

**Caribéanisation(s) du modèle defoesque : le cas de La
Isla de Róbinson d'Arturo Uslar Pietri et de
L'Empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau**

Lyvia Polygone

► **To cite this version:**

Lyvia Polygone. Caribéanisation(s) du modèle defoesque : le cas de La Isla de Róbinson d'Arturo Uslar Pietri et de L'Empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau. Littératures. 2014. dumas-01017605

HAL Id: dumas-01017605

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01017605>

Submitted on 2 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université des Antilles et de la Guyane

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER Arts, Lettres et Langues

Mention : Arts, Lettres et Civilisations

Spécialité : Langues, Littératures Interculturelles et Ethique du Divers

Parcours : Etudes hispanophones

CARIBÉANISATION(S) DU MODÈLE DEFOESQUE :
LE CAS DE *LA ISLA DE RÓBINSON* D'ARTURO USLAR PIETRI
ET DE *L'EMPREINTE À CRUSOÉ* DE PATRICK CHAMOISEAU

MEMOIRE DE MASTER

Présenté et soutenu

Par

Melle Lyvia POLYGONE

Sous la direction de

Mme le Professeur Cécile BERTIN-ELISABETH

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Art et Sciences Humaines

(CRILLASH : EA 4095)

Année Universitaire 2013-2014

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pas été possible sans la participation de certaines personnes que nous tenons ici à remercier.

Tout d'abord, nos remerciements s'adressent à Monsieur Gérard Désert, qui bien plus que notre professeur d'espagnol au lycée, a été celui qui a su éveiller notre intérêt pour cette langue, en nous transmettant à chaque cours, pendant deux ans, sa passion. C'est d'ailleurs grâce à lui que nous avons poursuivi nos études en espagnol alors qu'à l'origine nous nous destinions à des études d'économie. Même après le lycée, il a encore été présent quand, en proie au doute et au découragement, ses conseils avisés nous ont permis de reprendre confiance pour pouvoir trouver un sujet qui nous plaise.

Ensuite, nous souhaitons adresser nos remerciements à Monsieur le Professeur Maurice Belrose qui a bien voulu nous prêter l'ouvrage d'Arturo Uslar Pietri que nous avons tant de mal à nous procurer et qui nous a également été d'un grand secours pour mieux comprendre cette œuvre et son auteur.

Un grand merci également à ces personnes qui ont contribué de près ou de loin à l'aboutissement de cette année d'étude : notre famille, toujours présente pour nous épauler et nous encourager, particulièrement notre mère ; nos amies, Anne-Sophie, Manuella et Kathleen, qui ont su nous montrer leur intérêt pour notre travail ainsi que Fabrice, qui nous a été d'une aide précieuse.

Enfin, nos derniers remerciements, et pas des moindres, s'adressent à Madame le Professeur Cécile Bertin-Elisabeth, notre Directrice de Recherche, sans qui nous n'aurions pas pu achever ce travail. Toujours à l'écoute, disponible et dynamique, elle a su nous guider et nous conseiller au mieux pour travailler efficacement. Cette année universitaire n'a pas été des plus faciles, mais elle n'a jamais faibli et a su nous remotiver quand cela était nécessaire. Un immense merci à elle...

Sommaire

Remerciements	p. 3
1. Rencontre avec le sujet	6
1.1. Objet de l'étude	5
1.2. Motivations personnelles	10
1.3. Intérêt du sujet	12
1.4. Etat des lieux.....	14
1.4.1. Le modèle defoesque.....	14
1.4.2. Les robinsonnades	17
1.4.3. Île et insularité	19
1.4.4. La dimension hispanique ?.....	21
1.4.5. Identité plurielle.....	23
1.4.6. La réécriture	25
1.4.7. L'utopie	27
2. Problématique, hypothèses et objectifs	29
2.1. Problématique	29
2.2. Hypothèses	30
2.3. Objectifs.....	31
3. Méthodologie et outillage conceptuel	32
3.1. Réécriture du modèle defoesque	32
3.1.1. Le modèle en littérature	32
3.1.1.1. La <i>mimèsis</i>	32
3.1.1.2. Textes-premiers et textes-seconds	35
3.1.1.3. Problématique de la réécriture	39
3.1.2. Entre dépassement et renversement du modèle defoesque.....	41
3.1.2.1. Le modèle intériorisé :	41
° Création d'une méta-île chez Uslar Pietri.....	41
° Chamoiseau : la cale comme matrice de la prise de conscience	42
3.1.2.2. Le modèle extériorisé :.....	44
° <i>L'empreinte à Crusoé</i> ou le renversement du modèle	45
° Errance du protagoniste de l'œuvre de Uslar Pietri.....	46

3.1.2.3. Disparition de Vendredi ou le rejet du mythe du « bon sauvage »	48
3.2. De l'ex-otisme à l'in-sularisation	50
3.2.1. Représentation et imaginaire de l'île.....	50
3.2.1.1. Evolution chronologique	50
3.2.1.2. Une île aux multiples facettes.....	52
3.2.2. Une poétique de l'île à la caribéenne	55
3.2.2.1. Un rapport particulier	55
3.2.2.2. L'île-refuge.....	58
3.2.2.3. L'île et la construction identitaire	59
3.3. Subversion et revendication identitaire : selon quels procédés ?	61
3.3.1. Porosité entre les genres	61
3.3.2. Jeux narratifs ou le déplacement de l'autorité.....	63
3.3.3. Une contestation de l'euro-centrisme.....	64
3.4. Utopie et régénération	66
3.4.1. L'île de l'utopie	66
3.4.2. L'utopie retrouvée en Amérique	67
° L'éducation comme avenir.....	67
° La Caraïbe comme avenir.....	68
3.4.3. Une pensée du Divers	70
4. Bilan et perspectives.....	73
4.1. Bilan	73
4.2. Perspectives.....	76
5. Bibliographie	77

1. Rencontre avec le sujet

1.1 Objet de l'étude

Notre recherche portera sur deux œuvres de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, toutes deux de l'aire américano-caraïbe, toutes deux nourries d'un modèle européen du XVIII^e siècle : le *Robinson Crusocé* (1719) de Daniel Defoe. En effet, *La Isla de Róbinson* du Vénézuélien Arturo Uslar Pietri est parue en 1981 et *L'empreinte à Crusocé* du Martiniquais Patrick Chamoiseau a été publiée en 2012 et leur titre est explicite quant au lien avec le modèle crusoésque.

Né en 1906, Arturo Uslar Pietri (1906-2001) est aujourd'hui considéré comme l'un des auteurs hispano-américains les plus éminents du XX^e siècle. Toute son œuvre reflète son intérêt pour l'histoire du Venezuela et de l'Amérique hispanique ainsi que pour les mythes¹. A partir de 1953, Uslar Pietri a donné une série de conférences sur l'Art et sur l'Histoire intitulées *Valores Humanos*, lesquelles ont été retransmises à la télévision durant plus de trente ans. Elles ont ensuite été publiées sous forme d'ouvrages². Pour Arturo Uslar Pietri, connaître son Histoire est indispensable à la construction d'un peuple, mais encore faut-il pouvoir la réécrire en se démarquant de la vision euro-centrée : « Toda esa historia hay que reescribirla, lo peor que puede tener un pueblo es no saber de donde viene ni por qué ha llegado adonde está y por qué medio ni de qué manera »³.

Dès son roman : *Las lanzas coloradas* (1931), Uslar Pietri révèle son intérêt pour l'Histoire du Venezuela. Il y aborde un épisode de la guerre d'Indépendance du pays, précisément la tentative de Simón Bolívar de libérer la Capitainerie Générale du Venezuela des mains du pouvoir espagnol. Ladite Capitainerie comprenait les territoires actuels du Venezuela et l'île de Trinidad à proximité du Venezuela.

Patrick Chamoiseau est un écrivain français originaire de la Martinique, né en 1953, connu notamment pour son travail autour du concept de la Créolité. La Créolité se définit

¹ Arturo Uslar Pietri, *Godos, insurgentes y visionarios*, traduit de l'espagnol par Philippe Dessommes Flórez, *Insurgés et visionnaires d'Amérique Latine*, Paris, Criterion, 1995 : le mythe de l'âge d'or, p. 24-26 ; les mythes des Amazones et de l'El Dorado, p. 27-32.

² *Valores Humanos*, Tome I, Caracas, Edime, 1955 ; Tome II, 1956 ; Tome III, 1958 ; *Valores humanos. Biografías y evocaciones*, Tome IV, Caracas, Edime, 1964.

³ Arturo Uslar Pietri : *Tenemos que reescribir la Historia*, http://www.youtube.com/watch?v=eIBx_hBv5KM, consulté le 13 Mars 2014.

comme une « annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté »⁴ et cherche à redéfinir l'homme antillais à partir de ses racines en rejetant le colonialisme, l'hégémonie culturelle, intellectuelle, raciale et morale de l'Occident.

Le prix Goncourt lui a été décerné en 1992 pour son roman *Texaco*. Cette œuvre, du nom d'un quartier de Fort-de-France, retrace l'Histoire de la Martinique depuis le XIX^e siècle à travers les souvenirs de Marie-Sophie Laborieux, fondatrice dudit quartier. L'auteur y transcrit fidèlement ses propos dans une langue mêlant au français l'oralité créole, soit une façon pour cet auteur d'affirmer l'identité créole et de lui permettre de vivre dans la langue dominante. En ce sens, Patrick Chamoiseau considère que le rôle de l'écrivain créole est de s'ériger en « marqueur de paroles » et prône une littérature qui prenne notamment en compte l'héritage des conteurs créoles.

En somme, ces deux auteurs, originaires de la Caraïbe mais écrivant dans des langues différentes du fait de l'histoire coloniale, questionnent de façon affichée dans les œuvres de notre corpus un modèle fort connu de la littérature occidentale à savoir : celui de l'homme abandonné sur une île déserte et amené de ce fait à réfléchir sur sa culture d'origine. En effet, Arturo Uslar Pietri et Patrick Chamoiseau s'inspirent volontairement d'un chef-d'œuvre de la littérature anglaise : le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719), mais pour le réécrire, voire le subvertir, ils façonnent un personnage principal qui n'est plus anglais, mais vénézuélien ou africain et qui ne véhicule plus une vision euro-centrée.

Nous nous intéresserons donc à la réécriture en littérature en général et aux nouveaux choix introduits dans les deux œuvres de notre corpus en particulier par rapport au traitement « traditionnel » du thème de Robinson et du thème de l'île en revisitant par exemple le mythe du « bon sauvage ».

Le roman *La isla de Robinson* est une sorte d'hommage à Simón Rodríguez (1769-1854), connu comme « El Maestro del Libertador », c'est-à-dire Simón Bolívar (1783-1830). A travers cette biographie romancée d'un pédagogue, Uslar Pietri s'inscrit dans un projet narratif qui vise à participer à une relecture de l'Histoire d'Amérique du Sud et, plus particulièrement, de la période des guerres d'Indépendance pour mieux comprendre la situation contemporaine.

L'œuvre d'Uslar Pietri comprend 32 chapitres et s'organise en trois phases de la vie du protagoniste : la phase « caraqueña »⁵ qui va de sa naissance à son départ en exil en 1797,

⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, édition bilingue français/anglais, 1993(1989), p. 28.

⁵ Adjectif obtenu à partir du nom de la capitale du Venezuela : Caracas.

puis la phase européenne qui commence au terme d'un voyage qui l'amène d'abord à la Jamaïque puis à Baltimore et qui finit en 1823 lorsqu'il décide de rentrer en Amérique, plus précisément à Bogotá, capitale de la République de Colombie. Enfin, la dernière phase : sud-américaine, se termine en 1854 dans le village péruvien de Amotape, après une errance de nombreuses années.

L'œuvre de Patrick Chamoiseau se compose de trois chapitres correspondant aux évolutions des modes de pensées du personnage principal. Le premier chapitre s'intitule *L'idiot* et présente le moment où le protagoniste se contente de dominer l'île. Le deuxième chapitre s'intitule *La petite personne* et présente le moment où ce nouveau Robinson devient plus attentif à l'île et s'adapte à elle. Le troisième chapitre intitulé *L'artiste* montre comment le protagoniste Ogomtemméli fait désormais totalement partie de l'île, celle-ci devenant son « chez-lui »⁶.

L'œuvre est de plus enchâssée dans le *Journal du capitaine*, carnet de bord rédigé par le capitaine du bateau sur lequel se trouvait le protagoniste avant son naufrage. Ce journal est essentiel, car il permet de mieux situer l'intrigue et apporte des informations indispensables pour une meilleure compréhension du roman. C'est dans ce journal par exemple que nous apprenons les circonstances dans lesquelles le protagoniste est arrivé sur l'île et que nous découvrons, seulement à la fin de l'ouvrage, sa véritable identité.

C'est ce même journal qui permet au lecteur de prendre toute la mesure de l'œuvre puisqu'on y découvre qu'en réalité c'est le capitaine qui s'appelle Robinson Crusoe et qu'il s'agit en fait du personnage de l'œuvre-modèle de Defoe, parue en 1719. A la fin du roman de Patrick Chamoiseau, le capitaine nous annonce dans son journal qu'il a lui aussi fait naufrage et qu'il se retrouve seul sur une île. Ainsi, le lecteur ne peut qu'en déduire que l'intrigue racontée s'est déroulée avant celle imaginée par Defoe, soit un véritable renversement des modèles et de leur construction entre Caraïbe et Europe. En effet, le roman de Daniel Defoe qui a toujours été considéré comme la source d'inspiration des robinsonnades, genre littéraire qui tient son nom de ce même roman, perd son rôle de texte-premier et passe au rang de texte-second.

En somme, ces deux romans questionnent l'identité caribéenne, entre Europe, Afrique et Amérique, entre regard intérieur et regard extérieur, exotisme et insularisation, en montrant comment réformer l'école ou réformer l'Histoire, en un désir qui relève souvent de l'utopie,

⁶ « Il déclama dans son mélange de plusieurs langues et son accent étrange que cette île était chez lui, et qu'en cet endroit il était au cœur de lui-même et du monde, et dans tous les lieux du monde à la fois », Patrick Chamoiseau, *L'empreinte à Crusoe*, Editions Gallimard, 2012, p. 230. Toutes les citations seront tirées de cette édition.

du souhait pour le moins d'un avenir différent et assumé depuis le Venezuela et les Antilles françaises en tant que nouveaux centres.

1.2 Motivations personnelles

Après notre première année de Master, nous avons participé au programme d'assistants de français à l'étranger. Cela nous a permis de passer une année à Madrid où nous continuions à garder un lien avec notre université d'origine, l'UAG. Grâce aux vidéos de Manioc, nous avons pu voir à distance deux journées d'études sur la réécriture de la littérature picaresque en Amérique, organisées en Février 2012 par Mme Cécile Bertin-Elisabeth. Nous avons découvert à cette occasion une œuvre vénézuélienne originale : *La isla de Robinsón* d'Arturo Uslar Pietri, présentée dans une communication du Professeur Maurice Belrose.

A l'heure de choisir un sujet pour notre mémoire de Master, nous avons repensé à cette œuvre dont le titre éveillait différents échos en nous. La question du modèle et de ses réécritures possibles nous semblait importante à creuser. Nous avions encore à l'esprit la citation de Julia Kristeva que nous avons noté en cours et qui a considérablement changé notre façon de voir les œuvres : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁷.

Nous ne pouvions aborder l'œuvre d'Uslar Pietri sans nous intéresser à une deuxième œuvre, en fait la première, car le « modèle » officiel : celle de Daniel Defoe : *Robinson Crusoé*, puisque ces ouvrages sont liés, ne serait-ce qu'à travers leur titre.

Après avoir lu l'œuvre d'Uslar Pietri nous reconnaissons avoir été quelque peu déconcertée en voyant qu'il n'y avait ni île ou ni même naufrage concrets dans l'intrigue. Nous avons donc entrepris de rechercher une autre œuvre qui reprenait le thème du naufrage et de l'isolement sur une île, mais cette fois de manière explicite comme dans l'œuvre de départ. Nous avons alors découvert *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier. Mais nous n'avons pas retenu cette œuvre compte tenu du fait qu'elle n'avait pas été écrite par un auteur caribéen ou américain. Le même « problème » s'est ensuite posé avec le roman *Foe* de John Maxwell Coetzee, écrivain sud-africain, naturalisé australien. En effet, étant donné que nous sommes attachée au laboratoire du CRILLASH qui travaille sur les problématiques caribéennes, nous nous devons de privilégier des œuvres caribéennes.

Des caribéens ont bien écrit sur Robinson Crusoé, à l'instar de Saint John Perse. Dans son recueil *Eloges*, plus précisément dans la section *Images à Crusoé*, il imagine Robinson retourné à la civilisation et repensant à son séjour sur l'île. Toutefois, puisque le Robinson du

⁷ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 85.

poète est de retour chez lui, la dimension insulaire est moindre. Or, c'est l'insularité et le traitement qui en est fait dans les œuvres caribéennes que nous souhaitons étudier. Aussi, finalement, c'est l'œuvre de Patrick Chamoiseau : *L'empreinte à Crusoé* que nous avons choisie. D'abord, parce que c'est un Martiniquais qui en est l'auteur et que nous trouvions cela plaisant d'étudier un auteur de notre île et, ensuite, parce que son roman est une réelle réécriture de l'œuvre de Defoe.

En effet, Patrick Chamoiseau ne fait pas juste allusion au Robinson Crusoé de Defoe, mais il en retravaille certains éléments tout en en conservant d'autres, jusqu'à subvertir, nous semble-t-il, ce modèle. Nous retrouvons ainsi les thèmes de l'épave, de l'empreinte, de l'île évidemment, mais surtout ce même sentiment de solitude et de peur de l'Autre.

Nos motivations personnelles en tant qu'hispaniste et martiniquaise se trouvaient ainsi comblées. Ce travail nous permettrait de questionner le regard caribéen par rapport à l'Europe et ses modèles et, notamment, la remise en cause du regard euro-centré.

1.3 Intérêt du sujet.

Cette étude se fonde sur deux réécritures réalisées dans la Caraïbe hispanophone (Venezuela) et franco-créolophone (Martinique) à partir d'un modèle européen : *Le Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Or, réécrire, c'est relire et donc être amené par là même à questionner les modèles.

Il nous semble que l'intérêt premier de notre travail sera justement de montrer combien deux auteurs séparés par la langue (espagnol et français) et l'époque (1981 et 2012), mais réunis par le poids d'une Histoire dominée par l'Europe et ses modèles, proposent une réponse originale : intérieure ou extérieure, qui remet en fin de compte en cause l'idéologie euro-centrée véhiculée par le texte-premier ainsi que les cloisonnements génériques traditionnels.

Il conviendra de ce fait d'interroger le choix formel d'un « genre hétérogène » pour mieux questionner la vision de l'Un et y adjoindre celle du Divers, fond et forme se rejoignant dans le projet de réécriture idéologique de ces deux récits.

De surcroît, si Arturo Usler Pietri est un auteur vénézuélien très connu et reconnu notamment dans le monde hispanique, l'œuvre de *La isla de Robinson* est en revanche fort peu étudiée et mérite notre attention comme nous nous efforcerons de le démontrer dans ce travail.

Quant au récit : *L'empreinte à Crusoé*, il nous semble qu'en le comparant à l'œuvre d'Arturo Usler Pietri, les jeux entre fiction et réel, entre (pseudo) biographie et roman, sont plus visibles et qu'ainsi les enjeux identitaires entre dominants et dominés ressortent mieux. Ainsi, un positionnement caribéen, qui transcendent les frontières liées à la colonisation, semble pouvoir être mis en avant.

Comme l'a souligné Roger Toumson⁸, l'énonciation du monde colonisé ne peut se faire sans la notion d'île, d'où l'importance nous semble-t-il de questionner le thème de l'île en contexte caribéen. Le thème de l'île, si lié à l'utopie, développé de façon différente chez les deux auteurs de notre corpus, participe assurément d'une vision trans-insulaire ou archipelagique de la Caraïbe. Et c'est de ce fait l'ensemble des stéréotypes traditionnels entre

⁸ Roger Toumson, *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Paris, Champion, 2004.

île(s) et continent qui se voient interrogés, et convoquent une relecture des liens entre centre et périphérie, entre le Même et l'Autre.

De cette façon, n'est-ce pas un tout autre regard de ce que l'utopie a qualifié de « Nouveau » Monde qui nous est proposé et, par voie de conséquence, la réécriture du passé – comme à partir d'une ancienne œuvre littéraire européenne – ne véhicule-t-elle pas une invitation à reformuler le présent et ainsi à dépasser les blocages de cette « île qui se répète » selon la formulation de Antonio Benítez Rojo⁹ ?

⁹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Plaza Mayor, 2010 (1989).

1.4 Etat des lieux

1.4.1. Le modèle defoesque

Parue en 1719, l'œuvre de Daniel Defoe : *Robinson Crusoé* connut un vif succès. S'il est vrai qu'elle fut longtemps considérée comme de la littérature pour enfants depuis Jean-Jacques Rousseau qui affirme dans *L'Emile*: « Ce roman débarrassé de tout son fatras, commençant au naufrage de Robinson près de son île, et finissant à l'arrivée du vaisseau qui vient de l'en tirer, sera tout à la fois l'amusement et l'instruction d'Emile [...] Je veux [...] qu'il pense être Robinson lui-même [...] ne doutez point qu'il ne projette d'aller faire un établissement semblable [...] L'enfant, pressé de se faire un magasin pour son île, sera plus ardent pour apprendre que le maître pour enseigner »¹⁰, nombreux sont les adultes qui ont lu l'ouvrage et qui en reconnaissent la valeur. Au fil des siècles, les aventures de cet Anglais naufragé sur une île déserte marquèrent les esprits et continuent encore de le faire. Aussi, nous nous sommes mis à lire différents travaux analysant le modèle defoesque. Nombre d'ouvrages ont été écrits sur l'œuvre-modèle de Defoe.

Publié en 1969, le premier ouvrage auquel nous nous sommes intéressée s'intitule *Twentieth century interpretations of Robinson Crusoe*¹¹. Il a été écrit par Franck H. Ellis, un professeur de littérature anglophone. Il s'agit d'un recueil de critiques de divers auteurs tels que Virginia Woolf, Karl Marx ou encore le Dr Eric Berne, psychiatre. Chaque volume de la collection *Twentieth century interpretations* présente des commentaires sur un chef-d'œuvre de la littérature. Ici, comme expliqué dans la préface, il ne s'agit pas de s'intéresser au mythe de Robinson Crusoé, mais bien à l'ouvrage qui est à l'origine du mythe. Dans l'introduction, Franck H. Ellis s'attèle à développer quatre points essentiels à propos de l'œuvre de Daniel Defoe : Dieu est un personnage important dans l'œuvre, Robinson Crusoé est un livre pour adulte (contrairement à ce qu'affirmait Rousseau), Robinson Crusoé n'est pas Daniel Defoe mais un personnage créé par lui et, enfin, les critiques ont appris à ne pas mépriser Daniel Defoe (pour le choix d'écrire un roman d'aventures).

Le premier chapitre de l'œuvre a pour titre : « Interpretations » et comprend sept essais d'auteurs différents. Le premier est de la célèbre Virginia Woolf. Elle y fait l'éloge de la

¹⁰ <http://www.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Litterature/18e/Rousseauemile3.htm>, consulté le 10/05/14

¹¹ Franck H. Ellis, *Twentieth century interpretations of Robinson Crusoe*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.

simplicité de l'œuvre de Defoe. Dans l'essai suivant, James R. Sutherland, professeur de littérature anglophone contemporaine à Londres, dresse un portrait de Daniel Defoe et évoque les circonstances dans lesquelles il a écrit l'œuvre. Puis viennent les travaux d'Edwin B. Benjamin et de Ian Watt, tous deux professeurs, qui traitent respectivement des éléments symboliques dans l'œuvre de Defoe et de la notion d'individualisme qui y est développée. Les deux essais suivants présentent d'autres points de vue que ceux déjà évoqués, autour de l'œuvre et de son auteur. Enfin, la dernière critique de ce chapitre a pour thème la dimension religieuse et les astucieuses inventions présentes dans le roman.

Le deuxième chapitre aborde l'œuvre de Defoe avec un regard beaucoup moins littéraire. Trois essais adoptent un regard plutôt économique dont celui de Karl Marx : *Das Kapital*. Un autre s'intéresse à l'espace dans l'œuvre et particulièrement à sa dimension psychologique. Quel était le projet narratif de Defoe ? Comment expliquer cette rupture avec ses œuvres précédentes ? Des questions auxquelles les deux derniers essais de l'ouvrage tentent de répondre.

Il ressort que cet ouvrage est la preuve que le *Robinson Crusoé* de Defoe est loin d'être un simple roman d'aventures et les regards croisés qui y sont proposés soulignent le caractère novateur de ce roman, condition qui permettra d'en faire un mythe.

Toutefois, il nous fallait compléter ce regard par des critiques plus récentes. Etant très nombreuses, nous avons retenu un ouvrage paru aux éditions Klincksieck en 2003, intitulé : *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui* où Jean-Pascal Le Goff, professeur de Lettres analyse à partir de 50 questions (comme le veut cette collection « Etudes ») l'œuvre de Defoe selon une nouvelle approche. Il s'agit selon lui de montrer comment l'infinie solitude de Robinson raconte, en fin de compte, l'invention de l'une des catégories les plus archaïques de la psyché humaine : celle d'Autrui.

La lecture de cet ouvrage nous a permis d'approfondir notre connaissance du roman de Defoe et de mieux comprendre comment cet auteur a imposé à ses contemporains de regarder l'Altérité, sans pour autant remettre en cause l'euro-centrisme. Dans son introduction, Jean-Pascal Le Goff présente brièvement les îles Juan Fernandez où Alexandre Selkirk passa 4 ans. Or, c'est l'histoire du naufrage de ce marin écossais qui inspira à Daniel Defoe les aventures de Robinson Crusoé.

Le premier chapitre est consacré à la réception de l'ouvrage de Defoe, le deuxième chapitre met en exergue la nécessité pour Robinson d'avoir autrui à ses côtés. Enfin, le troisième et dernier chapitre établit une chronologie de l'arrivée de Vendredi sur l'île de Robinson, puis propose une comparaison avec un autre ouvrage de Defoe : le *Journal de*

l'année de la peste. En somme, l'objectif principal dans *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui* est, comme son titre l'indique, de montrer comment la solitude de Robinson met en évidence la figure d'autrui. En utilisant le motif du trop/trop peu (« formule qui désigne une alternance entre deux démesures, entre l'excès et le manque »), illustré par divers exemples, ce critique démontre que Robinson seul sur son île « ne peut rejoindre autrui que par autrui »¹². En effet, « si Robinson avait des compagnons pour l'aider [...] il pourrait quitter son île »¹³. Ici, la figure d'autrui ne se limite qu'à un aspect physique, c'est-à-dire à l'idée d'une autre personne qui non seulement brisera la solitude de Robinson, mais qui surtout l'aidera à mener à bien ses projets : la pirogue pour quitter l'île, l'enclos pour les animaux... Si l'on sait ce qu'attend Robinson d'autrui, en revanche, que peut espérer autrui de la part de Robinson ? L'autrui tant espéré par Robinson est plus évoqué en tant qu'assistant qu'en tant que personne autre. Il n'y a pas de réelle ouverture faite pour ce qui est de l'altérité de cet autrui. Or, dans « L'atelier de l'empreinte », ultime chapitre de son œuvre *L'empreinte à Crusoé*, Patrick Chamoiseau souligne justement, comme s'il répondait directement à Jean-Pascal Le Goff : « la question de l'autrui est moins déterminante pour nous que celle de l'Autre »¹⁴.

Cette absence du traitement de l'Autre plus que celui d'autrui, pointée du doigt par Jean-Pascal Le Goff, nous semble importante et nous a permis de mieux comprendre le dernier chapitre de Patrick Chamoiseau et donc l'intentionnalité de ce dernier.

¹² Jean-Pascal Le Goff, *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui*, Paris, Klincksieck, p. 82.

¹³ *Op. cit.*, p. 81.

¹⁴ *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 248.

1.4.2 Les robinsonnades

Même s'il faut reconnaître le travail accompli par Defoe, son œuvre n'explique pas à elle seule la persistance du mythe de Robinson Crusoé dans notre société. Ce sont en fait les réécritures et les récits inspirés de cette œuvre qui en ont consolidé la pérennité et qui lui ont permis encore aujourd'hui de résonner dans la culture littéraire universelle. Je me devais donc, dans un second temps, de lire et d'analyser diverses relectures de *Robinson Crusoé*.

Cette abondante littérature sur le thème du naufrage sur une île déserte a été le plus souvent qualifiée de « robinsonnade », comme nous a permis de bien l'appréhender l'ouvrage de Jean-Paul Engélibert : *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*.

L'intrigue d'une robinsonnade peut se résumer aux aventures d'un homme échoué sur une île déserte qui grâce à son courage et à son travail parvient à recréer la société dont il avait été privé. Toutefois, il existe plusieurs types de robinsonnades, celles avec un homme seul, mais aussi un groupe, celles qui sont écrites pour les enfants ou encore celles qui mettent en scène des femmes. De plus, la robinsonnade peut être située dans des espaces géographiques variés et présenter des aventures très différentes. En somme, il ressort de cet ouvrage qu'une robinsonnade ne remet pas en cause le modèle defoesque européen.

En effet, l'auteur rappelle que l'œuvre de Defoe peut se découper en dix séquences, ainsi que l'a proposé Jean-Michel Racault¹⁵. Jean-Paul Engélibert, quant à lui, qualifie ces dix séquences constitutives de l'œuvre de Defoe de : « trame narrative serrée »¹⁶. Selon lui, « si on considère les dix séquences retenues en tant que modèle de la robinsonnade comme l'ensemble des fonctions narratives de base du genre, définissant une structure tout autant qu'un scénario, on peut affirmer que cette structure informe même les romans qui ne réécrivent *Robinson Crusoé* qu'à travers le filtre d'un second hypotexte [...] »¹⁷.

Nous nous devons donc de continuer à rechercher les caractéristiques propres aux ouvrages de notre corpus.

L'une des Robinsonnades les plus connues est *Le Robinson suisse* du Pasteur Johan-Rudolph Wyss. Elle met en scène toute une famille. Celle de Jules Verne : *L'île mystérieuse*, a

¹⁵ Jean-Michel Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 280*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, pp. 219-220.

¹⁶ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Paris, Droz, 1997, p. 93.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 101.

aussi connu beaucoup de succès. Dans *Images à Crusoé* (1909) Saint-John Perse, imagine la nostalgie que dut éprouver Robinson après avoir quitté son île. En 1954, dans *Sa Majesté des mouches*, William Golding dénonce le fragile équilibre des sociétés humaines et décrit le parcours régressif d'enfants livrés à eux-mêmes.

Vendredi ou les limbes du Pacifique(1967) de Michel Tournier transforme le mythe en prenant délibérément le contre-pied du modèle : c'est Vendredi qui part pour le monde civilisé tandis que Robinson choisit de rester sur l'Île de Speranza dans l'espoir d'une fusion de l'homme avec la nature. En somme, cette œuvre marque une véritable transition dans l'utilisation du modèle defoesque. Patrick Chamoiseau ne s'y est pas trompé faisant remarquer : « Le Robinson de Tournier est admirable et impressionnant. Lui, il explore à fond la précieuse « situation Robinson », n'oublie aucun recoin. Sa fiction est déjà mise à distance, il l'écartèle, s'éloigne du récit pour creuser les instants, interroger le temps, interpeller l'espace, les silences, les indicibles de la matière humaine... Une belle sphère de démesure à laquelle on a d'emblée le sentiment de ne rien pouvoir ajouter. Juste peut-être des poussières de vertiges, fêlures et distorsions... »¹⁸.

Dans notre travail, forte de ces lectures qui nous ont permis de mieux percevoir les nuances entre différents types de récits s'inspirant du *Robinson Crusoé* de Defoe, nous souhaitons montrer en quoi les ouvrages de notre corpus ne sont pas justement des robinsonnades.

¹⁸*L'empreinte à Crusoé, op. cit. , p. 238.*

1.4.3 Île et insularité

Nous nous sommes intéressée ensuite à l'importance accordée au thème de l'insularité que l'œuvre *Robinson Crusoe, Island Myths and the Novel* (1991) de Michael Seidel, professeur de littératures anglophones comparées à l'Université de Columbia, nous a permis dans un premier temps de mieux décoder. Après avoir démontré ce qui fait de l'œuvre de Defoe un chef-d'œuvre et expliqué pourquoi elle continue d'être si appréciée par des lecteurs de tout âge, ce critique dresse la chronologie de la vie de Defoe et de ses divers travaux. S'ouvre alors le premier chapitre de son ouvrage, intitulé : *Literary and Historical Context*, lequel se divise en trois sous-parties qui évoquent respectivement les ressemblances entre Defoe et son personnage, puis l'importance du travail réalisé par Defoe pour arriver à ce résultat et enfin la façon dont l'œuvre a été accueillie par la critique. Dans *A Reading*, le deuxième chapitre, Michael Seidel effectue une analyse plus poussée de *Robinson Crusoe*, présentant ce que l'œuvre a de différent en la comparant aux romans de l'époque et en étudiant le style d'écriture de Defoe, le rapport père/fils à l'origine du départ de Robinson en mer et le fait que beaucoup de critiques ne tiennent compte que des éléments économiques présents dans le roman.

Mais ce qui surtout a retenu notre attention dans ce chapitre, c'est que cet auteur s'intéresse à un point essentiel, nous semble-t-il, du roman de Defoe à savoir : l'insularité. L'insularité est au cœur de quatre sous-parties : la place de l'île dans la littérature anglaise, l'aventure d'Alexandre Selkirk qui a inspiré Defoe, le mode de vie sur l'île imaginé par Robinson, la nouvelle façon d'écrire que le naufrage sur une île déserte du personnage principal a provoqué (le livre est supposé avoir été écrit par Robinson lui-même, le personnage de papier devient donc un « personnage-personne ») et enfin l'île déserte devenue l'île de la Providence, puisque c'est là que la foi de Robinson prend tout son sens.

Il importe donc de distinguer le thème de l'île de celui de l'insularité. L'insularité et l'enfermement attendant facilitent la compréhension d'une vision interne ou externe du modèle defoesque comme chez Uslar Pietri et Patrick Chamoiseau.

En vue d'approfondir notre compréhension de la notion d'île, l'essai de Gilles Deleuze : « Causes et raisons des îles désertes »¹⁹ est, nous semble-t-il, très intéressant car il inverse la traditionnelle pensée continentale sur l'insularité et insiste sur le sentiment

¹⁹ Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes » in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, David Lapoujade (ed.), Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 11-17.

d'isolement de l'homme qui habite dans l'île jusqu'à en faire alors une île déserte : « Ce n'est plus l'île qui est séparée du continent, c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île »²⁰. L'île déserte est alors imaginaire et s'oppose à ce qu'il appelle l' « île originale », c'est-à-dire l'île géographique, réelle. L'idée que c'est l'homme qui crée l'île et qui par là même recrée le monde à partir de l'île nous semble importante pour bien comprendre l'œuvre d'Uslar Pietri.

²⁰ *L'île déserte et autres textes, op. cit.*, p. 12.

1.4.4. La dimension hispanique ?

Nos lectures jusqu'ici étaient des ouvrages produits soit par des critiques anglophones, soit par des critiques francophones. C'est pourquoi il nous a paru important de rechercher un ouvrage « trans-culturel » qui mêle les approches. Nous avons retenu l'ouvrage *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986* de Jean-Paul Engélibert qui se penche sur les réécritures du roman de Defoe dans les littératures de langues française et anglaise entre 1954 et 1986.

Dans la première partie intitulée *Genèse de la robinsonnade*, l'objectif est de décrire ce qui peut justifier que l'œuvre de Defoe soit considérée comme le point de départ de la robinsonnade alors que bien avant 1719, des romans présentant un naufragé sur une île déserte existaient déjà. Tout ceci afin d'expliquer pourquoi nous pourrions qualifier l'œuvre de Defoe de mythe littéraire.

Dans la deuxième partie intitulée : *Le social et le religieux : la rupture des liens*, ce critique procède à une comparaison de l'œuvre-modèle de Defoe avec certaines de ses réécritures, soit une démarche qui correspond à la nôtre, bien que nous ayons choisi de comparer deux réécritures. Le but est de montrer que malgré quelques divergences, ces œuvres conservent une même structure principale (les rapports à Autrui, les rapports à Dieu...), ce qui prouve que *Robinson Crusoé* est bien un mythe littéraire, « car un texte littéraire n'équivaut au mythe que lorsqu'il est réécrit, lorsque s'élaborent à partir de lui des versions différentes et divergentes »²¹.

Il nous semblait alors d'autant plus que les variations proposées par Arturo Uslar Pietri et Patrick Chamoiseau dépassent celles évoquées par Jean-Paul Engélibert. Son approche très intéressante mérite donc d'être complétée. La troisième et dernière partie de l'ouvrage s'intitule *Le travail littéraire du mythe*. Elle s'intéresse au traitement des personnages et particulièrement à celui du protagoniste, dans les réécritures de l'œuvre de Defoe : « perte de l'identité, absence d'autonomie, doute radical »²². Encore une fois, l'originalité des œuvres de notre corpus, proposant non pas une perte d'identité mais un recouvrement d'identité, devrait nous permettre de compléter avantageusement, nous l'espérons, la critique actuelle.

²¹*La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986, op. cit., p. 87.*

²²*Op. cit., p. 328.*

Il nous semblait également important de nous interroger sur la dimension hispanique au sein des réécritures de l'œuvre de Defoe, c'est-à-dire entreprendre de rechercher des robinsonnades écrites par des auteurs hispanophones pour relever les ressemblances et les divergences avec l'œuvre-modèle. Nos recherches nous ont permis de découvrir un ouvrage écrit par Concha Zardoya, écrivaine espagnole : *En la isla de Pascua. Historia de un Robinsón español*. Dans cet ouvrage publié en 1985, nous sont racontées les aventures d'un jeune espagnol, Robinson, qui vit seul sur l'île de Pâques au XVI^e siècle. Néanmoins, nous n'avons pas pu nous le procurer et nous n'avons donc pas pu approfondir l'étude de cet ouvrage.

Trouver un Robinson, répondant aux caractéristiques du modèle defoesque et dont les aventures auraient été écrites par un auteur hispanophone n'est pas chose aisée. Est-il possible d'affirmer de ce fait que les auteurs hispanophones ont un rapport à l'île et à l'insularité totalement différent de celui décrit dans l'œuvre de Defoe ?

L'ouvrage déjà cité : *La postérité de Robinson Crusoe, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986* permet, outre l'analyse de l'œuvre de Defoe et de ses réécritures, de mettre l'accent sur la notion de mythe littéraire. Qu'est-ce qui le différencie du mythe « ethno-religieux » ? En quoi peut-on dire que *Robinson Crusoe* est un mythe littéraire ?, l'auteur tente de répondre à ces questions. De plus, pour ce qui est des réécritures, en ciblant les différences majeures qu'elles comportent, un point essentiel est souligné : la façon dont l'individu est pensé, car le projet narratif peut varier énormément. « Le mythe est passé de l'affirmation de l'autonomie de l'individu dans un univers régi par des fins à la quête de soi et du sens dans un monde sans dieu, à la nostalgie de la transcendance, au deuil des fins »²³. Nous ne souhaitons pas développer cet aspect dans notre travail, préférant privilégier la dimension identitaire. L'ouvrage de Jean-Paul Engélibert se concentre sur les réécritures parues entre 1954 et 1986 et ne pouvait donc intégrer l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Toutefois, les analyses et les conclusions qui y sont exposées restent pertinentes pour notre corpus même si nous préférons, pour notre part, développer l'aspect utopique plus que mythique en privilégiant dès lors la dimension de construction identitaire, en devenir donc.

²³*Op.cit.*, p. 339.

1.4.5. Identité plurielle

Pour mener à bien notre recherche, il était donc essentiel de consulter des ouvrages traitant de l'identité plurielle. Nous avons retenu tout particulièrement deux ouvrages majeurs, à savoir : *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari ainsi que *Introduction à une Poétique du Divers* d'Edouard Glissant.

La première œuvre a été publiée en 1980 et comporte 15 chapitres ou plutôt « plateaux », mais c'est surtout sur le premier chapitre intitulé *Rhizome* que nous nous concentrerons. Un rhizome est en fait la racine multiple d'une plante, elle s'oppose ainsi à la racine unique. « [...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature [...]. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple »²⁴. Dans cette première partie, Deleuze et Guattari soulignent les différences entre ces deux notions et les associent au fonctionnement de la pensée. La pensée racine est la pensée de l'Un, une pensée qui nie ce qu'il y a autour, qui refuse l'apport extérieur. En revanche, la pensée rhizome se nourrit des différences, elle absorbe tout ce à quoi elle a accès, elle est ouverte au monde, au multiple.

Il était indispensable pour nous de mieux comprendre les principes de la pensée racine rhizome puisqu'il s'agit là d'une caractéristique revendiquée par divers auteurs américains et caribéens, Edouard Glissant s'étant abondamment nourri de la pensée de Deleuze et Guattari, qu'il réactive en contexte caribéen. *Introduction à une poétique du Divers* (1996) d'Edouard Glissant est ainsi un ensemble de quatre conférences dans lesquelles cet auteur exprime ses idées sur la littérature et son rapport au monde, sur les questions identitaires et sur les langues entre autres. Dans cet ouvrage, Edouard Glissant emprunte à Gilles Deleuze et Félix Guattari l'image du rhizome qu'il associe à l'identité. La notion d'identité racine unique renvoie à l'idée que cette identité est « exclusive de l'autre »²⁵ alors que l'identité rhizome est définie comme une « racine allant à la rencontre d'autres racines »²⁶. Ces images correspondent

²⁴ Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 31.

²⁵ Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

²⁶ *Idem*.

respectivement à une pensée de l'Un et à une pensée du Divers, terme repris par Edouard Glissant, à la suite de Victor Segalen²⁷.

Ces notions sont indissociables de notre recherche puisque nous travaillons sur la réécriture d'une œuvre européenne par des auteurs caribéens, Arturo Uslar Pietri et Patrick Chamoiseau et sur la réécriture de l'histoire officielle à partir d'une relecture des guerres d'indépendance du Venezuela chez Arturo Uslar Pietri et de la traite esclavagiste par Patrick Chamoiseau.

Grâce à ces ouvrages de notre corpus, développant une pensée post-moderne de remise en cause d'un seul centre qui serait européen, nous avons mieux perçu que l'objectif des auteurs issus de l'aire américaine était d'établir une rupture avec la littérature européenne qui a toujours été considérée comme le modèle par excellence. « [...] Comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? »²⁸, s'interroge Edouard Glissant. Ces questions qui « illustrent les cultures composites dans le monde des Amériques »²⁹ traduisent bien la problématique que tentent de résoudre les auteurs caribéens sur lesquels nous avons choisi de travailler.

²⁷ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

²⁸ *Introduction à une Poétique du Divers*, op. cit., p. 23.

²⁹ *Idem*.

1.4.6. La réécriture

Notre travail repose sur la problématique de la réécriture. Avant de découvrir les théories de l'école de Constance, nous avons relu Gérard Genette qui développe la théorie de l'intertextualité ou transtextualité. Il conviendrait alors de rappeler que dans *Palimpsestes-La littérature au second degré* (1982), Gérard Genette explore le processus de réécriture littéraire et affirme : « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sur le nouveau »³⁰. L'ouvrage s'ouvre avec une description de plusieurs types de « transtextualités » d'un texte, que ce critique définit comme étant « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »³¹, soit la mise en exergue d'une relation des textes les uns avec les autres. Gérard Genette s'intéresse à l'hypertextualité tout au long de l'œuvre, laquelle implique l'imitation ou la transformation d'un texte pour créer un nouveau texte. Genette appelle le texte A, celui que l'on imite, l'hypotexte et le texte B, le nouveau texte : hypertexte. Mais cette réécriture ne se fait pas dans le simple but d'imiter, mais bel et bien pour apporter à l'œuvre quelque chose de différent. Il s'agit en fait d'une relecture de l'œuvre-modèle. L'auteur d'une réécriture tente d'apporter un regard neuf sur l'œuvre de départ, que ce soit avec les personnages ou avec l'intrigue elle-même. Genette affirme que « l'hypertextualité a ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens »³².

Cet ouvrage permet de mieux comprendre ce qu'implique la réécriture d'une œuvre et, de plus, grâce aux divers exemples pris par cet auteur, il nous a été plus aisé d'en reconnaître les mécanismes. Ce qui a particulièrement retenu notre attention, c'est que Gérard Genette étudie une réécriture de l'œuvre de Daniel Defoe, soit le *Robinson Crusoé* de Michel Tournier : *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Gérard Genette illustre alors le processus de « transvaloriation » que l'on peut retrouver dans un hypertexte. La « transvalorisation est le double mouvement de dévalorisation et de (contre) valorisation portant sur les mêmes personnages »³³. En somme, cela renvoie au fait que l'hypertexte qui reprend les mêmes personnages que l'hypotexte, leur attribue cette fois des caractéristiques ou qualités différentes, voire opposées à celles qu'ils avaient dans l'œuvre-modèle. Souvent, la

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982 (quatrième de couverture).

³¹ *Op. cit.*, p. 7.

³² *Op. cit.*, p. 558.

³³ *Op. cit.*, p. 514.

« transvalorisation » implique un changement de système de valeurs. C'est là qu'apparaît la comparaison Defoe/Tournier.

En effet, nous constatons que dans la première œuvre, c'est le système de valeurs de Robison qui est pris en compte. C'est d'ailleurs pour cela que c'est lui qui éduque Vendredi. Cependant, dans l'œuvre de Tournier, la transvalorisation hypertextuelle permet d'assister à une éducation de Robison par Vendredi. Il y a donc une inversion des rôles qui implique également un changement de système de valeurs de référence. Cet exemple, particulièrement intéressant, nous a confirmé la rupture introduite par Michel Tournier, rupture dont se vaudra Patrick Chamoiseau.

Nous avons alors fait diverses lectures à propos de l'Ecole de Constance et des théories de la Réception qui nous ont permis de bien comprendre les notions de texte-premier et de texte-second ainsi que d'horizon d'attente. Nous avons notamment lu H.R. Jauss³⁴ et W. Iser³⁵ qui sont les principaux représentants de l'Ecole de Constance.

Le premier développe le concept d' « horizon d'attente », soit ce que le lecteur s'attend à trouver dans un texte grâce à ses compétences culturelles. Ainsi, la lecture des réécritures évoque chez le lecteur des attentes générées par la lecture des textes-premiers. Par exemple, un lecteur de l'œuvre-modèle de Defoe : *Robinson Crusoe* s'attend à trouver dans les réécritures de cette œuvre comme *L'empreinte à Crusoé*, certains thèmes tels que le naufrage, l'île déserte... En effet, les similitudes dans les titres des deux œuvres « prédispose[nt] les lecteurs des œuvres-secondes à un certain mode de réception [...]»³⁶.

Le second, quant à lui, développe le concept de « lecteur implicite », soit l'image du lecteur qu'un texte peut proposer. La figure du lecteur est donc inscrite dans l'œuvre elle-même. Le texte guide ainsi le lecteur pour qu'il découvre ce qui y est implicite. « Tout texte écrit comporte donc les indices d'une orientation de sa lecture »³⁷.

Ces concepts propres aux théories de la réception font de l'œuvre un objet d'interprétation pour diverses lectures et s'accordent ainsi avec l'étude d'œuvres présentant une certaine filiation, comme c'est le cas pour les œuvres de notre corpus.

³⁴ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (Constance, 1972).

³⁵ W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Par E. Sznycer, Liège, Mardaga, 1997.

³⁶ Cécile Bertin-Elisabeth, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs.*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 53.

³⁷ *Op. cit.*, p. 52.

1.4.7. L'utopie

L'un des aspects essentiels des ouvrages de notre corpus est la dimension utopique qui y est présente. L'œuvre de Roger Toumson : *L'utopie perdue des îles d'Amérique* a été une lecture essentielle pour notre réflexion. Dans cet ouvrage, l'auteur s'efforce de « redessiner la cartographie d'une certaine utopie du Nouveau Monde, d'en retracer la provenance et l'itinéraire, suivre pas à pas la migration transatlantique de la problématique utopienne, d'analyser, au cours de la transmigration de l'idée de l'utopie, les revirements idéologiques et la mutation des paradigmes »³⁸.

C'est surtout à la troisième partie, intitulée « Logiques utopiennes », que nous nous intéresserons. Roger Toumson y développe la notion d'utopie, d'abord en montrant son évolution, puis en soulignant les fondements de la pensée utopique et, enfin, en expliquant son effondrement dû au post-modernisme. Dans cet ouvrage, Roger Toumson nous rappelle que c'est la découverte de l'Amérique qui a donné lieu à la naissance de la pensée utopique, l'utopie est donc américaine, mais impulsée par les Occidentaux : « La découverte du Nouveau Monde a permis la matérialisation du rêve utopique occidental »³⁹.

Le mot « utopie » provient d'un néologisme grec créé par Thomas More pour désigner la société idéale qu'il décrit dans son œuvre *L'Utopie* (1516). Ce mot est composé de la préposition négative grecque « ou » et du mot « topos » qui signifie lieu. L'« utopie » peut donc être désignée comme le « lieu de nulle part ». Néanmoins, dans une nouvelle édition parue en 1518, Thomas More utilise le terme d'« Eutopia » pour désigner le lieu imaginaire qu'il a conçu. Il se compose du préfixe « eu » qui signifie « bon ». L'Eutopie renvoie ainsi au « lieu du Bon ». L'utopie et l'eutopie ne sont pas contradictoires, bien au contraire, elles se complètent et décrivent parfaitement le projet imaginé par More dans son ouvrage : une île fictive créée après avoir été séparée du continent et une île qui abrite une société idéale.

La parution de l'ouvrage de Thomas More nous permet ainsi d'affirmer que « l'insularité est l'une des fonctions constantes du discours utopique »⁴⁰. Roger Toumson ajoute que « l'utopie n'est pas forcément une île mais [qu'] elle se trouve généralement « isolée », séparée du reste du monde »⁴¹. Ces deux citations nous renvoient assurément aux deux œuvres

³⁸ *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, op. cit., p. 13.

³⁹ Op. cit, p. 252.

⁴⁰ Op. cit, 48.

⁴¹ Idem.

de notre corpus puisque l'insularité y est présente, concrètement dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau et, symboliquement, dans celle d'Uslar Pietri.

Mais qu'ont fait ces deux auteurs issus de l'aire américaine de cette notion d'utopie, dont les fondements sont avant tout occidentaux ? S'agit-il pour eux de décrire la perte d'utopie des îles d'Amérique ou au contraire de faire ressurgir un idéal, voire des idéaux qui seraient typiquement américano-caraïbes ?

2. Problématique, hypothèses, objectifs

2.1. Problématique

- ❖ Quelles sont les ressemblances et les différences entre le texte-premier de Defoe et les deux textes-seconds d'Arturo Ular Pietri et de Patrick Chamoiseau ?
- ❖ Pourquoi des auteurs contemporains et non européens continuent de réécrire l'histoire de Robinson Crusoé ?
- ❖ En quoi ces œuvres sont-elles en rupture avec la littérature européenne ? En quoi s'agit-il d'une relecture subversive qui remet en cause le modèle euro-centré ? En quoi donc le modèle defoesque est-il subverti ?
- ❖ Comment le traitement du thème de l'île dans les œuvres de notre corpus participe-t-il d'une conception, utopique, de la Caraïbe ?
- ❖ En quoi la réécriture de l'histoire de Robinson Crusoé participe-t-elle de la réécriture de l'Histoire des pays de la Caraïbe, soit une écriture trans-caribéenne ?

Nous chercherons à montrer en conséquence que ces réécritures du récit de Robinson Crusoé participent du désir de relecture de l'Histoire lacunaire des pays de la Caraïbe en vue d'une reconnaissance d'une identité originale en dehors des normes euro-centrées.

2.2. Hypothèses

En premier lieu, nous avons considéré que si deux œuvres portent pour ainsi dire le même titre, cela sous-entend une certaine « communauté », pour le moins un référent initial. C'est pourquoi il nous a paru judicieux de réunir *La isla de Robinson* et *L'empreinte à Crusoé* et de les étudier selon les théories de la réception, notre première hypothèse étant que des liens communs peuvent être établis en littérature de par le poids de l'intertextualité.

En second lieu, il semble pertinent de réunir deux œuvres dont les auteurs sont issus de la même aire géographique (Caraïbe continentale et Caraïbe insulaire) afin d'avoir une vision plus complète des choix littéraires et idéologiques des auteurs du bassin caribéen. Le dépassement de l'exotisme et de ses stéréotypes par des auteurs natifs caribéens sera au cœur de notre approche.

A l'heure actuelle, l'importance accordée aux théories de la réception nous a poussée à rechercher le projet véhiculé par ces deux réécritures et donc relectures d'un modèle littéraire, issu de l'Europe.

On considèrera donc que Robinson Crusoé véhicule, selon les lieux et les époques, des « versions » différentes qui proposent des lectures du monde. Ainsi, la vision de l'île créée par les Européens, sans rendre compte de toutes ses variations, n'est-elle pas remise en cause tant par Arturo Uslar Pietri que par Patrick Chamoiseau, tout en faisant ressortir des « invariants » proprement caribéens et une revendication identitaire particulière ?

2.3. Objectifs

- Notre premier objectif sera d'étudier les deux romans de notre corpus au regard du texte-premier de *Robinson Crusoé* à partir des théories de la réception développées notamment par H.R. Jauss et W. Iser, en montrant l'importance pour Arturo Uslar Pietri et Patrick Chamoiseau de proposer aux lecteurs caribéens un autre regard, coupé des habitus euro-centrés.
- Ensuite, nous tâcherons de montrer l'originalité de chacun des auteurs de notre corpus : entre paysages intérieurs chez Uslar Pietri et extérieurs chez Chamoiseau, tout en soulignant combien, par des approches différentes, ils proposent en fin de compte de poser un nouveau regard sur la Caraïbe et aussi de se réapproprier une identité propre.
- Pour ce faire, il nous appartiendra de mettre en exergue les procédés utilisés pour mettre en cause les modèles euro-centrés. La dimension subversive et la construction « inversée » de ces récits sera à mettre en valeur. De même, nous chercherons à montrer le travail réalisé sur le thème du genre littéraire ou plus exactement sur la porosité des frontières en contexte américain entre divers genres établis par l'Europe, soit un jeu d'oppositions entre la vision de l'Un et le Multiple.
- En somme, nous tenterons de montrer que la situation de Robinson Crusoé, si liée au thème de l'île, véhicule de façon privilégiée des utopies : utopie de la régénération par l'enseignement pour Simón Rodríguez et utopie d'une rencontre transhistorique réussie entre le capitaine européen et l'africain Ogomtemméli, soit une même utopie d'unité dans la diversité.

3. Méthodologie et outillage conceptuel

3.1. Réécriture du modèle de la poésie

3.1.1. Le modèle en littérature

3.1.1.1. La *mimèsis*

L'imitation est au cœur de la littérature, l'homme ayant le souci de reproduire la nature de la façon la plus vraisemblable possible. Dès l'Antiquité, Platon, puis Aristote, interrogent la *mimèsis*, (*imitatio* dans la rhétorique latine), à laquelle sont attribuées deux significations.

Pour Platon, la *mimèsis* définit la façon dont les arts écrits ou visuels miment ou imitent le monde. Il considère que pour donner l'apparence du vrai, l'œuvre d'art est vouée à leurrer le spectateur. En effet, l'objet peint imite l'objet fabriqué qui lui-même a été imaginé pour répondre à une Idée. Ainsi, la copie (l'œuvre d'art) n'égale jamais le modèle (l'Idée) bien que sa qualité essentielle soit de parvenir à sa ressemblance. Rappelons l'anecdote célèbre, rapportée par Plin l'Ancien le naturaliste, selon laquelle Zeuxis avait peint des raisins sur lesquels s'étaient jetés des oiseaux, d'une exécution parfaite. Ce trompe-l'œil nous indique que dès les débuts de la peinture on cherchait avant tout l'identité de la chose peinte avec son modèle.

Du point de vue d'Aristote qui lui donne une valeur positive, la *mimèsis* est au cœur de la littérature et de l'art. Il distingue deux types de *mimèsis* : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. De plus, il propose trois façons d'imiter : comme les choses sont, comme on les dit et comme elles devraient être⁴². Aujourd'hui, pour rendre l'idée de *mimèsis* telle que la conçoit Aristote, nous utilisons la notion de représentation pour ainsi mettre en avant l'inventivité plutôt que le mimétique. En ce sens, « le travail [de l'écrivain] n'est plus alors de simple duplication, vecteur d'une réalité déjà signifiante, mais bien de création, d'élaboration d'une signification qui est le processus même de son art »⁴³.

Nous l'aurons compris, il n'est pas aisé de donner une définition univoque de la notion de *mimèsis*. Il y a une double orientation donnée à ce concept : d'une part il est élaboré par

⁴² « Comme le poète imite, ainsi que le peintre, et tout artiste qui reproduit les choses, il faut de toute nécessité qu'il imite de l'une de ces trois façons les objets dont il s'occupe ; ou tels qu'ils ont été ou qu'ils sont, ou bien tels qu'on les dit et qu'on les suppose, ou enfin tels qu'ils doivent l'être », Aristote, *Poétique*, traduit par J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, A. Durand Libraire, 1858, p. 139.

⁴³ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 24.

Platon en référence à un modèle pictural, donnant ainsi à la *mimèsis* le sens de ressemblance, soit l'idée de se rapprocher le plus possible du modèle. D'autre part, il est vu par Aristote en référence à un modèle théâtral. La *mimèsis* a alors le sens de vraisemblance : « [...] il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire [...] »⁴⁴.

Mais la création suppose-t-elle de suivre la nature ou de se référer à un modèle ? La « querelle des Anciens et des Modernes » ou « querelle des Classiques et des Modernes » qui agite le monde littéraire et artistique de la fin du XVII^e siècle, illustre la complexité de la question. Les Classiques ou Anciens soutiennent une conception de la création littéraire qui repose sur l'imitation des auteurs de l'Antiquité. Cette imitation n'a, pour eux, rien de servile. Leur thèse est fondée sur l'idée que l'Antiquité (grecque et romaine) représente la perfection artistique, aboutie et indépassable.

Les Modernes, quant à eux, soulignent le mérite des auteurs du siècle de Louis XIV et affirment au contraire que les auteurs de l'Antiquité ne sont pas indépassables et que la création littéraire consiste à innover. Ils militent donc pour une littérature adaptée à l'époque contemporaine avec des formes artistiques nouvelles.

Tout est alors question de perception comme le démontre Aristote en utilisant l'image du « morceau de cire » : « [...] la cire reçoit l'empreinte de l'anneau sans le fer ni l'or, et reçoit le sceau d'or ou d'airain, mais non en tant qu'or ou airain [...] »⁴⁵ Ainsi, si nous appliquons cette image aux textes littéraires en considérant le morceau de cire comme les textes-seconds et le sceau et l'anneau comme les textes-modèles, il nous serait possible d'affirmer que s'il est indéniable que les textes-premiers laissent leur empreinte dans les textes-seconds, ces derniers n'en sont pas des copies (conformes). En somme, même si les textes-seconds s'inspirent des textes-modèles, ce sont deux textes bien distincts.

Descartes dans ses *Méditations métaphysiques*, reprend l'exemple du « morceau de cire », d'abord dur et froid et qui, une fois chauffé, voit ses qualités changer, alors que c'est toujours la même cire : « Mais voici que, cependant que je parle, on l'approche du feu : ce qui y restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évanouit, sa couleur se change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine le peut-on toucher, et quoiqu'on le frappe, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il

⁴⁴ Aristote, *Poétique*, Traduit du grec par l'abbé Charles Batteux, Edition de J. Delalain, Paris (1874), Chapitre IX.

⁴⁵ Aristote, *De l'âme*, Livre II, chapitre 12.

faut avouer qu'elle demeure ; et personne ne le peut nier»⁴⁶. Les choses peuvent changer de forme et rester dans le fond identique.

Mais ce positionnement physique est-il valable pour les textes littéraires ? Entre un texte-modèle et des textes-secons, l'auteur change, l'intentionnalité aussi. En somme, comme l'a bien montré Jorge Luis Borges dans son fameux « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »⁴⁷, un texte peut être en apparence le même, mot pour mot, tout en étant autre, car son auteur ne l'a pas écrit avec le même projet.

⁴⁶ René Descartes, *Méditations métaphysiques* (version électronique), PhiloSophie, 2010, p. 33. (www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_meditations.pdf), consulté le 30/05/14.

⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

3.1.1.2. Texte-premier / textes-seconds.

Le terme « modèle » vient du latin « *modulus* » qui signifie « moule ». Nous pourrions ainsi affirmer que nous entendons par modèle littéraire un « moule » qui servira pour diverses créations littéraires, soit un support pour de nouvelles créations littéraires issues de la lecture du moule initial. Le terme « moule » sous-tend souvent l'idée d'une reproduction à l'identique. Cela revient à dire qu'en littérature il existe des textes, conçus comme des modèles littéraires, dont tout écrivain s'inspire pour écrire un nouveau texte.

Cette définition du moule nous permet en effet de mettre en exergue la notion d'intertextualité apparue à la fin des années soixante. Julia Kristeva la définit alors comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de « transforms » de séquences (codes) prises à d'autres textes »⁴⁸. Cela revient donc à considérer le texte littéraire comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs ou textes-premiers. La notion d'intertextualité sera reprise dans les décennies 70 et 80. Roland Barthes l'aborde dans l'article « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopædia universalis*. Il souligne ainsi que « tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »⁴⁹.

Gérard Genette, en 1982, dans *Palimpsestes*⁵⁰ complète cette notion d'intertextualité en l'intégrant à une théorie plus générale qu'il appelle la transtextualité, soit l'analyse de tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes. L'intertextualité est alors définie comme la « présence effective d'un texte dans l'autre »⁵¹. *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau est assurément une réécriture, un texte-second, de l'œuvre de Daniel Defoe : *Robinson Crusoé*, parue en 1719, comme l'annonce d'emblée son titre qui fait non seulement référence à l'auteur du modèle retenu (Crusoé), mais qui de surcroît met en avant l'idée du moule, avec l'utilisation du mot « empreinte ».

Toutefois, la présence de la préposition « à » invite à la réflexion. Il serait plus naturel de dire « l'empreinte de Crusoé ». Faudrait-il y voir un jeu de mot rappelant « l'emprunt à Crusoé » ? Ce qui reviendrait à souligner qu'il s'agit d'une réécriture qui s'affiche clairement comme telle. L'empreinte est en effet une marque laissée par la pression d'un corps sur une

⁴⁸ Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble, analyse du Jehan de Saintré*, collection Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.

⁴⁹ *Encyclopædia universalis*, « Corpus 23, syncrétisme/trilobites », France S.A, 2008, p. 520.

⁵⁰ *Palimpsestes*, op. cit.

⁵¹ Op. cit. p. 8.

surface. En art, moule et empreinte sont liés. Le moule est défini comme « l'empreinte en plâtre d'un objet, du corps ou d'une partie du corps, servant à obtenir des moulages »⁵². Dans l'ultime chapitre de son roman intitulé : « L'Atelier de l'empreinte », Patrick Chamoiseau nous fait remonter à l'origine de sa création littéraire. Il y affirme non seulement avoir lu l'œuvre de Defoe, mais aussi avoir su que tôt ou tard il « en ferait quelque chose »⁵³. Patrick Chamoiseau rejoint de ce fait Tzvetan Todorov quand il dit que « tout modèle de lecture est un modèle d'écriture »⁵⁴. Il reprend alors le personnage de Robinson, tout en lui apportant des modifications. Ce dernier a par exemple perdu la mémoire et ne sait même pas comment il s'appelle. Il parle beaucoup moins de Dieu et de la Providence et, surtout, loin d'être Anglais, il est un négrier africain.

L'œuvre d'Arturo Uslar Pietri : *La isla de Robinson*, s'inspire également de l'œuvre de Defoe et peut également être considérée comme un texte-second. En effet, dès le titre, la référence au chef-d'œuvre anglais est explicite via le nom du protagoniste-modèle. C'est d'ailleurs la lecture du texte-premier de Defoe qui détermine le devenir du protagoniste comme le montre la citation suivante : « La cosa empezó por el otro libro. [...] *Emilio* lo llevó a Robinson. Por más de veinte años dejó de llamarse Rodríguez y se llamó Robinson »⁵⁵. En effet, Simón Rodríguez, vénézuélien, s'assimile au personnage anglais et s'enferme dans une île mentale. Il va même jusqu'à changer de nom et décide dorénavant de s'appeler Simon Robinson ou Samuel Robinson.

La notion de modèle est quelque peu paradoxale puisque s'il est vrai qu'elle invite à tenter d'égaliser l'œuvre de départ, elle implique également l'idée de dépassement en tentant d'aller au-delà de l'œuvre de départ en utilisant d'autres procédés. Il importe de souligner que pendant longtemps ce moule a été conçu à l'identique, soit dans une pensée de l'Un, où tout serait défini selon des critères bien précis sans envisager de variation. D'ailleurs, l'un des sens de « modèle » englobe cette dimension de chose parfaite, de chose qui serait la meilleure et qu'il faudrait à tout prix tenter d'égaliser : « prendre quelque chose pour modèle est considérer quelque chose comme un idéal à imiter »⁵⁶.

En littérature, le modèle représente un support de création, c'est-à-dire que c'est lui qui permet par un processus d'imitation, de reproduction, de créer de nouvelles œuvres. Néanmoins, la notion d'intertextualité qu'implique le modèle littéraire est à distinguer de

⁵² <http://www.cnrtl.fr/definition/moule>, consulté le 20/04/14.

⁵³ *L'empreinte à Crusoé*, op. cit, p. 237.

⁵⁴ Todorov Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

⁵⁵ *La isla de Robinson*, op. cit, p. 13.

⁵⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/modèle>, consulté le 20/04/14.

celles de copie et de plagiat. C'est d'ailleurs ce que rappelle Gérard Genette en qualifiant le plagiat de « référence littérale mais non explicite puisqu'elle n'est pas déclarée »⁵⁷.

Un autre ouvrage aborde de façon extrême la question de la similitude entre deux ouvrages. Il s'agit de la nouvelle écrite par Borges : « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* »⁵⁸. Le travail littéraire de Ménard a abouti à une œuvre inachevée qui se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du *Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXII. Ces chapitres correspondent mot pour mot à ceux de Cervantes ; pourtant Borges affirme que Ménard ne l'a pas plagié. Une question se pose alors, sommes-nous en présence de deux textes différents, car écrits par deux auteurs distincts ou avons-nous à faire à un seul et même texte ?

Le philosophe Nelson Goodman a tenté de répondre à ce qu'il a qualifié de « Problème de Borges »⁵⁹. Pour lui, le texte de Cervantès et celui de Ménard sont une seule et même œuvre du fait de leur identité syntaxique : « tout comme le mot « serviette », malgré ses deux applications, est un seul mot et pas deux, Don Quichotte, malgré ses multiples interprétations admissibles est une seule œuvre et pas plusieurs »⁶⁰. Gérard Genette s'est également penché sur la question et il affirme quant à lui qu'il s'agit de deux œuvres bien distinctes de par « l'histoire de leur production » : « Les *Quichotte* de Cervantès et Ménard ont non seulement la même identité graphique ou phonique mais aussi la même signification littérale. En revanche, ils n'ont pas la même connotation en fonction des époques historiques différentes où ils ont été écrits, ils ont une histoire de production différente »⁶¹. En somme, c'est l'intentionnalité qui donne à une œuvre son « vrai » sens, sa différence. De plus, le modèle littéraire peut évoluer, car il dépend de la réception qu'en a le lecteur. C'est ce qu'appliquent H. R. Jauss et W. Iser par une approche désignée sous le nom d'esthétique de la réception.

Ils proposent respectivement deux concepts : celui d'« horizon d'attente », qui représente ce que le lecteur « escompte trouver dans un texte, en fonction évidemment de ses compétences culturelles »⁶² et celui de « lecteur implicite » qui renvoie à « l'image du lecteur qu'un texte peut proposer »⁶³. Avec ces deux auteurs de l'École de Constance, la

⁵⁷ *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8

⁵⁸ *Fictions, op. cit.*, p.41.

⁵⁹ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, traduit par J.-P. Cometti et Roger Pouivet, Paris, Editions de L'éclat, 1996, p. 54.

⁶⁰ Nelson Goodman, *Reconceptions en philosophie*, traduit par J.-P. Cometti et Roger Pouivet, Paris, PUF, 1994, p. 63.

⁶¹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, I, Paris, Ed. du Seuil, 1994, p. 278.

⁶² *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs, op. cit.*, p. 52.

⁶³ *Idem.*

problématique du lecteur devient centrale puisqu'il occupe les rôles de récepteur et de discriminateur, voire de producteur en imitant ou en réinterprétant une œuvre antérieure.

Pour H. R. Jauss, l'objectif est de revaloriser l'histoire de la littérature qui selon lui repose sur « l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres »⁶⁴. L'« horizon d'attente » que Jauss définit comme « un système de référence objectivement formulable »⁶⁵ résulte de trois facteurs :

1. « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève »,
2. « la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont [l'œuvre] présuppose la connaissance »,
3. « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »⁶⁶.

Cet « horizon d'attente » permet de déterminer l'« écart esthétique »⁶⁷ entre textes-premiers et textes-seconds. Il s'agit en fait de l'« écart esthétique » entre l'horizon d'attente préexistant du modèle et les œuvres-secondes où il serait à priori possible de déceler des « changements d'horizons ». L'œuvre est « reçue et jugée par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne du lecteur »⁶⁸. Le lecteur tient donc un rôle prépondérant. D'ailleurs, dans l'introduction de son ouvrage *La isla que se repite*, le cubain Antonio Benítez Rojo affirme : « Me basta decir que un texto nace cuando es leído por el Otro : el lector. [...] En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace casi suyo ; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace casi suyo »⁶⁹.

W. Iser met également le lecteur au centre de sa théorie ; ce dernier n'accède au sens du texte que s'il est habité par l'intention de lire. « Il convient toutefois de distinguer [...] le lecteur supposé, désigné implicitement ou explicitement, le lecteur potentiel, l'ensemble des membres de la communauté culturelle dans laquelle le texte est produit [...] et les lecteurs effectifs, à savoir ceux qui sont réellement en contact avec le livre »⁷⁰.

L'œuvre littéraire devient ainsi objet d'interprétation pour diverses lectures et la compréhension des textes-seconds favorise alors celle des textes-premiers.

⁶⁴ Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*, Duculot, 1995, chapitre XXI, « Théories de la réception », par F. Schuerewegen, p.324.

⁶⁵ *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 54.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Op. cit.* chapitre VII, p. 58.

⁶⁸ *Op. cit.* p. 76.

⁶⁹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1989, p. XXIX-XXX.

⁷⁰ *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*, op. cit., p. 52.

3.1.1.3. Problématique de la réécriture.

Mais peut-on réellement (ré)écrire sans varier ? Gérard Genette dans *L'Autre du Même* affirme : « on ne peut varier sans répéter ni répéter sans varier »⁷¹.

Imiter n'est pas copier, du projet de réécriture d'une œuvre-modèle, naît l'invention de nouveaux éléments puis la dimension d'originalité.

Au XVII^e siècle, pour caractériser la démarche de l'artiste, il était d'usage d'utiliser l'image de l'abeille qui butine de fleur en fleur pour ensuite fabriquer un miel qui n'est qu'à elle. Ainsi, comme l'abeille, l'artiste doit emprunter à différents maîtres pour pouvoir devenir enfin son propre maître, c'est-à-dire pour trouver un style qui n'appartient qu'à lui. La Fontaine reconnaît l'extrême diversité des sources de son inspiration :

*Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue
J'en use d'autre sorte ; et, me laissant guider,
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
On me verra toujours pratiquer cet usage
Mon imitation n'est point un esclavage*⁷².

Mais n'y-a-t-il pas là un certain danger ? En s'attelant à effectuer une réécriture, un auteur ne doit-il pas respecter l'œuvre de départ de telle sorte que le lecteur puisse l'y reconnaître ? Un autre élément entre en jeu il s'agit de la vraisemblance. Est-il possible de réécrire différemment tout en restant crédible aux yeux du lecteur ? En somme, même si l'auteur d'une réécriture reste libre de ses choix d'écriture, celui-ci doit tout de même tâcher de trouver un juste milieu entre nouveautés et reprises de façon à ce que le lecteur croit en la nouvelle version qu'il propose et y reconnaisse également l'allusion à l'œuvre-modèle.

Il en ressort par conséquent que le traitement de l'île et de l'insularité dans les œuvres d'Arturo Uslar Pietri et de Patrick Chamoiseau, au regard de celle de Daniel Defoe, présente un intérêt pour la recherche en littérature dans la mesure où il permet tout d'abord d'interroger la notion de « modèle » littéraire. Mais, que cherchent à faire ces auteurs avec le modèle defoesque ? La notion de « modèle » littéraire semble paradoxale puisqu'en même temps qu'elle implique une répétition, elle sous-entend également une variation. Au final, on se

⁷¹Gérard Genette "L'Autre du Même" in *Corps Ecrit*, 15, *Répétition et variation*, Paris, Revue P.U.F, 1985.

⁷² Jean de La Fontaine, « Épître à Mr l'Évêque de Soissons » (1687) in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, «L'intégrale», 1965, p. 493.

détourne quelque peu du moule pour ensuite pouvoir créer de nouveaux modèles qui à leur tour seront modifiés.

Se pose alors la question de l'intentionnalité d'Arturo Uslar Pietri et de Patrick Chamoiseau. En reprenant le célèbre personnage anglais, les auteurs de notre corpus ont été assurément au-delà du modèle. Ils y ont ajouté d'autres caractéristiques pour ainsi parvenir à créer des personnages certes ayant des points communs avec le Robinson de Defoe mais surtout véhiculant un nouveau message et rejetant toute vision traditionnelle comme nous allons tâcher de le démontrer.

3.1.2. Entre dépassement et renversement du modèle defoesque.

3.1.2.1. Le modèle intériorisé :

- Création d'une méta-île chez Uslar Pietri ou le dépassement de l'insularité géographique.

Dans le roman d'Arturo Uslar Pietri, nous constatons un dépassement du modèle defoesque avec un personnage qui devient lui-même l'île, soit une insularité intériorisée. Tout d'abord, il convient de noter que le protagoniste est un Vénézuélien et que c'est lui qui prend la décision de se faire appeler Robinson. On assiste dès lors à une inversion, puisque dans le roman anglais, c'était l'eurocentré qui attribuait les noms. L'euro-centrisme est en quelque sorte remis en cause de par cette réappropriation de la nomination. Ainsi, ce n'est plus Robinson Crusoé qui décide de donner un nom à Vendredi en souvenir du jour de leur rencontre, mais le protagoniste qui choisit son propre nom. Le sentiment de solitude qui rongait Simón Rodríguez était tel qu'il s'est identifié à Robinson Crusoé après avoir lu ses aventures: « Más tarde, cuando leyó a Róbinson, se dio cuenta de que su llegada al mundo había sido parecida al naufragio del inglés »⁷³ ; « Por más de veinte años dejé de llamarse Rodríguez y se llamó Róbinson »⁷⁴. La frontière avec le réel se révèle quelque peu caduque.

De plus, le protagoniste n'arrête pas de se déplacer et reconstitue dans sa tête, à chaque fois, une île, construite par lui, mentale, où il s'enferme, se coupant du reste du monde : « Fue entonces cuando descubrió la isla. Cuando se metió en ella para no salir más nunca »⁷⁵. Il s'agit là d'une différence notable avec le texte-premier. En effet, l'insularité géographique est dépassée pour privilégier l'utilisation d'une méta-île, ce qui n'est pas anodin. Ce choix d'une île métaphorique donne à l'œuvre une dimension symbolique profonde, absente du texte de Defoe. Nous avons bien une réflexion sur un texte dans un autre texte, comme une mise en abyme de l'opposition centre/marge, à plusieurs niveaux.

Nous dépassons dès lors le type du roman d'aventures et, plus précisément, de la robinsonnade, puisque l'aventure vécue par Simón Róbinson est intérieure et sous-tend dès

⁷³ *La isla de Róbinson, op. cit.*, p. 20.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 13.

⁷⁵ *Idem.*

lors tout refus d'exotisme de l'île. L'île n'est plus celle vue et créée par les imaginaires européens, mais celle vécue et même créée par un Américain.

Nous assistons donc à une réelle remise en question du concept de l'île vue à la façon euro-centrée de la part du protagoniste qui, incompris par son entourage, choisit cet enfermement dans une île, comme intégrant le fait que l'île serve à enfermer loin du centre (politique, économique, social...). Pourtant, comme l'a souligné Gilles Deleuze, « ce n'est plus l'île qui est séparée du continent, c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île »⁷⁶. Il n'empêche que dans cette île tout lui semble « utopiquement » possible alors que dans la réalité, la relation recherchée n'aboutit pas. Dans cette île, ses projets de réformes pour l'école ne lui paraissent plus irréalisables comme nous le développerons plus avant. De ce fait, « l'île serait seulement le rêve de l'homme, et l'homme, la pure conscience de l'île »⁷⁷.

Cette méta-île peut apparaître alors comme une hétérotopie, dotée d'un emplacement localisable, ce qui nous invite à dépasser quelque peu la vision traditionnelle de l'île comme utopie, endroit rêvé au-delà des frontières du monde connu. Cette île intérieure permet de fait la juxtaposition de plusieurs lieux et comme le temps peut s'y arrêter, c'est aussi une hétérochronie⁷⁸.

- Patrick Chamoiseau : la cale comme matrice de la prise de conscience

Le protagoniste africain de l'œuvre de Patrick Chamoiseau, lui-même négrier, prend conscience durablement de l'horreur de telles pratiques. Après avoir vécu seul sur une île pendant des années, abandonné par son équipage, Ogomtemmeli fait preuve de la même colère en se retrouvant sur le même bateau en présence des esclaves dont il entend les cris : « Là où les choses se gâtèrent, c'est quand les cris commencèrent à monter de la cale. [...] Sans doute des souvenirs lui revinrent alors. Une foudre lui embrasa les yeux. [...] Il jaillit de la cabine, se précipita sur le pont en hurlant, et exigea que l'on ouvre la cale. Il voulait libérer ces captifs pour les amener avec lui sur son île »⁷⁹. Douze ans auparavant, c'est la découverte de cette même cale et du traitement réservé aux esclaves, ainsi que l'indignation et la grande colère que celle-ci engendra chez lui, qui lui avait valu d'être abandonné sur l'île. Le passage

⁷⁶ *L'île déserte : textes et entretien 1953-1974, op. cit.*, p. 12.

⁷⁷ *Op. cit.* p. 13.

⁷⁸ Michel Foucault, « La pensée du dehors », in *Critique*, n°229, Juin 1966, p. 523-546.

⁷⁹ *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 230-231.

dans la cale provoqua chez lui un véritable éveil de conscience et même une (re)naissance dans la matrice de la cale, qu'Edouard Glissant appelle « le ventre du bateau négrier »⁸⁰, pour l'amener à oser s'opposer au capitaine dont il ne partage désormais plus les valeurs.

En somme, on retrouve chez Patrick Chamoiseau une dimension intérieure, mais explicitée de façon différente par rapport à l'œuvre de Arturo Uslar Pietri. Nous pouvons d'ailleurs souligner que la descente dans cette cale fait penser au mythe de la Caverne proposé par Platon dans *La République*.⁸¹

Cette allégorie met en scène des hommes enchaînés et immobilisés dans une demeure souterraine qui tournent le dos à l'entrée et ne voient que leurs ombres et celles projetées d'objets au loin derrière eux. Cette Caverne que l'on peut associer à la cale, permet ainsi de comprendre l'enfermement physique et la fermeture au savoir ainsi que les conditions d'accession de l'Homme au monde des Idées et donc à la connaissance de la réalité, à la connaissance de l'extérieur.

⁸⁰ <http://www.edouardglissant.fr/belugue.pdf>, consulté le 20/04/14.

⁸¹ Platon, *La République*, Paris, GF Flammarion, 2002, Livre VII 514 à 521c.

3.1.2.2. Le modèle extériorisé :

- *L’empreinte à Crusoé* ou le renversement affiché du modèle.

En ce qui concerne l’œuvre de Patrick Chamoiseau, nous pouvons parler d’un renversement, clairement affiché, du modèle defoesque. En effet, le journal du capitaine, enchâssé dans l’œuvre, illustre bien les rapports entre l’Occident et le reste du monde. Nous y découvrons que le protagoniste est en fait un négrier africain nommé Ogomtemméli⁸² et qu’il avait l’habitude d’accompagner le capitaine européen dans ses nombreux voyages : « Il n’avait plus rien à voir avec ce jeune moussaillon dogon [...] que j’avais récupéré en mes jeunes années de commerce sur les côtes africaines. Il avait effectué plusieurs voyages avec moi entre les mondes anciens et le monde nouveau »⁸³. Il y a donc un jeu d’inversion entre protagoniste blanc et noir, un positionnement central entre ancien et nouveau monde ou encore une relecture complète du personnage de Vendredi qui occupe alors tous les jours de la semaine comme pour bien expliciter que la « rencontre » dépasse celle d’un seul homme à un moment donné, mais acquiert une dimension bien supérieure.

Après avoir reçu un coup à la tête, Ogomtemméli est devenu agressif, ce qui lui a valu d’être enfermé dans la cale avec les esclaves qu’il avait acheté. C’est, selon le capitaine, cet épisode qui a complètement bouleversé son fidèle compagnon et qui ne lui a laissé d’autre choix que de l’abandonner sur une île déserte : « [...] je le fis enchaîner dans la cale avec notre marchandise de l’époque [...]. Il supportait très mal tous ces captifs entreposés dans la soute, et ces cadavres que chaque matin nous jetions à l’eau, au fil de notre navigation vers le continent neuf. Nous avons pourtant pratiqué ce commerce ensemble, à une ou deux reprises sur les côtes de Guinée, sans que cela lui cause un souci. Mais sa folie, accentuée par la cale, l’amena à s’en indigner de plus en plus violemment [...] »⁸⁴.

En somme, cet épisode dévoile la violence générale du commerce triangulaire, modèle commercial de toute une époque ainsi qu’une prise de conscience particulière.

Face à des Occidentaux qui se disent civilisés, c’est Ogomtemméli qui se comporte en homme civilisé. Alors qu’il vient de passer douze années sur une île déserte, il est d’ailleurs précisé : « Il n’avait rien oublié des usages de la table », « Je suis, répétait-il, un homme de

⁸² Nom du gardien des textes sacrés de la connaissance des Dogons.

⁸³ *L’empreinte à Crusoé*, op. cit., p. 226-227.

⁸⁴ Op. cit., p. 227.

connaissance »⁸⁵. Cet homme noir fait donc preuve de respect et de sagesse face à un homme blanc dominateur et sans conscience humanitaire, voire humaine. On a donc ici une véritable inversion du système de valeurs établi par l'Occident.

Le modèle littéraire du *Robinson Crusoé* (œuvre et héros) ne subit donc pas de « simples » variations. Chamoiseau va bien plus loin. Il inverse complètement les choses dans la conception même de la structure de l'œuvre. En effet, l'hypertexte - pour reprendre le terme de Genette-, le texte B deviendra l'hypotexte, le texte A. On se rend compte à la fin du roman que le Robinson de Chamoiseau, dont le vrai nom est Ogomtemméli, a précédé celui de Defoe, représenté sous les traits d'un capitaine et qu'il a vécu bien avant lui sur une île déserte. Le roman se termine à la date du 30 Septembre 1659, avec ces mots du capitaine : « [...] moi malheureux Robinson Crusoé, seul échappé de tout l'équipage, que je vis périr devant mes yeux, étant plus mort que vif, je pris terre dans cette île, que j'ai cru pouvoir, à juste titre, appeler *l'île du Désespoir*... »⁸⁶.

Le fait de retenir pour ce récit une forme de journal (comme également une réécriture du *Journal de bord* de Colomb comme nous le démontrerons par la suite dans la partie 3.3.2 : « Jeux narratifs ou le déplacement de l'autorité ») confère aux propos du capitaine un caractère authentique, véridique. A la fin de *L'empreinte à Crusoé*, il est indiqué que « ce journal a été retrouvé dans les coffres du capitaine naufragé, marchand de Guinée, qui fut récupéré plus de trente ans plus tard, et qui allait raconter son incroyable aventure sur cette île perdue des Amériques ».

Ce procédé littéraire classique du manuscrit retrouvé est également présent dans *Le Quichotte* où le protagoniste est présenté comme réel puisque d'autres personnages disent avoir lu ses aventures, véritable mise en abyme qui fait de Don Quichotte un personnage littéraire reconnu par d'autres personnages et, de ce fait, qui dépasse son statut de simple personnage de fiction.

Le Robinson de Defoe commence son journal une fois sur l'île, à la même date du 30 Septembre 1659, avec ces mots : « Moi, pauvre misérable Robinson Crusoé, après avoir fait naufrage au large durant une horrible tempête, tout l'équipage étant noyé, moi-même étant à demi mort, j'abordai à cette île infortunée, que je nommai l'Île du désespoir »⁸⁷. L'œuvre de Patrick Chamoiseau se présente en conséquence comme l'hypotexte et donc comme le modèle littéraire, l'instigateur du mythe de Robinson Crusoé ! On constate ainsi que Patrick

⁸⁵ *L'empreinte à Crusoé*, op. cit., p. 226.

⁸⁶ Op cit., p. 232.

⁸⁷ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Paris, Editions Gallimard, 1959, p. 147.

Chamoiseau, avec cette réécriture, n'essaye pas en fait d'imiter Defoe, mais qu'il s'efforce bel et bien de renverser cette notion de modèle littéraire européen, de le subvertir.

Ainsi, le modèle est issu de la littérature caribéenne et, de cette façon, c'est la littérature caribéenne qui est érigée en modèle, en centre, alors que le modèle euro-centré est remis en cause, à la fois par le cas particulier du *Robinson Crusoe*, mais ceci est valable aussi de façon plus générale, pour tout modèle euro-centré.

- L'errance du protagoniste dans l'œuvre d'Uslar Pietri.

L'une des caractéristiques principales du personnage de *La isla de Robinson* est son errance qui rythme son quotidien, laquelle invite à le comparer avec un *pícaro*, avec lequel il partage une certaine utopie de reconnaissance : « Pasa entonces a trazar el cuadro completo de su proyecto. Como si el destino hubiera puesto en sus manos la formación de todo un pueblo. [...] Repitiendo e insistiendo en aquellas ideas que él sabe que van a salvar el mundo »⁸⁸.

Cette errance est double. D'abord physique, elle correspond aux déplacements effectués par Simón Robinson aussi bien en Europe qu'en Amérique, du Sud et du Nord. En effet, dès 1797, Simón Robinson part en exil et, au terme d'un voyage qui l'emmène d'abord en Jamaïque puis à Baltimore, il atteint l'Europe : « De la pequeña Caracas, que no iba a volver a ver más nunca, había salido para Jamaica. [...] Después vino Baltimore »⁸⁹. En 1823, il décide de rentrer en Amérique, précisément à Bogotá, capitale de la République de Colombie, créée en 1819 à l'initiative de Bolívar. La dernière phase de son errance est sud-américaine et se termine, en 1854, dans le village péruvien de Amotape où il arrive, malade et désabusé, après avoir parcouru pendant de nombreuses années la Nouvelle-Grenade, l'Équateur, le Pérou, la Bolivie et le Chili.

Son errance est également mentale, comme nous le voyons bien à partir du moment où ses déplacements géographiques stagnent. Contrairement au Robinson de Defoe qui s'est attelé à reproduire un « chez-lui » sur son île, Simón Robinson, fait « avancer » son île mentale. Cette deuxième forme d'errance, originale, est bien visible dans l'œuvre : « En mitad de la ciudad o en mitad del mundo. Solo en su isla aprendiendo a ser hombre y a valerse »⁹⁰.

⁸⁸ *La isla de Robinson, op. cit.*, p. 31.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 35.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 14.

Edouard Glissant dans son *Traité du Tout-Monde* affirme que « L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer. De quitter ces leçons de choses que nous sommes si enclins à semoncer, d'abdiquer ce ton de sentence où nous compassons nos doutes - moi le tout premier - ou nos déclamations, et de dériver enfin. [...] La pensée de l'errance détourne l'imaginaire, nous projette loin de cette grotte en prison où nous étions tassés, qui est la cale ou la cayé de la soi-disant puissante unicité »⁹¹.

Ainsi, cette errance, présente tout au long du roman, permet d'extérioriser le modèle defoesque qui, lui, était empreint de stabilité et d'un mouvement de recréation d'un foyer sur son île.

⁹¹ <http://edouardglissant.fr/errance.html>, consulté le 15/05/14.

3.1.2.3. Disparition de Vendredi ou le rejet du mythe du « bon sauvage »

En 1719, la publication du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe entraîne une description de l'espace insulaire de manière bucolique et introduit également la figure du « bon sauvage » en la personne de Vendredi. En effet, après que Robinson lui sauve la vie, ce dernier lui promet fidélité et accepte de renoncer au cannibalisme.

Le mythe du « bon sauvage » est l'idéalisation des hommes vivant au contact étroit de la nature⁹². Ce sont les grands voyages et leurs récits qui sont à l'origine de ce mythe. D'ailleurs, l'idée selon laquelle ils vivent dans un paradis sur Terre avait déjà été évoquée par Christophe Colomb dans son *Journal de bord* : « Arrivés à terre, ils virent des arbres très verts et beaucoup d'eau et des fruits de diverses espèces »⁹³.

Dans les œuvres de notre corpus, nous constatons que cette figure du « bon sauvage » manque. Si dans l'ouvrage d'Arturo Uslar Pietri, aucun compagnon n'est attribué à Róbinson, « Solo la mayor parte del tiempo »⁹⁴ ; dans celui de Patrick Chamoiseau, en revanche, le protagoniste a bel et bien un compagnon, prénommé : Dimanche⁹⁵.

Ce compagnon ne correspond en aucun cas au Vendredi de l'œuvre-modèle. En effet, il s'agit d'un compagnon imaginaire, un compagnon issu du plus profond de l'être de Robinson : « je voulus être seul et simple avec l'autre « moi-même » ; nu et simple avec l'autre moi-même »⁹⁶. De plus, il n'est pas le seul compagnon de Robinson : « à force de fréquenter ce Dimanche au fond de ma personne, je me retrouvais peuplé de Lundis, Mardis, Jeudis, Vendredis et consorts [...] »⁹⁷. La rencontre avec ses différentes présences a permis à Robinson d'appréhender l'île différemment, de s'ouvrir totalement à elle et de l'accepter telle qu'elle est : « mes rapports avec l'île se modifièrent aussi ; je n'essayais plus de retrouver mes anciens lieux dans le moindre paysage, [...] je laissai à mes oreilles, ma peau, mes mains, ma langue ou mes pieds nus le soin de percevoir une mouvance de sensations et de contacts variés dont la plupart restaient indéfinis, et indéfinissables »⁹⁸. Pour cela, il est d'abord entré en lui-même (à l'instar du Robinson de Arturo Uslar Pietri), puis a extériorisé sa recherche

⁹²Jany Boulanger, « Syllabus : Le mythe du Bon Sauvage », Cégep du Vieux Montréal, 2004, <http://www.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Litterature/18e/bonsauvage.htm> consulté le 20/05/14.

⁹³Christophe Colomb, *La découverte de l'Amérique*, Paris, La Découverte, 1993, p. 60.

⁹⁴*La isla de Róbinson, op. cit.*, p. 18.

⁹⁵*L'empreinte à Crusoe, op. cit.*, p. 153.

⁹⁶*Op. cit.*, p. 150.

⁹⁷*Op. cit.*, p. 154.

⁹⁸*Op. cit.*, p. 155.

entre le Même et l'Autre. Se regardant lui-même, il ne peut adhérer au mythe du « bon sauvage »...

Nous l'avons remarqué, le mythe du « bon sauvage » qu'incarnait Vendredi dans l'œuvre de Defoe a totalement disparu ainsi que la vision édénique et exotique de l'île que sa présence venait renforcer. En somme, tant chez Arturo Uslar Pietri que chez Patrick Chamoiseau, le modèle defoesque est bien présent comme matrice renouvelée, depuis les marges américaines, de façon soit plus extériorisée chez Chamoiseau, soit plus intériorisée chez Uslar Pietri, mais toujours pour inviter à renverser le modèle euro-centré.

3.2. De l'ex-otisme à l'in-sularisation.

3.2.1. Représentation et imaginaire de l'île.

3.2.1.1. Evolution chronologique.

L'importance de l'imaginaire de l'île dans les littératures occidentales est incontestable. Comme le rappelle Roger Toumsom : « La découverte de l'Amérique est bel et bien au commencement d'une nouvelle histoire de l'isléité et la continentalité. La logique, l'imaginaire et la symbolique de l'île en furent transformés de fond en comble »⁹⁹.

Dès l'époque gréco-latine, l'île est symbole d'un paradis dans lequel l'Homme trouve la félicité et ce à l'instar de l'*Odyssée* d'Homère où Ulysse, après avoir effectué de nombreuses escales insulaires, retrouve son paradis originel, l'île d'Ithaque. S'il est vrai que les différentes îles visitées par Ulysse et ses compagnons ne sont pas toutes accueillantes (l'île des Cyclopes, l'île de Calypso...) ; d'une manière générale, nous pouvons affirmer que dans cette œuvre, l'île a un aspect positif. C'est le lieu de ravitaillement (l'île aux chèvres), le lieu de belles rencontres (l'île d'Eole, l'île de Phéacie, l'île d'Aiaïé...), mais surtout, prévaut le thème de l'île natale, soit le lieu du foyer chaleureux sous les traits de l'île d'Ithaque.

Durant la Renaissance, l'île acquiert une nouvelle symbolique. Thomas More, avec son œuvre *Utopie*, parue en 1516, fait de l'île d'Utopia une sorte de contre-image positive de ce que pourrait être l'Angleterre si elle était mieux gouvernée. Il montre que c'est l'isolement par rapport au monde extérieur qui permet le bon fonctionnement de la société. En effet, Utopia est devenue une île parce que son fondateur a coupé l'isthme qui la rattachait au continent.

Il est important de rappeler que si, de nos jours, le mot «utopie» renvoie souvent plutôt à quelque chose d'irréalisable, More en utilisant ce « lieu de nulle part » décrit un projet possible à réaliser selon lui. On pourrait donc en déduire que l'île constitue également le lieu de tous les possibles.

Au XVIII^e siècle, l'île correspond à l'endroit où les principes chers aux Lumières peuvent être exprimés : vision d'une société plus juste, critique sociale... On en a l'exemple notamment avec l'œuvre de Marivaux : *L'île des esclaves*.

⁹⁹L'*utopie perdue des îles d'Amérique*, op. cit., p. 82.

Au XIX^e siècle, l'île renvoie à un monde isolé et de solitude ; l'emprisonnement de Napoléon de 1815 jusqu'à sa mort en 1821 sur l'île Sainte-Hélène a contribué à accentuer cette idée. L'île sera alors doublement qualifiée. D'un côté elle sera protectrice et d'un autre côté elle sera considérée comme carcérale. L'île sera reprise dans de nombreux récits d'aventures de la seconde moitié du XIX^e siècle. En revanche, au XX^e siècle, ce sont surtout les romans policiers et les *thrillers* scientifiques qui s'en empareront (*Jurassic Park*, *King Kong*...).

L'imaginaire occidental s'empare donc de l'île et de ses représentations à toutes les époques, mais en la pensant toujours par rapport au centre occidental, comme si l'île ne pouvait qu'être pensée à la périphérie, comme un élément ex-otique, c'est-à-dire selon l'étymologie, en « dehors de ».

3.2.1.2. Une île aux multiples facettes.

Dans toutes ces métaphores de l'île que nous avons précédemment décrites, il est question d'une île définie comme une étendue de terre entièrement entourée d'eau. Or, le mot « île » ne désigne pas forcément une terre entourée d'eau.

Étymologiquement, le mot « île » vient du latin « insula ». Historiquement, au II^e siècle av. J-C, au début de l'Empire romain, ce mot désignait d'abord une parcelle de terrain isolée par des rues, puis des propriétés foncières avec des habitations collectives.

De plus, dans des classiques de la littérature espagnole tels que *El Amadís de Gaula* et *Don Quijote*, le terme d'« insula » ne renvoie pas nécessairement à des terres entourées d'eau. En effet, l'« insula » offerte à Sancho par Don Quichotte est décrite comme étant une sorte de gouvernement.

Notons également que le *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* indique que le mot « insula » est souvent appliqué à des lieux sur la terre ferme, à des groupes de maisons, à des parcelles de terrains situées entre des combes profondes, à un ensemble d'arbres situé au milieu d'une plaine ou encore à une terre fertile située à côté d'une rivière.

Le point commun entre ces divers lieux est leur particularité comparée à l'espace qui les entoure : il s'agit d'espaces délimités. On peut donc en déduire que c'est l'aspect isolé qui détermine réellement l'île, d'autant plus que l'isolement est un terme rattaché au mot « île », par l'intermédiaire par exemple de l'italien « isola ».

L'île se fait ainsi lieu d'isolement et de solitude et même de recherche des origines puisqu'être seul permet d'effectuer une introspection de sa propre personne. Bien plus qu'un lieu présent dans l'espace, l'île peut aussi être mentale.

Un trait marquant du personnage d'Uslar Pietri est sa volonté de changer de nom. Né Simón Carreño Rodríguez, il avait été abandonné par ses parents. Il se sentait alors sans attache, sans famille et surtout sans identité. Après avoir lu l'œuvre de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, cet homme s'identifie au personnage principal et se fait désormais appeler Simón Róbinson, mais également Samuel Róbinson. Le choix de ce deuxième prénom peut être dû au prophète Samuel de la Bible qui a été appelé à jouer un rôle exceptionnel et ainsi rendre la dimension de peuple choisi pour une mission particulière, ou encore pour évoquer le caractère prophétique que prendra le projet de Simón Rodríguez.

Simón Carreño Rodríguez considérait en effet que sa venue au monde avait été comme le naufrage de Robinson sur son île déserte. C'est à partir de là qu'il va se créer une île.

Cependant, la notion d'île est à nuancer, étant donné qu'il n'y a aucun espace insulaire géographique, présent dans l'œuvre. L'île est donc bien à appréhender du point de vue mental. Elle est imaginaire et symbolique et permet ainsi au protagoniste de représenter le sentiment de solitude qui l'a rongé tout au long de sa vie. De plus, le mot « île » a différents sens dans l'ouvrage d'Uslar Pietri. Elle représente tout aussi bien la maison où vivait le protagoniste, « Fue entonces cuando le llevaron el niño Simón a su casa. [...] El niño Simón llegó a la isla de Robinson »¹⁰⁰, que celle d'un autre personnage : « La ISLA había sido también la casa del cura Carreño »¹⁰¹ et y compris sa vie, « [...] su llegada al mundo había sido parecida al naufragio del inglés. [...] Un naufragio lo había llevado a la isla »¹⁰², « Robinson había dejado la isla »¹⁰³.

L'empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau fait également de l'île un élément important. L'île y est bien présente physiquement, mais le personnage doit faire face à une aventure qui est surtout intérieure et mentale. D'ailleurs, le fait que l'intrigue se situe sur une île déserte n'est pas anodin. En effet, l'isolement permet une remise en question, un retour sur soi. Tout au long de son séjour sur l'île, le protagoniste va évoluer et en apprendre davantage sur lui. Bien plus qu'un roman d'aventure, il s'agit là d'un récit d'initiation, du parcours d'un idiot qui devient un homme en prenant conscience que dans toute sa solitude, il est peuplé d'altérité et que c'est cette ouverture à l'Autre qui va lui permettre de se connaître lui-même et de découvrir tout ce que l'île a à offrir. Cette île sur laquelle il est resté seul plusieurs années ne va pas cesser d'évoluer, comme le montrent les expressions suivantes : « île sans espoir »¹⁰⁴, « île carcérale »¹⁰⁵, « [...] mon île [...] je commençai à mieux accepter d'être en elle, d'être à elle, et qu'elle soit en moi-même »,¹⁰⁶ « j'allais même jusqu'à devenir l'île »¹⁰⁷.

Ainsi, dans les œuvres de notre corpus, l'île n'est pas à appréhender comme « un simple espace de terre entouré d'eau de tous côtés »¹⁰⁸ ; bien au contraire, elle a plusieurs facettes et joue un rôle prépondérant dans le devenir des protagonistes. Comme le rappelle Mustapha Trabelsi : « l'île n'est pas un simple décor, un support topographique quelconque

¹⁰⁰ *La isla de Robinson, op. cit.*, p.17.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 19.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 20-21.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 357.

¹⁰⁴ *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁸ *Larousse du XX^e siècle en six volumes*, sous la direction de P. Augé, Tome quatrième, Paris, Larousse, 1931.

mais un espace métaphorique investi par les rêves et la magie du verbe. [...] Espace onirique, centre spirituel originel, monde en réduction, image complète et parfaite du cosmos, tels nous semblent être les quelques symboles universels de l'île »¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Mustapha Trabelsi, *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005, p.7.

3.2.2. Une poétique de l'île à la caribéenne.

3.2.2.1. Un rapport à l'île particulier.

Le motif de l'île dans son traitement particulier permet de mettre en évidence un système littéraire que l'on pourrait qualifier de « caribéen ». En effet, on constate que l'île n'est pas traitée de la même façon chez le personnage de Defoe et chez ceux d'Uslar Pietri et de Chamoiseau.

En effet, pour le Robinson de Defoe, l'île est à sa merci. Lui, homme civilisé se doit de tout contrôler et d'organiser cette île en y faisant diverses constructions, elle devient alors son territoire : « mon île était alors peuplée, je me croyais alors très riche en sujets [...] premièrement tout le pays était ma propriété absolue, de sorte que j'avais un droit indubitable de domination ; secondement, mon peuple était complètement soumis. J'étais souverain seigneur et législateur ; tous me devaient la vie et tous étaient prêts à mourir pour moi si besoin était »¹¹⁰.

James Joyce, romancier irlandais, analyse cette posture en affirmant : « Le vrai symbole de la conquête britannique, c'est Robinson qui, naufragé sur une île déserte, avec en poche un couteau et une pipe, devient architecte, boulanger, rémouleur, potier, agriculteur, fabricant de parapluies, constructeur naval et ministre du culte. C'est le véritable prototype du colonisateur [...] »¹¹¹. Le mot est lâché, Robinson se comporte comme un colonisateur qui impose sa vision des choses et aussi, comme un capitaliste, l'île est synonyme de rendement pour lui et c'est pour cela qu'il prône l'importance du travail et de la production.

Le Robinson d'Uslar Pietri a un tout autre rapport à l'île. L'île a une signification particulière pour lui. Elle lui permet d'illustrer le sentiment de solitude qui l'a rongé tout au long de sa vie et il s'enferme dans cette île mentale jusqu'à sa mort : « Fue entonces cuando descubrió la isla. Cuando se metió en ella para no salir más nunca »¹¹². Dans l'ordre social, l'île incarne la solitude, le repli sur soi [...] ¹¹³. Mais pour Simón Róbinson,

¹¹⁰ *Robinson Crusoe*, op. cit. p. 393.

¹¹¹ James Joyce, *The Critical Writings* [1957], Revised Edition, 1966, p. 330 : « The true symbol of the British conquest is Robinson Crusoe, cast away on a desert island, in his pocket a knife and a pipe, becomes an architect, a knife-grinder, an astronomer, a baker, a shipwright, a potter, a saddler, a farmer, a tailor, an umbrella-maker, and a clergyman. He is the true prototype of the British colonist. »

¹¹² *La isla de Róbinson*, op. cit. p. 13.

¹¹³ *L'insularité*, op. cit., p.7.

l'île est bien plus qu'un simple espace géographique, elle est en lui ; l'île et lui sont indissociables, ils ne font qu'un : « La isla era él mismo »¹¹⁴ ; le personnage d'Uslar Pietri s'est donc métamorphosé en île. Ici il n'y a aucun rapport de domination avec l'île bien au contraire, cette île est sa création mentale, elle existe à travers lui et lui-même existe à travers elle. Comme l'a souligné Mustapha Trabelsi dans l'ouvrage *L'insularité*, « l'île est le lieu où tend à se réaliser le moi, en quête de ses propres origines, à la poursuite de ses propres rêves »¹¹⁵.

Dans l'œuvre de Chamoiseau, nous retrouvons ce rapport assez intime entre le personnage et l'île même s'il n'est pas immédiat. Nous assistons en effet à une évolution du personnage tout au long de son séjour sur l'île et ce sont justement les variations de son rapport à l'île qui le transformeront.

D'abord le personnage est « l'idiot » du titre du premier chapitre. Nous y découvrons un personnage qui se comporte comme le Robinson de Defoe, c'est-à-dire dans un rapport de domination avec l'île : « Je m'appelle Robinson Crusoé et je suis le seigneur de ce lieu »¹¹⁶. Avec la découverte de l'empreinte, c'est la possibilité qu'Autrui puisse prendre possession de l'île qui est mise en avant. D'ailleurs, Mustapha Trabelsi affirme également que s'il est vrai que l'île est un « espace de séparation »¹¹⁷, elle représente néanmoins la « possibilité d'une altérité »¹¹⁸. Le personnage prend alors conscience de l'importance que l'île a pour lui. Il la regarde désormais autrement, attentif à ses sons, à sa profondeur, à ses paysages.

Edouard Glissant accorde au paysage une importance particulière et remarque : « Traversé et soutenu par la trace, le paysage cesse d'être un décor convenable et devient un personnage du drama de la Relation »¹¹⁹. En tant qu'actant, le paysage a un rôle prépondérant dans l'intrigue comme c'est le cas dans l'œuvre de Chamoiseau. Robinson commence à s'ouvrir à l'île et se laisse envahir par elle : de « L'idiot » il devient alors « La petite personne ».

Au troisième stade de son évolution, Le Robinson de Chamoiseau est « L'artiste » et de nouveau son rapport à l'île change. L'île qui lui avait été imposée, devient alors son foyer : « Il déclama dans son mélange de plusieurs langues et son accent étrange que cette

¹¹⁴ *Op. cit.* p. 17.

¹¹⁵ *L'insularité, op. cit.* p. 7.

¹¹⁶ *L'empreinte à Crusoé, Op cit.* p. 25.

¹¹⁷ *L'insularité, op. cit.* p. 7.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 25.

île était chez lui, et qu'en cet endroit il était au cœur de lui-même et du monde, et dans tous les lieux du monde à la fois »¹²⁰.

¹²⁰*L'empreinte à Crusocé, op cit. p. 230.*

3.2.2.2. L'île-refuge.

Il ressort que dans les deux œuvres de notre corpus, l'île acquiert parmi ses multiples facettes, celle d'un refuge. Dans l'œuvre d'Uslar Pietri, elle permet au protagoniste de s'isoler et donc de se protéger des autres qui sont hostiles à ses idées novatrices concernant l'école. Simón Rodríguez s'est toujours en effet senti rejeté par ses contemporains qui considéraient son envie de réforme comme une lubie. L'île l'a en quelque sorte sauvé ; il y a trouvé un endroit où se sentir à l'abri pour toujours du rejet, car il y est clairement isolé des autres, mais également libre de s'exprimer sans crainte de jugement. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si l'ouvrage qui se clôture avec la mort du protagoniste a pour ultime phrase : « Róbinson había dejado la isla »¹²¹.

Dans l'ouvrage de Chamoiseau, nous retrouvons également cette dimension de l'île-refuge. Comme le capitaine nous l'explique dans son journal, l'objectif de Robinson est de délivrer tous les esclaves pour les emmener sur son île : « Il voulait libérer ces captifs pour les amener avec lui sur son île »¹²². Si la cale du bateau représente pour ces derniers un univers carcéral, l'île quant à elle, apparaît comme le lieu de la délivrance et de la liberté. Le lieu où ils pourront vivre tous ensemble et dans de meilleures conditions.

¹²¹ *La isla de Róbinson, op. cit.*, p. 357.

¹²² *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 231.

3.2.2.3. L'île et la construction identitaire.

A l'instar de celui d'Uslar Pietri, le Robinson de Chamoiseau accepte l'île dans toute sa plénitude et ne cherche pas à la dominer et à la posséder. Mais ce qu'il y a de plus marquant dans les œuvres de notre corpus, c'est le fait que le motif de l'île permet au personnage principal de construire son identité.

A cause de sa condition d'enfant abandonné, le personnage d'Uslar Pietri a vécu une crise identitaire, il se sentait « hijo de nadie », « hijo de la piedra », « hijo de todo el pueblo »¹²³. La lecture des aventures du Robinson de Defoe, seul sur son île déserte lui permet de se trouver puisque dès lors il s'identifie à Robinson. L'île déserte, symbole de la solitude dont il souffre tant se sentant incompris par ses pairs, va devenir son refuge, son centre. Dorénavant, il aura une identité et l'assumera pleinement en prenant comme patronyme le prénom du protagoniste de Defoe.

Pour ce qui est du Robinson de Chamoiseau, à son arrivée sur l'île, il ne sait pas qui il est puisqu'il a perdu la mémoire. Pendant son séjour sur l'île, il effectue un voyage vers son Moi profond et tout l'enjeu de son séjour sur l'île est résumé dans le dernier mot de l'œuvre : la « rencontre »¹²⁴. En s'ouvrant à l'île, ce protagoniste prend conscience de son humanité, de son besoin d'Autrui et surtout des diverses présences qui composent son être : « l'île est le lieu où tend à se réaliser le moi, en quête de ses origines »¹²⁵. Le Robinson de Chamoiseau est assurément fait d'altérité et l'île lui a permis d'être lui-même grâce à la découverte de l'Autre.

Dans l'approche interculturelle, la figure de l'Autre est très importante puisque selon Michel Maffesoli, sociologue français, l'Autre joue le rôle de « passeur »¹²⁶ entre des cultures distinctes. Ainsi, le rapport à l'île établi dans le roman de Chamoiseau permet de mettre en évidence la prise en considération de l'Autre.

Chez Uslar Pietri, l'idée de l'Autre apparaît à travers l'île mentale. Dans *La Postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*, Jean-Paul Engélibert écrit : « dans les romans où l'île est métaphorique, son extériorité disparaît ;

¹²³ *La isla de Robinson, op. cit.* p. 20.

¹²⁴ *L'empreinte à Crusoe, op. cit.*, p. 221.

¹²⁵ *L'insularité, op. cit.* p.7.

¹²⁶ Michel Maffesoli, *Du nomadisme: Vagabondages initiatiques*, Paris, La table ronde, 2006.

l'Autre, d'emblée enclavé dans le Même, est condamné à s'y résorber entièrement au terme de l'histoire »¹²⁷.

C'est cet accueil de l'Autre qui manque chez Defoe. Même s'il recueille Vendredi, il agit en colonisateur, il le renomme, lui apprend l'anglais et lui fait promettre fidélité. Vendredi n'est qu'un « sauvage » qu'il faut éduquer. En somme, le Robinson defoesque n'accueille aucunement l'altérité de Vendredi. Autrement dit, la différence notoire entre les trois ouvrages que nous avons réunis dans cette étude réside en cette ouverture ou non à l'Autre. On constate que dans l'œuvre de Defoe la domination de l'Homme occidental et de son système de valeurs est mise en évidence alors que dans les deux autres œuvres, plus récentes, que nous pourrions qualifier de caribéennes (ou d'américaines), il existe une ouverture à l'altérité.

¹²⁷ *La postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986, op. cit.*, p. 103.

3.3. Une subversion et revendication identitaire : selon quels procédés ?

3.3.1. Porosité entre les genres.

L'œuvre d'Arturo Usclar Pietri ne correspond à aucune des catégories littéraires prédéfinies. En effet, elle répond tout aussi bien aux critères du roman, de la biographie que du texte historique. En mêlant diverses catégories littéraires, Arturo Usclar Pietri va à l'encontre des modèles préétablis, il crée une rupture avec la littérature européenne et propose une toute autre façon de voir et surtout d'écrire l'Histoire. Il propose une littérature caribéenne (ou américaine), mais qui se reconnaît nourrie par celle de l'Europe, comme le souligne les intertextualités présentes tout au long du roman quand le personnage mentionne par exemple : l'*Utopie* de Thomas More (1516), *Le Contrat social* et l'*Émile* de Rousseau (1762), *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), *Atala* de Chateaubriand (1801), *El Buscón* de Francisco de Quevedo (1626), le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), « Rinconete y Cortadillo » de Cervantes (1613) et le *Lazarillo de Tormes* (1554).

Patrick Chamoiseau joue également avec les genres littéraires. Il qualifie volontairement son œuvre de « récit » au lieu de roman. Ainsi, il ne l'enferme pas dans une catégorie littéraire définie par l'Europe avec les caractéristiques et les codes qu'elle implique. De plus, le récit contrairement au roman peut renvoyer à l'idée que la réalité prime sur la fiction, ne serait-ce que parce qu'il est d'usage de parler tant de récit¹²⁸ littéraire qu'historique.

De même, l'œuvre est enchâssée dans le journal du capitaine. Or, le journal de bord est un sous-genre des récits de voyage. S'il est vrai que dans le texte-premier de Defoe nous pouvions également relever l'usage du journal pour donner de la crédibilité aux propos de son protagoniste, ici, son rôle est de rapporter les propos du capitaine et non de Robinson. Même s'il est vrai que le journal est complémentaire des chapitres, il peut aussi être lu de façon indépendante ; il s'agit de ce fait d'une mise en abyme, d'un récit à l'intérieur d'un autre récit. Ce mélange de genres littéraires illustre bien le fait que l'auteur tente de dépasser les cloisonnements littéraires établis par la conception européenne et ce faisant cherche sans doute à les subvertir.

Enfin, il est important de souligner que l'ouvrage se termine avec *L'atelier de l'empreinte*, chapitre dans lequel Patrick Chamoiseau explique l'origine de sa création

¹²⁸ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil (Essais), 1983 (Figures III, 1972).

littéraire. C'est une sorte de prologue de l'œuvre. En général, nous retrouvons les textes péroratifs explicatifs plutôt au début d'un ouvrage qu'à la fin. De nouveau Patrick Chamoiseau semble se positionner à l'opposé de la norme définie par l'Europe.

3.3.2. Jeux narratifs ou le déplacement de l'autorité.

Dans les œuvres de notre corpus, nous assistons à un déplacement de l'autorité à travers les jeux narratifs. Par autorité, nous entendons ce qui est reconnu comme modèle officiel. De cette façon, tant Arturo Uslar Pietri que Patrick Chamoiseau s'attèlent à critiquer les modèles européens.

Le jeu sur la nomination du personnage d'Uslar Pietri contribue à ce travail sur le déplacement des références officielles. Dans l'œuvre-modèle de Daniel Defoe, Robinson impose à Vendredi son identité, c'est donc l'Européen qui détient le pouvoir de l'onomastique. En revanche, dans *La isla de Robinson*, c'est Simón Rodríguez, vénézuélien et donc non-européen, qui possède ce même pouvoir. En effet, c'est lui qui prend la décision de changer son nom en Simón Robinson et également en Samuel Robinson : « Eso significaba que podía llamarse de cualquier manera »¹²⁹. Ainsi, ce statut de « créateur d'identité », c'est désormais un américain qui l'a, on assiste alors à un inversement des rôles et c'est dorénavant le non-européen qui se présente comme maître de son destin.

Dans l'ouvrage de Patrick Chamoiseau, c'est à travers la figure du capitaine qu'intervient notamment la critique des modèles. Celui-ci s'exprime dans son journal et effectue différents voyages vers le Nouveau Monde : « Ces voyages vers le nouveau monde n'en finissent pas de me surprendre [...] »¹³⁰.

Ces deux caractéristiques nous renvoient à la figure de Christophe Colomb. En effet, lui aussi tenait un journal et il a effectué quatre voyages vers le nouveau monde. D'ailleurs, c'est Christophe Colomb qui a entamé le processus de nomination des éléments américains par l'Europe et a fait donc voir l'Amérique par le prisme européen¹³¹. Il n'est donc point étonnant que son *Journal de Bord* soit présenté comme une sorte d'hypotexte que nous sommes invités à relire autrement.

¹²⁹ *La isla de Robinson*, op. cit. p.20.

¹³⁰ *L'empreinte à Crusoé*, op. cit. p.15.

¹³¹ Alejo Carpentier soulignera la nécessité de pouvoir énoncer l'Amérique telle qu'elle est, naturellement merveilleuse, dès son fameux « Manifeste » du réel merveilleux.

3.3.3. Une contestation de l'euro-centrisme.

En choisissant un homme noir pour son Robinson Crusoé, Patrick Chamoiseau s'attèle à mettre au-devant de la scène un personnage non européen ainsi que les valeurs qui lui sont propres. Contrairement au Robinson de Defoe, ce protagoniste vit une aventure plutôt intérieure qui l'amène à découvrir son moi profond et à mieux comprendre le monde qui l'entoure afin d'être une meilleure personne. Il n'attend de l'île aucun rendement et n'envisage aucune retombée économique ; il s'ouvre juste à elle et accepte par la même occasion tout ce qu'elle a à lui offrir : « Cette île, seigneur –ce Quoi, cette chose– était hors du temps, sans évènement, hors du mouvement du monde, hors devenir possible, et c'était pourtant en ce lieu exact de trouble et de souffrance à l'âme que ma relation à moi-même et au monde devait se mettre en branle »¹³².

En effectuant ce renversement, l'auteur martiniquais suit la dynamique littéraire post-moderne qui consiste à reconnaître divers centres. Réécrire les ouvrages les plus influents de la littérature occidentale à travers le prisme de la critique des rapports coloniaux entre un Occident qui se perçoit comme le civilisé par excellence et le monde colonisé participe de cette approche renouvelée.

Pour Arturo Uslar Pietri, l'Histoire doit révéler les non-dits. Il affirme que l'objectif est de « révéler, dévoiler, exprimer dans toute sa plénitude cette réalité presque inconnue et hallucinatoire qu'était celle de l'Amérique Latine pour pénétrer le grand mystère créateur du métissage culturel. Une réalité, une situation particulière qui étaient radicalement distinctes de celles que reflétait le roman européen »¹³³. Le but de ce projet narratif est donc d'opérer une rupture, un changement par rapport à la littérature européenne. Pour cela, Uslar Pietri choisit comme personnage principal de son roman un philosophe et éducateur vénézuélien, connu principalement pour avoir été le professeur et le mentor de Simón Bolívar, figure emblématique de l'émancipation des colonies espagnoles. Simón Rodríguez y est présenté comme un utopiste incompris qui fait face à de nombreux échecs jusqu'à sa mort en 1854. En effet, « El Maestro del Libertador » était convaincu qu'il fallait réformer l'éducation. Il proposait une pédagogie qui forme des citoyens, qui prépare à vivre dans une République, qui enseigne à travailler pour vivre, à exercer ses droits et à accomplir ses devoirs. Ses idées n'ont

¹³² *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 215.

¹³³ Arturo Uslar Pietri, « Realismo Mágico », *Cuarenta ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 123. : « Revelar, descubrir, expresar en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una situación peculiar que eran radicalmente distintas que las que reflejaba la narrativa europea ».

jamais été accueillies avec enthousiasme parce qu'elles étaient perçues comme irréalisables. Il était de ce fait seul contre tous.

Le protagoniste de *La isla de Robinson* n'est donc pas un héros empreint de gloire, mais une sorte d'anti-héros qui n'a rien de conventionnel et qui n'hésite pas à remettre en cause l'organisation de l'éducation en vigueur, c'est-à-dire la vision du centre de son époque, invitant dès lors à prendre conscience de la nécessité des relectures de l'histoire officielle, notamment dans l'enseignement.

3.4. Utopie et régénération.

3.4.1. L'île de l'utopie.

Dans son *Cuaderno de las islas*, Andrés Sánchez Robayna affirme : « una isla es una porción de tierra rodeada de Deseo por todas partes »¹³⁴. Dans la mesure où le désir ne se fonde pas sur la réalité, nous pourrions dire que le désir est utopique (même si tous les désirs ne sont pas irréalisables). Ainsi, l'île déserte deviendrait l'espace privilégié de l'utopie. En effet, coupée du continent, maintenue à l'écart des sociétés par la mer, elle devient le berceau de l'utopie. Roger Toumson affirme que « rêver des îles, c'est rêver qu'on se sépare du continent, qu'on est seul et perdu. [...] Tel est le rêve qui là, devient réalité : l'on y repart à zéro, l'on s'y recrée, tout recommence »¹³⁵.

C'est à Thomas More que l'on doit le recours au mot « utopie ». Dans son ouvrage, il s'agit d'une île lointaine, de la cité parfaite, créée par Utopus en faisant détruire l'isthme qui la reliait au continent. Dès lors, l'utopie est définie comme la « construction imaginaire et rigoureuse d'une société, qui constitue, par rapport à celui qui la réalise, un idéal ou un contre-idéal »¹³⁶, mais également comme un « projet dont la réalisation est impossible, conception imaginaire »¹³⁷.

La parution de l'ouvrage de More est à l'origine de la relation que l'on établit entre l'île et l'utopie. En revanche, « l'utopie n'est pas forcément une île mais elle se trouve généralement « isolée », séparée du monde »¹³⁸. C'est donc tout « naturellement » que dans les œuvres de notre corpus, où l'île est un élément essentiel, nous avons recensé une dimension utopique.

¹³⁴ Andrés Sánchez Robayna, *Cuaderno de las islas*, Barcelone, LUMEN, 2011.

¹³⁵ *L'Utopie perdue des îles d'Amérique*, op. cit., p. 47.

¹³⁶ *Le Larousse* en ligne www.larousse.fr, consulté le 10/05/14.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ *L'Utopie perdue des îles d'Amérique*, op. cit., p. 48.

3.4.2. L'utopie retrouvée en Amérique ou l'Amérique reconquise.

- L'éducation comme avenir

Comme nous l'avons vu précédemment, le protagoniste de *La isla de Robinson* s'enferme dans une île mentale, créée par lui et qui représente tantôt un espace physique, tantôt sa propre personne. Dans cette île, les pensées et les idées de Simón Robinson sont libres. Il peut se laisser aller à imaginer la réforme qui lui semble nécessaire d'apporter à l'école vénézuélienne et pourquoi pas à toute l'Amérique hispanique, puisque « dans l'île, l'homme échappe à l'emprise de la société et de l'histoire »¹³⁹. L'œuvre de Arturo Uslar Pietri s'ouvre avec une citation de Simón Rodríguez : « Ha llegado el tiempo de enseñar a las gentes a vivir »¹⁴⁰, soit un épigraphe qui révèle d'emblée l'aspiration didactique présente dans l'œuvre.

Simón Rodríguez est considéré comme l'initiateur de la pensée utopique latino-américaine du XIX^e siècle. Or, celui qui s'est fait appeler Simón/ Samuel Robinson pendant près de 26 ans (1797-1823), a vu son discours utopique influencé par deux événements : la lecture de *L'Emile ou de l'Education* de Rousseau (1762), « Todo empezó con un libro. [...] él estaba en vela leyendo aquel libro que lo dejaba perplejo. *Emilio o de la Educación* »¹⁴¹ et celle de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), l'unique livre autorisé par Rousseau dans son ouvrage pour l'éducation du jeune Emile : « La cosa empezó por el otro libro. Tal vez. *Emilio* lo llevó a Robinson »¹⁴².

Dès qu'il est entouré de ses contemporains, il choisit un enfermement volontaire se sentant incompris : « Todos hablaban a un tiempo menos Robinson que, como de costumbre, permanecía apartado y fuera del diálogo »¹⁴³. Son île lui permet de s'évader et de vagabonder mentalement, comme dans un monde parallèle où il s'auto-marginalise ne pouvant vivre vraiment que dans cette île son utopie intérieure : « Fue entonces cuando descubrió la isla. Cuando se metió en ella para no salir más nunca. La isla de la soledad donde sólo llegaban los naufragios. Había que volver a aprender, como aprendió Robinson, a vivir solo y a valerse de sus propios medios »¹⁴⁴.

¹³⁹ *L'insularité, op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁰ *La isla de Robinson, op. cit.*

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴² *Op. cit.* p. 13.

¹⁴³ *Op. cit.* p. 52.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 13.

Pour Simón Rodríguez, une réforme de l'école est indispensable, et il le répète à maintes reprises : « [...] atreviéndose a proponer, por primera vez, una nueva forma de escuela. [...] La Escuela no podía tener otros objetos que « disponer el ánimo de los niños para recibir las mejores impresiones y hacerlos capaces de todas las empresas »¹⁴⁵, « Lo primero era organizar una educación que formara ciudadanos ; que preparara para vivir en República, que enseñara a trabajar para vivir, a ejercer sus derechos y a cumplir sus deberes »¹⁴⁶. Mais ses idées sont rejetées par ses contemporains qui les considèrent irréalisables et insensées : « Todas aquellas ideas que se apartaban de todo lo aceptado y practicado »¹⁴⁷, « Nadie preguntaba por él. Don Samuel, Don Simón, el loco. Nadie venía a buscarlo. Ni carta, ni mensajero »¹⁴⁸ ; et c'est en cela que son projet semble utopique, d'autant plus que jamais il n'aboutira de son vivant.

- La Caraïbe comme avenir

Dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, le protagoniste après avoir vécu seul sur une île plusieurs années, est retrouvé par le même capitaine et l'équipage qui l'y avaient abandonné. Nous avons démontré que, tout au long de son séjour, Robinson a évolué, changeant de regard sur l'île. Cette dernière qu'il considérait comme une « île sans espoir »¹⁴⁹ devient finalement « chez lui »¹⁵⁰. Si pendant longtemps il s'est habitué à vivre seul, la découverte d'une empreinte de pas sur la plage vient bouleverser ses certitudes : « [...] je finis par y voir... un talon... la courbure d'une voûte plantaire... la répartition caractéristique d'un ensemble d'orteils... et chaque orteil ruait dedans mon entendement comme autant d'alarmes, de haines, de colères, de menaces, le tout pourtant mêlé à la bouffée inexplicable d'un enthousiasme terrifiant : c'était une empreinte d'homme »¹⁵¹.

Dès lors, son humanité s'est révélée et son ouverture à l'altérité également : « *j'avais envie d'aller à sa rencontre, de lui faire confiance, et de tout mettre en œuvre pour qu'il me*

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁶ *La isla de Robinson, op. cit.*, p. 266.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 249.

¹⁴⁹ *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 230.

¹⁵¹ *L'empreinte à Crusoé, op. cit.* p. 43.

fasse confiance »¹⁵² ; « je voulais que ma peau d'homme apparaisse, qu'elle soit visible, je voulais qu'il me reconnaisse en lui ; ce n'était pas un intrus, *c'était un autre* »¹⁵³. Lui homme autrefois solitaire, veut désormais de la compagnie : « l'exaltation de rencontrer cet autre, de reprendre contact avec une part humaine, me remplissait de joie »¹⁵⁴.

Toutefois, cette vie en société, c'est sur son île qu'il veut la mener et nulle part ailleurs. En effet, le capitaine lui propose de le reprendre sur le bateau, mais il refuse : « Au matin, je le suppliai de rester avec nous, ce qu'il refusa, de même qu'il refusa ce que nous lui donnions. [...] cette île était chez lui, et [...] en cet endroit il était au cœur de lui-même et du monde, et dans tous les lieux du monde à la fois »¹⁵⁵. Son île représente le lieu idéal pour sa nouvelle vie en société puisqu'elle est épargnée par les apports de la civilisation occidentale; ainsi elle incarne l'espoir d'une utopie qui pourra se réaliser, car l'utopie n'est pas ce qui est irréalisable, mais ce qui n'est pas encore réalisé.

Dans son journal, le capitaine nous dévoile le projet de Robinson : « Il voulait libérer ces captifs pour les amener avec lui sur son île »¹⁵⁶. C'est bel et bien avec les esclaves africains retenus dans la cale du navire, qu'Ogomtemméli envisage une société régénérée, une société éloignée des normes occidentales et se développant en harmonie avec l'île. Cependant, ce désir reste inachevé puisqu'il meurt fusillé par l'équipage.

En somme, tant *La isla de Robinson* que *L'empreinte à Crusoé* mettent en scène des projets pour l'Amérique et la Caraïbe. On assiste ainsi à la reconquête de cette aire géographique de la part de protagonistes qui envisagent un avenir différent de celui proposé par le centre de leur époque. L'utopie américaine est donc retrouvée, mais nous pourrions nous demander si elle n'est pas vouée à l'échec face à ces Robinsons qui meurent sans jamais atteindre leurs idéaux. Cependant, « l'échec patent de toutes les expériences utopiennes n'empêche pas la constante reformulation des idéaux qui les ont suscitées »¹⁵⁷. L'avenir reste ouvert à partir du moment où il y a prise de conscience. Et tant Arturo Uslar Pietri que Patrick Chamoiseau invitent à cette prise de conscience caribéenne, nourrie de multiples origines.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 72.

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 230.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 231.

¹⁵⁷ *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, *op. cit.*, p. 275.

3.4.3. Une pensée du Divers.

Les œuvres de notre corpus véhiculent, nous semble-t-il, une pensée du Divers, c'est-à-dire une pensée qui accepte les différences et une alternative aux modèles prédéfinis. « Se ha dicho muchas veces que el Caribe es la unión de lo diverso, y tal vez sea cierto »¹⁵⁸, souligne Antonio Benítez Rojo. Edouard Glissant définit le Divers comme « la totalité quantifiable de toutes les différences possibles »¹⁵⁹. Chez les auteurs du Divers, du fait de leur enracinement identitaire, ils utilisent leur écriture pour remplir les non-dits de l'histoire officielle.

L'ouvrage d'Arturo Uslar Pietri relate la vie de Simón Rodríguez tout en évoquant les guerres d'Indépendance. Il participe dès lors à une réécriture de l'Histoire du Venezuela. En effet, il rend hommage à un homme que l'Histoire officielle a quelque peu oublié et qui était décrit uniquement comme étant « El Maestro del Libertador ». En faisant sa biographie, l'auteur met à l'honneur un personnage que l'on ne peut pas considérer comme un héros empreint de gloire à cause des échecs qui ont rythmé sa vie. De ce fait, Arturo Uslar Pietri va à contre-courant de l'Histoire officielle qui généralement ne retient que les personnages célèbres ou ayant accompli des actes considérés comme héroïques car éclatants. Mais n'y a-t-il pas plusieurs formes d'héroïsme ?

De plus, si le récit d'Uslar Pietri est globalement linéaire comme le veut la tradition des récits historiques, il est important de souligner qu'il y a une transposition de temporalités : un temps linéaire avec le récit rétrospectif des souvenirs de Simón Rodríguez et un temps circulaire ; simultanément, passé et présent sont ainsi recréés. Il y a également des ruptures de la narration linéaire avec l'utilisation d'analepses et de prolepses, soit, la construction d'une temporalité hétérogène, en rupture également avec la vision (hégélienne) d'un temps progressif où l'Europe serait l'aboutissement exemplaire.

Une rupture temporelle intervient au tout début du chapitre V, quand brusquement, le lecteur se trouve transporté de Paris au port équatorien de Guayaquil, en 1854, date de la mort du protagoniste. Il s'agit d'une prolepse, introduite par la brève phrase :

« Volvió a Guayaquil », Simón Robinson apparaît alors sous les traits d'un homme âgé et surtout épuisé et très malade. A partir du chapitre VI, le narrateur reprend le récit de

¹⁵⁸ *La isla que se repite, op. cit.* p.III.

¹⁵⁹ *Poétique de la Relation, op. cit.*, p.42.

l'existence européenne de Simón Rodríguez. Mais, au chapitre X, le lecteur se trouve transporté de nouveau, et de manière tout aussi brutale, en terre américaine.

En se jouant ainsi de la temporalité, Arturo Uslar Pietri opère volontairement une distorsion de l'Histoire telle qu'elle est censée être racontée selon les critères définis pour les romans historiques. De même, il a pris un certain nombre de libertés et a donné libre cours à son imagination créatrice en effectuant des récits fictionnels afin de faire face au manque d'éléments historiques : c'est le cas pour les écrits de Simón Rodríguez dont la majorité a brûlé dans un incendie à Guayaquil en 1896.

Patrick Chamoiseau, quant à lui, montre que de nouveaux ouvrages, y compris non-européens, peuvent être érigés en modèles littéraires. En effet, il effectue un renversement du modèle de la robinsonnade que constitue l'ouvrage de Defoe, ce dernier est alors relégué au statut de texte-second.

D'autre part, l'auteur ne fait pas son ouvrage correspondre aux catégories littéraires prédéfinies puisque c'est le mot « récit » qui figure sur la première de couverture et non pas le mot « roman ». Il importe d'ajouter que généralement, le roman renvoie à la fiction ; l'utilisation du mot « récit » pourrait également être un moyen de souligner la véracité des faits et ainsi rendre légitime le renversement réalisé. La présence d'une note à la fin de l'ouvrage y contribue également : « Ce journal a été retrouvé dans les coffres du capitaine naufragé, marchand de Guinée, qui fut récupéré plus de trente ans plus tard, et qui allait raconter son incroyable aventure sur cette île perdue des Amériques »¹⁶⁰.

Ensuite, nous pourrions dire que la destinée de Robinson renvoie à une certaine créolisation, soit la reconnaissance du Divers dans la Caraïbe. Avec son naufrage, le protagoniste est privé des apports occidentaux, puis il est confronté à la nature sauvage. Après quelques années qu'il passe seul, au milieu de cette nature, il finit par l'accepter : « aucune loque de rempart ne devait exister entre moi et cette île ; je lui offrais sans réserve ce que j'étais, avide de devenir, avide de ce futur qu'elle m'imposerait d'une impérieuse enveloppe »¹⁶¹. Patrick Chamoiseau réintroduit diverses composantes (africaines, caraïbéennes, européennes) et met en avant l'importance d'une réconciliation avec la nature. Il nous propose ainsi un homme nouveau qui a su marier culture(s) et nature américaine : « Il était vêtu de peaux de bêtes, bien peignées, bien taillées et cousues selon le goût des peuples de son pays »¹⁶² ; « Il n'avait rien oublié des usages de la table [...] »¹⁶³.

¹⁶⁰ *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 233.

¹⁶¹ *op. cit.*, p. 181.

¹⁶² *L'empreinte à Crusoé, op. cit.*, p. 224.

Enfin, nous constatons la prégnance de la figure de l'Autre : « je n'étais plus seul, l'Autre était là [...] »¹⁶⁴. Elle renvoie à ce qui est différent. Dans l'ouvrage, nous nous rendons compte qu'en fait cet Autre qui avait laissé son empreinte sur la plage était en fait Robinson lui-même. Le « Je est un Autre »¹⁶⁵ de Rimbaud prend alors tout son sens. Le protagoniste a conscience désormais d'être fait d'altérité, d'avoir une identité multiple : « mais cette altérité si radicale, qui surgissait dans ce que mon moi-même avait de plus fondamental, m'était très difficile à vivre ; j'habitais un étranger »¹⁶⁶ ; « l'étranger devint un familier »¹⁶⁷.

Les deux œuvres de notre corpus mettent en conséquence en exergue la richesse américaine sans pour autant rejeter complètement la richesse européenne, mais plutôt en l'« ingérant » pour mieux la relire. Cette acceptation de diversité permet alors la création d'un nouveau type d'œuvres où le monde caribéen dans sa diversité participe d'une réécriture non seulement des modèles littéraires traditionnels –présentés même comme des textes-seconds-, mais aussi et par là même de l'histoire officielle euro-centrée.

¹⁶³ *op. cit.*, p. 225.

¹⁶⁴ *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁵ Rimbaud (1854-1891), dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

¹⁶⁶ *L'empreinte à Crusocé, op. cit.*, p. 148.

¹⁶⁷ *op. cit.*, p. 149.

4. Bilan et perspectives

4.1. Bilan

Nous n'avons pas particulièrement eu de problèmes pour mener notre recherche, mis à part que nous n'avons pas pu achever notre mémoire la première année... De plus, il est important de souligner que la plupart des travaux réalisés sur l'œuvre de Daniel Defoe sont en anglais, nous avons donc parfois rencontré des difficultés à les lire. Certains ouvrages ont également été plus difficiles que d'autres à obtenir. D'autres restent encore à lire !

Nous souhaitons montrer que les ouvrages de notre corpus à savoir : *La isla de Robinson* d'Arturo Uslar Pietri et *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau, ne sont pas des robinsonnades au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire des ouvrages avec les caractéristiques de l'œuvre-modèle de Daniel Defoe. Pour y parvenir, nous devons démontrer que les œuvres de notre corpus s'écartaient des normes euro-centrées et ce à divers niveaux.

Tout d'abord, nous sommes parvenue à mettre en évidence que tant l'œuvre de Uslar Pietri que celle de Chamoiseau proposaient aux lecteurs caribéens un autre regard. En nous appuyant sur les théories de la réception développées par H. R. Jauss et W. Iser, nous avons constaté que ces œuvres modifiaient l'« horizon d'attente » des lecteurs. En effet, s'il est vrai qu'elles font, de par leurs titres, écho à celle de Defoe, après lecture, elles surprennent le lecteur. L'œuvre d'Arturo Uslar Pietri par exemple, ne met en scène ni naufrage, ni île concrets et celle de Chamoiseau n'est pas un roman d'aventures classique, l'aventure racontée étant avant tout intérieure.

Puis, nous avons souligné l'originalité de ces deux auteurs qui remettent en cause les modèles euro-centrés et ainsi réécrivent l'Histoire de la Caraïbe pour parvenir à se réapproprier une identité. Le modèle defoesque est clairement dépassé, voire subverti.

En premier lieu, les protagonistes sont tous deux non-européens, Vénézuélien dans *La isla de Robinson* et Africain dans *L'empreinte à Crusoé*. Ensuite, le traitement de l'île y est différent, elle n'est pas présentée de manière exotique. Dans l'ouvrage d'Uslar Pietri, c'est le protagoniste qui crée son île, une île mentale qui lui permet de symboliser le sentiment de solitude qui l'a rongé tout au long de sa vie. D'ailleurs, cette île a plusieurs facettes et va même jusqu'à devenir le protagoniste lui-même. Le Robinson de Chamoiseau, quant à lui, s'ouvre peu à peu à l'île et finit par s'y sentir chez lui. Il n'attend aucun rendement économique d'elle, il l'accepte dans toute sa plénitude. Dans notre corpus, l'île est tant un

refuge qu'un moyen pour les protagonistes de construire leur identité. La découverte du Robinson de Defoe seul sur son île, permet à Simón Rodríguez de s'identifier au personnage et de faire ainsi du prénom de ce dernier son propre nom de famille. De même, l'île permet à Ogomtemméli de découvrir les diverses présences qui peuplent son être et d'affirmer son besoin d'humanité et d'altérité.

La dimension subversive est indéniable et divers procédés sont utilisés pour l'obtenir. En effet, nous constatons que dans les œuvres de notre corpus, il existe une porosité entre les genres. L'œuvre d'Arturo Uslar Pietri répond tout aussi bien aux critères du roman, de la biographie, que du texte historique. Cet ouvrage va donc à l'encontre des modèles préétablis et propose ainsi une nouvelle façon d'écrire l'Histoire. Patrick Chamoiseau joue également avec les genres littéraires. Son œuvre est qualifiée de récit et non de roman. Ensuite, nous relevons une mise en abyme, soit un récit à l'intérieur d'un autre récit avec l'utilisation du journal du capitaine. Ce journal peut être lu de manière indépendante, mais il permet également de mieux comprendre les trois chapitres du récit. Sans oublier qu'avec « L'atelier de l'empreinte », sorte de « prologue » que l'auteur a placé à la fin du livre, de nouveau, il nous semble que l'auteur cherche à dépasser les cloisonnements littéraires définis par la conception européenne.

De plus, il est important de souligner une prégnance de la contestation de l'eurocentrisme. Patrick Chamoiseau l'affiche clairement en choisissant comme protagoniste un Africain, mais surtout en faisant de son œuvre une œuvre-modèle. En effet, à la fin du récit, le lecteur se rend compte que le capitaine est en fait le personnage imaginé par Daniel Defoe. Ainsi, le récit de Chamoiseau s'est déroulé bien avant celui fait par le Robinson Crusocé anglais. Ce renversement, voire cette subversion participe clairement à reconnaître divers centres. Arturo Uslar Pietri opère également une rupture avec la littérature européenne ; à travers son roman, il propose une relecture de l'Histoire officielle et particulièrement de celle des guerres d'indépendance du Venezuela. Pour ce faire, il choisit de rendre hommage à un pédagogue vénézuélien, loin d'être un héros empreint de gloire, car incompris par ses contemporains. C'est une sorte d'anti-héros qui n'a rien de conventionnel et qui ose remettre en cause l'organisation de l'éducation en vigueur, celle du centre de son époque. Là encore, il s'agit de procédés visant à proposer un nouveau regard et une nouvelle lecture du modèle defoesque.

Enfin, en étudiant les ouvrages de notre corpus, nous sommes arrivée à la conclusion que toutes deux reprenaient la situation de Robinson dans le but de véhiculer des projets utopiques pour la Caraïbe. Par utopiques, nous entendons des projets qui ne sont pas encore

réalisés et non des projets irréalisables. En effet, Simón Róbinson défend l'éducation comme avenir pour son pays et pour l'Amérique latine en générale. Il propose de réformer l'école pour former les nouveaux hommes de demain, des citoyens capables de travailler pour vivre, d'exercer leurs droits et d'accomplir leurs devoirs. Pour Ogomtemméli, c'est la Caraïbe qu'il conçoit comme avenir puisqu'il propose de recréer une société sur son île avec les captifs retenus sur le bateau du capitaine. Une société qui fonctionnerait avec des règles différentes que celles établies, rappelant ainsi l'île d'Utopie de Thomas More.

En somme, il nous semble possible d'affirmer que nos objectifs ont été généralement atteints puisque notre travail de recherche nous a amenée à démontrer que les auteurs des œuvres de notre corpus ont repris le modèle defoesque dans le but de le dépasser, et même de le subvertir, afin de proposer une relecture de l'Histoire. Autrement dit, cette vision différente, proposée à partir de la reformulation du moule defoesque invite à réfléchir à une certaine construction identitaire, nourrie d'utopies, pour la Caraïbe.

4.2. Perspectives

Pour approfondir notre sujet, il serait intéressant de développer la notion d'archipélisation, et ainsi la métaphore de l'infinité des liens tissés entre les individus et les cultures, soit le rejet de la racine unique au profit du rhizome lequel va dans toutes les directions.

La pensée archipélagique est notamment défendue par Edouard Glissant qui affirme : « Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise »¹⁶⁸. Il propose donc un autre modèle, fondé sur la diversité, bien adapté au contexte caribéen.

De même, Antonio Benítez Rojo, dans l'introduction de *La isla que se repite* définit la Caraïbe en disant : [...] el Caribe no es un archipiélago común, sino un meta-archipiélago [...] y como tal tiene la virtud de carecer de límites y de centro »¹⁶⁹. La pensée archipélagique a donc pour objectif de repousser les barrières de toute pensée ethnocentrée, de prôner le Multiple au lieu de l'Un.

Puisque notre travail de recherche nous a amenée à reconnaître que les auteurs de notre corpus proposaient un regard différent du regard euro-centré, en effectuant une relecture de l'Histoire officielle et en proposant une construction identitaire propre à la Caraïbe, il nous semble donc judicieux de développer dans une future recherche le concept d'archipélisation, d'autant plus à partir d'un corpus portant sur les îles et l'insularisation comme toute réécriture de *Robinson Crusoé*.

Nous souhaiterions en effet poursuivre cette recherche en thèse, en l'approfondissant à partir d'un corpus plus ample afin de continuer à questionner le modèle defoesque et ses relectures.

¹⁶⁸ Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, « Poétique IV », Paris, Gallimard, 1997, p. 194.

¹⁶⁹ *La isla que se repite*, op. cit.

Bibliographie

Ouvrages de notre corpus

- CHAMOISEAU Patrick, *L'empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012.
- DEFOE Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Editions Gallimard, 1959.
- USLAR PIETRI Arturo, *La isla de Róbinson*, Barcelone, Editorial Seix Barral, 1982.

Ouvrages critiques sur *Robinson Crusoé*

- ENGÉLIBERT Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé, un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Paris, Droz, 1997.
- H. ELLIS Franck, *Twentieth century interpretations of Robinson Crusoe*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.
- LE GOFF Jean-Pascal, *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui*, Paris, Klincksieck, 2003.
- SEIDEL Michael, *Robinson Crusoe, Island Myths and the Novel*, United States, Twayne Publishers Inc, 1991.

Ouvrages sur la réécriture

- BERTIN-ÉLISABETH Cécile, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes-La littérature au second degré*, Palimpsestes, Editions du Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard "L'Autre du Même", in *Corps Ecrit*, 15, « Répétition et variation », Paris, 1985, Revue P.U.F.
- ISER W., *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Par E. Sznycer, Liège, Mardaga, 1997.
- JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (Constance, 1972).

Ouvrages sur l'utopie

- TOUMSON Roger, *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Honoré Champion, Paris, 2004.
- NUZZO Enrico, « Le double statut de l'insularité : l'île entre imaginaire et réalité dans la littérature de l'utopie anglaise du XVII^{ème} siècle » in *L'insularité*,

Thématique et Représentations, « Utopies et Robinsonnades », Paris, L'Harmattan, 1995.

- FOUGÈRE Éric, « Insularité politique et poétique insulaire : le cas des voyages imaginaires et des utopies », in *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005.

Ouvrages sur l'identité plurielle

- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Editions Gallimard, 1996.
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

Ouvrages sur l'insularité et l'île

- BENÍTEZ ROJO Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Plaza Mayor, 2010 (1989).
- DELEUZE Gilles, « Causes et raisons des îles désertes », in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, David Lapoujade (ed.), Paris, Editions de Minuit, 2002.
- MARIMOUTOU Jean-Claude, RACAULT Jean-Michel, *L'insularité, Thématique et Représentations*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- TRABELSI Mustapha, *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005.

Ouvrages sur la théorie littéraire

- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil (Essais), 1983 (Figures III, 1972).
- FOUCAULT Michel, « La pensée du dehors », in *Critique*, n°229, Juin 1966.

Sitographie

- <http://www.cnrtl.fr>
- <http://www.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Litterature/18e/bonsauvage.htm> www.
- <http://edouardglissant.fr>
- <http://Larousse.fr>