

Spring 4-12-2019

# Parodic Archipelago: Friday, or, The Other Island, Vendredi ou la Vie sauvage and Foe

Marie Bellec

Follow this and additional works at: [https://digitalrepository.unm.edu/fl\\_etds](https://digitalrepository.unm.edu/fl_etds)

 Part of the [Comparative Literature Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Bellec, Marie. "Parodic Archipelago: Friday, or, The Other Island, Vendredi ou la Vie sauvage and Foe." (2019).  
[https://digitalrepository.unm.edu/fl\\_etds/133](https://digitalrepository.unm.edu/fl_etds/133)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages & Literatures ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact [amywinter@unm.edu](mailto:amywinter@unm.edu).

Marie Bellec

*Candidate*

---

Foreign Languages and Literatures

*Department*

---

This thesis is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

*Approved by the Thesis Committee:*

Dr. Rajeshwari Vallury, Professor of French, Chairperson

---

Dr. Francis Higginson, Professor of French

---

Dr. Lorenzo Garcia, Jr., Associate Professor of Classics

---

**PARODIC ARCHIPELAGO: *FRIDAY, OR, THE OTHER ISLAND,*  
*VENDREDI OU LA VIE SAUVAGE* AND *FOE***

by

**MARIE BELLEC**

**B.A. IN FRENCH LITERATURE, UNIVERSITY OF RENNES 2  
M.A. IN COMPARATIVE LITERATURE, UNIVERSITY OF RENNES 2**

THESIS

Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

**Master of Arts  
Comparative Literature and Cultural Studies**

The University of New Mexico  
Albuquerque, New Mexico

**May, 2019**

## ACKNOWLEDGMENTS

Je souhaiterais adresser mes sincères remerciements aux différentes personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire et qui m'ont soutenue tout au long de mon travail.

Professeur Raji Vallury, pour ses remarques qui ont permis d'améliorer de manière constructive et conséquente les différentes versions de ce travail, pour ses précieuses observations, ses conseils avisés et sa patience. Toute ma gratitude.

Professeur Pim Higginson, pour son formidable enseignement au cours de ces deux années de Master, sa vision critique sur les méthodologies de la recherche en littérature et ses recommandations attentives.

Professeur Lorenzo Garcia, pour sa participation à mon jury de soutenance, pour ses précieux conseils dans mon choix de programme doctoral et pour ses révisions rigoureuses et bienveillantes.

Je remercie aussi ma famille, pour son soutien tout au long de ces années de Master. Un grand merci à ma mère tout particulièrement, pour ses relectures attentives et son aide réconfortante.

J'associe à ces remerciements ceux qui m'ont encouragée par leur aide chaleureuse :

Les Professeurs de l'Université du Nouveau-Mexique, pour leurs séminaires tout aussi stimulants qu'intéressants et pour avoir su contribuer à mon enthousiasme pour la recherche littéraire.

Effy Hamon, pour son amitié indéfectible et son soutien au cours de ces recherches.

David Barnes, Cole Carvour et Christine Ellis pour leur amitié, leur entraide et leurs corrections minutieuses.

**Parodic Archipelago: *Friday, or, The Other Island, Vendredi ou la Vie sauvage* and**

***Foe***

**By**

**Marie Bellec**

**B.A., French Literature, University of Rennes, 2015**

**M.A., Comparative Literature, University of Rennes, 2017**

**M.A., Comparative Literature and Cultural Studies, University of New Mexico,**

**2019**

**ABSTRACT**

This thesis examines the concept of parody through three novels, *Friday or the Other Island*, *Vendredi ou la Vie Sauvage* and *Foe*, rewriting Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. I focus more specifically on the character of the island as the metaphor of the process of rewriting, and I argue that the multiple rewrites shape an archipelago. I apply Linda Hutcheon's critical work *A Theory of Parody* to show how the island's paradoxical aspect illustrates the parody's paradoxical aspect: it is constrained – the island is isolated and the parody is forced to follow a literary format or pattern, but not limited.

I study differences in the repetition, in the words of Gilles Deleuze, and I contend that the character of the island gains in significance in the parodies, gradually erasing the capitalist and colonial values of the first island. Particularly, I show that the

parody, via the principle of inversion, empties the elements of their meaning and de-centers the original island. I demonstrate that the subversive aspect of parody blurs the boundaries between the hypotext and its hypertexts, and that the relative importance granted to the characters balances within the archipelago. Finally, I argue that authority in the archipelago is not about being settled and truthful but rather heterogeneous and fluid, constantly changing and balancing, in the same way than the relationship between Defoe's Robinson and Friday is no longer defined according to a binary hierarchy but constantly evolves and repeats itself.

## TABLE OF CONTENTS

<b>LIST OF FIGURES.....</b>	<b>ix</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Vendredi ou les limbes du Pacifique. L'île métonymique. ....</b>	<b>13</b>
1.1 L'île « désadministrée » .....	15
1.1.1 La métaphore de l'île.....	16
1.1.2 La personnification de l'île .....	20
1.2 L'archipel permettant aux valeurs décoloniales d'émerger .....	22
1.2.1 « I visited my new Island » : un texte qui invitait à la réécriture .....	23
1.2.2 Rôles symbolique et ludique de Vendredi.....	25
1.2.3 Parodie et jeu .....	28
<b>2. Vendredi ou la Vie Sauvage. L'île ludique.....</b>	<b>31</b>
2.1 La répétition de Speranza : simulacre .....	32
2.1.1 Répétition de la parodie.....	32
2.1.2 Simulacre et réécriture .....	35
2.2 Un hyper espace de jeu.....	38
2.2.1 La modulation dans la répétition.....	39
2.2.2 Quand Speranza se fait scène de théâtre .....	42
<b>3. Foe. L'île in absentia.....</b>	<b>47</b>
3.1 La mise en relief de l'intertexte.....	49
3.1.1 Ouverture sur l'archipel de Robinson .....	49
3.1.2 Abyrne insulaire .....	52
3.2 ... et sa falsification.....	55
3.2.1 Infirmité du langage.....	55

3.2.2 ... puis sa subversion.....	56
3.2.3 Le paradoxe de l'île au centre .....	59
<b>Conclusion Générale .....</b>	<b>62</b>
<b>References .....</b>	<b>67</b>

## LIST OF FIGURES

Figure 1. Le langage gestuel de Speranza. ....	45
--	----

## Introduction

Mythe fondateur et universel de l'île déserte, le roman *Robinson Crusoe*<sup>1</sup> de Daniel Defoe a inspiré des fictions d'origines et d'époques hétérogènes. Du roman à la série télévisuelle en passant par le film, les reprises du roman de Daniel Defoe explorent les motifs de la littérature de genre, postcoloniale, utopique, dystopique... Tandis que certaines œuvres citent ou s'inspirent en partie de *Robinson Crusoe* (on pense par exemple à *Sa Majesté des Mouches*<sup>2</sup>, *L'île Mystérieuse*<sup>3</sup> ou encore *Prisonniers du Paradis*<sup>4</sup>), nous nous focaliserons, dans ce travail, sur les réécritures au sens propre du terme : plutôt que de s'attacher à des fragments intertextuels, nous tenterons de cerner les enjeux des reprises délibérées de la robinsonnade. Celle-ci se caractérise par la mise en scène d'un ou de plusieurs personnages isolés par rapport au reste du monde, le plus souvent sur une île. Le terme de robinsonnade renvoie spécifiquement à l'acte de réécriture puisqu'une robinsonnade fait, par définition, référence au roman originel de Daniel Defoe. Elle se présente, généralement, sous la forme d'un récit d'aventure en prose mais il peut également s'agir d'une pièce de théâtre ou encore d'une œuvre audiovisuelle (*Cast Away*<sup>5</sup>, *Lost*<sup>6</sup>).

On pourra considérer l'œuvre initiale de Daniel Defoe comme un hypotexte, et les réécritures comme des hypertextes, en accord avec le vocabulaire de l'hypertextualité. Cette dernière correspond au quatrième type de relation transtextuelle dans l'œuvre *Palimpseste*<sup>7</sup> de Gérard Genette, c'est-à-dire « toute

---

<sup>1</sup> Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. London, 1719. New York, *The Modern Library*, 2001.

<sup>2</sup> Golding, William. *Lord of the Flies*. London, Penguin, 1983.

<sup>3</sup> Verne, Jules. *L'île mystérieuse*. Paris, Primento, 2015.

<sup>4</sup> Paasilinna, Arto, *Prisonniers du Paradis*, 1974, trad.. Antoine Chalvin, Paris, Folio, 1996.

<sup>5</sup> Zemeckis, Robert, *Cast Away*. Prod. William Broyles. Perf. Tom Hanks and Helen Hunt. *Twentieth Century Fox Film Corporation*, 2000.

<sup>6</sup> Lindelof, Damon, Cuse, Carlton et Abrams, J.J., *Lost ABC*, Etats-Unis, 2004 – 2010, 6 saisons.

<sup>7</sup> Genette, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982.

relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Entre autres, on peut s'appuyer sur le travail de Michael Riffaterre pour distinguer l'intertextualité aléatoire de l'intertextualité obligatoire. La première désigne des microstructures, comme par exemple des citations : l'intertextualité n'a lieu que si le lecteur s'en rend compte, elle dépend de sa culture, tandis que la seconde marque un renvoi absolu à l'intertexte, « même si celui-ci n'est pas identifié par le lecteur<sup>8</sup> ». C'est cette dernière forme d'intertextualité qu'analyse Michael Riffaterre dans son travail, ce qui est intéressant dans la mesure où les marques obligatoires semblent bien plus rares, plus définies que les marques aléatoires, présentes dans l'ensemble des œuvres. En effet, pour certains auteurs comme Julia Kristéva, « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)<sup>9</sup> ». Dans cette perspective, tout texte ou même fragment de texte peut aujourd'hui être analysé sous l'angle de l'intertextualité. Il nous a semblé que l'étude d'une intertextualité obligatoire, d'un champ plus délimité, nous permettrait d'analyser les mécanismes hypertextuels de nos œuvres de manière plus approfondie.

Afin de différencier la réécriture de l'intertextualité, il nous semble important de se référer au travail de Anne Claire Gignoux, qui constate que le terme d'« intertextualité » est employé de manière trop imprécise<sup>10</sup>. Au-delà de cette remise au point intertextuelle, la critique sépare clairement le phénomène de réécriture de celui d'intertextualité. Notamment, la citation qui attire notre attention est la suivante : « Si la réécriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne

---

<sup>8</sup> Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979, p. 131.

<sup>9</sup> Kristéva, Julia. *Simiotiké, recherche pour une sémanalyse*, 1969. Paris, Le Seuil, 1978, p. 145.

<sup>10</sup> Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 20 février 2019. <http://journals.openedition.org/narratologie/329>.

présuppose pas la réécriture. Une citation, par exemple, isolée dans un texte, représente un fait d'intertextualité et non pas une réécriture. On conviendra de ne nommer « réécriture » que des faisceaux suffisamment importants de marques concrètes et probantes<sup>11</sup>». En d'autres termes, la réécriture est l'acte délibéré de récrire une nouvelle version d'un texte existant, de reprendre un texte fondateur, mythique en déplaçant le texte pour le faire correspondre à un souhait de réécriture contextuel (par exemple postcolonial), et parfois même en l'adaptant à une nouvelle destination<sup>12</sup> (par exemple, un public jeune).

Nous nous appuyerons sur cette distinction au début de ce travail, tout en étudiant les notions d'intertextualité et de réécriture dans notre corpus. Entre autres, Anne Claire Gignoux note que l'intertexte varie d'un lecteur à l'autre : qu'en est-il lorsque la référence est délibérément convoquée par l'auteur, particulièrement dans le cas de nos réécritures ? Elle note également que plus on restreint la définition de l'intertextualité, plus on rend à l'auteur une place<sup>13</sup>. Cette dernière remarque nous conforte dans l'idée d'employer le vocabulaire lié à l'intertextualité avec le plus de précision possible afin de cerner les enjeux de nos auteurs dans leurs travaux de reprise, de réécriture. Enfin, la critique clôt son travail sur la remarque suivante : « la réécriture est à mi-chemin entre la production et la réception ». Cette citation renforce l'idée que, même si nous n'approfondirons pas d'étude de réception, il est important de la prendre en considération dans le cadre d'une étude sur la réécriture. Dans son œuvre *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs*<sup>14</sup>, Anne Claire Gignoux s'attache à analyser le Nouveau-Roman. Dans la lignée de la pensée de la théoricienne, nous choisissons un corpus plus hétérogène afin de montrer que la robinsonnade, au-delà du

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> « Réécriture », Larousse, Dictionnaire. "En ligne." consulté le 01/10/18.

<sup>13</sup> Gignoux, Anne-Claire, *op. cit.*

<sup>14</sup> Gignoux, Anne-Claire. *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003.

phénomène intertextuel, a suscité de véritables récritures d'horizons et de média très variés.

De surcroît, il semble intéressant d'observer les changements contextuels, culturels, entre le texte d'origine et la récriture, et d'introduire le terme de « parodie ». On pourra s'appuyer sur l'œuvre théorique *A Theory of Parody*, de Linda Hutcheon, selon qui la récriture peut être une « repetition with critical distance<sup>15</sup> ». Elle discute des différents codes qu'une œuvre peut communiquer selon les contextes. Entre autre, elle explique la notion de *transcontextualization*, qui illustre le décalage qu'il peut exister entre par exemple *Robinson Crusoe* ou une robinsonnade du 20<sup>e</sup> siècle. A partir de l'étude de cet ouvrage, nous analyserons les effets produits par la récriture, par la *parodie*, et les décalages ainsi créés. Quels sont les enjeux des décalages culturels, séculaires, ou encore linguistiques de nos parodies ? Tandis que le roman de Defoe faisait l'éloge de l'expansion coloniale, les parodies du 20<sup>e</sup> siècle, elles, vident cet éloge de sens et tentent de le transcender. Robinson est également l'œuvre idéale à parodier à cause du lieu de l'action : l'île. Nous verrons comment celle-ci se présente comme le terrain de jeu idéal de la récriture.

Un très grand nombre de recherches rendent déjà compte des récritures de *Robinson Crusoe*. Nous avons spécifiquement choisi de discuter les œuvres critiques plus récentes et les plus proches de notre problématique. L'œuvre de Christopher Palmer, *Castaway Tales : From Robinson Crusoe to Life of Pi*, ouvrage le plus récent et qui couvre une grande parties de nos interrogations, propose en introduction les interrogations et le découpage suivants :

The question that is pursued here is, what happens to the original as it was set forth by Robinson Crusoe? How does the castaway tale fare in our own age, which is uneasy about the limits of reason and of sanity, and which is troubled by

---

<sup>15</sup> Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York, Vol. 874. University of Illinois Press, 2000.

violence, especially imperialist or racial violence? The short answer is that the castaway tale is subjected to many grim revisions (what will be called in a moment the phase of violence) and many sceptical ones, but that its optimism is sometimes revised, indeed, recovered, rather than discarded (this happens in what will be called in a moment the phase of reconciliation)<sup>16</sup>.

Ainsi, Christopher Palmer cherche-t-il les raisons pour lesquelles les réécritures persistent, et pointe du doigt les caractéristiques paradoxales de la parodie, c'est-à-dire la critique d'une œuvre via un format qui lui rend hommage. Le chercheur propose deux solutions à ce paradoxe, la « phase de violence » et celle de « réconciliation », à laquelle nous nous intéresserons particulièrement dans le contexte de notre corpus. Les réécritures choisies par le critique sont entre autres *L'Île mystérieuse*, *L'île du Docteur Moreau*, *Lord of the Flies*, *Life of Pi*, les deux versions de Michel Tournier ainsi que celle de Coetzee. Palmer explique également pourquoi *Robinson Crusoe* est une histoire intéressante à réécrire<sup>17</sup>. Par exemple, le déroulement des événements nous donne une base séduisante pour la fiction, ou encore, l'impérialisme invite à la réécriture. Entre autres, il souligne les aspects contradictoires voire controversés du roman :

There is an instability and sometimes a contradiction in the enterprise of founding your self by working and surviving and thence controlling your island. This is what the revisions begin to reveal, and the revealing unleashes a lot of narrative energy.<sup>18</sup>

De manière plus générale, Christopher Palmer analyse les éléments du roman de Daniel Defoe qui s'ouvrent sur des failles, invitant quasiment les réécritures à les combler (« the impulse and opportunity, for a later text to define itself as alternative to the earlier one<sup>19</sup> »), et la manière formelle dont ces éléments sont retranscrits et altérés

---

<sup>16</sup> Palmer, Christopher. *Castaway Tales: From Robinson Crusoe to Life of Pi*. Wesleyan University Press, 2016, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 29.

dans les parodies.

Par ailleurs, Christopher Palmer s'appuie sur la théorie de Linda Hutcheon, ce qui pourra nous aider à distinguer ce qui a déjà été écrit à propos de *A Theory of Parody* en relation avec la robinsonnade. Entre autres, il explique que « Hutcheon emphasizes that parody is a textual matter; it concerns the codes and conventions of the target text<sup>20</sup> », citation sur laquelle repose quasiment son analyse puisqu'il se concentre particulièrement sur le texte d'origine, cible de la parodie. Enfin, le chapitre du critique qui nous intéressera le plus est le cinquième, intitulé « Always another Island, Females and Fridays », et qui traite particulièrement des œuvres sur lesquelles nous allons nous pencher.

Une autre critique qui a attiré notre attention est celle d'Ann Marie Fallon, auteur de *Global Crusoe: Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*<sup>21</sup>. Elle esquisse comme hypothèse que les robinsonnades du 20<sup>e</sup> siècle sont une mise en garde contre l'isolation et l'oppression coloniale et que les nouvelles figures de Robinson offrent une nouvelle vision des relations culturelles et linguistiques<sup>22</sup>. Elle qualifie la robinsonnade d'« archipelago of humanistic inquiry » et explique comment cet archipel contribue à l'imaginaire qui existe entre le global et le local, l'utopique et le dystopique, l'homogène et l'hétérogène.<sup>23</sup> Les travaux d'Ann Marie Fallon nous sont apparus particulièrement intéressants pour le terme de « transnationalism », qui qualifie, selon la chercheuse, la manière dont « text-based culture is international and nation is a relative, hybrid, comparative category<sup>24</sup> ». Ainsi le terme de « transnationalism » pourra-t-il servir l'analyse postcoloniale de nos

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>21</sup> Fallon, Ann Marie. *Global Crusoe: Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*. Surrey, Ashgate Publishing, Ltd., 2013.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 4.

romans, originaires d'horizons divers, celle du personnage de Vendredi, et même de l'île.

Enfin, un autre travail critique qui semble pertinent dans le cadre de notre étude est la thèse<sup>25</sup> de Jean-Paul Engélibert, qui analyse la réécriture de la robinsonnade du point de vue formel. Il procède également à une analyse théologique et anthropologique en relation avec un questionnement puissant sur langage et sur le mythe. Son second chapitre traite de la quête de l'altérité, analyse qui nous intéressera particulièrement dans le cadre d'une interprétation deleuzienne.

Ainsi, à la lumière des divers travaux de recherches déjà réalisés, nos hypothèses sont les suivantes : l'œuvre d'origine s'ouvre sur une faille que les hypertextes entreprennent de combler, de rétablir. Entre autres, la robinsonnade évolue en même temps que la figure de l'île. Au lieu d'être contrôlée, elle est petit à petit personnifiée, qu'elle soit considérée comme un autrui ou la mise en abyme d'un personnage de fiction. D'une part l'île devient un symbole puissant et personnifié, d'autre part, elle s'ouvre sur l'hyper hyper recreation dans tous les sens du terme.

Dans une première partie, nous étudierons l'illustration à l'œuvre du procédé de réécriture dans le roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier. On pourra considérer cette nouvelle île, *Speranza*, comme la personnification du procédé de réécriture. En effet, l'établissement des règles et des lois par ce nouveau personnage de Robinson pourra nous rappeler la rigueur nécessaire dans les règles de réécriture. L'une de nos méthodes de recherche sera l'analyse textuelle à partir de citations du roman de Michel Tournier. Nous suggérons que la narration prend la forme d'un commentaire de plusieurs procédés littéraires, entre autres, en tissant des liens explicites avec le roman de Daniel Defoe. Par exemple, lorsque le narrateur

---

<sup>25</sup> Engélibert, Jean-Paul. *La postérité de Robinson Crusoe: un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*. Vol. 362. Paris, Librairie Droz, 1997.

commente : « chacun de ces hommes était un monde possible (...) c'est cela autrui : un possible qui s'acharne à passer pour réel<sup>26</sup> », ses propos peuvent directement faire référence à la littérature : chacune des réécritures peut être une version possible de la réalité de l'existence de Robinson. Nous pourrions presque avancer l'hypothèse selon laquelle une telle citation convoque la postface de Gilles Deleuze, brouillant l'ordre chronologique de la robinsonnade et de ses commentaires, plaçant chacune des réécritures dans un même alignement de légitimité, qu'il s'agisse d'une réécriture postcoloniale, féministe, ou encore de l'œuvre originelle. Dans cette même perspective, lorsque le Robinson de Michel Tournier discute des notions de boucle et de retour aux origines, le lecteur commence à se demander lequel, du texte d'origine ou de la réécriture est l'hypotexte. On peut donc penser que, via un tel mécanisme, la légitimité de(s) (l')hypertexte(s) est mise en jeu.

Puis on pourra se demander si la réactualisation de récits littéraires par certains auteurs ne leur permettrait pas de nous offrir leur vision de la littérature, adoptant quasiment la forme d'un guide de lecture, voire d'écriture. En effet, si l'on considère la théorie de la réception de Michael Riffaterre, il convient de prendre en compte le rôle de l'auteur aussi lecteur. Il est le premier théoricien à reconnaître que « pour exister l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur », et à distinguer l'intertextualité de l'intertexte<sup>27</sup>. La lecture, même si elle est effectuée par un lecteur *empirique*<sup>28</sup>, est donc l'élément qui détermine s'il y a intertextualité. Dans le cas ultime où ce lecteur écrit une nouvelle version de l'hypertexte, la réécriture devient, à son tour, un hypotexte. On songe particulièrement au roman *Vendredi ou la*

---

<sup>26</sup> Tournier, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967. Paris, Gallimard, 2014. Désigné comme *VLP* par la suite.

<sup>27</sup> Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 4-18 : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »

<sup>28</sup> *Ibid.*

*vie sauvage*<sup>29</sup>, qui n'est non pas inspiré directement de l'œuvre de Daniel Defoe, mais de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, écrit par Michel Tournier lui-même au préalable. En effet, l'auteur a souhaité adapter son œuvre de 1967 pour un public plus jeune, mais plutôt que de réécrire le roman de Defoe une seconde fois, il a réécrit son propre roman. Entre auto-textualité et hyper-hypertextualité<sup>30</sup>, les rapports intertextuels des deux romans de Michel Tournier forment un véritable archipel de références. Il sera important de garder à l'esprit cet archipel de références plutôt que d'analyser l'hypotexte et l'hypertexte de manière binaire. Il conviendra de développer le terme d'« hyper-hypertexte » de Gérard Genette, c'est-à-dire une œuvre qui possède deux hypotextes, ou en d'autres termes la réécriture C d'un texte B qui était déjà la réécriture d'un autre texte A.

Enfin, il sera pertinent de clore notre étude, dans une troisième partie, avec l'île du roman *Foe*<sup>31</sup> de J.M. Coetzee. Le roman est narré du point de vue du personnage féminin de Susan Barton qui, une fois rentrée de l'île et après la mort de « Cruso », raconte son expérience de l'île au romancier « Foe ». Le récit est donc mis en abyme et, de surcroît, si l'on garde à l'esprit qu'il s'agit d'une réécriture, il s'ouvre sur un puissant questionnement concernant l'écriture. Nous pourrions interroger la question de l'autorité, le statut du personnage principal, son effacement ou, bien au contraire, sa

---

<sup>29</sup> Tournier, Michel. *Vendredi ou la vie sauvage*, 1971. Paris, Gallimard jeunesse, 2012. Désigné comme *VVS* par la suite.

<sup>30</sup> Pierre Ménard citant Genette, Gérard. *Palimpseste : « Vendredi ou la vie sauvage*, transposition de transposition, est typiquement un hyper-hypertexte, à certains égards plus proche de son hypo-hypotexte *Robinson Crusoë* que ne l'était son hypotexte *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Cela fait rêver : de correction en correction, de moralisation en moralisation, on imagine Tournier finissant par produire une copie conforme de *Robinson*. *Ainsi peut-être procéda Pierre Ménard à l'égard du Quichotte, qu'il retrouva en prenant simplement, si j'ose dire, le contrepied d'Unamuno*. L'histoire de l'hypertextualité, qui se confond souvent avec l'histoire de la littérature, pourrait ainsi boucler sa propre boucle. Imaginez un lecteur innocent (espèce rare) d'*Ulysse* ou de *Naissance de l'Odyssee*. Innocent et désœuvré. Un jour, il entend, en grec (innocent et désœuvré, mais helléniste), une réécriture archaïsante de l'un ou l'autre de ces textes, ou des deux à la fois. Comme par hasard, il réinvente mot pour mot le texte homérique... et tout est à recommencer ».

<sup>31</sup> Coetzee, John Maxwell. *Foe*, London, 1986. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1987.

maîtrise de « l'histoire de son île<sup>32</sup> ». Nous retrouvons notre mouvement insulaire, circulaire dans la forme que prennent les imbrications d'histoires rapportées. Nous interrogerons le statut et l'influence de l'île dans un roman qui se déroule majoritairement hors de l'île, tout comme le roman initial de Defoe. De plus, l'histoire vécue et l'histoire racontée se confrontent dans *Foe*, Susan et le personnage éponyme se disputent au sujet de l'écriture du livre, à la manière d'un auto-commentaire sur la robinsonnade et son changement de point de vue à la fois postcolonial et féminin. De la réécriture au palimpseste en passant par l'oralité, *Foe* nous propose une auto-réflexion du statut de la réécriture et de la vérité, de la confiance accordée à un narrateur, un écrivain ou même un lecteur. La question de la vérité semble d'autant plus pertinente si l'on prend en compte la seconde définition de « réécriture » de l'Encyclopédie Universalis, c'est-à-dire « l'action de raconter un événement historique en le falsifiant<sup>33</sup> ». Ainsi l'œuvre *Foe* pourra-t-elle clore notre cycle de robinsonnades via ses thématiques à valeur d'universalité<sup>34</sup> et nous poussant à douter de tout, même de son statut d'hypertexte<sup>35</sup>.

Tout au long de ces trois parties, nous nous attacherons à analyser les effets produits par les changements de contextes pour une même histoire. Nous verrons que la réécriture s'ouvre sur l'actualisation et/ou la revendication d'un format, voire d'une époque. Nous analyserons la manière dont cette théorie s'intègre dans un corpus, en commençant par chercher les limites de ce phénomène dans le contexte de la robinsonnade, particulièrement. Pour répondre à ces interrogations, il sera intéressant d'étudier les différences et les persistances selon les réécritures<sup>36</sup>. Quelles parties de

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> <https://www.universalis.fr/dictionnaire/recriture/>

<sup>34</sup> Coetzee, John M, *op. cit.*, p. 18 : « all shipwrecks become the same shipwreck, all castaways the same castaway ».

<sup>35</sup> *Ibid.*, « digging graves (...) for all the castaways of the future history of the Island » p. 34.

<sup>36</sup> [https://www.fabula.org/actualites/300-ans-de-robinsonnades-300-years-of-robinsonades\\_83674.php](https://www.fabula.org/actualites/300-ans-de-robinsonnades-300-years-of-robinsonades_83674.php)

l'œuvre de Defoe sont conservées, et quelles parties des hypertextes sont subversives ? Dans la lignée de la pensée deleuzienne, pourrait-on voir la série constituée par plusieurs textes comme la distribution et la construction d'une différence ? Comment l'histoire principale est-elle petit à petit décentrée ? La réécriture permet non seulement d'accréditer l'hypotexte, mais de légitimer l'hypertexte, ouvrant non seulement à un prolongement de l'écriture, mais aussi à une forme de réseau sans limites. Au-delà du phénomène de réécriture, il semblera important de remarquer la véritable toile intertextuelle qui lie les différentes œuvres de notre corpus et d'analyser la manière dont les invariants littéraires dans les romans insulaires s'entrecroisent constamment.

Notre hypothèse est qu'un élément de l'œuvre, une moindre différence fait basculer les codes et les valeurs du mythe insulaire. On pense particulièrement au personnage de l'île, ou encore à Vendredi. Car finalement, c'est bien l'intrusion de personnages<sup>37</sup> qui force Robinson à partager son île et fait basculer le mythe. Nous nous attacherons donc à relever une progression symbolique et chronologique au fil de notre corpus véhiculée par la figure centrale de l'île et soulignerons l'importance de l'archipel pour faire basculer les codes. On pourra par exemple analyser la manière dont les œuvres commencent et se terminent pour montrer à quel point elles sont liées. Le début de *Foe* ne correspondrait-il pas à la fin de l'œuvre de Tournier ? Ou à celle de Defoe ? A moins que, plutôt que de se succéder, les œuvres se juxtaposent, à la manière d'un palimpseste, et que *Foe* aille jusqu'à réécrire la fin de l'œuvre qu'elle parodie.

Ainsi, nous analyserons la manière dont l'histoire d'origine se décentre petit à petit. Les réécritures se succèdent-elles, leurs récits peuvent-ils se juxtaposer ou

---

<sup>37</sup> Christopher Palmer, à propos de l'œuvre originale note que : « Friday troubles this, especially for the modern reader, but Defoe has shut him into his demeaning pidgin English. » Ainsi Vendredi, soumis à Robinson, n'est-il pas réellement un élément perturbateur dans le mythe d'origine.

s'écrivent-ils, au contraire, à la manière de palimpestes, procédant ainsi à l'effacement de l'œuvre de Defoe ?

## 1. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. L'île métonymique.

Dans ce chapitre, nous avons choisi de discuter de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, première œuvre de Michel Tournier parodiant *Robinson Crusoé*. On note dès le titre la différence dans cette répétition<sup>38</sup> : la mise en exergue du personnage de Vendredi, d'ailleurs souhaitée par Tournier, pour qui le personnage le plus important et le plus intéressant est Vendredi<sup>39</sup>. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Robinson subit de profonds changements : colonial et capitaliste au début du roman, il devient tout autre que le Robinson de Defoe. Il est important de préciser que Tournier ne se contente pas de récrire, il parodie : nous verrons que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* réinvestit le format de *Robinson Crusoé*, mais véhicule des valeurs contraires.

Tandis que beaucoup de travaux critiques sur ce roman de Tournier se concentrent sur le personnage de Vendredi (par exemple Arlette Bouloumié<sup>40</sup>), nous allons nous intéresser au roman via le prisme de la métaphore de l'île. Notre hypothèse est que l'île constitue un espace de jeu idéal pour la parodie, et que les réécritures multiples façonnent un archipel. Speranza, l'île de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* prend une importance nouvelle dans l'œuvre de Tournier, premièrement du point de vue diégétique : l'île est le seul lieu de l'action chez Tournier tandis que seulement le tiers de l'œuvre de Defoe se déroule sur l'espace insulaire<sup>41</sup>. *Les Limbes*

---

<sup>38</sup> La différence dans la répétition est originellement une théorie de Gilles Deleuze, dont l'importance dans la parodie est soulignée par Linda Hutcheon : "Parody is definition, but definition that includes difference (Deleuze)" (Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York, Vol. 874. University of Illinois Press, 2000, p. 37).

<sup>39</sup> Tournier, Michel. *Vendredi ou la vie sauvage*, 1971. Paris, Gallimard jeunesse, 2012, p. 171.

<sup>40</sup> Bouloumié, Arlette. *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Malesherbes, Gallimard, 1991.

<sup>41</sup> Tournier, Michel. *Le vent paralet*. Paris, Gallimard, 1977, p. 212.

ouvre ainsi la voie vers la création de l'« autre île<sup>42</sup> », deuxième île marquant le début d'un archipel<sup>43</sup> dont chaque île semble être une strate qui recouvre un peu plus les valeurs coloniales de l'île d'origine, qui pourrait d'ailleurs quasiment être l'Angleterre. En premier lieu, Speranza n'est située ni au même endroit que l'île de Daniel Defoe (cette dernière est située dans les Caraïbes tandis que Tournier place son île dans le Pacifique<sup>44</sup>), ni située à la même époque, puisque le Robinson de l'œuvre de Tournier échoue sur l'île un siècle plus tard, en 1819. De plus, Tournier semble convoquer lui-même cette idée d'archipel dans le roman. Par exemple, après la scène de l'explosion de la grotte, que nous examinerons un peu plus tard dans ce chapitre, Robinson se fait la réflexion que : « l'île (...) perdait son âme au profit de l'autre île<sup>45</sup> » ; on note ainsi un début de prolifération d'îles qui nous renvoie à la notion d'archipel. Ainsi, ce déplacement de l'île dans l'espace et le temps marque la différence dans la répétition de l'œuvre d'origine la plus importante et la plus symbolique dans notre contexte parodique puisque il s'ouvre sur la possibilité de l'archipel. On perçoit celui-ci comme l'illustration à l'œuvre de la réécriture : alors que l'île est souvent comparée à la page blanche de l'écriture<sup>46</sup>, nous soutenons en revanche que la création de l'« autre île », via le mouvement de déplacement, de différence, fait spécifiquement écho au procédé de réécriture.

Puisque notre intérêt se porte sur l'image centrale de l'île, il semblera important de procéder à une analyse de Vendredi via le prisme insulaire. On notera

---

<sup>42</sup> Cette expression est fondée sur le titre anglais de l'œuvre de Michel Tournier : *Friday or the Other Island*.

<sup>43</sup> Nous gardons à l'esprit l'image d'« archipelago of humanistic inquiry » d'Ann Marie Fallon. (Fallon, Ann Marie. *Global Crusoe: Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*. Surrey, Ashgate Publishing, Ltd., 2011. Introduction, p. 3.)

<sup>44</sup> Speranza est « située dans l'océan Pacifique entre les îles Juan Fernandez et la côte occidentale du Chili » (p. 75)

<sup>45</sup> *VLP*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>46</sup> Par exemple, Jean-Paul Engélibert affirme que « sur l'île, la nature vierge s'ouvre sous [les] yeux [des personnages] comme les pages d'une encyclopédie » (Engélibert, Jean-Paul. "L'empreinte de l'homme." *Écologie & politique* 3 (2008): 181-194).

d'ailleurs l'importance de Vendredi et de l'île dans le titre anglais du roman de Tournier, intitulé *Friday or the Other Island* : ici, Vendredi et l'île sont clairement les deux acteurs de la fiction, et non plus Robinson. Nous verrons par la suite que Vendredi adopte de plus en plus un rôle de guide pour Robinson, comme si la hiérarchie s'inversait dans la parodie : « Par rapport à Defoe, Tournier fait de Robinson quelqu'un qui s'ouvre à l'altérité (...) l'île d'une part, Vendredi de l'autre ne sont plus comme chez Defoe prétextes de domination et colonisation, mais objets concrets de dialogue<sup>47</sup> ». Cette citation de J.P. Naugrette nous conforte dans notre idée selon laquelle la distribution des actes des trois personnages (Speranza, Vendredi et Robinson) et les importances relatives qui leur sont accordées viennent s'équilibrer au sein de l'« autre île » grâce à l'inversion des valeurs.

### 1.1 L'île « désadministrée »

Dans ce premier point, nous allons donc tenter de montrer que l'île est la représentation à l'œuvre de la parodie. L'œuvre de Tournier est riche en symboles et en métaphores, ce qui nous conforte dans cette opinion. Par exemple, après l'explosion de la grotte, l'île est métamorphosée : « A la place de la grotte – dont l'entrée avait disparu – s'élevait un chaos de blocs gigantesques en forme de tours, de pyramides, de prismes, de cylindres<sup>48</sup> » ; nous voyons dans cette transformation un indice de la réécriture matérielle de l'île.

Espace de recommencement, de récréation<sup>49</sup>, l'île est non seulement comparable au phénomène de réécriture mais elle est de surcroît l'espace de jeu idéal pour répéter les mêmes événements et critiquer le premier Robinson. En accord avec

---

<sup>47</sup> Defoe, Daniel, *op. cit.*, p. 393.

<sup>48</sup> *VLP.*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, dans son article « Causes et raisons des îles désertes » souligne le fait que l'île, plutôt qu'un espace de commencement, est « le point de départ du re-commencement » (p. 15)

le paradoxe parodique, l'espace restreint de l'île déserte s'ouvre sur une critique sans limite<sup>50</sup>. On voit ainsi s'esquisser le début de la comparaison entre l'île et la réécriture, qui réside dans le phénomène de création : "Parody has the advantage of being both a re-creation and a creation<sup>51</sup>". Enfin, il est important de préciser que cette première réécriture est spécifiquement une parodie. Linda Hutcheon qualifie la parodie de "paradoxical structure of contrasting synthesis<sup>52</sup>". La parodie est en effet un exercice contradictoire et cette tension est particulièrement importante dans notre contexte : le nom de l'île qui fait l'objet de notre intérêt central, *Speranza*, vient s'opposer à « *Despair Island* » du Robinson de Defoe. De surcroît, l'inversion des valeurs, caractéristique de la parodie, est illustrée dans le roman via le jeu d'échange des rôles, et « c'était toujours Vendredi qui en donnait le signal. Dès qu'il apparaissait avec sa fausse barbe et son ombrelle, Robinson comprenait qu'il avait en face de lui Robinson, et que lui-même devait jouer le rôle de Vendredi<sup>53</sup> ». Vendredi parodiant Robinson fait écho à Tournier parodiant Defoe sur *Speranza* parodiant l'île de la Désolation. Nous envisageons donc notre île plus spécifiquement comme la métaphore de la parodie.

### 1.1.1 La métaphore de l'île

L'île semble être, dans un premier temps, la métaphore de la parodie. Nous allons analyser des passages spécifiques de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* pour tisser le lien entre parodie et « autre île ». Chez Tournier, l'instance la plus évidente de ce lien réside dans l'établissement textuel et concret des règles et des lois de *Speranza*,

---

<sup>50</sup> Gaston Bachelard, théoricien de l'espace, souligne le fait que l'immobilité permet de s'ouvrir sur un monde immense : « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense » (Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 169). Cette théorisation de l'espace, appliquée à l'île, nous rappelle un peu le phénomène de réseau sans limite de l'intertextualité insulaire.

<sup>51</sup> Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 51.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>53</sup> *VLP.*, p. 228.

qui, comme nous allons le voir, ne sont pas respectées par Robinson.

En effet, le quatrième chapitre de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est consacré à un établissement des lois sur Speranza par Robinson. Pour exemple de loi, nous pouvons prendre l'article 2 du code pénal de l'île, selon lequel « tout séjour dans la souille est interdit. Les contrevenants seront punis d'un séjour de durée double dans la fosse<sup>54</sup> ». Robinson déroge à cette règle seulement un chapitre plus tard. La puissance de la subversion de la parodie de Tournier réside donc partiellement dans le fait que Robinson désobéit à ses propres règles. Hutcheon qualifie d'ailleurs la parodie de loi accompagnée de sa transgression<sup>55</sup>, phénomène à l'œuvre que nous observons précisément lors du séjour de Robinson dans la souille. Il aurait tout aussi bien pu ne pas les établir et tout de même y séjourner, mais l'énoncé de ces règles explicites, rappelant la rigidité du premier Robinson, puis le manque de respect à ces règles ajoutent plusieurs strates de moquerie et de critique des lois coloniales et archaïques et accentuent la subversion. Robinson n'est d'ailleurs pas le seul à déroger aux règles : sa pipe est détruite par Vendredi et nous renvoie à l'article « usage et agrément de la pipe de porcelaine ». Engélibert qualifie cette scène de « coup de force qui met fin aux lois<sup>56</sup> ». Ici aussi on observe la parodie à deux niveaux de lecture : la loi sur la pipe de porcelaine parodiait déjà les lois du premier Robinson, et cette loi n'est de surcroît pas respectée par Vendredi, ce qui permet de décentrer le personnage d'origine.

La fonction de l'île comme la métaphore de la parodie réside également dans les commentaires sur la matérialité du premier Robinson. Par exemple, au chapitre 7, Robinson écrit des maximes moralisantes sur les parois de la grotte pour garder en mémoire « les almanachs de Benjamin Franklin que son père considérait comme la

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>55</sup> Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 101.

<sup>56</sup> Engélibert, Jean-Paul. *La postérité de Robinson Crusoe: un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*. Vol. 362. Paris, Librairie Droz, 1997, p. 155.

quintessence de la morale et qu'il lui avait fait apprendre par cœur<sup>57</sup> ». Il y inscrit par exemple : « la pauvreté vide un homme de toute vertu : il est difficile à un sac vide de se tenir debout<sup>58</sup> », ce qui semble directement commenter la pensée du personnage de Daniel Defoe. Puis, au même moment, et après que la grotte a été remplie de provisions, il est écrit à propos de notre personnage que : « Robinson sentait toute cette œuvre magnifique se vider inexorablement de son contenu. L'île administrée perdait son âme au profit de l'autre île et devenait semblable à une énorme machine tournant à vide<sup>59</sup> ». Cette citation est d'une importance majeure dans notre contexte puisque les parois de la grotte de l'île apparaissent comme la métaphore des récritures qui recouvrent « cette œuvre magnifique ». Cette scène présente donc non seulement une critique directe du premier Robinson, comme si c'était lui qui avait écrit sur les parois de la grotte, mais en plus, à l'image du procédé que nous avons observé avec la loi sur la souille, les gestes matérialistes de Robinson sont explicités, puis immédiatement remis en question : l'ancienne île n'a plus aucun sens pour notre personnage, et l'« autre île » recouvre peu à peu l'île de Defoe, à la manière d'un palimpseste<sup>60</sup>. De surcroît, « cette œuvre magnifique » fait directement référence au roman de Daniel Defoe, à la manière d'un commentaire sur la parodie ; la grotte est peu à peu vidée de ses objets, soulagée de sa charge matérialiste, de la même manière que le Robinson de Tournier répète les mêmes gestes que le premier Robinson pour ensuite les vider<sup>61</sup> de leur sens. Le Robinson de Tournier répète, dans un premier

---

<sup>57</sup> *VLP*, p. 147.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>60</sup> Arlette Bouloumié considère le « Log-book » de Robinson comme la preuve matérielle du palimpseste : « le livre aux pages blanchies par la mer sur lequel Robinson écrit son journal est un véritable palimpseste » (Bouloumié, Arlette. *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Malesherbes, Gallimard, 1991, p. 13).

<sup>61</sup> Jean-Paul Engélibert est le premier à noter cet acte de vider de sens par le biais de la répétition : « mais cette répétition, qui fait réaliser au second Robinson des entreprises similaires à celles de son prédécesseur, les vide en même temps de leur sens (...) leur signification réelle inverse celle que le personnage leur attribue ». (Engélibert, *op. cit.*, p. 155)

temps, les mêmes gestes que le Robinson de Defoe, ce qui apparaît contradictoire dans un roman qui devrait, au contraire, libérer l'île déserte du joug de la répétition du monde capitaliste dont les naufragés proviennent. Les gestes du Robinson de Tournier sont même, en ce sens, une répétition de répétition puisqu'il reprend les gestes d'un personnage qui essaie de reproduire du mieux qu'il peut le système anglais qui lui est familier. Toutefois, c'est dans ce contexte paradoxal que surgit l'intérêt de la parodie : les gestes doublement répétitifs du Robinson de Tournier vident ces actions de leur sens et tournent les lois de « l'île administrée » en ridicule.

Enfin, lorsque Robinson se fait la réflexion que « chacun de ces hommes était un monde possible (...) c'est cela autrui : un possible qui s'acharne à passer pour réel<sup>62</sup> », le propos du personnage peut également être interprété comme une référence à la littérature, à la parodie. En effet, chaque robinsonnade est un nouveau monde, une nouvelle perspective possible, une île supplémentaire dans l'archipel. Chacune de ces parodies s'acharne à passer pour réelle, revendique sa proposition de réévaluation des codes littéraires du mythe. En ce sens, la première île de Michel Tournier apparaît comme le lieu d'un commentaire sur la parodie et de réflexion sur la littérature et les codes désuets du premier Robinson.

A ce propos, la critique Ioana Andreescu souligne que l'île de Tournier modifie Robinson non seulement psychologiquement, mais aussi physiquement<sup>63</sup> : via les épreuves qu'il traverse, Robinson est couvert de brûlures, de cicatrices, etc. La réécriture apparaît presque comme un phénomène physique à l'œuvre : Speranza ne sert pas seulement de guide à Robinson, elle semble le récrire physiquement. Par exemple, après l'explosion de la grotte, « la belle barbe rousse [de Robinson] était rongée de

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>63</sup> Andreescu, Ioana, *Lieu de savoir, lieu de pouvoir. Le laboratoire narratif de l'île dans la littérature européenne d'après-guerre*, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage – CRAL, 2 septembre 2016, p. 13.

tache de pelade<sup>64</sup> ». L'île se présente donc comme la métaphore de la parodie dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, à tel point qu'elle est considérée comme un personnage influent, non seulement pour Robinson mais aussi pour Vendredi.

### 1.1.2 La personnification de l'île

« Le héros du roman, c'est l'île autant que Robinson, autant que Vendredi » (Gilles Deleuze, *VLP*, p. 256).

En effet, Michel Tournier note lui-même que *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, par rapport au roman de Defoe, présente trois personnages : « Robinson, l'île et Vendredi<sup>65</sup> ». La personnification de l'île, « un îlot que les cartes ne mentionnaient pas, situé quelque part entre la grande île et la côte chilienne<sup>66</sup> » passe dans un premier temps par sa féminisation. Elle n'apparaît « non plus comme un domaine à gérer, mais comme une personne, de nature indiscutablement féminine<sup>67</sup> » et dont « la grotte était la bouche, l'œil ou quelque autre orifice naturel de ce grand corps ». Sa personnification passe également par sa sexualisation : avant la rencontre avec Vendredi, Robinson se lie sexuellement à l'île et enfante des mandragores. Toutefois, cette première approche réductrice du personnage de l'île évolue. Une citation de la scène finale nous conforte dans son rôle de personnage puissant, intouchable, inébranlable : « Speranza se dégageait des voiles de la brume, vierge et intacte<sup>68</sup> ». Lorsque Vendredi quitte l'île avec les membres de l'équipage à la fin du roman, Robinson et lui ont évolué profondément. Speranza, bien plus qu'une amante, emprunte le rôle d'un personnage influent pour sortir des codes préétablis par Daniel Defoe.

---

<sup>64</sup> *VLP*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>65</sup> *Le vent paraclét*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>66</sup> *VLP*, p. 19.

<sup>67</sup> *VLP*, p. 55.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 272.

L'importance grandissante de Speranza passe également par le décentrage de Robinson et l'émergence d'une nouvelle voix. C'est d'ailleurs le rôle du log-book, carnet dans lequel écrit notre Robinson. Plusieurs critiques<sup>69</sup> l'ont déjà interprété comme le décentrage de l'impérialisme colonial, ou encore comme un moyen pour Robinson de lutter contre la solitude<sup>70</sup>. Nous proposons que le log-book permet d'ajouter la voix de l'île à la robinsonnade. Caroline Mangerel note qu'en écrivant sur l'île, Robinson s'en distancie puisqu'il lutte contre la solitude sur l'île, mais qu'il lui donne aussi une voix, une altérité et que « c'est réellement l'interprétation de l'écrit qui détermine la fonction de l'île pour le protagoniste<sup>71</sup> ». Par exemple, lorsque Robinson écrit dans le log-book et au début du roman qu'« à Speranza, il n'y a qu'un point de vue. Le mien.<sup>72</sup> », Speranza n'a pas encore de voix. En revanche, après l'explosion de la grotte, son influence sur Robinson est exprimée dans le log-book : « Speranza n'est plus une terre inculte à faire fructifier (...) [elle requiert] toute mon attention, une attention contemplative, une vigilance émerveillée car il me semble – non, j'ai la certitude que – je [la] découvre à chaque instant pour la première fois et que rien ne ternit jamais [sa] magique nouveauté<sup>73</sup> ». On note donc la naissance du personnage de Speranza via le log-book : le premier autrui que croise Robinson n'est pas Vendredi mais l'île.

Nous avons examiné l'importance du socle insulaire et établi les caractéristiques du personnage de Speranza. Nous allons désormais voir le rôle de l'île dans la distribution d'importance accordée à chaque personnage. En effet, la relation entre Robinson et Vendredi ne pourrait pas exister sans Speranza. A ce propos,

---

<sup>69</sup> Mangerel, Caroline. "Figures de l'île déserte: quatre récits, une lecture sémiotique." *Tabuleiro de Letras* 10.1 (2016): 55-75. Consulté le 10 mars 2019. [https://www.researchgate.net/publication/320223354\\_Figures\\_de\\_l'ile\\_deserte\\_quatre\\_recits\\_une\\_lecture\\_semiotique](https://www.researchgate.net/publication/320223354_Figures_de_l'ile_deserte_quatre_recits_une_lecture_semiotique)

<sup>70</sup> On pense notamment à la théorie de la structure autrui de Gilles Deleuze.

<sup>71</sup> Mangerel, Caroline. *op. cit.*, p. 61.

<sup>72</sup> *VLP*, p. 57.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 236.

Tournier note que « l'île n'est pas ici un simple décor. Elle joue aussi un rôle dans l'histoire<sup>74</sup> ». De plus, l'émergence de Speranza s'ouvre sur la création du nouveau Vendredi. Après sa rencontre avec ce dernier, Robinson, au cours d'une profonde considération de Vendredi et de la « beauté anatomique stupéfiante » de son œil, « tourne et retourne cette question en lui-même. Pour la première fois il entrevoit nettement, sous le métis grossier et stupide qui l'irrite, l'existence possible d'un *autre Vendredi* – comme il a soupçonné jadis, bien avant de découvrir la grotte et la combe, une *autre île*, cachée sous l'île administrée<sup>75</sup> ». Cette citation est d'une importance centrale dans notre contexte. Ici, Robinson reprend le format de la pensée de son prédécesseur lorsqu'il qualifie Vendredi de « métis grossier et stupide qui l'irrite », pour finalement tourner cette pensée en quelque chose d'« autre », de nouveau, comme si ce passage était métonymique du processus de parodie. Via cette citation, on note de nouveau que la création de l'autre île et de notre archipel est la condition nécessaire à l'émergence de nouveaux codes : notre hypothèse est que grâce à Speranza, Vendredi s'affranchit des contraintes laborieuses prescrites par Robinson.

## 1.2 L'archipel permettant aux valeurs décoloniales d'émerger

Le personnage de Vendredi peut également illustrer le procédé d'écriture à l'œuvre : il est créatif, joueur, et « sa créativité finir[a] par révéler à Robinson l'inutilité de cette vie trop bien administrée<sup>76</sup> ». Dans cette perspective, Vendredi apparaît comme une sorte de guide pour Robinson et aménage à sa manière le terrain de jeu qu'est Speranza. Par exemple, lorsqu'il fabrique une poupée à l'effigie de Robinson (« Robinson le vit revenir en traînant sans douceur une sorte de mannequin.

---

<sup>74</sup> *VVS*, p. 181.

<sup>75</sup> *VLP*, p. 193.

<sup>76</sup> *VVS*, p. 179.

La tête était faite dans une noix de coco, les bras et les jambes dans des tiges de bambou<sup>77</sup> »), Vendredi investit Speranza, qui lui fournit les ressources nécessaires pour jouer. Toutefois, on se demande qui, de Speranza ou Vendredi, décide les règles.

### 1.2.1 « I visited my new Island<sup>78</sup> » : un texte qui invitait à la réécriture

Dans son œuvre *The Robinson Crusoe Story*, Martin Green nous livre les raisons du succès de *Robinson Crusoé* en 1719. Celui-ci offre un cadre séduisant de recommencement, l'île déserte, espace qui ouvre, comme nous l'avons déjà vu, un imaginaire sans limites. De surcroît, le déroulement des événements respecte un schéma plaisant et universel de la fiction : le naufrage, la construction du radeau, la rencontre avec l'autochtone, etc. Enfin, Robinson Crusoé est un homme blanc anglais, personnage idéal pour un lectorat constitué d'hommes également blancs et anglais. Ainsi Daniel Defoe imagine-t-il la « masculinist imaginative form<sup>79</sup> » idéale pour le succès de son roman. « Defoe built up his reader's pride in average Englishness<sup>80</sup> ».

Ces valeurs idéales du roman occidental déclinent au 20<sup>ème</sup> siècle. Sans même prendre en compte les horreurs coloniales dépeintes par Defoe, on réalise qu'une grande partie de l'œuvre tombe dans l'oubli. Comme le note Andreescu :

Gérard Genette attire l'attention sur ce point : seule la deuxième partie du livre de Defoe, celle qui contient les aventures insulaires du héros, a subsisté dans l'imaginaire collectif ; les aventures précédant le naufrage et suivant le départ de l'île sont tombées dans l'oubli.<sup>81</sup>

Ainsi les réécritures de la robinsonnade ont-elles souhaité recentrer l'intrigue sur la place de l'île dans la fiction, ce qui nous conforte dans notre hypothèse que l'on

---

<sup>77</sup> VLP, p. 225.

<sup>78</sup> Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, 1719, New York, *The Modern Library*, 2001, p. 281.

<sup>79</sup> Green, Martin. *The Robinson Crusoe Story*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1990. *Introduction*, p. 6.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>81</sup> Andreescu, *op. cit.*

accorde à l'île, et à l'archipel d'îles constitué par la robinsonnade un rôle de plus en plus grand, au point de la personnifier.

Toutefois, plusieurs aspects de l'œuvre de Defoe dénotent presque un appel à la réécriture. Tout d'abord, il est important de rappeler qu'il s'est lui-même inspiré de l'histoire d'Alexandre Selcraig<sup>82</sup>. Or il a modifié certains aspects de l'histoire : par exemple, l'île de Selcraig était, comme celle de Tournier, située dans le Pacifique, et non dans les Caraïbes. Selcraig est également resté sur l'île pendant quatre ans, et non pendant vingt-huit ans comme les Robinson de nos deux œuvres<sup>83</sup>. Bien que le roman d'origine se soit inspiré d'une histoire vraie et non d'une histoire fictionnelle, Defoe a changé des éléments, marquant en quelque sorte la première différence dans la répétition et la seconde île de l'archipel.

Un autre indice qui nous conforte dans l'idée que Defoe aurait souhaité ouvrir la voie à une série de réécritures est le retour du héros sur l'île dans le dernier chapitre. Ce choix permet de rendre sa place à l'île, dont l'importance était moindre dans le reste du roman et Defoe semble lui-même inviter un futur lecteur qui deviendrait auteur à poursuivre son roman, à reprendre ce dernier chapitre insulaire pour le poursuivre dès le premier chapitre d'une œuvre ultérieure : « de mes nouvelles aventures durant encore dix années, je donnerai une relation plus circonstanciée ci-après<sup>84</sup> ». Il est toutefois difficile de prouver que l'auteur du roman d'origine aurait souhaité qu'on aille jusqu'à parodier son œuvre, mais il inscrit sans doute celle-ci dans un archipel dont l'îlot d'origine n'appelait qu'à être décliné.

---

<sup>82</sup> Alexandre Selcraig était un explorateur qui s'est échoué dans une île du Pacifique au 17<sup>ème</sup> siècle et dont le naufrage a inspiré Defoe sur de nombreux points pour écrire son roman. (*Le Vent Paraquet*, *op. cit.*, p. 208).

<sup>83</sup> Dans son œuvre *Le Vent Paraquet* (*Ibid.*, p. 212), Tournier explique les différences entre l'histoire vraie et la fiction de Defoe.

<sup>84</sup> Defoe, Daniel. *op. cit.*, p. 282 : "in some new Adventures of my own, for ten Years more, I may perhaps give a farther Account of hereafter".

### 1.2.2 Rôles symbolique et ludique de Vendredi

Nous allons à présent examiner le rôle de Vendredi dans le basculement des codes. La parodie de Tournier marque un tournant majeur pour le personnage de Vendredi : il devient le guide de Robinson dans la contemplation des choses, dans sa quête de l'immatériel, et lui permet de devenir « Robinson solaire<sup>85</sup> ». Ce dernier ne peut plus se passer de Vendredi, si bien qu'à la fin de l'œuvre, il le remplace par Jaan, le mousse estonien abandonné par son équipage, et nomme ce dernier Jeudi.

Le changement radical de Vendredi du roman d'origine vers un Vendredi parodique est essentiel : tandis que celui de Defoe évoquait plutôt la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, le Vendredi de Tournier inspire la théorie deleuzienne. Il n'est ni autonome, ni le contraire d'un sujet : il est libre<sup>86</sup>. Dans son article « Michel Tournier et le monde sans autrui<sup>87</sup> », Gilles Deleuze analyse les effets de la perte de la structure autrui chez Robinson après qu'il est resté trop longtemps seul sur l'île. Le philosophe explique que Vendredi, dans son immédiateté<sup>88</sup>, apparaît comme un double plutôt qu'un autrui. C'est-à-dire qu'il « redresse » et « rectifie » plutôt que de « rabattre ». La relation des deux personnages est donc extrêmement difficile à établir si l'on garde à l'esprit qu'elle va au-delà d'une relation fraternelle, amicale, ou encore de maître et esclave<sup>89</sup>. C'est pourquoi de nombreux critiques ont presque arrêté de voir Vendredi comme un personnage de fiction, et lui ont attribué un

---

<sup>85</sup> A la fin de l'œuvre, Robinson s'adonne à un culte du soleil, encouragé par Vendredi.

<sup>86</sup> Denizeau, Marie-Thérèse. "Vendredi, le héros détourné." *Littérature* (1993): 60-68. Consulté le 10 mars 2019. [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2302](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2302)

<sup>87</sup> Deleuze, Gilles. "Michel Tournier et le monde sans autrui." *Logique du sens*, 1969. Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 257-283.

<sup>88</sup> Le philosophe explique cette immédiateté comme l'« abolition du détour et séparation de la cause du désir et de l'objet » (*Ibid.*, p. 265).

<sup>89</sup> Le personnage de Robinson lui-même est incertain de la nature de sa relation avec Vendredi : « ce qui est incroyable, c'est que j'aie pu vivre aussi longtemps avec lui, pour ainsi dire sans le voir. Comment concevoir cette indifférence, cette cécité alors qu'il est pour moi toute l'humanité rassemblée en un seul individu, mon fils et mon père et mon voisin, mon prochain mon lointain... Tous les sentiments qu'un homme projette sur ceux et celles qui vivent autour de lui, je suis bien obligé de les faire converger vers ce seul « autrui », sinon que deviendraient-ils ? » (*VLP, op. cit.*, p. 239 – 240.)

caractère purement symbolique. Par exemple, Marie-Thérèse Denizéau le considère comme un « non-sujet » : « la dimension mythologique de Vendredi est créée par son identité de non-sujet car il semble ainsi régi par une force extérieure toute-puissante<sup>90</sup> ». Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec cette qualification de « non-sujet » : certes, l'évolution de Vendredi est si puissante dans l'œuvre de Tournier qu'il est mythifié, mais nous pensons qu'il reste un personnage de fiction, dont l'importance provient de la parodie et non pas d'une « force extérieure toute-puissante ». Il nous semble que Speranza accorde à Vendredi cette force toute-puissante qui naît au cœur de la diégèse.

Jean-Paul Engélibert observe également la dimension symbolique de Vendredi via son pouvoir grandissant :

Vendredi fait communier Robinson avec les éléments et ne justifie plus rien que l'altérité irréductible de l'« autre île (...) [et] plonge le héros dans la félicité d'un présent perpétuel fondé sur l'« asocialité » qui accompagne sa « déshumanisation ». Il s'agit là d'un travail proprement littéraire effectué sur le mythe.<sup>91</sup>

Dans cette citation, Vendredi sert de vecteur à l'altérité incarnée par l'île : la puissance de l'île permet à Robinson et Vendredi de s'affranchir des codes coloniaux, et de surcroît, Vendredi joue un rôle important dans le crédit accordé à Speranza. Nous ne sommes donc plus en accord avec cette notion de « héros » attribuée à Robinson : les deux héros de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* sont Speranza et Vendredi, qui permettent la mise en place des nouveaux codes soutenus par la parodie. Pour reprendre un passage du texte mentionné un peu plus tôt, Robinson réalise, après l'explosion de la grotte, que « Speranza n'est plus une terre inculte à faire fructifier, Vendredi n'est plus un sauvage qu'il est de mon devoir de morigéner (...) je les

---

<sup>90</sup> Denizéau, Marie-Thérèse. *op. cit.*

<sup>91</sup> Engélibert, *op. cit.*, p. 348.

découvre à chaque instant pour la première fois et rien ne ternit jamais leur magique nouveauté ». Cette citation confirme notre idée selon laquelle Vendredi et Speranza sont acteurs de la « nouveauté » du texte, toujours en mouvement et auquel Robinson est contraint de s'adapter. Nous notons également qu'Engélibert mythifie lui aussi Vendredi comme s'il ne pouvait être perçu que via le prisme du symbolisme, mais peut-être le mythe d'origine est-il plutôt appelé à être démythifié : les codes de la parodie permettent de s'affranchir du puritanisme (c'est-à-dire d'un respect excessif des règles et de la morale généralement liées à « une manière de vivre austère et prude » selon l'Encyclopédie Universalis) d'un ton léger, joueur.

En effet, au-delà du symbolisme, Vendredi adopte plutôt le rôle d'acteur principal de la parodie : il prouve la futilité des règles étroitement établies par Robinson via un jeu dénué de toute norme et de tout système. Par exemple, lorsque Vendredi s'accouple à son tour avec Speranza, Robinson, « profondément choqué par la conduite de son compagnon<sup>92</sup> », lui lit un passage de la Bible. Puis, après le passage fondamental de l'explosion, Robinson demande au log-book – et donc à Speranza : « enseigne-moi l'ironie<sup>93</sup> ». Via une telle requête, on peut voir Robinson sortir du puritanisme, accepter l'altérité, et même la relation sexuelle qu'entretiennent Vendredi et Speranza. La citation clé de l'œuvre de Tournier qui semble marquer un tournant dans l'abandon des codes est la suivante :

Il ne s'agissait pas de me faire régresser vers des amours humains, mais de sortir de l'élémentaire (...) C'est chose faite aujourd'hui. Mes amours avec Speranza s'inspiraient encore fortement des modèles humains (...) Vendredi m'a contraint à une conversion plus radicale (...) la différence de sexe est dépassée.<sup>94</sup>

Cette citation semble d'une part rejoindre notre hypothèse selon laquelle Vendredi joue un rôle dans la libération de toute contrainte. Nous avons vu que l'île occupait

---

<sup>92</sup> *VLP*, p. 178.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 245.

une place de choix via son rôle métaphorique, puis sa personnification, mais sa dimension absolue semble être atteinte particulièrement à ce point du roman : elle est ici déféminisée (« la différence de sexe est dépassée ») grâce à Vendredi, et Speranza n'est plus seulement perçue via le prisme sexuel. Ainsi, le rôle de Speranza est primordial pour s'affranchir du puritanisme du premier Robinson, et même de celui du Robinson du début de l'œuvre de Tournier ; la parodie semble même fonctionner sur une forme de valorisation entre Vendredi et Speranza. A l'image de notre archipel et de nos récritures, le pouvoir est hétérogène et ouvert, et il est même appelé à être aboli.

### 1.2.3 Parodie et jeu

La parodie s'ouvre sur la poétique du retournement pour transcender l'ordre préétabli. Il s'agit de faire basculer la hiérarchie mise en place dans le roman de Daniel Defoe. Cette inversion des codes et du rôle dominateur de Robinson est quasiment mise en abyme dans le roman de Michel Tournier : peu de temps après l'explosion de la grotte, Vendredi propose à Robinson d'échanger leurs rôles. A la fin de la scène, les deux personnages se rendent compte du ridicule de la situation et rient ensemble. Cette scène nous conforte dans notre idée que l'œuvre de Tournier ne comporte pas seulement une dimension symbolique : il convient également de traiter du motif postcolonial avec légèreté, poésie, et inversion pour le tourner en ridicule. En gardant à l'esprit la métaphore de l'île, lieu idéal de récriture et de recommencement, nous allons tenter de relever plus spécifiquement les marques explicites de la parodie.

Par exemple, le moment de l'explosion de la grotte fait appel à un vocabulaire qui semble directement qualifier la parodie : « Dans une dernière lueur de conscience, Robinson se sent soulevé, emporté tandis qu'il voit le chaos rocheux qui surmonte la

grotte culbuter comme un jeu de construction<sup>95</sup> ». Le choix de ces derniers mots fait tout d'abord référence à la parodie – l'expression « jeu de construction » s'articule autour du même paradoxe que la parodie – l'œuvre d'origine, en l'occurrence *Robinson*, est une construction qu'il convient de détourner par le « jeu ». De plus, cette expression est applicable à l'édifice du roman de Tournier : la parodie ouvre un jeu de constructions, de subterfuges, de répétitions de *Robinson Crusoé* tout en rejetant ses normes pour enfin les faire exploser en révélant ainsi son art, son caractère ludique.

La subversion est d'autant plus forte que quelques pages plus tard, à propos de Vendredi, le narrateur nous affirme : « certes il n'avait pas provoqué *volontairement* la catastrophe<sup>96</sup> ». Le terme « volontairement » nous indique une référence à l'inconscient de la réécriture, mais le choix de l'italique nous permet aussi d'en douter. Ce terme indique l'ironie à l'œuvre de la parodie, qui, à un premier degré de lecture, prétend ne pas « *volontairement* » aller à l'encontre des codes coloniaux de *Robinson Crusoé*.

Enfin, en gardant notre archipel à l'esprit, une autre citation quelques pages plus loin nous donne des éléments de réponse sur le lien entre « l'autre île » et la réécriture : « Après la destruction de la grotte ce nouveau coup à la terre de Speranza achevait de rompre les derniers liens qui attachaient Robinson à son ancien fondement<sup>97</sup> ». Pour de nombreux critiques<sup>98</sup>, cette scène marque un tournant majeur dans le comportement de Robinson, mais pour notre hypothèse, ce passage finit de faire basculer la robinsonnade de l'île de Defoe vers celle de Tournier, et marque le moment du palimpseste : la réécriture de Tournier recouvre celle de Defoe, et Speranza

---

<sup>95</sup> *VLP*, p. 196.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>98</sup> Par exemple, Marie-Thérèse Denizéau qualifie cette scène de « transformation majeure dans le roman », et étaye l'hypothèse selon laquelle « on peut voir Robinson Ier, anglais avare et puritain disparaître dans l'explosion de la grotte » (*op. cit.*, p. 65).

surplombe l'archipel tandis que celle de Defoe est peu à peu recouverte par les décombres de la grotte.

Pour conclure, nous avons tissé le lien entre l'île et l'écriture, puis entre l'archipel et la parodie. En répétant l'œuvre de Defoe, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* vide les éléments de leur sens pour ensuite les rééquilibrer et décentrer l'île de départ. Nous allons désormais voir la manière dont *Vendredi ou la Vie Sauvage*, seconde œuvre insulaire de Michel Tournier s'inscrit dans notre archipel : cette nouvelle œuvre recouvre-t-elle le mythe d'origine ou au contraire, s'en rapproche-t-elle par son style plus direct et factuel ? En effet, nous allons nous demander, dans le cadre d'une œuvre (re)destinée aux enfants, si la personnification de l'île et les marques de la parodie sont plus explicites que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.

## 2. *Vendredi ou la Vie Sauvage*. L'île ludique.

Ce second chapitre propose une étude de l'œuvre *Vendredi ou la Vie Sauvage*, réécriture de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* par le même auteur. La publication de cette seconde œuvre est motivée par l'adaptation de la première à un public jeunesse : certains passages sont donc abrégés, le Log-book disparaît, et d'autres sont parfois même censurés, comme par exemple le passage de l'accouplement de Robinson avec Speranza. Cette dernière est donc déféminisée, et *Vendredi ou la Vie Sauvage* se rapproche en quelque sorte de l'œuvre originale de Defoe, qui était également destinée à un public plus jeune à son époque. Ainsi, on se demande si l'aspect formel du roman pourrait paradoxalement s'éloigner d'autant plus de l'œuvre d'origine.

Comment la parodie opère-t-elle dans ce contexte ? Quelle place attribue-t-elle à la première île des valeurs anglaises de 1719 ? Ou à la première Speranza ? Recouvre-t-elle un peu plus l'œuvre de Defoe ou lui rend-elle hommage ? Quels effets la suppression de certains passages, chapitres, ou phrases entraîne-t-elle ? Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Robinson s'interrogeait, dans son Log-book : « peut-être cette chronique dans laquelle j'étais embarqué aurait-elle fini après des millénaires de péripéties par « boucler » et par revenir à son origine<sup>99</sup> ». Ici, Robinson semble situer son histoire dans une sorte d'intermédiaire et semble presque en appeler déjà à sa propre réécriture.

Nous avons montré que *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* était l'illustration de la parodie à l'œuvre. Nous allons désormais interroger ce nouveau format hyper-hyper textuel, cette copie de copie qui pourrait à son tour illustrer la notion de

---

<sup>99</sup> *VLP*, p. 233 – 234.

simulacre<sup>100</sup>. Malgré le caractère strictement identique de certaines scènes entre les deux œuvres de Tournier, *La Vie Sauvage* semble traduire un autre niveau de représentation. Notre point de départ dans l'analyse du simulacre se fonde sur une scène bien précise de l'œuvre, celle de la fabrication mutuelle de poupées à l'effigie de Robinson et de Vendredi :

Dès lors, ils vécurent à quatre sur l'île, il y avait le vrai Robinson et la poupée Robinson, le vrai Vendredi et la statue de Vendredi, et tout ce que les deux amis auraient pu se faire de mal, ils le faisaient à la copie de l'autre. Entre eux ils n'avaient que des gentillesse. <sup>101</sup>

Jean-Paul Guichard est le premier critique de l'œuvre à comparer les poupées à des simulacres lorsqu'il écrit que « dans leurs jeux, Robinson et Vendredi créent des simulacres qui sont des images de l'autre<sup>102</sup> ». Tout en gardant à l'esprit notre analyse de la mise en jeu de la parodie sur Speranza, nous tenterons d'intégrer la notion de simulacre dans une première partie ce chapitre. Quel est l'intérêt d'une (hyper-)hyper-recréation dans notre contexte parodique ? Si la réécriture pouvait être introspective, laquelle des trois œuvres deviendrait le simulacre ? Une seconde partie sera consacrée à la comparaison de scènes précises des deux œuvres de Tournier pour situer les réécritures et les îles sur la carte de notre archipel.

## 2.1 La répétition de Speranza : simulacre

### 2.1.1 Répétition de la parodie

Nous pensons que la répartition de l'influence entre nos trois personnages évolue de manière différente dans les deux œuvres de Tournier et que cette seconde

---

<sup>100</sup> On pense entre autres à la notion que Platon introduit dans *Le Sophiste*, la copie de copie qui n'est qu'une illusion du réel.

<sup>101</sup> *VVS*, p. 111.

<sup>102</sup> Guichard, Jean-Paul. *L'âme déployée: images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*. Vol. 125. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2006.

Speranza s'éloigne encore un peu plus de l'île de la Désolation de Defoe. Avant de nous demander laquelle de nos œuvres est le simulacre, nous allons tenter de montrer l'importance de quelques ajouts à cette nouvelle version.

En effet, d'un point de vue formel, cette dernière subit des suppressions, mais aussi des ajouts. Ceux-ci sont essentiellement consacrés aux nouvelles inventions de Vendredi : inventions culinaires, jeux poétiques et usage de la poudre pour transformer les arbres morts en grands candélabres de feu<sup>103</sup>. Selon plusieurs critiques, Vendredi est donc un guide d'autant plus remarquable pour Robinson dans cette nouvelle version que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Par exemple, Christopher Palmer écrit que « the result is that *La Vie Sauvage* is much less the story of Robinson than was argued to be the case with *Les Limbes du Pacifique*<sup>104</sup> ». Via l'analyse de quelques extraits, nous allons voir qu'au sein de l'œuvre d'un seul et même auteur, l'évolution de la réécriture est en faveur de Vendredi.

Par exemple, après l'explosion de la grotte, *La Vie Sauvage* nous indique explicitement que Vendredi achève de détruire les objets qui se trouvaient dans la grotte : « Vendredi l'imitait, mais au lieu d'aller déposer comme lui au pied du cèdre les objets qu'il avait trouvés, il achevait de les détruire<sup>105</sup>. » On se demande pourquoi cet acte de Vendredi n'est explicite que dans la version révisée de Tournier. Si *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* pouvait éventuellement laisser douter du changement de Robinson, le détachement matériel de ce dernier est cependant transparent, limpide dans *La Vie Sauvage*. A ce propos, Tournier insiste sur la perfection de cette nouvelle œuvre, plus brève, limpide et essentielle : « Le premier

---

<sup>103</sup> Bouloumié, Arlette, *op. cit.*, p. 118.

<sup>104</sup> Palmer, Christopher, *op. cit.*, p. 123.

<sup>105</sup> *VVS*, p. 98.

*Vendredi* était un brouillon, le second est le propre<sup>106</sup> ». Dans ce contexte, on se demande si la finalité de *La Vie Sauvage* est toujours son adaptation pour tout public ou bien si Tournier a souhaité ne garder que l'essentiel. L'aspect subversif du caractère parodique de son œuvre pourrait-il transparaître jusque dans ses entretiens ? Une autre hypothèse à l'ambiguïté de ce nouveau format pourrait résider dans la volonté de recouvrir d'une nouvelle strate le brouillon, qui recouvrait déjà l'histoire d'origine.

L'importance grandissante de *Vendredi* est également tangible à la fin de *La Vie Sauvage*, à l'occasion d'un commentaire sur son départ qui n'est pas dans *Les Limbes du Pacifique*. Après le départ du personnage éponyme, Robinson constate : « *Vendredi* lui avait enseigné la vie sauvage, puis il était parti<sup>107</sup> ». Nous remarquons une nouvelle fois le caractère explicite de l'impact que *Vendredi* a pu exercer sur Robinson. A propos du départ de *Vendredi* et de cette fin quelque peu différente, Palmer note : « no doubt this is why the book ends when it does<sup>108</sup> ». Le renversement des rôles des personnages par rapport à la version de Defoe est donc d'autant plus évident dans cette nouvelle œuvre. Les ajouts textuels soulèvent toutefois une tension dans notre étude : ils permettent de rendre explicite les intentions des *Limbes du Pacifique*, toutefois, ils sont rares. Nous allons désormais tenter de cerner de quelle manière *La Vie Sauvage* met en exergue les valeurs véhiculées par son hypotexte via les répétitions et les extraits réécrits à l'identique.

---

<sup>106</sup> Jérôme Garcin, « interview avec Michel Tournier », *L'Évènement du Jeudi*, 9 – 15 janvier 1986 ; Sandra Beckett L., *De grands écrivains écrivent pour les enfants*, Montréal, Les Presses de L'Université de Montréal, 1997, p. 266.

<sup>107</sup> *VVS*, p. 165.

<sup>108</sup> Palmer, Christopher, *op. cit.*, p. 123.

### 2.1.2 Simulacre et réécriture

Il nous a donc paru intéressant d'aborder la notion de simulacre dans ce contexte de réécriture de réécriture afin de déterminer où placer cette nouvelle Speranza. Tout d'abord, il s'agit de bien définir le simulacre. Ce terme est l'un des synonymes<sup>109</sup> de la parodie selon le dictionnaire de l'étymologie française – toutefois, son sens varie lorsqu'il est employé dans un contexte philosophique. Lorsque Tournier affirme que « le premier Vendredi était un brouillon, le second est le propre », nous sommes tentés de nous demander lequel de nos textes est le simulacre. Si l'on s'en tient à la définition platonicienne, le simulacre, la copie de la copie est *Vendredi ou la Vie Sauvage*. Tournier lui-même explique qu'il n'y a pas de doute quant au fait que *Les Limbes du Pacifique* est une réécriture de *Robinson Crusoé*, et que ce dernier est bel et bien le « modèle<sup>110</sup> » du premier. Ici, nous notons que *Robinson Crusoé* est le modèle, l'original, *Les Limbes* la copie et *La Vie Sauvage* le simulacre. Une autre possibilité qui s'accorderait mieux à nos hypothèses pourrait être que le roman de Defoe est le simulacre à causes des valeurs coloniales désuètes qu'il transmet et de la mission de nos autres îles de recouvrir celle de la Désolation. Nous avons donc décidé de scruter cette question un peu plus en profondeur via des notions deleuziennes. Pour Deleuze, la notion n'est pas nécessairement trompeuse, fade ou vile comme elle pouvait le laisser entendre dans l'Antiquité. Ici, le simulacre renverse le modèle, la hiérarchie et remonte « à la surface<sup>111</sup> ». Il exprime le pouvoir du matériel et du corporel. Nous établissons un lien avec le principe mis en œuvre par Tournier au cœur de la fiction : non seulement la hiérarchie est littéralement renversée lorsque les personnages

---

<sup>109</sup> « Simulacre » (2001), Jacqueline Picoche, *Le Robert, Dictionnaire Etymologique du Français*, p. 566.

<sup>110</sup> « Un lecteur m'a demandé un jour avec une intention un rien malveillante pourquoi je n'avais pas dédié ce livre à la mémoire de son premier inspirateur Daniel Defoe (...) J'avoue que je n'y ai même pas songé, tant la référence constante de chaque page de ce livre à son modèle anglais me paraissait évidente » (*Le vent paralet, op. cit.*, p. 229).

<sup>111</sup> Deleuze, Gilles. "Platon et le simulacre." *Logique du sens*, 1969. Paris, Minit, 1995, p. 353.

échangent leurs accoutrements, mais en plus, l'ascension de Robinson solaire par Vendredi, le caractère aérien de ce dernier lorsqu'il affirme que sa flèche ne retombera jamais nous évoque ce mouvement de (re)montée « à la surface ». Dans son article "« Différence et répétition ». Œuvre de simulacre.", Frédéric Boutin écrit que :

Le simulacre est le plus haut espoir de Deleuze, il est le lieu où la représentation et l'identique, fondements de la pensée occidentale, sont vaincus, dissous. Le sujet n'est plus le dernier maillon de la chaîne interprétative, il est dissous et la sentence de la signification ne lui appartient plus.<sup>112</sup>

Cette citation est importante dans le contexte de notre étude puisqu'elle semble directement commenter le mouvement du palimpseste dans notre corpus : le fait que *Robinson Crusoé* soit le modèle ou l'identique n'a plus d'importance, ce qui compte, c'est le rééquilibrage des valeurs dans les deux romans de Tournier. De surcroît, l'image du « maillon » de la chaîne interprétative semble directement commenter la manière dont se positionnent les îles dans notre archipel, c'est-à-dire que le statut de « première île » du roman de Defoe ne marque aucune espèce d'importance dans le positionnement hiérarchique de nos îles. A l'échelle de la fiction, cette citation s'applique à nos personnages : Robinson ne dirige plus l'île, mais Vendredi et Speranza non plus. Il n'y a pas d'échange des rôles à proprement parler, plutôt une perte de la signification, c'est-à-dire que la domination que Robinson a pu un jour exercer n'a plus d'importance. Puisque les œuvres de Tournier tentent toutes deux de dissoudre les « fondements de la pensée occidentale », nous allons nous pencher plus particulièrement sur le lien entre ces deux œuvres pour tenter de déterminer laquelle serait le simulacre de l'autre.

Le travail de réitération de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et la répétition de scènes parfois identiques permettent à Michel Tournier d'insister sur les valeurs

---

<sup>112</sup> Boutin, Frédéric. "« Différence et répétition ». Œuvre de simulacre." *Protée* 27.3 (1999): 119-124. Consulté le 11 mars 2019. <https://www.erudit.org/en/journals/pr/1999-v27-n3-pr2781/030577ar.pdf>

que son écriture transmet, mais aussi de clarifier ces valeurs en employant un format plus direct et plus explicite. Dans son ouvrage théorique *La Littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Jean-Christophe Bailly note que la répétition est « un recommencement, un ressassement » qui permet de rendre le texte « transparent à lui-même<sup>113</sup> ». Cette citation confirme notre hypothèse que l'écriture de *La Vie Sauvage*, bien que parfois identique à son hypotexte, s'ouvrirait sur une nouvelle échelle de valeurs. L'avantage de cette brièveté de *La Vie Sauvage* pourrait même être exprimée par Robinson dans *Les Limbes du Pacifique*, convoquant, encore une fois, ce nouveau texte de manière introspective : « Ainsi le temps passait vite et utilement, d'autant plus vite qu'il était utilement employé, et il laissait derrière lui un amas de monuments et de détritiques qui s'appelaient mon histoire<sup>114</sup> ». Dans ce passage, situé vers la fin du roman, le temps commence à accélérer comme si Robinson avait compris que l'essentiel suffisait, et comme si l'« amas de monuments et de détritiques » faisait non seulement référence à l'œuvre de Defoe mais aussi au début des *Limbes du Pacifique*, lorsque Robinson s'efforce de reproduire sur l'île le système colonial qui lui est familier. Notre hypothèse est donc que le travail de concision dans *La Vie Sauvage* permet de rendre le texte plus transparent, plus tranchant. Ainsi, cette répétition des valeurs de la première parodie apparaît comme une sorte de confirmation.

Nous avons donc examiné les raisons formelles de ce travail de répétition, de réécriture. On pense que le format de littérature jeunesse de *Vendredi ou La Vie Sauvage* est un prétexte pour insister sur les valeurs d'inversion déjà transmises dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, une sorte de niveau supplémentaire de

---

<sup>113</sup> « [La répétition est] un recommencement, un ressassement, une progressivité (...), comme si l'écriture était floue et comme si le travail de répétition consistait en fait, comme par passages successifs d'une sorte de linge ou d'éponge, à nettoyer le texte de ses scories, à le rendre transparent à lui-même, à le faire advenir dans ce que l'on devrait appeler une intégralité inouïe » (Bailly, Jean-Christophe. *La littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11).

<sup>114</sup> *VLP.*, p. 233.

palimpseste. La seconde Speranza s'éloigne encore plus de la première île de la Désolation. Nous allons désormais nous intéresser à la reprise de la scène de l'échange des rôles, et nous demander si elles peuvent être analysées de manière différente. Bien que cette scène soit tout à fait identique dans les deux œuvres, elle est absente de l'œuvre d'origine *Robinson Crusoé*.

## 2.2 Un hyper espace de jeu

Dans les deux œuvres de Tournier, nous avons vu que Vendredi et Robinson se fabriquent respectivement des poupées à leurs effigies. Mais la mise en scène de la parodie ne s'arrête pas là, et « Vendredi trouva moyen d'inventer un autre jeu, encore plus passionnant et plus curieux que celui des deux copies<sup>115</sup> ». En effet, dans les deux romans, Vendredi prend l'initiative de se déguiser en Robinson et se présente comme « Robinson Crusoé, de la ville d'York en Angleterre, le maître du sauvage Vendredi ! ». Robinson réalise alors qu'il ne lui reste « qu'à devenir Vendredi, le Vendredi esclave d'autrefois », puis les deux personnages échangent leurs rôles. Cette scène occupe une importance centrale dans le roman puisqu'elle marque explicitement la fin de la hiérarchie sur l'île (par exemple via du vocabulaire tel qu'« autrefois »). De plus, l'inversion, la parodie ne passe non plus par les poupées mais par les personnages eux-mêmes. Ici, un aspect du simulacre disparaît ; de cette scène se dégage un effet d'immédiateté, elle nous amène au moment auquel les copies ne sont plus nécessaires et s'ouvre sur la possibilité de prendre des raccourcis. Le terme de « simulacre » disparaît même textuellement puisqu'il est explicite<sup>116</sup> dans *Les Limbes*, mais pas dans

---

<sup>115</sup> *VLP*, p. 226 et *VVS*, p. 112.

<sup>116</sup> *VLP*, p. 176, Robinson est en désaccord avec le traitement des animaux par Vendredi : « Impossible de faire entrer dans cette tête de bois d'ébène que ce petit cheptel n'était rassemblé, nourri, sélectionné que pour son rendement alimentaire, et non pour le dressage, la familiarité ou des simulacres de chasse et de pêche. »

*La Vie Sauvage*. Ceci met de nouveau en question le statut de *La Vie Sauvage*, de son aspect à la fois répétitif et pourtant à la fois ludique, délié et libéré par rapport à son hypotexte. Enfin, cette scène est répétée pour la première fois dans *La Vie Sauvage* puisqu'elle n'existait pas dans *Robinson Crusoé*. Nous allons donc étudier les effets de cette répétition, son aspect ludique et le statut théâtral qu'elle attribue à Speranza.

### 2.2.1 La modulation dans la répétition

Notre premier chapitre examinait l'aspect ludique de la parodie, nous allons désormais voir que *La Vie Sauvage* permet d'insister sur le motif du jeu. En effet, plus de scènes sont consacrées aux inventions de Vendredi dans ce nouveau texte, or celui-ci incarne l'insouciance, l'amusement, une attitude qui semble faite pour contrecarrer les règles bornées et archaïques de Robinson. Nous allons relever dans *La Vie Sauvage* les marques de cette emphase sur le caractère ludique et ce rôle encore plus central attribué à Vendredi. Par exemple, la phrase : « [Robinson] comprenait que ce serait désormais Vendredi qui mènerait le jeu<sup>117</sup> » est absente des *Limbes du Pacifique*. Cet ajout permet de mettre en place le ton du roman plus tôt que dans la première version et le caractère très explicite de cette phrase permet de transmettre au lecteur le motif central de cette nouvelle version : son aspect ludique, léger.

Tout d'abord, certains passages ont disparu dans *La Vie Sauvage*. Dans un premier temps, on pourrait estimer que Tournier a souhaité garder l'essentiel, toujours par souci d'abréviation et de clarté. Par exemple, à la fin de la scène de l'échange des rôles, *Les Limbes du Pacifique* comporte un commentaire supplémentaire par rapport à *La Vie Sauvage* au sujet de l'inversion. Dans cette partie de la scène, Vendredi déclare à Robinson : « maintenant (...) l'albatros est mieux que le vautour, et le bleu est mieux

---

<sup>117</sup> *VVS.*, p. 99.

que le rouge<sup>118</sup> ». De plus, la suppression de certains passages dans la version révisée traduit probablement une volonté de se défaire des contraintes imposées par Robison dans l'œuvre d'origine. Ce phénomène est explicite lorsque ce dernier découvre les habitants de l'île et essaie de les observer discrètement, et que Tenn, son chien, essaie de se dégager de son emprise. Dans *Les Limbes* le terme de « contrainte » apparaissait : « Tenn, incommodé par la contrainte que lui impose son maître, fit un brusque effort pour se libérer<sup>119</sup> ». Dans la *Vie Sauvage*, le mot a disparu : « Tenn fit un brusque effort pour se libérer<sup>120</sup> ». Cette suppression textuelle de la contrainte peut trouver son explication dans la volonté de se libérer des codes occidentaux. En effet, on perçoit l'exercice de réécriture comme l'exigence de développer, déplier, décortiquer la littérature, or on voit se produire le phénomène inverse dans *La Vie Sauvage* via la mutilation de nombreuses parties des *Limbes*. A ce propos, dans son article *Michel Tournier et l'accent grave du jeu*, Jonathan F. Krell écrit :

En convertissant son héros à une vie dominée par les jeux de vertige et de simulacre (...) Tournier s'engage dans la voie des ethnologues comme Lévi-Strauss, lesquels remettent en question la vieille « vérité » eurocentrique des sciences humaines, à savoir que l'étape qui mène de la « nature » à la « culture » constitue forcément une amélioration. <sup>121</sup>

Nous pouvons en déduire que le point de vue occidental de l'« amélioration » d'une œuvre signifie son développement, sa prolongation, etc. Le geste subversif de la parodie et de Tournier vis-à-vis des codes coloniaux et préétablis explique donc la concision de ce nouveau texte<sup>122</sup>. On voit dans le passage du baptême de Speranza un autre exemple de mutilation du texte. Dans les *Limbes*, le choix du nom de l'île se

---

<sup>118</sup> *VLP*, p. 229.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>120</sup> *VVS.*, p. 69.

<sup>121</sup> Krell, Jonathan F. "Michel Tournier et l'accent grave du jeu." *Littérature* (1994), p. 30. Consulté le 11 mars 2019. [https://www.jstor.org/stable/23799612?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23799612?seq=1#metadata_info_tab_contents)

<sup>122</sup> Cet acte subversif nous rappelle d'ailleurs la démarche de plusieurs mouvements qui ont souhaité déconstruire les codes au lendemain de la seconde guerre mondiale, comme par exemple les Surréalistes.

traduit par le résultat d'une longue réflexion (« il décida que l'île s'appellerait désormais *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne qu'il avait connue jadis (...)»<sup>123</sup> ») qui se poursuit sur plusieurs pages. Dans *La Vie Sauvage*, le choix de Robinson est direct, clair, limpide : « il inscrivit (...) le nom qu'il venait de lui donner : *Speranza*, ce qui veut dire l'*espérance*, car il était décidé à ne plus jamais se laisser aller au désespoir<sup>124</sup> ». Dans son second travail de réécriture, Tournier ne s'embarrasse pas à développer son premier texte. Au contraire, l'écriture de *La Vie Sauvage* permet une sorte de retour vers un état plus court et plus authentique que celui des *Limbes du Pacifique*, et ne répète que l'essentiel, à l'image de ce que Vendredi enseigne à Robinson. Cette poétique du retour contribue d'ailleurs à rendre confus l'ordre chronologique des œuvres et de nos palimpsestes, brouillant les frontières entre modèle, copie et simulacre.

Enfin, via les suppressions, nous notons que la voix de Robinson disparaît explicitement. L'arrivée de Vendredi perturbe Robinson et son agitation est transcrite dans *Les Limbes* : « « Il me donne plus de travail qu'il n'en effectue », pensait tristement Robinson<sup>125</sup> ». Mais dans *La Vie Sauvage*, les pensées de Robinson ne sont transcrites ni au discours direct, ni au discours indirect. Le format jeunesse ne peut d'ailleurs pas constituer une excuse dans ce contexte puisque les romans pour enfants sont généralement composés de plus de discours direct et de dialogues. La disparition de la voix de Robinson souligne le rééquilibre l'importance des trois personnages.

Ainsi, les deux œuvres de Tournier dépeignent des scènes semblables mais modulées, écourtées dans *La Vie Sauvage* et qui sont porteuses de nouvelles valeurs. Nous allons désormais voir de quelle manière le caractère ludique de *La Vie Sauvage* permet également de (re)placer *Speranza* au centre de l'œuvre ; nous allons étudier le

---

<sup>123</sup> *VLP.*, p. 49.

<sup>124</sup> *VVS.*, p. 34.

<sup>125</sup> *VLP.*, p. 175.

passage de l'échange des rôles via le prisme de la mise en scène d'une pièce de théâtre.

### 2.2.2 Quand Speranza se fait scène de théâtre

Nous avons examiné les différences dans la répétition de cette scène d'échange, tant du point de vue formel que du point de vue symbolique. Un autre effet de cette réitération est l'analogie à la performance théâtrale, ce qui attribue littéralement une place centrale à Speranza dans *La Vie Sauvage* par rapport aux *Limbes du Pacifique*. Le premier élément qui nous incite à comparer cette scène d'échange et la répétition théâtrale est le comportement de Robinson qui, après avoir accepté l'invitation de Vendredi à ce jeu s'éloigne, « se lèv[e] et dispar[ai]t dans la forêt<sup>126</sup> », et revient déguisé. Ce mouvement de départ et de retour sur les lieux du jeu suggère une forte analogie à la scène et aux coulisses. La comparaison s'ouvre sur une ambiguïté lorsqu'on apprend ce que revêt Robinson lorsqu'il se déguise, c'est-à-dire les vêtements que portait Vendredi « le jour où il débarqua dans l'île ». On se demande donc si la mise en scène n'aurait pas commencé le jour de la rencontre des deux personnages, ce qui conférerait à toute la seconde partie des *Limbes du Pacifique* – et une part encore plus importante de *La Vie Sauvage* le statut de mise en scène parodique. Les deux possibilités laissent en tout cas une place de choix à Speranza, veillant sur les deux autres personnages tout au long du jeu, presque metteuse en scène et tout du moins spectatrice.

Les références au théâtre apparaissent même avant cette scène dans le roman. Le fait de jouer le jeu de la colonisation pour en montrer le ridicule semble beaucoup plus présent dans *La Vie Sauvage* : « Robinson faisait toujours semblant d'être le

---

<sup>126</sup> *VVS.*, p. 113.

gouverneur et le général de l'île. Vendredi faisait toujours semblant de travailler durement pour entretenir la civilisation dans l'île<sup>127</sup> ». Ici, la répétition de « faisait semblant » insiste sur le caractère d'apparence, de simulacre. Cette phrase apparaît avant la scène de l'échange, ce qui renforce l'idée que Tournier a souhaité annoncer le caractère ludique et théâtral de l'œuvre plus tôt que dans *Les Limbes du Pacifique*. Selon Jonathan F. Krell, cette scène marquerait même un arrêt dans le temps : « Il transcende le temps historique pour trouver un temps sacré, ludique, dont Robinson l'administrateur n'a jamais soupçonné l'existence<sup>128</sup> », ce qui nous rappelle la temporalité d'une autre diégèse, comme par exemple le théâtre.

Dans son ouvrage théorique *La Littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Jean-Christophe Bailly note à propos de la répétition que la connotation du théâtre est inévitable. Or c'est tout à fait ce que fait Vendredi dans ce passage, il met en scène la répétition : par exemple, lorsqu'il déclare « je t'ai sauvé de tes congénères qui voulaient te sacrifier aux puissances maléfiques<sup>129</sup> », il rappelle non seulement les actes de Robinson au début de l'œuvre, de celui des *Limbes*, mais aussi du Robinson de Defoe. Au-delà de cette comparaison, Jean-Christophe Bailly établit une sorte de tableau métaphorique des figures de style et fait correspondre la répétition au théâtre, et la réécriture au palimpseste. Nous nous sommes déjà intéressés à cette dernière correspondance, nous allons tenter de voir comment la première s'applique à notre scène. En examinant le texte de plus près, il semblerait toutefois que les frontières sont fines entre les quatre termes de répétition, théâtre, réécriture et palimpseste dans *La Vie Sauvage*. Par exemple, le narrateur déclare, à la fin de la scène, que Robinson et Vendredi « jouèrent souvent à ce jeu<sup>130</sup> ». Cet acte de recommencement, de récidive

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>128</sup> Krell, Jonathan F, *op. cit.*, p. 30.

<sup>129</sup> *VVS*, p. 113.

<sup>130</sup> *VVS*, p. 113.

peut être interprété de la même manière que le mouvement du palimpseste, c'est-à-dire recouvrir, occulter, renverser pour destituer le pouvoir colonial du premier Robinson, comme une sorte de condition de mouvement<sup>131</sup> qui permet de réactualiser indéfiniment les relations pour ne pas retomber dans l'ancien modèle colonial. Le narrateur précise également le contenu des jeux de Robinson et Vendredi : « ils ne jouaient d'ailleurs jamais des scènes inventées, mais seulement des épisodes de leur vie passée<sup>132</sup> ». Puisqu'ils n'inventent rien, nos deux personnages réitèrent des éléments qui se sont déjà produits, alors que la scène elle-même est déjà une répétition de celle des *Limbes du Pacifique*. Ainsi, les personnages ne remettent pas seulement en scène des épisodes qui précèdent celui de l'échange, mais également des scènes qui se sont produites sur les deux autres îles : celle de la Désolation et sur la première Speranza. Dans cette perspective, notre palimpseste est de nouveau l'occasion de recouvrir, de transcender et de recommencer.

Enfin, la performance de cette scène trouve son importance dans le lien entre nos trois personnages, dont l'évolution est d'autant plus explicite dans *La Vie Sauvage*. En effet, Speranza est enfin qualifiée de « notre île<sup>133</sup> » après que Vendredi ait instauré ce jeu, ce qui nous conforte dans l'idée que Speranza régule l'équilibre des forces, l'harmonie sur l'île et que la parodie fonctionne principalement via son prisme. Dans cette même perspective, le jeu de l'échange des rôles précède le moment auquel Robinson et Vendredi développent leur propre langage, également une création de Vendredi : « [Vendredi] montra à Robinson un certain nombre de gestes des mains qui

---

<sup>131</sup> On pense à la notion deleuzienne du « devenir » qui est un travail en mouvement, un travail des frontières, des limites qui séparent « la pensée de la non-pensée », une expérience du « par-delà le sujet », ce qui s'applique à la situation de Vendredi et de Robinson dans le sens où leur relation ne se définit plus selon une hiérarchie binaire et inégale ; dans les deux œuvres de Tournier, elle évolue sans cesse, se réitère et recommence, sorte de cycle sur lequel cette scène de répétition (théâtrale) met particulièrement l'accent. (Deleuze, Gilles. "Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible..." in *G. Deleuze & F. Guattari, Capitalisme et schizophrénie 2*, 1981, Paris, Minuit, 2013, p. 285-380.).

<sup>132</sup> *VVS.*, p. 114.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 121.

pouvaient exprimer les choses les plus importantes<sup>134</sup> ». Via cette citation, nous notons deux éléments importants pour notre étude, le premier étant le lien entre la gestuelle et le caractère théâtral. Le fait que Robinson et Vendredi n’emploient pas non plus des paroles mais des gestes nous rapproche de la notion de performance et du caractère visuel du théâtre : ce nouveau langage est celui qu’il convient d’adopter à Speranza, scène où l’on tronque la longueur du texte et du langage et où se joue la performance du rééquilibrage des valeurs. Certes, la création de ce langage constituait également un passage des *Limbes du Pacifique*, toutefois, *La Vie Sauvage*, de par son format imagé, nous rappelle d’autant plus la représentation théâtrale puisqu’on a directement accès à la représentation des gestes :



Figure 1. Le langage gestuel de Speranza (*VVS*, p. 126.)

Ce nouveau langage n’est ni celui du maître, ni celui de l’esclave, mais celui de Speranza, grâce à qui les derniers chapitres de *Vendredi ou La Vie Sauvage* atteignent cette idée de simulacre, de subversion et de brièveté pour mettre en exergue les nouvelles valeurs que l’œuvre transmet.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 125.

Pour conclure, nous avons vu que l'aspect métaphorique du simulacre disparaît lors de cette scène d'échange des rôles dans le sens où Vendredi et Robinson n'ont plus recours à des poupées pour bouleverser la hiérarchie « autrefois » mise en place. Cependant, une forme bien particulière du simulacre subsiste en Speranza, « lieu où la représentation et l'identique, fondements de la pensée occidentale, sont vaincus, dissous » pour reprendre les termes de Deleuze. Cette dissolution est d'autant plus frappante dans cette deuxième œuvre de Tournier, à priori plus simple et pourtant incontestablement plus subversive. Lorsque l'auteur affirme que « ce n'est pas une version pour les enfants ! Je n'écris pas pour les enfants<sup>135</sup> », nous constatons non seulement la subversion, la parodie redoublant d'efficacité mais aussi la volonté de recouvrir d'une nouvelle strate l'histoire d'origine, dont cette nouvelle Speranza s'éloigne.

De surcroît, la création de ce nouveau langage par Vendredi permet de souligner l'absence du langage dans notre robinsonnade suivante, *Foe*, qui dépeint une île sur laquelle la subversion n'est plus du tout ludique. En effet, nous allons désormais analyser les effets de la subversion lorsqu'elle bascule dans le mensonge afin de résister au monde dépeint par Defoe, au système oppressif.

---

<sup>135</sup> On peut lire cette assertion de Tournier dans le dossier qui clôt le texte de *la Vie Sauvage* dans l'édition de Folio Junior (*op. cit.*, p. 171). Une telle déclaration dans un livre à priori pour enfant – du moins c'est le déguisement qu'il revêt, apporte un nouvel élément à notre analyse du caractère d'autant plus subversif de cette seconde Speranza.

### 3. *Foe*. L'île in absentia.

« I closed my eyes, trying to find my way back to the island, to the wind and wave-roar; but no, the island was lost, cut off from me by a thousand leagues of watery waste. » (*Foe*, p. 139)

La dernière œuvre de notre corpus, *Foe*, est une robinsonnade qui a la particularité de ne pas situer son action sur l'île. Susan Barton, la narratrice Franco-Anglaise, Vendredi et Robinson – rebaptisé Cruso dans ce roman, sont secourus peu de temps après le naufrage de Susan. Cruso meurt sur le voyage du retour ; une fois rapatriée en Angleterre, Susan souhaite écrire l'« histoire de l'île<sup>136</sup> » et rencontre le romancier « Foe ».

Tout comme pour les deux romans de Tournier, nous allons tenter de situer l'île de *Foe* dans notre archipel. Elle semble se rapprocher à première vue de l'île de Daniel Defoe pour deux raisons. D'une part, on marquera une régression par rapport à *La Vie Sauvage* dans le sens où Vendredi est soumis à Cruso à l'arrivée de Susan, d'autre part, l'absence du personnage de l'île dans la majeure partie de l'œuvre est frappante. Toutefois, nous allons tenter de démontrer que paradoxalement, et toujours en accord avec les théories parodiques étayées précédemment, cette dernière île est, dans notre archipel, aux antipodes de celle de Defoe. L'action de *Foe* se déroule en partie en Angleterre, première île du Robinson aux valeurs coloniales, probablement pour la faire d'autant plus contraster avec l'île de Susan. A ce propos, la narratrice déclare : « on dit que la Grande-Bretagne est elle aussi une île, une grande île<sup>137</sup> », ce qui nous conforte dans cette idée de confrontation en filigrane au cœur du roman. On note le nombre excessif de fois où le mot « île » apparaît dans le roman, à presque

---

<sup>136</sup> L'expression "the story of the Island" est employée par Susan à cinq reprises dans l'œuvre, par exemple à la page 78.

<sup>137</sup> Coetzee, J.M., *op cit.*, p. 26 : "They say Britain is an island too, a great island". Traduction de Sophie Mayoux (Coetzee, John Maxwell. *Foe*, London, 1986. Paris, Le Seuil, trad. Sophie Mayoux, 1988), p. 41.

chaque page, même nos personnages une fois arrivés en Angleterre. Ainsi, l'absence physique de l'île lui accorde un rôle d'autant plus puissant comme si on ne pouvait pas lui échapper, même une fois nos personnages secourus.

Nous avons vu que l'île de Robinson a été féminisée par Tournier dans *Les Limbes du Pacifique*, puis déféminisée dans *La Vie Sauvage* par souci de censure. Dans *Foe*, l'île est de nouveau personnifiée et féminisée. La personnification émerge entre autres via les désaccords entre Susan et le romancier Foe. Ce dernier affirme que « l'île par elle-même ne constitue pas une histoire<sup>138</sup> » tandis que Susan la considère « comme une histoire à part entière<sup>139</sup> ». Nous pensons que l'île, par jeu d'analogie, se substitue à Susan, un personnage en lutte pour obtenir une place au sein d'une œuvre canonique dont les rôles sont réservés à des personnages masculins. La personnification et féminisation de l'île permettraient ici de dénoncer les valeurs patriarcales véhiculées par Foe. La critique de l'état postcolonial s'affirme également de manière explicite dans le roman, particulièrement via la langue coupée de Vendredi, qui ne peut donc pas s'exprimer. Ainsi, nous notons la double contrainte imposée à l'île, qui tente de résister non seulement aux codes coloniaux mais aussi aux valeurs patriarcales.

Nous expliquerons la manière dont *Foe* exprime une dimension universelle, non seulement dans son commentaire de l'état postcolonial, mais également dans le processus d'écriture d'une œuvre, dans la manière de la réécrire, de la falsifier et de la transcender. En effet, avec *Foe*, la réécriture s'ouvre sur un statut particulier puisque dans le roman, Susan rencontre Foe avant l'écriture de *Robinson Crusoé*. Nous analyserons ce phénomène comme la création du palimpseste à l'œuvre, la volonté d'effacer, d'infirmer, d'anticiper l'écriture du premier roman au discours colonial non

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 117 : "The island is not a story in itself". *Ibid.*, p. 187.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 121 : "You call it episode, but I call it a story in its own right". *Ibid.*, p. 193.

seulement pour en dénoncer les valeurs de manière subversive, parodique, mais aussi afin de conférer une légitimité aux réécritures postmodernes.

### 3.1 La mise en relief de l'intertexte...

#### 3.1.1 Ouverture sur l'archipel de Robinson

Le roman est si riche et complexe dans sa manière de faire mention du processus d'écriture que nous avons décidé de nous concentrer sur les références aux autres robinsonnades et aux effets de la mise en abyme. Tout d'abord, nous allons voir de quelle manière le motif de l'écriture imprègne la parodie. Le récit est d'emblée mis en abyme lorsque Susan souhaite écrire son expérience, mais la discussion autour de l'écriture du roman n'est pas la seule référence à la littérature. Dans son obsession pour l'île, Susan semble particulièrement viser la littérature insulaire ; par exemple, lorsqu'elle déclare : « il me semblait que tout était possible sur l'île, toutes les tyrannies, toutes les cruautés, à petite échelle<sup>140</sup> », on songe à de nombreux récits dystopiques et insulaires. Bien que beaucoup de critiques voient l'œuvre comme une réponse directe à celle de Defoe<sup>141</sup> et bien que nous n'ayons pas la preuve que J.M. Coetzee ait lu Michel Tournier, notre hypothèse est que *Foe* pourrait tout aussi bien être la suite de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, voire de *Vendredi ou la Vie Sauvage*. Entre autres, nous pensons que *Foe* s'inscrit logiquement dans la continuité de *La Vie Sauvage* et que le *Vendredi* de Tournier était en quelque sorte annonciateur de l'absence de parole du *Vendredi* de *Foe*.

Par exemple, au début de l'œuvre, Susan s'interroge quant à l'absence de parole de *Vendredi* et se fait la réflexion suivante :

---

<sup>140</sup> Coetzee, J.M., *op. cit.*, p. 55 : "It seemed to me that all things were possible on the island, all tyrannies and cruelties, though in small". Mayoux, Sophie, *op. cit.*, p. 59.

<sup>141</sup> Palmer, *op. cit.*, "Foe is the culmination of a trend to be seen in fictions responding to *Robinson Crusoe*, and also to *The Island of Dr. Moreau*".

La vie sur l'île, avant mon arrivée, aurait été moins morne s'il avait appris à Vendredi à comprendre ce qu'il voulait dire, et s'il avait élaboré des procédés par lesquels Vendredi pût exprimer ce qu'il voulait lui-même dire, au moyen par exemple de certains gestes des mains ou en disposant des galets selon des motifs représentant des mots.<sup>142</sup>

Cette citation semble faire directement référence au passage de *La Vie Sauvage* au cours duquel Vendredi et Robinson inventent un langage. On se demande toutefois pourquoi les verbes sont au conditionnel, ce qui soulève un premier doute quant à ce qui s'est passé sur l'île précédente. Puis peu de temps après qu'elle se soit interrogée quant à sa langue coupée, Susan se met à espionner Vendredi, à le suivre sur l'île, jusqu'au moment où elle le surprend en train d'éparpiller des pétales sur l'eau<sup>143</sup>. Ce geste de Vendredi peut être interprété de plusieurs manières. Par exemple, Christopher Palmer note que Vendredi compense le fait d'être privé de la parole par des gestes symboliques<sup>144</sup>, ce qui nous rappelle celui de Tournier. Nous voyons dans ce geste la métaphore du palimpseste, l'eau évoquant les robinsonnades précédentes et les pétales l'écriture à l'œuvre dans *Foe*. On pourrait presque dire que l'île de *Foe* tente de se superposer à celle de *La Vie Sauvage*. Il est intéressant de se pencher sur la description de l'île dans *Foe*. Celle-ci est loin de ressembler à Speranza, et est décrite comme « parsemée de tristes buissons qui ne fleurissaient jamais et ne perdaient jamais leurs feuilles (...) entourée de bancs d'algues brunes qui, entraînées sur le rivage par les vagues, dégageaient une puanteur fétide et sur lesquelles grouillaient de grosses puces blanchâtres<sup>145</sup> ». Cette description péjorative de l'île au début de l'œuvre nous

---

<sup>142</sup> Coetzee, J.M., *op. cit.*, p. 81 : "Life on the island, before my coming, would have been less tedious had he taught Friday to understand his meanings, and devised ways by which Friday could express his own meanings, as for example by gesturing with his hands or by setting out pebbles in shapes standing for words." Mayoux, Sophie, *op. cit.*, p. 90.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>144</sup> Palmer, *op. cit.*, p. 136 – 137.

<sup>145</sup> Coetzee, *op. cit.*, p. 9 : "dotted with drab bushes that never flowered and never shed their leaves. Off the island grew beds of brown seaweed which, borne ashore by the waves, gave off a noisome stench and supported swarms of large pale fleas." Mayoux, *op. cit.*, p. 10.

conforte dans notre idée selon laquelle l'île de Robinson n'est jamais la même, mais qu'elle constitue un archipel. Néanmoins, on se demande pourquoi l'île est dépeinte de manière si dépréciative. Une première hypothèse pourrait, comme nous l'avons suggéré en introduction, trouver son origine dans la manière de Susan de remettre continuellement en question la vérité, ou encore correspondre à une volonté de se rapprocher de la première île pour mettre en exergue la dichotomie entre les deux œuvres. Dans les deux cas, la manière dont *Foe* s'enchevêtre dans les autres robinsonnades et tente de les infirmer renforce l'idée de palimpseste. *Foe* se superpose à la *Vie Sauvage*, recouvrant encore un peu plus l'île de la Désolation.

De plus, la parodie semble tisser un lien entre sa structure interne et son intertexte, entre ses différents personnages et les différentes œuvres de notre corpus. A propos de la manière dont le pouvoir (de l'écriture) circule dans l'œuvre, Christopher Palmer écrit : « If Crusoe and Susan and Foe exert some power over Friday, in the aftermath of what the slavers did to him, Friday for his part exerts some power over Susan and Foe, Foe over Susan, and Susan over Foe<sup>146</sup> ». Cette citation est particulièrement pertinente pour notre étude puisqu'elle illustre la circulation du pouvoir dans *Foe*, qui nous rappelle le principe parodique d'inversion, de renversement, dans une forme de construction puis de déconstruction<sup>147</sup> qui remet en question toute forme de hiérarchie. On peut également voir un lien entre cette distribution et celui du pouvoir de l'écriture puisque Susan souhaite écrire l'histoire de Vendredi, qu'elle décrit à Foe pour enfin la rapporter à Vendredi : « Ceci est un livre.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>147</sup> A propos du motif de la vérité dans *Foe*, Anne Combarous note : « C'est bien sûr à la déconstruction-reconstruction du roman de Defoe que le lecteur est invité » (Combarous, Anne. "La Fin de *Foe* de JM Coetzee: dans l'aporie se glisse le lecteur." *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires* 8, 2007, p. 101-114. Consulté le 11 mars 2019. <https://journals.openedition.org/polysemes/1704>)

Vendredi, dis-je. On y trouve une histoire écrite par le célèbre M. Foe<sup>148</sup> ». Dans cette perspective, le pouvoir de l'écriture devient en quelque sorte la métonymie de l'autorité de manière générale. Notre hypothèse est que le pouvoir circule de la même manière entre nos personnages et entre nos îles. Les personnages peuvent être perçus comme les symboles des différentes robinsonnades, les différentes îles, qui luttent pour revendiquer leur importance au sein de la fiction.

### 3.1.2 Abyme insulaire

Le roman met en scènes plusieurs histoires imbriquées, dont Susan fait le compte-rendu : « À l'intérieur de cette histoire principale s'insèrent d'autres histoires : comment j'en suis venue à échouer sur l'île (selon le récit que j'en fais à Cruso), le naufrage de Cruso et ses premières années sur l'île (selon le récit que m'en fait Cruso), ainsi que l'histoire de Vendredi, qui n'est pas à proprement parler une histoire mais plutôt une énigme ou un trou dans la narration<sup>149</sup> ». Dans cette imbrication d'histoires et en gardant à l'esprit le motif du mensonge, nous allons voir que l'héroïne brouille les frontières de la réalité et de la temporalité, nous faisant presque douter du statut d'hypertexte de *Foe*. Par exemple, lorsque Susan pense que « tous les naufrages deviennent un même naufrage, tous les naufragés un même naufragé<sup>150</sup> », elle fait référence aux autres îles, et attribue au texte une valeur intemporelle, suggérant presque la possibilité que *Foe* devienne un hypotexte. De plus, ce commentaire métatextuel nous propose de considérer un contenu pour son contenant, ce qui non

---

<sup>148</sup> Coetzee, J.M., *op. cit.*, p. 68 : " "This is a book, Friday," I say. "In it is a story written by the renowned Mr Foe". Mayoux, *op. cit.*, p. 92.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 140 : "Within this larger story are inset the stories of how I came to be marooned (told by myself to Cruso) and of Cruso's shipwreck and early years on the island (told by Cruso to myself), as well as the story of Friday, which is properly not a story but a puzzle or hole in the narrative". Trad. Sophie Mayoux p. 193.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 22 : "All shipwrecks become the same shipwreck, all castaways the same castaway". Trad. Sophie Mayoux p. 27.

seulement nous rappelle le statut de Speranza dans notre premier chapitre mais peut également provoquer le vertige du lecteur. Dans *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach note que « sémantiquement, le mot abyme convoque en priorité les notions de profondeur, d'infini, de vertige et de chute<sup>151</sup> ». Ce premier sens du mot « abyme » semble définir l'état d'esprit de Susan, obsédée par l'île et rongée par le doute. Si Susan se réfère à d'autres œuvres fictives, on peut se demander si le lecteur lui-même ne deviendrait pas une partie de la fiction. Ainsi, la mise en abyme nous fait confondre son rôle de personnage et son statut d'auteur d'un roman qui détaille des procédés d'écriture et de réécriture, qui les met en œuvre, les répète, les infirme, et recommence.

Le principe de répétition qui sillonne nos œuvres semble lui-même peu à peu mis en abyme, l'histoire de Susan marquant un retour à l'époque où *Robinson Crusoé* n'avait pas encore été publié. A propos de Foe, Susan note : « les pages que je voyais sortir de sa plume (...) eussent été la même histoire sans cesse répétée, une version succédant à l'autre, et chaque fois mort-née : l'histoire de l'île<sup>152</sup> ». Ces propos nous font songer à la répétition de l'histoire de Robinson sur nos différentes îles, mais aussi aux scènes des *Limbes du Pacifique* réitérées dans *La Vie Sauvage*, et, à une échelle encore différente, à la répétition théâtrale des moments qu'ont vécus ensemble Vendredi et Robinson. La portée subversive de ces répétitions semble ici confirmée : Susan qualifie l'histoire de l'île de « mort-née » et pourtant, elle ne cesse d'en parler, décernant à *Foe* un véritable support pour l'histoire de l'île. Ici, *Foe* devient l'illustration à l'œuvre de l'importance de la répétition dans l'écriture pour transcender le pouvoir colonial du premier Robinson, et on peut même apercevoir dans la fin de *Foe* le début d'une nouvelle robinsonnade. En effet, à la fin de l'œuvre, Susan et

---

<sup>151</sup> Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977, p. 17.

<sup>152</sup> Coetzee, *op. cit.* p. 176 : "The pages I saw issuing from his pen were not idle tales of courtesans and grenadiers, as I supposed, but the same story over and over, in version after version, stillborn every time: the story of the island". Trad. Sophie Mayoux, p. 243.

Vendredi retournent vers l'île et ce dernier apprend à écrire, ce qui pourrait marquer le début d'une série de récits émancipés du joug patriarcal et colonial. A propos de la fin du roman, Palmer écrit : « it is a story that is repeatedly retold, or restarted. The moment when Susan launched herself into the sea to swim for the island is repeated (...). It measures the same action in a new situation<sup>153</sup>. » Dans ce passage, Christopher Palmer explique que la fin de *Foe* propose une ouverture sur de nouvelles histoires qui elles-mêmes offriront un nouveau départ, et que Susan illustre cette idée dans son mouvement de retour vers l'île. Cette hypothèse vient corroborer notre idée selon laquelle *Foe* marque une nouvelle différence dans la répétition. Non seulement Daniel Defoe devient un personnage, ce qui donne l'impression que son influence diminue, et Vendredi écrit, ce qui participe à notre principe d'inversion et ouvre sur la possibilité d'un cycle infini de fictions. Cependant, à cause de la remise en doute de toute forme d'histoire par Susan, nous craignons que Foe finisse par écrire le roman qu'il souhaite.

A l'issue de ce repérage de diverses techniques narratives développées dans *Foe*, nous allons désormais voir comment elles remettent en question l'hypotexte de départ, *Robinson Crusoé*. Dans ce mouvement vertigineux, on va d'ailleurs se demander si *Foe* est bien le dernier hypertexte de notre corpus. Ne serait-il pas plutôt la première œuvre ? Nous allons tenter d'étudier plus particulièrement le personnage de Susan comme l'emblème de l'écriture de la parodie à l'œuvre. Toutefois, contrairement à l'île Speranza, qui, comme nous l'avons montré, représente également le procédé de réécriture, Susan est éminemment plus subversive dans le sens où elle réfute tout ce qui a été auparavant établi dans l'œuvre, et même dans notre archipel.

---

<sup>153</sup> Palmer, *op. cit.*, p. 138.

### 3.2 ... et sa falsification

Le statut d'hypotexte de *Robinson Crusoe* est principalement remis en question via l'histoire de ce qui s'est passé avant sa rédaction, que la diégèse de *Foe* nous expose. De surcroît, comme nous l'avons déjà abordé, les propos de Susan semblent bel et bien décrire un état de l'île qui serait antérieur à l'écriture du roman de Daniel Defoe. Par exemple, lorsqu'elle mentionne « tous les naufragés de l'histoire future de l'île<sup>154</sup> », elle nous convaincrait presque de son statut d'héroïne de la robinsonnade, précédent à Robinson. A ceci s'ajoute le discrédit de l'auteur en particulier, puisque Foe, à défaut d'inventer *Robinson Crusoe*, s'inspire du récit de Susan pour l'écrire<sup>155</sup>. Christopher Palmer voit cette volonté de précéder *Robinson Crusoe* comme le moyen pour *Foe* de critiquer l'œuvre d'origine de manière plus vive : « Coetzee is writing his novel over the top of Robinson Crusoe, around it, and, so to speak, before it (...) and then deny or refuse much of what we get in Defoe's novel<sup>156</sup> ». Les actions décrites par Palmer rappellent notre mouvement de palimpseste. Nous allons voir que *Foe* renie les événements de la première île, les efface et les réécrit afin de s'accorder et de conférer aux autres parodies de l'œuvre une légitimité puissante.

#### 3.2.1 Infirmité du langage...

En premier lieu, le discrédit de *Robinson Crusoe* passe par son invalidation, sa mutilation, voire son déni. Par exemple, à l'arrivée de Susan, Robinson et Vendredi ne sont sur l'île que depuis quinze ans<sup>157</sup>, et on se demande pourquoi elle arrive (approximativement) à la moitié du séjour de Robinson sur l'île dans l'œuvre d'origine

---

<sup>154</sup> Coetzee, *op. cit.* p. 41 : "...all the castaways of the future history of the island". Mayoux, Sophie, *op. cit.*, p. 54.

<sup>155</sup> A ce propos, Shadi Neimneh note dans son article le motif de la réappropriation du pouvoir narratif par presque tous les personnages : "All seem potential sources of appropriating the story of the other". Neimneh, *op. cit.*, p. 7.

<sup>156</sup> Palmer, *op. cit.*, p. 132.

<sup>157</sup> Coetzee, *op. cit.*, p. 15 : "He had dwelt on his island the past fifteen years".

(vingt-huit ans). On perçoit cette arrivée comme un premier moyen de raccourcir l'histoire de Robinson, de diminuer les effets de son action capitaliste sur l'île. La volonté de réduire le roman à l'histoire de l'île peut également être perçue comme une abréviation de *Robinson Crusoe*. Dans cette même perspective, Engélibert<sup>158</sup> note que le raccourcissement du nom « Crusoe » en « Cruso » permet à *Friday*, Susan et Cruso d'avoir dans leurs noms le même nombre de syllabes. Nous remarquons donc que l'égalité passe par la matière textuelle et contribue à la légitimité de l'œuvre. Au-delà de ces quelques exemples de mutilation textuelle, de nombreux éléments de *Foe* illustrent même l'infirmité de l'œuvre d'origine. Par exemple, Susan écrit plusieurs lettres, insérées dans la diégèse, mais qui ne sont envoyées à personne. A cet exemple d'invalidation s'ajoute carrément le motif de l'absence : dans *Foe*, on ne connaît pas le passé de l'île car ni Cruso ni Vendredi ne le racontent à Susan, le journal de Cruso n'existe pas, Vendredi est privé de parole, et surtout, l'île est absente de la majeure partie de l'œuvre. Ces amputations soulèvent un problème car Susan est finalement elle-même exclue du roman de Defoe, ce qui semble jouer en faveur des valeurs patriarcales du premier roman<sup>159</sup>. Nous allons donc nous interroger quant à la fonction de ces retranchements et effacements.

### 3.2.2 ... puis sa subversion

Nous allons voir que Susan est une narratrice peu fiable. Elle déforme le langage et infirme des faits dont le lecteur lui-même est témoin. De nombreux critiques ont perçu la déformation de la vérité par Susan comme son échec, sa perte<sup>160</sup>,

---

<sup>158</sup> Engélibert, *op. cit.*, p. 328.

<sup>159</sup> Jean-Paul Engélibert est le premier à noter que malgré les propos rapportés par Susan pour écrire le roman, celle-ci est exclue de *Robinson Crusoe*.

<sup>160</sup> Maher, Susan Naramore. "Confronting Authority: JM Coetzee's *Foe* and the Remaking of *Robinson Crusoe*." *International Fiction Review* 18.1, 1991. Consulté le 6 mars 2019.

et d'autres comme résultat de l'état colonial. Par exemple, Shadi Neimneh analyse le silence de Vendredi et les mensonges de Susan comme une résistance discursive. Jean-Paul Engélibert consacre une importante partie de sa thèse à la question du pouvoir dans *Foe*, et particulièrement au pouvoir du langage. Il analyse le motif du mensonge comme une manière d'échapper au silence, résultat de l'oppression coloniale : « Susan apprend là le prix à payer pour échapper au silence, le prix de la fiction telle qu'elle a été définie au 18<sup>ème</sup> siècle, le prix de ses règles implicites. Or parmi ces règles figurent en bonne place « mensonges » et enjolivements romanesques<sup>161</sup> ». Engélibert démontre donc que dans *Foe*, le moyen employé par Susan pour s'opposer au silence est le mensonge, et de surcroît, le moyen de résister au joug de la colonisation s'applique particulièrement à la littérature du 18<sup>ème</sup> siècle – par exemple, *Robinson Crusoé*. Les trois personnages de l'île, de Susan et de Vendredi subvertissent le langage chacun à leur manière pour résister et éventuellement discréditer l'œuvre d'origine. L'absence de l'île dans le roman et son passé impossible à découvrir sont la représentation de l'absence de la parole chez Vendredi et de son propre passé, « impossible à dire car la langue qui pouvait en témoigner est supprimée<sup>162</sup> ».

Nous allons désormais analyser quelques exemples de déformation du langage. Susan ne cesse d'inventer différentes histoires pour expliquer la perte de la langue de Vendredi, et cette obsession devient un *leitmotiv* dans le roman. Entre autres, elle pense tantôt que la langue de Vendredi lui a été arrachée dans son enfance, tantôt que Cruso la lui a lui-même coupée. Ces histoires au sujet de la langue Vendredi, sans cesse répétées mais toujours modulées sont un autre exemple de mise en abyme de la

---

[http://www.academia.edu/2342732/Confronting\\_Authority\\_JM\\_Coetzee's\\_Foe\\_and\\_the\\_Remaking\\_of\\_Robinson\\_Crusoe](http://www.academia.edu/2342732/Confronting_Authority_JM_Coetzee's_Foe_and_the_Remaking_of_Robinson_Crusoe)

<sup>161</sup> Martinière, Nathalie. "Le choix de Susan dans *Foe*: questions de filiation et d'affiliation." In Engélibert, Jean-Paul. *JM Coetzee et la littérature européenne: écrire contre la barbarie*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

<sup>162</sup> Engélibert, *op. cit.*, p. 322.

répétition parodique dans *Foe*, où l'île – d'ailleurs physiquement absente, tout comme la langue, est répétée, mais toujours de manière différente. On note également un décalage dans le discours de Susan entre les propos qu'elle rapporte en tant que narratrice et ceux qu'elle soutient en tant que personnage. Par exemple, elle dit à Cruso : « quelquefois, je parle de l'île<sup>163</sup> ». Or comme nous l'avons expliqué en introduction, la narratrice invoque le mot « île » en moyenne une fois par page. On voit dans cette déformation du langage la remise en question de vérités préétablies par la littérature coloniale et postcoloniale. Jean-Paul Engélibert critique également cette vérité anciennement fondée : « Le retour au monde des naufragés consacre l'exemplarité de leur aventure : la vérité de l'île (...) devient vérité universelle. Il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour qu'elle soit contestée<sup>164</sup> ». Ici, Engélibert fait référence à l'ontologie du doute qui parcourt le roman postmoderne, aux tentatives de trouver de nouvelles manières pour écrire ou réécrire la fiction<sup>165</sup>. Ces différentes explications corroborent notre hypothèse selon laquelle Susan ne nous dit pas la vérité au sujet de l'île. En accord avec la citation d'Engélibert, le roman postmoderne chercherait à relater le contraire de la « vérité de l'île », d'où peut-être la raison de son obsession pour l'île ; Susan cherche à nous montrer que si l'île est absente physiquement, elle n'en est pas moins omniprésente et s'ouvre sur plusieurs vérités. Dans tous les cas, notre narratrice est peu fiable dans le but de nous pousser à douter de tout, et particulièrement des vérités établies dans le roman de Daniel Defoe.

Ainsi la subversion du langage permet-elle une nouvelle fois de renverser les codes anciennement établis. Un peu à la manière du langage inventé par Vendredi et

---

<sup>163</sup> Coetzee, *op. cit.*, p. 54 : "Or I speak of the island". Mayoux, *op. cit.*, p. 71.

<sup>164</sup> Engélibert, *op. cit.*, p. 321.

<sup>165</sup> Dans son ouvrage *The Repeating Island*, Antonio Benítez Rojo écrit, à propos du postmodernisme : « there cannot be any single truth but instead there are many practical and momentary ones » (Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham and London, Duke University Press, 1996, p. 151). Cette nouvelle notion de la vérité, mobile, interchangeable, réfutable nous rappelle l'écriture à l'œuvre de l'« histoire de l'île » dans *Foe*.

Robinson dans *Les Limbes du Pacifique* puis dans *La Vie Sauvage*, nous allons désormais voir que le doute qui parcourt *Foe* constitue le langage de son île.

### 3.2.3 Le paradoxe de l'île au centre

De trop nombreux éléments de l'œuvre semblent pointer du doigt la mise à l'écart de Susan malgré sa lutte dans l'investissement de l'écriture, comme par exemple le fait qu'elle soit finalement exclue de *Robinson Crusoé*. En effet, si l'on songe au fait que le roman est intitulé « Foe » et pas « Susan » ni « Friday », on se demande si ce choix ne marquerait pas la victoire du romancier sur Susan dans leurs désaccords, et si on ne reviendrait pas en quelque sorte au mythe capitaliste du début. Toutefois, nous tenterons de montrer dans cette ultime sous-partie que sa lutte n'est pas vaine dans le sens où elle confère à l'île un statut privilégié.

La fin du roman est très ambiguë et offre une place importante à l'interprétation : par exemple, dans son article « Une robinsonnade postmoderne : *Foe* de JM Coetzee », Didier Bertrand décrit la fin de *Foe* comme la visite d'un narrateur externe dans la demeure de « Daniel Defoe<sup>166</sup> », dans laquelle il trouve les corps sans vie de Susan et Vendredi, et le récit de l'arrivée de Susan sur l'île sous forme écrite<sup>167</sup>. De manière générale, nous allons voir que la critique voit la fin de l'œuvre comme une conclusion pessimiste. Nous pensons au contraire que Susan regagne l'île et accède enfin à la vérité, que l'ambiguïté s'arrête avec cette scène finale et que Susan prend la place de Robinson. Celle-ci répète en quelque sorte le début de l'œuvre, mais avec une légère différence puisque Vendredi est doué d'une forme de langage, ce qui nous permet d'infirmer l'hypothèse de Didier Bertrand selon laquelle la lecture du narrateur

---

<sup>166</sup> Coetzee, *op. cit.*, p. 181 : "At one corner of the house, above head-height, a plaque is bolted to the wall. Daniel Defoe, Author, are the words, white on blue, and then more writing too small to read."

<sup>167</sup> Bertrand, Didier. "Une robinsonnade postmoderne: *Foe* de JM Coetzee." Document électronique consultable à : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php> (2013).

externe est la pure répétition du début. Toutefois, ce langage n'est pas constitué de mots, tout comme dans les parodies de Tournier. Au contraire, « ce lieu n'est pas fait pour les mots<sup>168</sup> ». Engélibert propose une autre interprétation défaitiste de la fin de l'œuvre. Il écrit que « le lieu où plonge la lecture est un espace d'indétermination (tout y est mou, flottant, glissant, rien n'y est fixe) et de silence<sup>169</sup> ». Nous pensons au contraire que le silence, le mensonge, et la répression s'arrêtent avec cet espace d'indétermination, qui propose une nouvelle forme d'énonciation via les verbes au présent pour apporter une nouvelle preuve de l'existence de Susan et de l'imposture de Defoe. Vendredi a enfin accès à une forme de langage ; dans cet espace d'indétermination, la narration au présent marque la vérité générale des îles dans l'ensemble de notre archipel. De surcroît, ce don soudainement attribué à Vendredi vient corroborer les espoirs de Susan qui souhaitait, plus tôt dans le roman, que « Vendredi [puisse] exprimer ce qu'il voulait lui-même dire ». Toutefois, nous sommes en accord avec l'interprétation qu'Engélibert propose de la conjugaison des temps au présent : « il semble qu'ici le narrateur parcourt *Foe* à rebours<sup>170</sup> ». Ce mouvement cyclique marque le retour vers le roman de Defoe, non pas dans un hommage total et final mais dans une sorte de confirmation de l'histoire de Susan. De surcroît, on peut voir dans ce mouvement à rebours une manière rétrospective de changer les codes, de permettre à Vendredi de retrouver une aptitude à communiquer, à Susan de prendre la place de Robinson et surtout, à l'île d'être en perpétuel mouvement.

Ainsi ne percevons-nous pas l'île comme un élément isolé ou coupé des valeurs de l'état post colonial mais qui, au contraire, les bouleverse avec la création d'un nouveau langage qui ne serait pas celui du colonisateur. Cette dernière île au

---

<sup>168</sup> Coetzee, *op. cit.*, p. 184 : « But this is not a place of words ». Mayoux, *op. cit.*, p. 255.

<sup>169</sup> Engélibert, *op. cit.*, p. 321.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 184.

centre de l'archipel rééquilibre les valeurs. Apparemment isolée, tant par l'absence de son passé que par son langage mutilé, elle s'avère en réalité plus subversives que nos autres îles : son langage est d'autant plus abstrait et libéré des codes préétablis par le roman moderne. Le mouvement, la fluidité dont elle montre l'exemple devient nécessaire à nos îles pour ne plus laisser à une quelconque forme de hiérarchie le temps de se mettre en place. Le commentaire autotextuel de l'écriture dans *Foe* se construit en quelque sorte en forme de spirale, d'abyme attisant le mensonge puisque l'histoire de Vendredi est racontée par Susan, puis par Foe. Le caractère ambivalent de la scène finale de *Foe* vient corroborer le mouvement circulaire du roman, qui se termine là où il commence lorsque Susan nage vers l'île, mais aussi le mouvement circulaire de notre archipel : la fin de notre dernière robinsonnade pourrait tout aussi bien être le début de *Robinson*. *Foe* adopte ainsi l'aspect d'une invitation formelle à la réécriture, au recommencement, au mouvement constant pour ne laisser aucun hypertexte exercer un pouvoir sur ses hypertextes, et vice versa.

## Conclusion Générale

Nous avons montré que l'île personnifiée de la robinsonnade s'émancipe au fur et à mesure de nos parodies, effaçant partiellement la première île représentative des valeurs capitalistes et coloniales. Dans *Foe*, la diégèse semble à première vue régresser vers cette première île, mais le retour de Susan sur l'île à la fin de l'œuvre propose pour la première fois la possibilité d'effacer complètement l'île de la Désolation. En effet, nous ne percevons pas la fin du roman comme l'échec de Susan mais plutôt comme une subversion ultime qui signale la réécriture de l'œuvre de Defoe à rebours, presque à la manière d'une dé-criture, c'est-à-dire l'invalidation totale de l'hypotexte. Peut-être convient-il d'infirmer tout ce qui s'est passé dans *Robinson Crusoé*, de défaire l'œuvre avant de recréer un nouveau système de codes, projet qui débute sur l'île « désadministrée ». De manière générale, la dimension d'effacement, de recommencement ou de réitération offerte par l'île déserte permet à nos œuvres de mettre en relief les différences dans les répétitions de *Robinson Crusoé*. L'île est de surcroît le socle idéal pour la parodie, dont le caractère paradoxal permet à l'espace restreint de s'ouvrir sur une critique et un recommencement sans limites.

Au cours du premier chapitre, nous avons abordé les raisons pour lesquelles la forme séduisante de *Robinson Crusoé*, les failles entrouvertes par Daniel Defoe ou encore l'embryon de portée subversive de son œuvre ont suscité une multitude de réécritures. L'île est un espace exemplaire pour le commencement, la première version d'une œuvre, et la création de l'« autre île » présente un espace de jeu idéal pour la répétition, la réécriture. Nous avons vu la manière dont la parodie se met en place dans *Les Limbes*, par exemple, lorsque Robinson déroge à ses propres règles, illustration à

l'œuvre de la loi de l'écriture accompagnée de sa transgression<sup>171</sup>. Speranza sert de modèle, plus précisément de métonymie du renversement de la hiérarchie mise en place lors de l'expansion coloniale ; à la fin des *Limbes*, elle renverse l'île de la Désolation qui est, à son tour, devenue une « autre île » dans l'archipel.

Si le jeu de la subversion se met doucement en place dans *Les Limbes*, il redouble de vigueur dans *La Vie Sauvage*. Cette seconde œuvre de notre archipel discrédite et déséquilibre un peu plus l'œuvre d'origine ; elle propose une version identique des *Limbes*, mais abrégée, et donc à première vue appauvrie. La réécriture de réécriture s'ouvre en réalité sur un simulacre, principe subversif deleuzien qui renverse les fondements de la pensée occidentale<sup>172</sup>. La création du langage de Speranza perpétue le bouleversement des codes en contrecarrant l'usage de la langue du colonisateur. De plus, cet hyper-hyper texte corrobore les valeurs des *Limbes*, en souligne l'essentiel, mais les scènes répétées sont différentes, mises en scènes, parfois ridiculisées, transcendées et aussi porteuses de nouvelles valeurs : via ce format abrégé, la nouvelle Speranza prône une simplicité et dénonce le ridicule des règles détaillées et alambiquées sur l'île de la Désolation. Dans les deux œuvres de Tournier, les relations entre Speranza, Vendredi et Robinson évoluent sans cesse, sont fluctuantes, et les répétitions (théâtrales) de nos personnages nous initient à la poétique du cycle développée dans *Foe*.

En effet, cette dernière œuvre exprime le processus d'écriture, puis de réécriture à l'œuvre et brouille les frontières entre la fiction et la réalité. Nous avons mentionné en introduction que les réécritures du vingtième siècle se plaisaient à épouser la forme de l'hypotexte, à première vue en forme d'hommage, pour finalement vider cet éloge de son sens. *Foe* achève de renverser le pouvoir colonial de la première œuvre en la

---

<sup>171</sup> Hutcheon, *op. cit.*, p. 101 : « a law and its transgression ».

<sup>172</sup> Deleuze, *Différence et répétition. op. cit.*

vidant de sens, jouant sur l'absurdité et la forme mensongère. Finalement, les relations entre les personnages et leurs versions de l'histoire, « une série de mondes emboîtés les uns dans les autres, vertigineusement répercutés<sup>173</sup> », forment une sorte d'abyme des relations entre nos îles, provoquant le vertige du lecteur ; à l'image de l'intertextualité, les îles de notre corpus forment un réseau de fictions, coupé de la réalité, ce qui explique fort probablement pourquoi les naufragés de *Foe* – et particulièrement Susan – sont sans cesse ramenés vers l'île, devenus personnages et prisonniers de l'abyme fictionnel.

De manière générale, la transgression des lois, l'explosion de la grotte et l'échange des rôles dans les deux romans de Michel Tournier, la remise en question de la vérité par Susan, l'absence de parole de Vendredi et l'île *in absentia* dans *Foe* illustrent cet épuisement de sens et marquent l'instant du renversement, le triomphe de la parodie. Dans sa démonstration de la falsification de la vérité par l'écrivain et personnage éponyme, *Foe* démontre l'importance de conserver l'aspect formel d'un hypotexte pour le tourner d'autant plus en dérision. À l'inverse, les récritures de notre corpus s'attribuent une certaine légitimité mutuelle, mais en modifiant à chaque fois davantage l'histoire d'origine, personnifiant un peu plus l'île, et s'éloignant toujours plus de la Désolation. La fin de *Foe* offre la possibilité d'une récriture à rebours et l'espoir de relire *Robinson Crusoe* et d'y trouver la figure féminine de Susan, qui aurait pris la place de Cruso – redevenu Robinson et personnage en abyme, à la fin de l'œuvre.

L'une de nos premières hypothèses était que nos récritures se succédaient dans un mouvement de palimpseste, que le Log-book dans *Les Limbes* entreprend d'illustrer : Robinson écrit son histoire de l'île sur les pages d'un livre blanchies par la

---

<sup>173</sup> Dällenbach, Lucien, *op. cit.*, p. 35.

mer<sup>174</sup>. L'île de *Foe* deviendrait le palimpseste recouvrant les trois – ou quatre, si l'on prend en compte l'Angleterre, autres îles. Mais la fluidité de notre archipel abolit la possibilité du palimpseste et de son caractère hiérarchique. Au lieu de se superposer, *Robinson Crusôé* et ses parodies se succèdent, se répondent, quasiment de manière aléatoire et interchangeable, abolissant les privilèges communément accordés à un hypotexte. La fin de *Foe* correspond au début de l'œuvre de Defoe, tout est à répéter une seconde fois, à la différence près que Susan destitue Robinson. Le monde inversé, à rebours, est un autre portail de l'île de fiction vers les îles de littérature qui l'entourent. *Foe* clôt le cycle et renvoie perpétuellement l'écrivain également lecteur vers l'île. Nous avons vu, au cours de nos analyses, que certains passages des hypotextes convoquent l'écriture des hypertextes. En accord avec un principe introspectif, la chronologie de nos œuvres perd peu à peu de son importance et notre archipel devient un système dans lequel les îles se font écho.

Il n'existe plus de hiérarchie au sein de notre archipel sans cesse en effervescence. Comme nous l'avions suggéré en introduction, les îles se déplacent sur un même alignement de légitimité, de la même manière que Vendredi et l'île se libèrent peu à peu du joug de Robinson : la parodie efface la hiérarchie, déséquilibre la première île, la rééquilibre tout en réécrivant autour et non pas par-dessus. Finalement, « l'histoire de l'île » et l'effacement de Susan ne sont non pas des conditions précaires mais mobiles, et laissent la possibilité d'un hypertexte futur. Le pouvoir hétérogène et ouvert dans l'archipel s'ouvre sur une fluidité dans l'attente de la possibilité d'une nouvelle lecture, d'une nouvelle interprétation, d'une nouvelle réécriture et d'une nouvelle île.

*Robinson Crusôé* fête son trois-centième anniversaire cette année et ne cesse de

---

<sup>174</sup> Bouloumié, Arlette, *op. cit.*

fasciner et d'exercer son influence bien au-delà du médium romanesque. On songe entre autres au film populaire *Cast Away*<sup>175</sup>, qui récupère le format de la robinsonnade et entretient une légitimité mutuelle avec le canon littéraire, le réactualisant tout en s'attribuant une place dans l'archipel des genres artistiques et littéraires.

---

<sup>175</sup> Robert Zemeckis, *Cast Away.*, *op. cit.*

## References

### Corpus primaire

Coetzee, John Maxwell. *Foe*, London, 1986. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1987.

Coetzee, John Maxwell. *Foe*, London, 1986. Paris, Le Seuil, trad. Sophie Mayoux, 1988.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*, London, 1719. New York, *The Modern Library*, 2001.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoé*, London, 1719. Paris, Le livre de poche, trad. Pétrus Borel, 2003.

Tournier, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967. Paris, Gallimard, 2014.

Tournier, Michel. *Vendredi ou la vie sauvage*, 1971. Paris, Gallimard jeunesse, 2012.

### Intertextualité et réécriture

Boutin, Frédéric. "« Différence et répétition ». Œuvre de simulacre." *Protée* 27.3, 1999, p. 119 – 124. Consulté le 11 mars 2019. <https://www.erudit.org/en/journals/pr/1999-v27-n3-pr2781/030577ar.pdf>.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977.

Bailly, Jean-Christophe. *La littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Genette, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982.

Gignoux, Anne Claire. *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003.

Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », Cahiers de Narratologie, [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 20 février 2019. <http://journals.openedition.org/narratologie/329>.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century Art Forms*. New York, Vol. 874. University of Illinois Press, 2000.

Kristéva, Julia. *Simiotiké, recherche pour une sémanalyse*, 1969. Paris, Le Seuil, 1978.

Milat, Christian. « Approches théoriques de la réécriture », s.l., Université d'Ottawa, s.d.

Naccach, Nessrine. « Se baigner deux fois dans le même fleuve, enjeux & défis de la réécriture: des écrivains à l'épreuve. » Acta fabula, vol. 18, n° 9, Notes de lecture, Novembre 2017, consulté le 3 novembre 2018. <http://www.fabula.org/acta/document10608.php>.

Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

Riffaterre, Michel. « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », Revue d'esthétique n° 1-2, 1979.

Welfringer, Arnaud, « Théoriser avec Pierre Ménard », Fabula-LhT, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », juillet 2016, consulté le 5 mars 2019. <http://www.fabula.org/lht/17/welfringerintro.html>.

## **Robinsonnade**

Engélibert, Jean-Paul. *La postérité de Robinson Crusoé: un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*. Vol. 362. Paris, Librairie Droz, 1997.

Engélibert, Jean-Paul. "L'empreinte de l'homme." *Écologie & politique* 3, 2008 : 181-194, consulté le 11 mars 2019. <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-3-page-181.htm>

Fallon, Ann Marie. *Global Crusoe: comparative literature, postcolonial theory and transnational aesthetics*. Surrey, Ashgate Publishing, Ltd., 2011.

Green, Martin. *The Robinson Crusoe Story*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.

Kraft, Elizabeth. "The revaluation of literary character: The case of Crusoe." *South Atlantic Review* 72.4, 2007: 37-58. Consulté le 20 octobre 2018. [https://www.jstor.org/stable/27784739?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27784739?seq=1#metadata_info_tab_contents)

Palmer, Christopher. *Castaway Tales: From Robinson Crusoe to Life of Pi*. Wesleyan University Press, 2016.

Seidel, Michael. *Robinson Crusoe: Island Myths and the Novel*. Woodbridge, Twayne Publishers, 1991.

Tournier, Michel. *Le vent paraquet*. Paris, Gallimard, 1977.

Zemeckis, Robert. *Cast Away*. Prod. William Broyles. Perf. Tom Hanks and Helen Hunt. Twentieth Century Fox Film Corporation, 2000.

## **L'île**

Andreescu, Ioana, *Lieu de savoir, lieu de pouvoir. Le laboratoire narratif de l'île dans la littérature européenne d'après-guerre*, Centre de recherches sur les arts et le langage – CRAL, 2 septembre 2016.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

Benítez-Rojo, Antonio. *The repeating island: The Caribbean and the postmodern perspective*. Durham and London, Duke University Press, 1996.

Deleuze, Gilles. *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris, Minuit, 2014.

Mangerel, Caroline. "Figures de l'île déserte: quatre récits, une lecture sémiotique." *Tabuleiro de Letras* 10.1, 2016 : 55-75. Consulté le 4 janvier 2019.  
[https://www.researchgate.net/publication/320223354\\_Figures\\_de\\_l'ile\\_deserte\\_quatre\\_recits\\_une\\_lecture\\_semiotique](https://www.researchgate.net/publication/320223354_Figures_de_l'ile_deserte_quatre_recits_une_lecture_semiotique)

### **Gilles Deleuze**

Bignall, Simone. *Deleuze and the Postcolonial*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.

Deleuze, Gilles. *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris, Minuit, 2014.

Deleuze, Gilles. "Michel Tournier et le monde sans autrui." *Logique du sens*, 1969. Paris, Minuit, 1995.

Deleuze, Gilles. "Platon et le simulacre." *Logique du sens*, 1969. Paris, Minuit, 1995.

### ***Vendredi ou les Limbes du Pacifique***

Bouloumié, Arlette. *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Malesherbes, Gallimard, 1991.

Bouloumié, Arlette. "La Sacralisation des éléments dans "*Vendredi ou les limbes du Pacifique*" et dans "*Les Météores*" de Michel Tournier." *Nouvelles Études Francophones*, 2012, p. 121-135.

Denizeau, Marie-Thérèse. "Vendredi, le héros détourné." *Littérature*, 1993, p. 60-68. Consulté le 10 mars 2019. [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2302](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2302)

Guichard, Jean-Paul. *L'âme déployée: images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*. Vol. 125. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2006.

Krell, Jonathan F. "Michel Tournier et l'accent grave du jeu." *Littérature*, 1994 : 25-36. Consulté le 11 mars 2019. [https://www.jstor.org/stable/23799612?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23799612?seq=1#metadata_info_tab_contents)

### ***Foe***

Bertrand, Didier. "Une robinsonnade postmoderne: *Foe* de JM Coetzee", 2013, consulté le 18 février 2019. <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php>.

Combarrous, Anne. "La Fin de *Foe* de JM Coetzee: dans l'aporie se glisse le lecteur." *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiales* 8, 2007 : 101-114. Consulté le 11 mars 2019. <https://journals.openedition.org/polysemes/1704>

Dovey, Teresa. *The novels of JM Coetzee: Lacanian allegories*. Vol. 86. Durban, Ad. Donker, 1988.

Dovey, Teresa. "The intersection of postmodern, postcolonial and feminist discourse in JM Coetzee's *Foe*." *Journal of Literary Studies* 5.2, 1989, p. 119 – 133.

Lin, Lidan. "JM Coetzee and the Postcolonial Rhetoric of Simultaneity." *International Fiction Review* 28.1&2, 2001.

Maher, Susan Naramore. "Confronting Authority: JM Coetzee's *Foe* and the Remaking of *Robinson Crusoe*." *International Fiction Review* 18.1, 1991. Consulté le 6 mars 2019.

[http://www.academia.edu/2342732/Confronting\\_Authority\\_JM\\_Coetzee's\\_Foe\\_and\\_the\\_Remaking\\_of\\_Robinson\\_Crusoe](http://www.academia.edu/2342732/Confronting_Authority_JM_Coetzee's_Foe_and_the_Remaking_of_Robinson_Crusoe)

Martinière, Nathalie. "Le choix de Susan dans *Foe*: questions de filiation et d'affiliation." In Engélibert, Jean-Paul. *JM Coetzee et la littérature européenne: écrire contre la barbarie*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Neimneh, Shadi. "Postcolonial Feminism: Silence and Storytelling in JM Coetzee's *Foe*" *Journal of Language and Literature* 5.2, 2014.