère défaillant, les oublis, les mensonges. La représentation du personnage féminin participe également de cette poétique hérétique. (CHATTI, op. cit. : 129)

Ces épreuves que vivent les femmes dans la société arabo-musulmane sont caractéristiques dans l'œuvre de DAOUD et montrent à quel point la vie de chacune est condamnée et vouée à l'échec à cause d'une Histoire qui l'a privée de son corps :

Et chez la femme algérienne ? C'est pire. C'est là que le corps est coupable de tous les crimes possibles de tous les autres corps. Le corps de la femme est traqué, fouillé, refusé, refoulé et accusé. Non seulement d'être le corps d'une femme mais d'être la cause du malaise du corps de l'homme. Le corps de l'homme algérien est un crime possible, le corps de la femme est la preuve de ce crime même quand il n'est pas commis. (DAOUD, op. cit. : 169)

Cette répression du corps reflète le rapport qu'a la société algérienne face au corps, généralement considéré comme un fardeau qu'il est impératif d'étouffer. DAOUD s'en sert donc pour la mise en scène d'un pays désemparé, livré à un déterminisme historique oppressant :

Le corps de l'Algérien, l'Algérien le porte sur le dos, souvent. Parfois, il le tient à distance, dans le soupçon ou la honte. S'il est islamiste, conservateur ou honteux métaphysique, l'Algérien tient son corps pour un crime ou une culpabilité. Le corps est coupable dans le dos du corps, en somme. Du coup, il faut le laver, lui interdire la nudité et la présence, puis la beauté, la visibilité et, enfin, même l'existence. (*ibid.* : 169)

La langue française représente pour Zabor la source de son éveil sexuel car elle porte en elle l'aspect sensuel omniprésent dans l'œuvre. La langue, l'écriture et le corps sont étroitement liés comme le montrent les passages suivants : « le sang était noir d'encre, le corps était un trait que je pouvais lier et délier » (p. 150), « le versant charnel du monde était un silence confus et une gêne entre moi et ma tante » (p. 260-261), « une loi implicite, dans les croyances religieuses dégradées des miens, considérait que si le monde était un livre, le corps en était son encre » (p. 176) ; ce qui traduit l'effet du déterminisme de l'Histoire sur la langue sacrée et, par extension, sur le corps : « à cause de mon corps ou de ma réputation, je n'ai jamais eu l'occasion d'assouvir mon désir dans ce village si petit », dit Zabor (p. 21).

Néanmoins, c'est la langue française qui lui a permis de délivrer son corps et de l'initier à la sexualité.

II.3 - La fiction hérétique face au joug de l'Histoire

Dans *La fiction hérétique – Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'Islam*, Mounira CHATTI définit la fiction hérétique comme étant l'ensemble des œuvres qui « engagent une relecture de l'héritage arabo-islamique dont ils dévoilent et interrogent la violence » (op. cit. : 10). Le travail de Kamel DAOUD semble s'inscrire dans ce type de fiction puisque *Zabor ou les psaumes* représente un texte « anti-épique au sens où [il] subvert[it] le culte des premiers, des anciens, des pères, et me[t] à nu le figement et la stérilité de la sacralisation du passé » (*ibid.* : 105).

Les histoires que consignent Zabor dans ses cahiers repoussent la mort, ce qui l'écarte à son tour de la voie dogmatique imposée par la religion et le rend ainsi un hérétique :

Je suis le fantôme du village, je n'accomplis plus les prières depuis des années, ni le carême, et je ne récite aucune invocation quand j'éternue ou quand je trébuche. L'appel du muezzin ne me concerne pas car je réveille les morts, pas les dormeurs, à ma façon. (p. 53)

Depuis qu'il s'est aperçu du pouvoir d'écriture et de fiction qu'il détient, l'école coranique ne lui intéresse plus. Y a-t-il donc un rapport entre fiction et hérésie ?

L'exploration de l'histoire, individuelle ou collective, amène à construire un point de vue hérétique, distant et irrévérencieux par rapport aux paradigmes du sacré. La fiction transforme la mythologie islamique, paralysée et stérilisée par la tradition, en mythes et savoirs producteurs de formes et significations. Les échos du passé, ainsi revivifiés et désacralisés, irriguent une poétique du temps circulaire. La fiction brise la prévalence de l'origine islamique, et ouvre sur la mémoire mutilée et l'éclatement générique. (op. cit. : 193)

Dès lors, la fiction est accusée d'hérésie puisqu'elle démythifie et désacralise la religion en atténuant son autorité. Les capacités que la langue a permises d'offrir à Zabor le font pencher vers un substrat hérétique : « pourquoi moi, et pas les récitateurs du Livre sacré ou l'imam ? Peut-être parce que je possédais le bon alphabet, neuf et ravivé par mon dictionnaire sauvage ? » (p. 75). Ce « bon alphabet » lui donne la possibilité d'extérioriser ses idées « hors de la langue sacrée » (p. 24), ce qui rend les gens du village condamnés dans leurs propres convictions :

Faute de langue puissante et conquérante, ils multiplient les coutumes pour se protéger, les tatouages, les talismans, et creusent profond dans la terre pour y cacher la preuve de la fin. Le rite est l'antécédent de la langue, une cadence contre l'angoisse. Et les gens du village, paisibles de coutume, ne voulaient pas détruire l'équilibre des choses et s'attirer des colères

redoutées. Le pays était nouveau, enfin libre depuis plus d'une vingtaine d'années, mais arc-bouté sur ses nouvelles certitudes, méfiant et paranoïaque. On regardait d'un mauvais œil les dissidences. (p. 194)

De ce fait, la langue tend à soulever des « interrogations sur le temps et la mémoire, sur le devenir des personnages, sur le rapport entre le Coran et les autres livres et savoirs » (CHATTI, op. cit. : 107). En se libérant des dogmes religieux, Zabor se voit échapper à la domination des ancêtres et montre que « la fiction déconstruit le dire de l'islam et celui de la tribu dont elle montre l'archaïsme, le grotesque, la violence » (*ibid.* : 84). Ainsi, une confrontation entre le sacré et le fictif émerge : « il n'était pas facile, dans leurs univers, de croire que je pouvais sauver une vie et congédier la mort en écrivant autre chose que leurs versets et les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu » (p. 31).

Kamel DAOUD fait donc partie de cette nouvelle vague d'écrivains maghrébins qui établissent « un nouveau point de vue sur l'histoire arabo-musulmane, Une poétique et une éthique s'ordonnent à partir de la notion du doute, d'où le caractère révolutionnaire de la fiction hérétique » (CHATTI, op. cit. : 215). L'impact de cette fiction réside dans son pouvoir de résistance face à un déterminisme historique lourd. Toutefois, elle demeure redoutable pour plusieurs personnages de DAOUD, à l'instar de Hadjer, la tante de Zabor, qui semble baigner dans la contradiction puisqu'elle est tiraillée entre le « désir de fiction et [...] la peur de celle-ci » (p. 13) : elle imagine un récit entier à travers la fiction mais, ne sachant pas l'admettre, en devient cinglée. Ainsi, « la fiction hérétique invite à réfléchir sur le sacré et le profane, l'héritage et la modernité, soi-même et l'autre » (p. 217).

Chapitre III

**Vers une robinsonnade
ontologique ?**

Zabor ou les psaumes ne s'impose pas à première vue comme une robinsonnade. Néanmoins, en marge des fictions insulaires conventionnelles ou postcoloniales émerge une robinsonnade de troisième type : la robinsonnade ontologique. À personne ne viendrait instinctivement l'idée d'associer la marginalisation sociétale de Zabor et le naufrage de son âme aux aventures insulaires de Robinson : « [...] certaines fictions, étrangères à première lecture au genre de la robinsonnade, en redessinent pourtant, et avec force, les contours primitifs » (LOJACONO, 2011 : 204)

L'œuvre de Florence LOJACONO *Roman de l'île et robinsonnade ontologique* a été une lecture essentielle pour notre réflexion. Dans cet ouvrage, l'auteur présente une étude de onze romans du XX^e siècle (en anglais, en espagnol, en français et en italien), sélectionnés selon des critères mentionnés dans l'avant-propos : « la préférence a été donnée aux œuvres les moins connues et les plus étrangères apparemment au thème de l'île ou à celui de la robinsonnade » (2014 : 17). Le point le plus important de cet ouvrage est de placer les œuvres étudiées dans une nouvelle perspective, celle de la robinsonnade ontologique.

L'auteur précise que le concept de "robinsonnade ontologique" ne correspond pas à la conception traditionnelle de la robinsonnade, c'est-à-dire, « à une définition géographique de l'insularité mais en conserv[e] toutefois les principes de clôture et d'isolement » (p. 101). Elle définit l'île comme « une image mentale détachée des conditions spatiales qui lui donnent naissance » (p. 12).

L'ouvrage de LOJACONO est divisé en trois parties : la première correspond aux conditions du départ du protagoniste et se réfère à la notion du désir mimétique de René GIRARD. Dans la deuxième partie, l'auteur fait appel au primitivisme pour la description des caractéristiques insulaires. Quant à la troisième partie qui constitue le pivot de cette étude, l'existentialisme y est considéré comme la philosophie de l'action.

La première partie tend à « cerner les mises en scène narratives du départ et la spécificité du désir insulaire » (p. 93). L'examen des conditions du départ du protagoniste mène aux conclusions suivantes : d'un côté, la raison du départ est le signe d'« une disposition d'esprit [...] faite d'ennui et d'inquiétude » (p. 95) ; de l'autre côté, et c'est ce qui fait l'originalité de la démarche, l'auteur met en exergue l'importance du désir mimétique de GIRARD à travers l'inspiration d'un prédécesseur :

Les signes distinctifs du désir triangulaire recourent sur bien des points la relation entre le prédécesseur et le protagoniste. Comme le médiateur girardien le prédécesseur est, d'une part, une construction imaginaire, même s'il prend parfois l'apparence d'un personnage historique et, d'autre part, il engage à l'action selon le principe du désir imitatif (p. 59).

Selon LOJACONO, même si l'île « n'est pas toujours déserte », elle demeure « toujours lointaine » (p.103). Pour mesurer cette distance, l'auteur distingue trois éloignements dans la robinsonnade ontologique : géographique, social et de synthèse.

III.1 – Les caractéristiques de la robinsonnade ontologique

Zabor ou les psaumes ne met en scène ni naufrage ni même île concrète. C'est le protagoniste qui conçoit son île, une île mentale qui lui permet de représenter le sentiment de solitude qui l'a rongé tout au long de sa vie.

Il ressort que dans cette œuvre l'île mentale représente un refuge pour le protagoniste. Elle lui permet de s'isoler et ainsi de se protéger des autres qui se sont opposés à ses pensées novatrices relatives au pouvoir de l'écriture. Zabor s'est, en effet, souvent senti rejeté par ses contemporains qui percevaient son don comme une lubie.

Zabor ou les psaumes n'obéit ni aux lois de la robinsonnade traditionnelle ni à celles de la robinsonnade post-moderne. L'île n'y est, ni un atelier pédagogique, ni un laboratoire, et pourtant elle est toujours l'enjeu d'un savoir. Non d'un savoir empirique ou instrumental, non d'un savoir-faire mais d'un savoir-être, un savoir ontologique dont l'importance est capitale pour le protagoniste. C'est le cas de *Zabor ou les psaumes* où le protagoniste tente de faire de l'écriture son pouvoir suprême pour sauver la vie des habitants de son village, à l'image de Shéhérazade qui avait sauvé ses semblables de la mort grâce à son don de narration :

C'est pourquoi à ces textes qui accordent à l'île et au Prédécesseur un rôle d'égale importance, qui ne sont ni des utopies ni des robinsonnades conventionnelles, on donnera désormais le nom de robinsonnades ontologiques. Ce que le protagoniste fuit en allant sur l'île n'est pas la civilisation mais l'inconséquence de sa vie.

Robinson Crusoe et ses innombrables réécritures ont été étudiés et analysés sous l'angle sociologique, économique, psychologique et narratologique. Néanmoins, les questions de « l'acceptation, de la résignation et de l'angoisse », au sens que Kierkegaard accordait à ces mots, ne soient jamais portées sur le devant de la scène. Cependant, à la différence des Robinsons conventionnels, « le protagoniste de la robinsonnade ontologique est un être angoissé et, dans son naufrage, l'Inquiétude est son seul bagage » (2011 :) : « Je renversai le

sens de l'angoisse et de la nuit » (P. 241). Ce qui importe dans ce genre de robinsonnade est « le "virement de l'être" qui s'opère chez le protagoniste. L'épisode insulaire va, en effet, changer le protagoniste pour toujours » (*ibid.*).

Alors que « [...] les ingrédients habituels du modèle archétypal [sont] le naufrage, l'île et la solitude », ces composants sont ici « purement anecdotiques » (LOJACONO, 2011 : 482). Selon LOJACONO, dans ces naufrages de l'être, il ne s'agit ni d' « apprendre à » comme dans les robinsonnades traditionnelles, ni d' « apprendre que » comme dans les robinsonnades post-modernes. Le verbe y est servi seul, sans accompagnement ni édulcorant. « La conversion réussie de l'*hombre viejo* dépend justement de la capacité du protagoniste à dépouiller la connaissance de toute finalité pratique (apprendre à), de toutes références extérieures (apprendre que) et d'absorber le liquide dévorant de la connaissance pure (apprendre) sans se brûler ni en mourir ».

III.2 – Sur les traces des *Mille et Une Nuits*

Le recueil des *Milles et Une Nuits* a servi à Kamel DAOUD pour la création de sa fiction *Zabor ou les psaumes*. En parcourant les deux œuvres, nous nous sommes rendue compte de l'intertextualité à laquelle a eu recours l'auteur de *Zabor*.

III.2.1 – Partage et parenté

Nous allons tenter à présent de faire une analyse des traits communs entre les deux textes, à savoir les chiffres, la thématique de la femme soumise, la nuit comme moment de narration/écriture ainsi que la course contre la mort.

III.2.1.1. – Les chiffres

Il ressort de la lecture des deux textes l'existence de chiffres communs. Nous allons donc effectuer une brève analyse symbolique relative aux chiffres trois, mille et mille et un.

a. Le chiffre trois

Le chiffre trois est un chiffre-clé dans *Les Nuits* puisqu'il se répète tout au long de l'œuvre au point d'être cité 308 fois : « Sire, il y avait autrefois un pêcheur fort âgé, et si pauvre, qu'à peine pouvait-il gagner de quoi faire subsister sa femme et *trois* enfants » (GALLAND, 2004 : 64) ; « Grand prince des génies, vous saurez que nous sommes *trois* frères, ces deux chiens noirs que vous voyez, et moi qui suis le troisième » (*ibid.* : 56), etc. Il est présent même dans les titres des contes qui forment ce recueil : « *Histoire de trois*

calenders, fils de rois, et de cinq dames de Bagdad », « *Histoire des trois pommes* », « *Histoire du troisième frère du barbier* », « *troisième voyage de Sindbad le marin* ».

Ce chiffre-clé révèle son mystère à la fin de l'œuvre. En fait, il se trouve que Shéhérazade avait raconté des histoires au sultan chaque nuit pendant mille et une nuits afin de le convaincre de la laisser en vie et, par conséquent, de la relation indéfectible qui s'est tissée entre eux tout au long des trois années écoulées, et ce grâce à la naissance de leurs trois enfants.

Quant à *Zabor ou les psaumes*, le chiffre est répété 46 fois. Le protagoniste a trois jours devant lui pour accomplir sa mission de contrer la mort et ainsi sauver la vie des habitants du village :

Selon ma loi, je disposais d'un sursis de trois jours entières entre le moment où je rencontrais un agonisant ou un passant et le moment de sa mort si je n'écrivais pas quelque chose sur lui, même imaginé, même avec le titre d'un rimant que je n'avais pas encore lu, même avec une seule métaphore puissante, repoussant la dégradation, réduisant le temps comme une équation ou une étreinte. (P. 55)

Il considère son pouvoir comme une discipline et évoque une autre fois ce chiffre : « J'ai un délai de grâce de trois jours, j'aime y croire pour conserver ma discipline » (P. 15).

Ce que nous pouvons retenir de l'évocation du chiffre trois dans les deux œuvres est que cela exige une manière d'organisation, de régularité et de la création, telle une discipline. Alors que Zabor avait devant lui trois jours pour sauver la vie de son géniteur, Shéhérazade avait un délai de trois ans pour sauver la vie des femmes de son royaume. Aussi, tous les deux étaient confrontés à un sérieux dilemme : pour Shéhérazade, elle devait choisir entre sauver sa vie et celles des autres femmes et obéir à son père qui refusait l'idée de se porter volontaire :

Un jour qu'ils s'entretenaient tous deux ensemble, elle lui dit : « Mon père, j'ai grâce à vous demander ; je vous supplie très humblement de me l'accorder.- Je ne vous la refuse pas, répondit-il, pourvu qu'elle soit juste et raisonnable. Pour juste, répliqua Schéhérazade, elle ne peut l'être davantage et vous en pouvez juger par le motif qui oblige à vous la demander. J'ai dessein d'arrêter le cours de cette barbarie que le sultan exerce sur les familles de cette ville. Je veux dissiper la juste crainte que tant de mères ont de perdre leurs filles d'une manière si funeste.- Votre intention est fort louable, ma fille, dit le vizir ; mais le mal auquel vous voulez remédier me paraît sans remède [...]. (GALLAND : 33-34)

Quant à Zabor, le dilemme auquel il était confronté est entre sauver la vie de son géniteur qui l'a abandonné alors qu'il était petit et prouver à son entourage que son pouvoir d'écriture

était bel et bien vrai : « je ne voulais pas rater cette occasion. Il fallait lui prouver que je pouvais le sauver, mais surtout trouver en moi des raisons de le faire » (P. 33).

b. Le chiffre mille

Ce chiffre est également arboré dans les deux œuvres. Dans *Les Nuits*, il est cité 248 fois. On pense qu'il porte d'innombrables choix d'interprétation. Ce qui est sûr est que le nombre d'histoire qu'a racontée Shéhérazade au roi est indéfini, tout comme le nombre de nuits qu'elle a passé avec lui pour gagner sa confiance. L'emploi de ce chiffre dans ces cas traduit le nombre indéfini ou l'incertitude exprimée.

Quant à *Zabor*, le chiffre y est cité 37 fois : « *La vérité est que mon père m'avait affublé mille noms ridicules pour se moquer de moi [...]* » (P. 22). La même incertitude exprimée dans *Les Nuits* est mise en exergue dans *Zabor* : « Le conte devenait mille contes et la nuit mille et une nuits »

c. Le chiffre mille et un

Au chiffre "mille" évoqué auparavant s'ajoute un autre, le "un". Selon Steve DESROSIERS, ce chiffre est l'union de deux numéros : la puissante énergie d'un "zéro" apparaissant deux fois au milieu et le nombre "un" qui reflète la création, le nouveau départ, le progrès, l'unicité et l'individualité. Ces caractéristiques correspondent au caractère des deux figures : Shéhérazade et Zabor. Ces deux protagonistes sont motivés, tendent à vivre une nouvelle vie et cherchent à sauver la vie des autres par le biais de leurs pouvoirs respectifs : la narration et l'écriture ; ils cherchent à se démarquer de leur entourage.

De ce fait, le chiffre "mille un" incite à conserver les croyances. En dépit du désaccord de Shéhérazade avec son père et de Zabor avec les siens, les deux protagonistes ont cru en leurs pouvoirs et ont tenté de sauver des vies et ainsi de redonner de l'espoir pour parvenir enfin à voir jaillir de nouveaux horizons.

III.2.2 – La femme soumise

La thématique de la femme est présente aussi bien dans *Les Nuits* que dans *Zabor*. Les femmes qui y sont mises en valeur sont enfermées, marginalisées, effacées ou même avec un corps inanimé. D'autres thématiques sont également présentes, à l'instar des mœurs inévitables, des inflexions des sociétés, de l'autorité de l'homme, de la polygamie, etc.

Pour mieux connaître la place de la femme au sein de ces sociétés, nous allons proposer une étude des personnages féminins dans les deux textes, notamment Shéhérazade et les femmes du royaume dans *Les Nuits* et la mère de Zabor, sa tante Hadjer et sa bien-aimée Djamila dans *Zabor*.

Dans *Les Nuits*, la décision du sultan d'exécuter chaque matin une femme qu'il a épousée la veille est à l'origine d'un grand malheur au sein du royaume :

Le bruit de cette inhumanité sans exemple causa une consternation générale dans la ville. On n'y entendait que des cris et des lamentations : ici c'était un père en pleurs qui se désespérait de la perte de sa fille ; et là c'étaient de tendres mères, qui craignant pour les leurs la même destinée, faisaient par avance retentir l'air de leurs gémissements. (GALLAND : 25)

Ces crimes à l'égard de femmes innocentes prouvent qu'elles sont incapables de réclamer leur droit le plus légitime, le droit à la vie. Si Shéhérazade avait le droit de s'adresser au sultan et de lui raconter des histoires, cela ne signifie pas qu'elle avait le droit de s'exprimer librement. Mais la narration lui avait permis de faire passer des messages et ainsi de soigner l'âme anéantie du sultan.

Le corps de la femme est considéré dans la société orientale comme une honte et un objet qu'il faut cacher ou couvrir avec un voile. Ce dernier est présent dans *Les Nuits* lorsque la femme est décrite :

L'heure de se coucher étant enfin venue, le grand vizir conduisit Shéhérazade au palais, et se retira après l'avoir introduite dans l'appartement du sultan. Ce prince ne se vit pas plutôt avec elle, qu'il lui ordonna de se découvrir le visage. Il la trouva si belle, qu'il en fut charmé. (*ibid.* : 36)

Le voile devient alors une forme d'imposition et de soumission, que ce soit par le pouvoir de l'homme ou par la religion. Dès que l'on évoque la femme, une description physique détaillée est livrée comme si son corps est soumis au regard des autres, un objet de désir soumis à la fantaisie de l'homme.

La thématique de la femme est également mise en valeur dans *Zabor*. L'auteur y met en scène des personnages féminins qu'il tente de défendre : une mère répudiée, une bien-aimée divorcée "décapitée" et une tante "vieille fille" marginalisée. D'abord, sa mère est considérée comme soumise à cause d'un homme qu'il l'a abandonnée : « mon père avait répudié ma mère alors que j'étais nouveau-né » (P. 33). Elle vivait corps sans âme jusqu'à sa mort à un jeune âge : « ma mère est un creux, une plume, une sorte de poids mort quand je songe aux femmes possibles, un silence » (P. 239).

Ensuite, sa tante Hadjer, « la femme sans mari » qui est en quête d'un homme qui la sauve de l'enfer qu'elle vit dans une société aux mœurs injustes. Elle reflète l'image des femmes âgées célibataires, rabaissée, abandonnée et mal vue : « [...] elle finit par perdre ses propres mots, sa langue et devient le film muet. Sans voix devant son sort » (P. 21).

Djamila est la troisième femme soumise dans le roman, une femme divorcée impropre au mariage. Ce divorce lui a coûté la marginalisation et l'emprisonnement dans la maison : « Djamila ne regarde jamais le monde que par sa fenêtre. Tête d'une Shéhérazade posée sur un rebord, il est interdit de voir le reste de son corps » (P. 226). Son corps appartient à son père, son frère, son oncle mais jamais à elle : « [...] tu as vu le visage de Djamila, mais tu dois retrouver le reste de son corps » (P. 42).

La soumission de la femme dans l'œuvre de DAOUD est à l'origine de l'injustice de l'homme : la mère de Zabor est soumise car elle a été abandonnée dans le désert par un mari irresponsable ; Hadjer, sa tante, est soumise car elle n'a pas de mari qui la protège ; Djamila, la bien-aimée de Zabor, est soumise car elle avait divorcé avec un homme. À cela s'ajoute des endroits enfermés, à l'instar du village d'Aboukir, qui marquent tout aussi la cruauté et l'injustice de la société à vis-à-vis de la femme, à l'exemple de Hadj Brahim, le père de Zabor, qui avait acheté une maison dans le désert, loin des habitants du village, pour dissimuler sa sœur "vieille fille" Hadjer : « mon père trouva une solution en achetant une maison coloniale au bas du village. Ainsi il pouvait y cacher sa sœur vieille fille ».

Ainsi, en mettant en scène des femmes soumises, opprimées et marginalisées, DAOUD cherche à défendre la cause de la femme, à exprimer son refus de l'attitude négative à son égard, de la soumission imposée par la société à cause de leur statut de femmes divorcées et vieilles filles.

III.2.3 – La narration/écriture nocturne

Zabor privilégie l'écriture pendant la nuit lorsqu'il est seul et le calme règne dans le village : « La nuit, je suis libre, il n'y a pas de corps ni d'ombre qui me traque » (P. 154). Il peut écrire sans cesse toute la nuit : « J'écris encore tout la nuit et Hadjer n'est pas là » (P. 186). Ce moment nourrit sa réflexion et le pousse à se poser des questions : « Les nuits, je restais éveillé à penser à Dieu et au mystère de son Livre, je répétais des versets en changeant les tons pour voir ce que cela donnait » (P. 172). Il éveille également en lui l'angoisse et la crainte : « Je renversai le sens de l'angoisse et de la nuit » (P. 241).

Dans *Les Nuits*, tout aussi que dans *Zabor*, la nuit est un moment sacré au point de figurer dans le titre de l'œuvre. Shéhérazade avait choisi ce moment pour raconter des histoires au sultan afin de faire cesser le massacre. Tout comme *Zabor*, Shéhérazade considérait la nuit comme un moment d'angoisse puisqu'elle risquait la mort à n'importe quel moment. Chaque nuit, elle tentait de sauver sa vie sous prétexte de voir sa petite sœur pour lui dire adieu : « Sire, répondit Schéhérazade, j'ai une sœur que j'aime aussi tendrement que j'en suis aimée. Je souhaiterais qu'elle passât la nuit dans cette chambre, pour la voir et lui dire adieu encore une fois » (GALLAND : 36). De ce fait, la nuit est le moment choisi par les deux protagonistes, *Zabor* et Shéhérazade, pour écrire et raconter des histoires.

III.2.2.4 – La course contre la mort

Après être trahi par sa femme, Shahriyar avait décidé d'épouser une femme chaque nuit et de l'exécuter le matin. Afin de faire cesser ce féminicide, Shéhérazade s'était portée volontaire en épousant le sultan afin de sauver la vie de ses semblables en racontant une histoire chaque nuit sans l'achever, ce qui attisait le suspense chez ce dernier et ainsi lui permettait de vivre une autre nuit pour connaître la suite de l'histoire. Cette ruse a duré trois ans pour parvenir enfin à sauver la vie de toutes les femmes.

Zabor, quant à lui, avait un pouvoir extraordinaire, celui de contrer la mort par le biais de l'écriture : « écrire est la seule ruse efficace contre la mort. Les gens ont essayé la prière, les médicaments, la magie, les versets en boucle ou l'immobilité, mais je pense être le seul à avoir trouvé la solution : écrire » (P. 10). Sa foi en l'écriture fait que, tout au long de l'œuvre, il n'avait cessé de consigner des mots, de raconter des histoires sur du papier pour éloigner la mort du village.

Les deux personnages étaient parvenus, grâce à leurs dons de narration et d'écriture à vaincre la mort de leur entourage. Cette idée résonne dans le passage suivant : « Et si l'écriture est venue au monde aussi universellement, c'est qu'elle était un moyen puissant contre la mort » (P. 15).

III.3 - Le Prédécesseur : figure emblématique de la robinsonnade ontologique

[...] l'île, terre émergée ou terre désirée, est, à chaque fois, associée à un savoir particulier, de nature ontologique, dont l'acquisition est vitale pour le protagoniste. Ce savoir est détenu par un personnage, facilement reconnaissable, que nous appellerons le Prédécesseur. (LOJACONO, 2011 : 204-205)

III.3.1 – Shéhérazade comme Prédécesseur

« Le Prédécesseur est une figure mythique ou réelle [...]. De plus, il est détenteur d'un savoir désiré par le protagoniste » (*ibid.* : 213). Shéhérazade est considérée, dans l'imaginaire universel, comme une figure héroïque aux qualités mythiques : belle, courageuse, intellectuelle et cultivée. Elle s'était engagée dans la défense des femmes du royaume de l'exécution. Elle avait lutté pour ses idéaux et s'est battue face aux injustices faites aux femmes.

Cette figure fictive est devenue à modèle à suivre et a inspiré un grand nombre d'écrivains puisqu'elle défend une cause humaine : « Le Prédécesseur fonctionne comme un modèle, montre le chemin » (*ibid.* : 205). DAOUD fait partie de ces écrivains qui expriment leur admiration pour ce personnage à travers leurs œuvres. Dans son roman *Zabor ou les psaumes*, il a eu recours à cette Shéhérazade aux qualités légendaires mais au masculin : il a choisi un homme, Zabor, pour défendre la cause féminine dans le but de démontrer que la femme a une place importante dans la société et de tenter de la protéger de toutes sortes d'injustices :

Ayant suivi le Prédécesseur [...], il s'agit à présent pour le protagoniste de s'identifier à lui. Si un personnage déterminé a été choisi par le protagoniste comme Prédécesseur c'est avant tout en raison du savoir particulier possédé par cette figure récurrente, entendons par là : son savoir-vivre. (*ibid.* : 207-208).

Ainsi, Zabor a choisi Shéhérazade comme prédécesseur en raison de son savoir-vivre : l'engagement dans la cause féminine, le combat pour ses idéaux, affrontement des traditions injustes et des dogmes religieux, etc.

Vers la fin du roman, Zabor se rend compte du changement qui s'est produit : « Je voulais montrer à mon père mon cahier parfait, le dernier, celui où j'ai atteint l'équilibre du sang et des sens, le lieu de ma révélation, mon corps enfin réparé par une langue précise et souveraine ».

« La mise en pratique de ce savoir nouvellement acquis. Le protagoniste devient un Nouvel Homme, né des désirs de l'*hombre viejo* et des connaissances acquises grâce au Prédécesseur. Souvent, à ce stade, il devient lui-même un Prédécesseur » (*ibid.*).

Selon LOJACONO, « [...] le protagoniste de la robinsonnade ontologique ne ressort jamais indemne: il y survit quelquefois, il en meurt le plus souvent, mais toujours il en ressort

différent, changé, et c'est toujours sur un Nouvel Homme que se tournent les dernières pages de ces narrations ».

Dans la robinsonnade ontologique, le rôle du Prédécesseur est de faciliter le passage de *l'homme viejo* au Nouvel Homme. Le protagoniste de ce type de robinsonnade n'utilise pas la nature mais désire s'y intégrer, s'y engoutir. Et l'engloutissement est une expérience initiatique. C'est pour cela que *Zabor ou les psaumes* n'est pas une robinsonnade traditionnelle mais une plongée au cœur de l'être, une robinsonnade ontologique.

Conclusion

Les personnages de Kamel DAOUD ont la particularité d'évoluer dans des contextes arbitraires. Bien qu'ils se sentent inadaptés à leur environnement, ils prouvent néanmoins leur enracinement plus qu'en toute autre circonstance. De ce fait, la littérature daoudienne s'inscrit dans une littérature contemporaine dépeinte comme suit par Daniel LETENDRE dans *Pratiques du présent : le récit français contemporain et la construction narrative du temps* :

Le roman redéfinit la notion de contemporanéité, car force est d'admettre que le héros romanesque est loin d'être le contemporain de son temps puisqu'il rejette ou ignore le présent du monde. Il est en revanche, inévitablement, comme nous tous, contemporain de sa présence au monde, de l'articulation singulière entre passé et futur qu'il y établit, de même que de différents modes d'être et d'idées venus du passé et souhaités, dans le présent, pour l'avenir. Paradoxalement, le héros romanesque est donc des plus contemporains puisque ses griefs et ses rêves ne pourraient être ceux d'aucun autre homme à aucune autre époque, dans aucun autre lieu. (2018 : 17)

Pour permettre à ses personnages de s'imprégner et de s'imposer dans leur environnement, l'auteur de *Zabor* instaure une politique de désacralisation du récit unique à travers la contestation de l'histoire nationale et des convictions religieuses ; ce qui correspond à l'ensemble des problématiques algériennes contemporaines relatives à la démystification de l'Histoire : « le doute, la rationalité, la liberté sont nécessaires pour faire revivre le passé. Leur déploiement aboutit à briser en mille fragments et récits les narrations mythiques ou sacrées » (CHATTI, op. cit : 217). Ainsi, la tyrannie paternelle et le déterminisme ancestral se voient progressivement s'éroder en réduisant la charge pénible du passé.

Tandis que les principes fondamentaux de la société leur imposent le culte des ancêtres, les personnages de DAOUD s'y renoncent tout en bouleversant les règles :

Déployant une poétique et une pensée de la démystification, les fictions arabophones et francophones dérangent les fondements culturels de leur société, dont elles secouent les certitudes nationales, religieuses, esthétiques. Elles questionnent librement toutes les représentations et les références qu'elles recueillent. (CHATTI, op. cit. : 101)

S'inscrivant dans la lignée des romans contemporains, l'œuvre de DAOUD cherche à résoudre l'énigme de l'univers : « L'univers est soit une moquerie, soit une énigme » (p. 16). Dans la même optique, Dominique VIART présente sa conception de cette littérature : « en se proposant de l'interroger plutôt que d'en fournir le déroulement narratif, la littérature contemporaine aborde l'Histoire comme une énigme » (2009 : 23). *Zabor* parle également de ce trait énigmatique qui caractérise l'univers : « Un livre unique qui avait lentement éclos

dans le désert, avait dévoré les autres livres, leur avait interdit des pans entiers de l'univers, puis avait fini par s'étendre comme le sommaire fabuleux de toute chose » (p. 198).

La littérature et la fiction permettent aux personnages de sillonner cet univers confus, à l'exemple de Zabor qui, grâce aux différentes fictions qu'il a découvertes, entrevoit un univers exceptionnel et tout à fait différent du sien : « ce nouveau monde [...] dangereux de splendeur car il se déclinait comme un univers aux possibilités géographiques inédites » (p. 270). En effet, cherchant à dépasser les limites culturelles, la littérature maghrébine a pour finalité la résistance aux doctrines nationales :

Au Maghreb, la période post-coloniale engendre trois attitudes discursives ou orientations historiques : la première revendique le retour à un passé utopique et imaginaire. La deuxième orientation réconcilie les manifestations théologiques du passé et le présent. Quant à la troisième tendance, elle se compose de ceux qui revendiquent une méfiance à l'égard de la discursivité salafiste et une ouverture à un transnationalisme littéraire. (HIRCHI, 2017 : 63)

Kamel Daoud s'inscrit dans cette dernière tendance qui cherche à « universaliser » et à « mondialiser » la littérature pour pouvoir résister face au sacré qui « refuse l'histoire qui implique l'écoulement du temps, le changement, la métamorphose » (CHATTI, op. cit. : 149). Selon DAOUD, cette écriture du monde exprime une « urgence dans son écriture autant que dans sa vie » (SEMIANE, 2017 : 10-11) et étant « pressé de voir un nouveau monde, il tente de tuer l'ancien, l'agonisant qui, refusant de mourir, empêche l'émergence du nouveau » (*ibid.*).

Son inadaptation au monde dans lequel il vit, DAOUD l'exprime dans sa chronique « L'exercice du vif » et démontre que le but de l'écriture est de transformer le présent :

J'éprouvais une intolérance physique envers mon monde que seule l'écriture permettait de surmonter, brièvement. J'ai rêvé de ne jamais cesser d'écrire, parfois, ne jamais lever la tête ou interrompre le son du clavier, juste pour mieux réordonner le réel et le rendre plausible comme émerveillement. Le peut-on, dans un pays où le but est d'être libéré, pas d'être vivant ? Mes sujets étaient des obsessions car liés à ma condition, ma liberté : la femme, la sexualité, l'islamisme, l'architecture, l'Histoire contraire à la présence au monde, le dieu escamoté par le dogme, etc. (p. 17).

Ses personnages établissent une certaine rupture avec le passé qui reflète des obstacles idéologiques et identitaires. Ainsi, DAOUD cherche à rompre avec le dualisme morbide de l'approche postcoloniale et tente d'explorer un présent encore à découvrir :

Peut-on réfléchir à la liberté, au monde de demain, en restant dans la cour de la prison coloniale ? Comment être libres si nous refusons de sortir de cet univers carcéral ? Nous serons toujours colonisés tant que notre rapport à l'histoire elle-même n'est pas décolonisé. Et c'est ce que tente peut-être Kamel Daoud. C'est ce qu'il expérimente à ses dépens. Il transgresse le récit national. Ce n'est pas un hasard si l'insulte suprême, celle qui trône au-dessus de toutes les autres, reste celle de la « trahison ».

La citation suivante de Lynda Nawel TEBBANI réunit les problématiques que soulève la littérature algérienne contemporaine, notamment la langue, et qui traduisent tout à fait la pensée de DAOUD vis-à-vis du passé :

Le roman algérien contemporain est encore enclavé dans une lecture idéologisante entre la théorie postcoloniale et la théorie francophone. On ne le pense que dans les problématiques de l'hybridité, de l'oralité et dans les binarités simples du moderne contre la tradition, du culturel contre la société. À croire que le roman algérien n'a pas évolué depuis les années 70 et qu'il évoque, convoque les mêmes questionnements. Notamment le plus ridicule d'entre eux : demander à un auteur algérien francophone [...] pourquoi il écrit en langue française. Cette question posée à un auteur aujourd'hui démontre un manquement total à l'enjeu premier de l'écriture, la langue est un outil et son usage n'aide qu'à la création et non à faire une approche biographique d'un auteur considéré comme schizophrène culturel et linguistique ! Être écrivain aujourd'hui c'est ne plus chercher à se marquer par une langue ou un pays, c'est appartenir à une utopie que l'on se crée pour soi et pour les autres, que l'on soit algérien, haïtien ou québécois. (2013 : 5)

L'utilisation de la langue française devient ainsi évidente puisqu'elle est une partie intégrante de l'identité nationale. Zabor, comme son auteur, tente alors de la libérer de sa connotation malsaine pour pouvoir réconcilier son univers avec cette « langue étrangère qui guérissait les agonisants et qui préservait le prestige des anciens colons » (p. 169), qui n'est plus « un butin de guerre » mais « un médium pour s'interroger sur le monde autour de soi » (EL-OUARDIRHI, 2016 : 75) et qui, finalement, donne à Zabor la possibilité de parcourir un monde nouveau.

La troisième partie de l'ouvrage de LOJACONO est celle à laquelle nous nous sommes intéressés ; elle se veut clairement philosophique. L'auteur y propose une lecture ontologique et existentialiste. Intitulée *L'homme est l'île*, cette partie reflète la fusion du protagoniste avec l'île. La relation homme-temps est pour le protagoniste la clé pour se libérer de son passé et comprendre son présent. « Le roman de l'île peut-il être considéré comme un manuel de vie ? » (p. 253) se demande LOJACONO. La réponse est au sein de l'ouvrage même puisque « la question du sens de la vie est au cœur de la robinsonnade ontologique » (p. 295).

CONCLUSION GÉNÉRALE

« L'histoire est un cauchemar dont je cherche à m'éveiller » écrit James JOYCE. Cette affirmation convient à un grand nombre d'écrivains à travers le monde qui affrontent les revers de l'Histoire coloniale. Patrick CHAMOISEAU et Kamel DAOUD en sont un exemple vivant. En dépit des espaces géographiques qui les distancent, ils partagent plusieurs points communs puisque les deux écrivains évoluent dans un lieu de tension liée au poids colonial qui fait de l'Histoire un répresseur d'identités.

Les deux écrivains partagent le même engagement, du moment que les conditions algérienne et antillaise parcourent des schémas identiques décrits par Mohammed HIRCHI dans *La réécriture de l'Histoire dans la littérature francophone* :

Avec une mondialisation galopante, une perception des frontières nationales de plus en plus problématique et une soif de l'ailleurs, l'écrivain postcolonial est invité plus que jamais à repenser et à réévaluer les notions de l'histoire, de l'identité unique, de l'exil et du transnationalisme culturel. Il est enclin à réinventer une nouvelle *poétique de la relation* qui se développe en dialoguant avec les composantes spatiales et culturelles de son milieu. (2017 : 1)

Selon lui, « le devoir du romancier consiste à défaire une chronologie oblitérée par l'historiographie coloniale afin de réinventer ses propres histoires » (*ibid.* : 71). Cette question de la chronologie est caractéristique des espaces colonisés et de l'Histoire parcellaire, comme le soulignent Carminella BIONDI et Elena PESSINI dans *Rêver le monde, écrire le monde : théorie et narrations d'Édouard Glissant* :

La chronologie, système d'évaluation du temps qui progresse, du temps qui passe, tout à fait satisfaisante pour une culture qui, depuis les mythes fondateurs, connaît son, se révèle inadéquate pour mesurer des existences qui ont longtemps vécu pour les autres, au rythme des autres et qui ont dû nécessairement creuser leur temps dans les marges. (2004 : 98)

La Caraïbe et l'Algérie sont des espaces qui, d'après Mohammed HIRCHI, subissent une « crispation du temps », autrement dit, « un temps de rupture, de fragmentation et de dépossession » (*ibid.* : 75). Ainsi, les écrivains luttent contre le temps par le biais de leur plume en établissant « un jeu de transposition et de traduction d'une parole silencieuse, d'un désordre sémantique et des rêves refoulés par l'histoire » (*ibid.* : 79). Dès lors, CHAMOISEAU et DAOUD déconstruisent l'Histoire avec une nécessité d'écriture de la mémoire, de réécriture des mythes ancestraux et de réinvention des récits. Ils adoptent un style d'écriture qui « pense le monde » (*ibid.* : 71) mais également qui signale « l'échec des

illusions de l'Histoire et met en perspective les enjeux de la créativité romanesque ainsi que ses rapports problématiques avec l'histoire » (*ibid.*).

Ayant subi les conséquences de l'Histoire coloniale, les deux auteurs tentent d'« interroger la légitimité des Grands Récits et [de] réfléchir sur les modalités des rapports que l'individu est censé entretenir avec sa culture et son passé » (*ibid.*). En somme, les personnages mis en scène par CHAMOISEAU et DAOUD, même si fictifs, vont subir et affronter la cruauté de l'Histoire en se basant sur une subjectivité qui semble être plus révélatrice que cette Histoire despotique et réductrice et qui comble les carences et les lacunes de l'Histoire officielle. Par le biais de la fiction, ces personnages font face à la répression des ancêtres et à leurs doctrines et parviennent ainsi à s'en émanciper. Cette fiction permettra par conséquent aux personnages de s'éveiller en se libérant de leur univers oppressant :

L'histoire mise en scène dans le roman va souligner [...] la conscience aigüe d'une irrémédiable différence : le passé est un ailleurs, aussi lointain qu'un continent inexploré ; l'Histoire change l'homme ; nos ancêtres sont des étrangers. (DISSON, 2009 : 73)

CHAMOISEAU et DAOUD font partie de cette génération d'écrivains qui cherchent à rompre avec leurs ancêtres. Dépaysés à cause d'une histoire nationale attachée à son passé, ils prennent leur plume dans le but de changer cette idée mythifiée de l'Histoire et à rétablir la situation de la fiction, longtemps déconsidérée dans ses apports identitaires. Tous ces détails font de ces écrivains des promoteurs d'« une poétique de la restitution » pour une relecture de cette Histoire despotique et dogmatique.

Notre contribution à la réflexion sur la problématique de la réécriture, particulièrement celle de l'œuvre de Daniel DEFOE, *Robinson Crusoé*, est de proposer une relecture voire un renversement de ce prototype universel.

Nous avons tenté de donner, dans la première partie de notre travail, un aperçu sur l'œuvre de Daniel DEFOE, entre généricité et réécritures. Nous nous sommes intéressée, aussi bien à l'étude du mythe littéraire qu'est Robinson qu'à des réécritures célèbres de ce chef-d'œuvre. D'autre part, nous avons proposé une lecture comparative entre l'œuvre de Daniel DEFOE et celle qui est considérée comme sa source d'inspiration initiale, en l'occurrence Hayy Ibn Yaqdhan d'IBN TUFAYL.

La deuxième partie a été consacrée à l'étude de la deuxième œuvre de notre corpus, *L'empreinte à Crusoé* de Patrick CHAMOISEAU. Nous avons tenté, dans un premier temps, de cerner le cadre théorique de notre, à savoir l'approche intertextuelle conceptualisée par

Julia KRISTEVA. Dans un deuxième temps, nous nous sommes attardée sur la présentation de la pensée philosophique d'Édouard GLISSANT, une démarche qui nous a permis de comprendre la pensée chamoisienne. Enfin, notre attention s'est portée sur *L'empreinte à Crusoé* afin de démontrer qu'il s'agit bel et bien d'une réécriture de l'œuvre de DEFOE mais aussi et surtout que la version proposée est une remise en cause de ce prototype euro-centré pour l'aboutissement à une réappropriation identitaire.

Dans la troisième partie, quant à elle, nous nous y sommes intéressée à l'étude du roman *Zabor ou les psaumes* et à la présentation d'un nouveau type de robinsonnade. Cette partie a été entamée par une étude sur l'écrivain Kamel DAOUD vers qui a convergé toute l'analyse que nous avons développée sur la robinsonnade ontologique. D'une part, il était question de proposer une analyse sémiotico-narratologique du roman en question et de déployer les différentes causes qui contribuent au déterminisme national et à l'élaboration des problématiques daoudiennes. D'autre part, nous avons tenté de démontrer en quoi le roman de Kamel DAOUD est différent des robinsonnades traditionnelles et postcoloniales. Pour mieux comprendre la démarche à suivre, nous nous sommes appuyée sur l'ouvrage *Roman de l'île et la robinsonnade ontologique* de Florence LOJACONO, où sont décrites les caractéristiques de ce nouveau type de robinsonnade.

Comme nous l'avons déjà constaté, *Zabor* s'isole dans une île mentale instaurée par lui. Dans cette île, ses pensées et ses idées sont indépendantes. S'estimant incompris par les habitants de son village, il opte pour un isolement volontaire puisque ses idées sont reléguées, les considérant comme insensées. Son île mentale lui donne lieu de se distraire et d'errer mentalement.

Dans les robinsonnades traditionnelles, on « apprend à »: à faire du feu, à pêcher, à chasser ... Il y a capitalisation du savoir, jamais "virement de l'être".

Dans les robinsonnades postmodernes, on « apprend que »: que le roman de *Robinson Crusoé* a été écrit par une jeune femme (*Foe*, 1986), que l'ennemi n'est pas au-dehors mais au-dedans (Golding, 1954: 7). Dans la robinsonnade post-moderne de Golding, *Lord of The Flies* (Engélibert, 1997: 21), l'île agit comme une loupe, grossissant des phénomènes qui ne sont pas nouveaux mais fortement canalisés dans les sociétés policées.

Dans la robinsonnade ontologique, les protagonistes ne sont protégés par aucune médiation : « aucune préposition (apprendre à), aucune conjonction (apprendre que) n'atténue la force de ce qui va leur est révélé » (LOJACONO, 2011 :).

Annexe

Abréviations et sigles employés

Abréviations :

Robinson = Robinson Crusoé ;

L'empreinte = L'empreinte à Crusoé ;

Zabor = Zabor ou les psaumes ;

Les Nuits = Les Mille et Une nuits ;

Le discours = Le discours antillais ;

Le Tout-Monde = Le Traité du Tout-Monde ;

Une nouvelle région = Une nouvelle région du monde ;

Sigles :

RC = Robinson Crusoé ;

CSM = Chronique des sept misères ;

LVHM = L'Esclave vieil homme et le molosse ;

BDG = Biblique des derniers gestes ;

EPD = Écrire en pays dominé.

Bibliographie

I. Corpus littéraire

1. Œuvres du corpus

- CHAMOISEAU, P. (2012). *L'empreinte à Crusoé*. Paris. Gallimard. « Collection Folio ».
- DAOUD, K. (2017). *Zabor ou les psaumes*. Alger. Barzakh
- DEFOE, D. (1998). *Robinson Crusoé : Tome I*. Traduit de l'anglais par Petrus Borel. Paris. Gallimard.
- DEFOE, D. (1998). *Robinson Crusoé : Tome II*. Traduit de l'anglais par Petrus Borel. Paris. Gallimard.

2. Autres œuvres des auteurs du corpus

- BERNABE, J., CHAMOISEAU, P. & CONFIANT, R. (1993). *Éloge de la Créolité*. Paris. Gallimard.
- BEUZE, L.R., CHAMOISEAU, P. & LAGUARIGUE DE, J.L. (2000). *Cases en pays-mêlés*. Paris. Hazan.
- CHAMOISEAU, P. (1988). *Chronique des sept misères*. Paris. Gallimard. « Collection Blanche ».
- CHAMOISEAU, P. & CONFIANT, R. (1991) *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature*. Paris. Gallimard. « Collection Folio essais ».
- CHAMOISEAU, P. (1992). *Texaco*. Paris. Gallimard. « Collection blanche ».
- CHAMOISEAU, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris. Gallimard. « Collection Folio ».
- CHAMOISEAU, P. (2001). *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Paris. Gallimard.
- CHAMOISEAU, P. (2002). *Biblique des derniers gestes*. Paris. Gallimard.
- CHAMOISEAU, P. (2010). *Un dimanche au cachot*. Paris. Gallimard.
- DAOUD, K. (2017). *Mes indépendances : Chroniques 2010-2016*. Alger. Barzakh.

3. Œuvres citées

- BEAUVOIR, S. (2018). *Le Deuxième Sexe*. Paris. Les Saintes Pères.
- CAMUS, A. (1950). *Actuelles : Écrits politiques*. Paris. Gallimard.
- CESAIRE, A. (1997). *Une tempête*. Paris. Seuil.

- CHEBEL, M. (2009). *Le Coran*. Traduction. Paris. Fayard.
- COETZEE, J.M. (2003). *Foe*. Traduit de l'anglais par Sophie Mayoux. Paris. Seuil.
- GALLAND, A. (2004). *Les Mille et Une Nuits*. Traduction. Paris. Flammarion.
- GLISSANT, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris. Gallimard.
- GLISSANT, É. (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris. Gallimard.
- GLISSANT, É. (1997). *Discours antillais*. Paris. Gallimard.
- GLISSANT, É. (1997). *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris. Gallimard.
- HEGEL, G. W. F. (1937). *Leçons sur la philosophie de l'histoire*. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin.
- IBN TUFAYL. (1936). *Le Philosophe autodidacte*. Traduit de l'arabe par Léon Gauthier. Alger. Institut d'Études Orientales de la Faculté des lettres.
- MAALOUF, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris. Grasset.
- MORE, T. (2018). *Utopia..* Traduit de l'anglais par Victor Stouvenel. Paris. Flammarion.
- PLATON. (2002). *La République*. Traduit du grec par Georges Leroux. Paris. Flammarion.
- PERSE, S.-J. (1925). « Images à Crusoé ». *Éloges*. Paris. La Nouvelle Revue Française.
- GIRAUDOUX, J. (1997). *Suzanne et le Pacifique*. Québec. Lise Gauvin
- GOLDING, W. (2012). *Sa Majesté des mouches*. Paris. Gallimard. « Collection Folio ».
- TOURNIER, M. (1971). *Vendredi ou la Vie sauvage*. Paris. Gallimard.
- TOURNIER, M. (2012). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris. Gallimard. « Collection Folio ».
- VERNE, J. (2014). *L'Île mystérieuse*. Paris. Flammarion Jeunesse.
- WYSS, J.D. (1990). *Le Robinson Suisse*. Paris. Ramsay.

II. Ouvrages critiques

- ACHEBE, C. (1991). *Chinua Achebe : A celebration*. Londres. Pearson Education.
- ACHOUR, C. & BEKKAT, A. (2002). *Convergences critiques II*. Blida. Tell.
- ACQUISTO, J. (2012). *Crusoes and Other Castaways in Modern French Literature : Solitary Adventures*. Newark. University of Delaware Press.
- ALBOUY, P. (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Malakoff. Armand Colin. « Collection U2 ».
- AMIN, S. (2008). *Eurocentrisme : modernité, religion et démocratie : critique de l'eurocentrisme et du culturalisme*. Lyon. Parangon.
- BACHELARD, G. (1983). *La Poétique de l'Espace*. Paris. Presses universitaires de France.
- BACKSCHEIDER, P. R. (1989). *Daniel Defoe: his life*. Johns Hopkins university Press.
- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. Paris. Seuil.
- BARTHES, R. (1976). *S/Z*. Paris. Seuil.

- BERTIN-ÉLISABETH, C. (2012). *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*. Paris. Honoré Champion.
- BHABHA, H. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Trad. Françoise Bouillot. Lausanne. Payot.
- BOKOBZA, S. (1986). *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le Rouge et le Noir »*. Collection stendalienne sous la direction de V. Del Litto. Genève. Librairie Droz.
- BONN, C. (1985). *Le roman algérien de langue française*. Paris. L'Harmattan.
- BONN, C. (2016). *Lectures nouvelles du roman algérien : Essai d'autobiographie intellectuelle*. Paris. Classiques Garnier.
- BOUCHERON, P. & HARTOG, F. (2018). *L'histoire à venir*. Toulouse. Anacharsis.
- BRAUNSTEIN, F. (1996). *Histoire des civilisations*. Paris. Ellipses.
- BRITTON, C. (1999). *Edouard Glissant and postcolonial theory : Strategies of language and resistance*. Charlottesville. University Press of Virginia.
- BRUNEL, P. (2004). *Sisyphé : figures et mythes*. Monaco. Éditions du Rocher.
- BRUNEL, P. (1992). *Mythocritique : théorie et parcours*. Presses Universitaires de France.
- BRUNEL, P. (éd.). (1994). *Mythes et littérature*. Presses de l'université de Paris-Sorbonne.
- CALAME, C. (1996). *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*. Lausanne. Payot. P. 21-22.
- CAZIER, P. (1994). *Mythe et création*. Presses universitaires de Lille.
- CERTEAU, M. (1975). *L'Écriture de l'histoire*. Paris. Gallimard.
- CHATMAN, S. B. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Presses universitaires de Cornell.
- CHATTI, M. (2016). *La fiction hérétique : Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'Islam*. Paris. Classiques Garnier.
- CHAUVIN, D. (1996). *Champs de l'imaginaire / Gilbert Durand*. Grenoble. ELLUG.
- CHEBEL, M. (2013). *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris. Presses universitaires de France.
- CORBIN, A. (2018). *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris : Flammarion. « Collection Champs ».
- DUCHET, C. (1979). *Sociocritique*. Paris. Fernand Nathan.
- DUCHET, C. (1992). *La politique du texte : enjeux sociocritiques*. Presses universitaires de Lille.
- DUMÉZIL, G. (1968). *Mythe et Épopée I*. Paris. Gallimard.
- DUMÉZIL, G. (1970). *Du mythe au roman : la Saga de Hadingus et autres essais*. Presses universitaires de France.
- DURAND, G. (1961). *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. Paris. José Corti.
- DURAND, G. (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*. Malakoff. Dunod.

- DURAND, G. (1996). *Introduction à la mythologie : Mythes et sociétés*. Paris. Albin Michel.
- ELIADE, M. (1988). *Aspects du mythe*. Paris. Gallimard. « Folio essais ».
- GUATTARI, F. & DELEUZE, G. *Mille Plateaux*. Paris. Éditions de minuit. « Collection critique »
- ENGÉLIBERT, J-P. (1997). *La postérité de Robinson Crusoe, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*. Paris. Droz.
- FONKOUA, R. (2002) *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle : Édouard Glissant*. Paris. Honoré Champion.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris. Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris. Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris. Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*. Paris. Éditions du Seuil.
- GEOFFROY, Y & N. (2000). *Le livre des prénoms arabes*. Beyrouth. Éditions Al-Bouraq.
- GIBERT, P. (1986). *Bible, mythe et récits des commencements*. Paris. Éditions du Seuil.
- GOLD, A. R. (1964). *The Origins of Robinson Crusoe in the Mind of Daniel Defoe*. Diss. Université de Harvard.
- GREEN, M. B. (1990). *The Robinson Crusoe story*. Pennsylvania State University Press.
- GRIVEL, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye. Mouton.
- GUARRIGUES, D. (2000). *Jardins et jardiniers de Versailles au grand siècle*. Seyssel. Champ Vallon. Collection « Époques ».
- GUASTALLA, R. M. (1940). *Le Mythe et le livre. Essai sur l'origine de la littérature*. Paris. Gallimard.
- HAMON, P. (1984). *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Presses universitaires de France.
- HARRISON, R. (1992). *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*. Paris. Flammarion. Collection « Champs ».
- HOEK, L. (1981). *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris-La Haye. Mouton.
- HOEK, L. (1973). *Pour une sémiotique du titre*. Document de travail. Urbine 21(2). Série D.
- HULM, P. (1992). *Colonial Encounters: Indigenous Europe and the Caribbean, 1492-1797*. Londres. Routledge.
- JABLONKA, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*. Paris. Éditions du Seuil.
- JAMESON, F. (2007). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Traduit de l'anglais par Florence Nevoltry. Lyon. Édition ENSBA. Collection « D'art en questions ».
- JOUVE, V. (1997). *La poétique du récit*. Malakoff. Armand Colin.
- JOUVE, V. (2007). *La poétique du roman*. Malakoff. Armand Colin.

- JOYCE, J. (1964). *Daniel Defoe*. Traduit de l'italien par Joseph Prescott. Université d'État de New York à Buffalo. State University of New York at Buffalo.
- KHATIBI, A. (1968). *Le Roman maghrébin*. Paris. Maspero.
- KODJO-GRANDVAUX, S. (2013). *Philosophies africaines*. Paris. Éditions Présence Africaine.
- KOJKVE, A. (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau. Paris. Gallimard.
- KNEPPER, W. (2012). *Patrick Chamoiseau : A Critical Introduction*. University Press of Mississippi.
- LAMBIN, G. (1997). *L'épopée, genèse d'un genre littéraire en Grèce*. « Collection Interférences ». Presses universitaires de Rennes.
- LASOWSKI, A. W. (2015). *Édouard Glissant, penseur des archipels*. Paris. Pocket.
- LEVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon. Collection « Agora ». (ch XI, « La structure des mythes »).
- LEVI-STRAUSS, C. (1987). *Le Mythe et le mythique*. Colloque de Cerisy. Paris. Albin Michel.
- LEVI-STRAUSS, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris. Plon.
- LEVI-STRAUSS, C. (1968). *Mythologies III. L'Origine des manières de table*. Paris. Plon.
- LODGE, D. (2008). *L'Art de la fiction*. Paris. Payot & Rivages.
- LOJACONO, F. (2014). *Roman de l'île et robinsonnade ontologique*. Paris. Éditions Petra.
- LOJACONO, F. (2018). *L'île palimpseste*. Paris. Éditions Petra.
- MILNE, L. (2006). *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*. Amsterdam. Rodopi.
- MONNEYRON, F. (1994). *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*. Grenoble. ELLUG.
- MONTALBETTI, C. (2003). *Le personnage*. Paris. Flammarion.
- NOUDELMANN, F. (2018). *Édouard Glissant : l'identité généreuse*. Paris. Flammarion. Collection « Grandes biographies ».
- NOVAK, M. (1976). *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*. New York. Russel & Russel.
- NOVAK, M. (2003). *Daniel Defoe- Master of fictions; his life and ideas*. Oxford University Press.
- NOVAK, M. (1983). *Realism, Myth, and History in Defoe's Fiction*. Lincoln/London. University of Nebraska Press.
- MERIGOT, B. (1979). *Sociocritique*. Paris. Fernand Nathan.
- MONTALBETTI, C. (2003). *Le personnage*. Paris. Flammarion.
- REINACH, S. (1996). *Cultes, mythes et religions*. Paris. Robert Laffont. Collection « Bouquins ».
- ROBIN, R. (1989). *Le roman mémoriel*. Québec. Le Préambule.

- ROGERS, S. (1932). *Crusoes and Castaways: True stories of survival and solitude*. London. Harrap.
- ROUDAUT, R. (2000). *Le Nôtre - L'Art des Jardins à la Française*. Paris : Parangon.
- ROUGEMONT, D. (1972). *Comme toi-même : Essais sur les Mythes de l'Amour*. Lausanne. L'Âge d'Homme.
- ROUGEMONT, D. (1972). *L'amour et l'Occident*. Paris. Plon.
- SAID, E. (1978). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris. Éditions du Seuil.
- SAID, E. (1993). *Culture et impérialisme*. Paris. Fayard.
- STARR, G. A. (1965). *Defoe and Spiritual Autobiography*. London. Ardent Media.
- SIGANOS, A. (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Presses universitaires de France « Écriture ».
- SOLÉ, J. (1979). *Les Mythes chrétiens de la renaissance aux Lumières*. Paris. Albin Michel.
- TADI, J.-Y. (1987). *La critique littéraire au XXe siècle*. Paris. Belfond.
- TEMPELS, P. (1945). *La Philosophie bantoue*. Elisabethville. Éditions Lovania.
- TIBAWI, A. L. (1979). *Second Critique of English-speaking Orientalists and Their Approach to Islam and the Arabs*. London. Islamic Cultural Centre.
- TZVETAN, T. (1965). *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris. Seuil.
- TROUSSON, R. (1981). *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Université Libre de Bruxelles.
- TOUMSON, R. (2004). *L'utopie perdue des îles d'Amérique*. Paris. Éditions Honoré Champion.
- VERNANT, J.-P. (1974). *Mythe et Société en Grèce ancienne*. Paris. François Maspero.
- WARREN, A. & WELLEK R. (1971). *La théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier & Jean Gattégno. Paris. Éditions du Seuil.
- WATT, I. (1957). *The Rise of the Novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London. Pimlico.
- WEAVER-HIGHTOWER, R. (2002). *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*. University of Kentucky.
- WEBER, A. (1892). *Histoire de la Philosophie Européenne*. 5^e édition revue et augmentée. Paris. Librairie Fischbacher.
- WEISS, A. S. (2011). *Miroirs de l'infini : Le jardin à la française et la métaphysique au XVIIe siècle*. Paris. Éditions du Seuil.
- WOOLF, V. (2004). *Le commun des lecteurs*. Traduit de l'anglais par Céline Candiard. Paris. L'Arche.

III. Articles

- AREND, E. & al. (2008). « Préface ». In : E. Arend & al. (dir.). *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*. Frankfurt. Peter Lang. P. 9-12.
- BACHELARD, G. (1957) : "L'immensité intime", Chap. 8, *La poétique de l'espace*. 209-236. Paris. Presses Universitaires de France.
- BARTHES, R. (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Communications* 8. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. P. 1-27.
- BARTHES, R. (1973). « Théorie du texte ». In: *Encyclopédia Universalis*.
- BARTHES, R. (1994). « Proust et les noms ». In : *Nouveaux essais critiques. Œuvres complètes* 2. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris. Éditions du Seuil.
- BEHLER, E. (1968). « Ideas of the 'State of Nature' and 'Natural Man' in the Arabic Tradition of the Middle Ages and Their Entrance into western Thought ». *Arcadia* 3(1). P. 1-26.
- BOYER, R. (1994). « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? ». In : Pierre Brunel (éd.). *Mythes et Littérature*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. P. 153-164.
- BOYER, A.-M. (2001). « Pour une typologie du roman d'aventures maritimes ». In Blain, Marie et Pierre Masson (sous la dir. de). *Rêveries maritimes et formes littéraires*. Nantes. Pleins Feux. Collection « Horizons comparatistes ».
- BOUATTA, C. (2018). « A partir de Kamel Daoud : essentialisme et universalisme contre désir de citoyenneté figée ». In : *Pensée plurielle* 47 [en ligne]. P. 151-160.
- BOUCHERON, P. (2011). « On nomme littérature la fragilité de l'histoire ». In : *Le Débat* 3(165). P. 41-56.
- BROZGAL, L. (2016). « The Critical Pulse of the Contre-enquête: Kamel Daoud on the Maghrebi Novel in French ». In : *Contemporary French and Franchophone Studies* 20 [en ligne]. P. 37-56.
- BRUNEL, P. (1974). « Questions de terminologie ». In : *L'Évocation des morts et la descente aux enfers*, SEDES.
- BRUNEL, P. & DABEZIES A. (1983). « Mythes », in D.-H. Pageaux [dir.]. *La Recherche en littérature générale et comparée en France*. SFLGC. P. 51-65.
- CROS, E. (1989). « Sociologie de la littérature ». In : Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (dir.). *Théorie littéraire*. Paris. Presses universitaires de France.
- DURAND, G. (1972). « Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre ». In : *Romantisme* 4. « Voyager doit être un travail sérieux ». P. 76-89.
- EL-OUARDIRHI, S. (2016). « Kamel Daoud à la (pour)suite de L'Étranger ». In : M. Arino et B. Letellier (dir.). « La réécriture au XXIe siècle : études cartographiques des passages entre les œuvres », *TrOPICS* [en ligne], n°3.
- GLISSANT, É. (1962). « Culture et colonisation : l'équilibre antillais ». In : *Esprit* 305. Nouvelle série. P. 588-595.
- HAMON, P. (1972). « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : *Littérature* 6. P. 86-110.

- HYMER, S. (2011). « Robinson Crusoe and the Secret of Primitive Accumulation ». In: *Routledge Frontiers of Political Economy*. Robinson Crusoe's Economic Man.
- JOUVE, V. (1992). « Pour une analyse de l'effet-personnage ». In : *Littérature* 85. Forme, difforme, informe. P. 103-111.
- KAVANAGH, T. M. (1978). « Unraveling Robinson: The Divided Self in Defoe's Robinson Crusoe ». In : *Texas studies in literature and language* 20(3). P. 416-432.
- KHALFOUNE, T. & MEYNIER, G. (2012). « Après l'indépendance : les relations tumultueuses en l'Algérie et la France », In : Bouchène, Abderrahmane & al. (dir.). *Histoire de l'Algérie à la période coloniale :1830-1962*. Paris et Alger. Éditions La Découverte et Éditions Barzakh. P. 665-683.
- LOJACONO, F. (2010). « Le double mimétique dans la robinsonnade ontologique : *L'Île d'un autre* et *L'Isola del giorno Prima*. ». In : *Cuadernos de investigación filológica 2009-2010/ tomo XXXV-XXXVI*. Universidad de la Rioja. 185-196.
- LOJACONO, F. (2011). « La Recherche du Grand Temps dans la robinsonnade ontologique ». In : *Texto e Imagen*. Universidad Complutense de Madrid. P. 481-493.
- LOJACONO, F. (2011). « Un invariant de la robinsonnade ontologique : la figure du Prédécesseur ». In : *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 26. Universidad Complutense de Madrid. 203-215.
- MASSON, P. (2001). « Le Chronotope du bain de mer au XXe siècle (Camus, Duras, Le Clézio) ». In : Blain, Marie et Pierre Masson (sous la dir. de). *Rêveries maritimes et formes littéraires*. Nantes. Pleins Feux. Collection « Horizons comparatistes ».
- MAUREL-INDART, H. (2017). « Vu de L'Étranger ». In : *Médium* 5 [en ligne]. P. 185-193.
- MESTAOUI, L. (2017). « Le "butin de guerre" camusien, de Kateb Yacine à Kamel Daoud ». In : *Babel* 36 [en ligne].
- NICOLE, E. (1983). « L'onomastique littéraire ». In : *Poétique* 54.
- NORA, P. 1984. « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux ». In : Pierre Nora (dir). *Les Lieux de mémoire. Tome I : La République*. Paris. Gallimard. P. xvii-xlii.
- NZUJI, M. K. (1995). « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois ». In : *Cahiers d'études africaines* 35(140). Paris.
- MERTZ-BAUMGARTNER, B. (2008). « Les écrivains algériens contemporains face à la guerre d'Algérie (1954-1962) : contre-narrations et/ou métahistoires ? ». In : E. Arend & al. (dir.). *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*. Frankfurt. Peter Lang. P. 41-51.
- RACAULT, J-M. (1991). « L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761 ». In : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 280. Oxford. The Voltaire Foundation. P. 219-220.
- POSTHUMUS, S. (2008). « "Deux truites frémissant flanc à flanc" : le structuralisme et l'écologisme chez Michel Tournier ». In : *Dalhousie French Studies*. Vol. 85, 167-181.
- SCHONHORN, M. R. (1964). « Defoe's Sources and Narrative Method: Mrs. Veal, Journal of the Plaque Year, Robinson Crusoe, and Captain Singleton ». Diss. Presses universitaires de Pennsylvania.

- SELLIER, P. (1984). « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». In : *Littérature* (55). La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle. P. 112-126.
- SPIELMAN, D. W. (2012). « The Value of Money in Robinson Crusoe, Moll Flanders, and Roxana ». In : *The Modern Language Review* 107. P. 65-87.
- THEUREAU, H. (1991). « Vivre dans l'île ». In : Wunenburger, J.-J. "Habiter l'espace". In : *Cahiers de géopoétique*. N°2, 132-133.
- WATT, I. (1973). « Réalisme et forme Romanesque ». In : *Poétique* 16. Paris. Seuil.
- WEEBER, J. (2016). « What's in a name ? : Réécriture et lutte pour le nom ». In : *Trans-5*[en ligne].

IV. Dictionnaires

- BILEN, M. (1988). « Comportement mythico-poétique ». In : Pierre Brunel (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher. P. 355-356.
- BONNEFOY, Y. (dir.). (1981). *Dictionnaire des mythologies*. Paris. Flammarion.
- BRUNEL, P. (éd.). (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco. Éditions du Rocher.
- BRUNEL, P. (1999). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco. Éditions du Rocher.
- BRUNEL, P. (1999). *Dictionnaire de Don Juan*. Paris. Robert Laffont. Collection « Bouquins ».
- BRUNEL, P. (2002). *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco. Éditions du Rocher.
- BRUNEL, P. (2003). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Presses Universitaires de Limoge.
- DABEZIES, A. (1988). « Des mythes primitifs aux mythes littéraires ». In : Pierre Brunel (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher. P. 1179.

V. Cours non-publiés

- FONKOUA, R. (2018). *Édouard Glissant : une philosophie de la Relation*. Cours dispensé dans le cadre des Ateliers de Philosophie Africaine. Université Paris IV-Sorbonne.
- MECHELLOUKH, Y. (2015). *Introduction à la philosophie arabe / la rationalité dans la civilisation arabo-musulmane (VIII^e-XV^e siècle)*. Cours dispensé dans le cadre des Ateliers de Philosophie Arabe. Roubaix. Centre Culturel du Monde Arabe.
- MECHELLOUKH, Y. (2015). *La quête spirituelle de Hayy Ibn Yaqdhan d'Ibn Tufayl*. Cours dispensé dans le cadre des Ateliers de Philosophie Arabe. Roubaix. Centre Culturel du Monde Arabe.

VI. Thèses de doctorat

ATZENHOFFER, R. (2003). « Écrire l'amour kitsch : approches narratologiques de l'œuvre de H. Courhs-Mahler ». Thèse de doctorat. Littératures. Université Paris IV.

SPIELMAN, D. (2012). « Money, Class, and Realism in Eighteenth-century English Fiction from Robinson Crusoe to Amelia ». Thèse de doctorat. Littératures. Université de Pennsylvanie.

VII. Article de presse

KABA, W. (21 avril 2017). « Entretien avec Sérévine Kodjo-Grandvaux », sur www.gazettenoire.com. (consulté le 15 février 2019).

Table des matières

Sommaire	4
Introduction générale	8
Première partie : <i>Robinson Crusoé</i> : généricité et réécriture	16
Introduction	18
Chapitre I : Un mythe littéraire de la modernité	21
I.1. <i>Robinson</i> : les circonstances d'écriture	23
I.1.1. Religion, spiritualité et réalisme	25
I.1.2. L'autobiographie spirituelle	27
I.1.3. Réalisme et économie	27
I.2. Étude du contexte colonial	30
I.3. Analyse du caractère des personnages	35
I.3.1. Robinson	35
I.3.2. Vendredi	36
I.4. Vendredi : un <i>alter ego</i> de Robinson	37
I.4.1. L'expérience de Robinson et les perceptions de Vendredi	38
I.4.2. Le désir de Robinson et Vendredi comme désiré	38
I.4.3. L'instinct de Robinson et l'adaptation de Vendredi	39
I.4.4. Robinson comme « prêtre » et Vendredi comme disciple	40
I.4.5. Robinson comme « souverain » et Vendredi comme « outil »	42
I.4.6. Robinson comme Soi et Vendredi comme l'autre Soi	42
I.5. Robinson, un mythe littéraire moderne	43
I.5.1. Du mythe au mythe littéraire	43
I.5.2. Les mythes de l'individualisme moderne	46
I.6. Genèse de la robinsonnade : réécritures et métamorphoses	48
I.6.1. DEFOE, COETZEE, TOURNIER : lectures croisées	48
I.6.2. Le Moi, l'Autre et le facteur colonialiste	51
I.7. La figure de Robinson : entre insularité et immensité intime	58
I.7.1. Du roman d'aventures à l'insularité	59
I.7.2. Un chronotope du bain de mer	60
I.7.3. Entre insularité et immensité intime	63

Chapitre II : <i>Hayy Ibn Yaqdhan</i> ou le philosophe autodidacte	68
II.1. La philosophie arabe, point de départ des philosophies	69
II.2. L'impact de la philosophie arabe sur la philosophie occidentale	74
II.3. <i>Le philosophe autodidacte</i>	74
II.3.1. La structure du récit de Hayy Ibn Yaqdhan	77
Chapitre III : Robinson Crusoé et Hayy Ibn Yaqdhan : étude comparative	89
III.1. L'influence de Hayy Ibn Yaqdhan	90
III.2. La consanguinité entre Hayy et Robinson	91
Conclusion de la première partie	102
Deuxième partie : L'empreinte à Crusoé ou la réécriture postcoloniale	103
Introduction	105
Chapitre I : Reformuler, réécrire, recréer	108
I.1. L'intertextualité : origine et développement du concept	109
I.2. Pratiques et enjeux de la réécriture	112
Chapitre II : La pensée glissantienne au cœur de l'œuvre de Chamoiseau	116
II.1. Rapport d'Edouard GLISSANT à la philosophie	117
II.2. Errance et poétique de la Relation	125
II.3. Les identités changeantes selon GLISSANT	126
Chapitre III : Chamoiseau ou l'écriture de la subversion	137
III.1. Mémoire esclavagiste et métaphore chamoisienne	140
III.2. L'eurocentrisme et sa remise en cause chez Chamoiseau	149
III.3. L'empreinte : de la plage à la page	152
III.3.1. <i>L'empreinte</i> à Chamoiseau	154
III.3.2. Vers un projet littéraire	155
III.3.3. L'empreinte, un réseau d'aventures insulaires et littéraires	156
III.4. Le divers au service de l'Histoire caribéenne	160
Conclusion de la deuxième partie	162
Troisième partie : La robinsonnade ontologique à travers <i>Zabor ou les psaumes</i>	163
Introduction	165
Chapitre I : Analyse sémiotico-narratologique du roman	169
I.1. Approche titrologique : le titre comme incipit romanesque	170
I.1.1. Sémiotique du titre	170

I.1.1.1. Définition du titre	170
I.1.1.2. Les fonctions du titre	171
I.1.1.3. Les types du titre	172
I.1.2. Analyse titrologique de l'œuvre	173
I.2. Approche narratologique de l'œuvre	175
I.2.1. Approche sémiotique du personnage	175
I.2.1.1. Définition du personnage selon Philippe HAMON	176
a. Étude du personnage « Zabor »	176
b. Étude du personnage « Hadj Brahim »	179
I.2.2. Quête du héros	180
I.3. Approche onomastique de l'œuvre	181
I.3.1. Définition de l'onomastique littéraire	181
I.3.2. Les fonctions d'un nom propre	182
I.3.2.1. La fonction d'identification	183
I.3.2.2. La fonction de classement	183
I.3.2.3. La fonction de signification	184
I.3.3. Analyse onomastique	184
I.4. Approche sociologique de l'œuvre	186
I.4.1. Littérarité et société	187
I.4.2. La sociologie de la littérature	188
I.4.3. La sociocritique	190
I.4.4. Littérarité et socialité	191
I.4.5. Thèmes et socialité dans l'œuvre	192
I.4.5.1. La religion ou le sacré	192
I.4.5.2. La femme et la sexualité	193
Chapitre II : La fiction hérétique : pour une relecture de l'héritage arabo-musulman	195
II.1. La crise généalogique dans la société arabo-musulmane	201
II.2. La répression et le mutisme du corps	204
II.3. La fiction hérétique face au joug de l'Histoire	206
Chapitre III : Vers une robinsonnade ontologique ?	208
III.1. Les caractéristiques de la robinsonnade ontologique	210
III.2. Sur les traces des Mille et Une Nuits	211
III.2.1. Partage et parenté	211

III.2.1.1. Les chiffres	211
III.2.2. La femme soumise	213
III.2.3. La narration/écriture nocturne	215
III.2.4. La course contre la mort	216
III.3. Le prédécesseur : figure emblématique de la robinsonnade ontologique	216
III.3.1. Shéhérazade comme Prédécesseur	217
Conclusion de la troisième partie	219
Conclusion générale	222
Annexe	225
Bibliographie	226
I. Corpus littéraire	227
1. Œuvres du corpus	227
2. Autres œuvres des auteurs du corpus	227
3. Œuvres citées	227
II. Ouvrages critiques	228
III. Articles	233
IV. Dictionnaires	235
V. Cours non-publiés	235
VI. Thèses de doctorat	236
VII. Articles de presse	236
Table des matières	237

Résumé

Notre recherche repose sur la problématique de la réécriture. Elle se fonde sur deux réécritures effectuées à partir du prototype européen *Robinson Crusoe* de Daniel DEFOE. Dans *L'empreinte à Crusoe*, Patrick CHAMOISEAU s'inspire intentionnellement de ce chef-d'œuvre, mais pour le réécrire voire le renverser, il crée un personnage africain au lieu d'un anglais, qui ne véhicule plus une conception eurocentrée et nous livre ainsi une robinsonnade postcoloniale. La seconde réécriture est *Zabor ou les psaumes* de Kamel DAOUD. Ce roman ne s'impose pas à première vue comme une robinsonnade. Néanmoins, en marge des fictions insulaires conventionnelles ou postcoloniales émerge une robinsonnade de troisième type : la robinsonnade ontologique. Ainsi, notre corpus repose sur trois œuvres traduisant trois types de robinsonnades.

Mots-clés : intertextualité – réécriture – Robinson - robinsonnade ontologique – robinsonnade postcoloniale – mythe littéraire – subversion.

Abstract

Our research is based on the problematic of rewriting. It is based on two rewrites based on Daniel DEFOE's European Robinson Crusoe prototype. In *L'empreinte à Crusoe*, Patrick CHAMOISEAU is intentionally inspired by this masterpiece, but to rewrite it or even overturn it, he creates an African character instead of an English one, who no longer conveys a Eurocentric conception and we thus delivers a postcolonial robinsonnade. The second rewrite is *Zabor ou les psaumes* of Kamel DAOUD. This novel does not impose itself at first glance as a Robin Hood. Nevertheless, on the fringes of conventional or postcolonial island fictions, a third type Robinsonade emerges: ontological robinsonnade. Thus, our corpus is based on three works translating three types of robinsonnade.

Keywords : intertextuality – rewriting – Robinson – ontological robinsonnade – postcolonial robinsonnade – literary myth – subversion.

ملخص

يعتمد بحثنا على إشكالية إعادة الكتابة. ويستند إلى إعادة كتابتين استنادًا إلى النموذج الأوروبي روبنسون كروزو لدانيال ديفو. في بصمة كروزو، باتريك شامويزاو مستوحى عن عمد من هذه التحفة الفنية، ولكن لإعادة كتابتها أو حتى قلبها، يخلق شخصية أفريقية بدلاً من شخصية إنجليزية، لم يعد ينقل مفهومًا أوروبيًا، وبالتالي يسلم روبانسوناد ما بعد الاستعمار. إعادة الكتابة الثانية هي *زبور أو المزامير* لكامل داود. لا تفرض هذه الرواية نفسها للوهلة الأولى على أنها روبانسوناد. ومع ذلك، على هامش خيال الجزيرة التقليدية أو ما بعد الاستعمارية، يظهر نوع ثالث من الروبانسوناد: الروبانسوناد الوجودية. وهكذا، فإن بحثنا مبني على ثلاثة أعمال تترجم ثلاثة أنواع من الروبانسوناد.

الكلمات المفتاحية: التناس، إعادة الكتابة، روبنسون، روبنسوناد وجودية، روبنسوناد ما بعد الإستعمار، الأسطورة الأدبية، التخريب.